

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca III

Jura Soyfer • Arthur Schnitzler • Rudolf Brunngraber • Stefan Zweig
Franz Grillparzer • Ottokar Kernstock • Walter Buchebner
Adalbert Stifter • Karl Kraus • Thomas Bernhard
Charles Sealsfield • Peter Turrini

editit

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. III (1995)

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).

Istituto Austriaco di Cultura di Milano

Istituto di Germanistica
dell'Università degli Studi di Milano

Studia austriaca III

Jura Soyfer • Arthur Schnitzler • Rudolf Brunngraber • Stefan Zweig
Franz Grillparzer • Ottokar Kernstock • Walter Buchebner
Adalbert Stifter • Karl Kraus • Thomas Bernhard
Charles Sealsfield • Peter Turrini

edidit

Fausto Cercignani

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

Premessa

Da quest'anno, grazie all'accordo concluso con il Console Mario Erschen, i volumi di *Studia austriaca* escono per iniziativa congiunta dell'Istituto Austriaco di Cultura e dell'Istituto di Germanistica dell'Università degli Studi di Milano.

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 dei saggi

- Hermann Dorowin - *«Spinnert oder hoffnungslos - alles auf einmal kann der Mensch nicht sein»*. Jura Soyfers und Georg Büchners Lachen p. 9
- Fausto Cercignani - *Sogno e realtà nella Vienna di Schnitzler* p. 27
- Evelyne Polt-Heinzl - *Das Kommando der Dinge oder Was ein Bimmerling lernen kann. Überlegungen zu Rudolf Brunngrabers Arbeitslosenroman «Karl und das 20. Jahrhundert» (1932)* p. 45
- Alberto Destro - *L'inascoltata voce di Libussa o le frustrazioni dell'intellettuale* p. 65
- Bernd Steinbauer - *«Tiuschiu zuht gât vor in allen». Zum Bild und zur Funktion des Mittelalters in den Gedichten Ottokar Kernstocks (1848-1928)* p. 77
- Giuseppe Dolei - *Stefan Zweig e noi* p. 87
- Daniela Strigl - *«von einem der auszog das dichten zu lernen». Bemerkungen zu Walter Buchebner (1929-1964)* p. 109
- Riccardo Morello - *«Adalbert Stifter soll mittun!»*. Karl Kraus lettore di Stifter p. 119
- Andrea Reiter - *Leiden an Österreich. Thomas Bernhard und Charles Sealsfield* p. 129
- Gabriella Rovagnati - *Il demone dell'hotel. Variazioni su un tema nelle novelle di Stefan Zweig* p. 147
- Klaus Zeyringer - *Ein paar Schritte zu zwei Wegmarken im Namen des dichterischen Selbst. Die Lyrik von Peter Turrini* p. 169
- Alessandra Schininà - *Tra Amleto e Narciso. I diari di Franz Grillparzer* p. 185

Sezione a cura dell'Istituto Austriaco di Cultura di Milano

- L'Istituto Austriaco di Cultura di Milano* p. 217
- Wolfgang Kraus - *Prima della fine del secolo. La cultura nell'Europa di domani* p. 219
- Manifestazioni varie organizzate dall'Istituto Austriaco di Cultura di Milano nel 1994* p. 228

Hermann Dorowin
(Torino)

*«Spinnert oder hoffnungslos -
alles auf einmal kann der Mensch nicht sein»
Jura Soyfers und Georg Büchners Lachen**

«Nichts fehlte ihm: weder tragische Kraft, noch philosophischer Tiefblick, noch Humor - nur ein paar Lebensjahre»¹. Es fällt schwer, bei diesen Worten nicht an Georg Büchner zu denken; doch sie galten Jura Soyfer, den Albert Fuchs 1940 in seiner Londoner Gedenkrede zum ersten Todestag als den «begabtesten österreichischen Schriftsteller seiner Generation» in Erinnerung rief. Auch Leon Askins Urteil - «Wenn Soyfer nicht in Buchenwald gestorben wäre, wäre er ohne Zweifel einer der größten europäischen Dramatiker geworden»² - gemahnt bis in den Wortlaut hinein an die verzweifelten Versuche einer kleinen Schar von Kennern und Bewunderern des frühverstorbenen hessischen Dichters, sein Werk vor der drohenden Vergessenheit zu bewahren. Stellvertretend hierfür sei nur Wilhelm Schulz zitiert, der 1851 über Büchner schrieb:

In ihm hätte Deutschland seinen Shakespeare bekommen, wie es 1848
beinahe seine Freiheit und Einheit bekommen hätte.³

* SW = Jura Soyfer: Das Gesamtwerk. Hg. v. Horst Jarka. Wien-München-Zürich 1980. St = Jura Soyfer: Sturmzeit. Briefe 1931-1939. Hg. v. Horst Jarka. Wien 1991. ZW = Zwischenwelt 2: Die Welt des Jura Soyfer. Hg. v. Herbert Arlt, Konstantin Kaiser, Gerhard Scheit. Wien 1991. Jarka = Horst Jarka: Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit. Wien 1987. BW = Georg Büchner: Werke und Briefe. Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann. Kommentiert v. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler. München 1986. Hauschild = Jan-Christoph Hauschild: Georg Büchner. Biographie. Stuttgart-Weimar 1993. Dedner = Georg Büchner: Leonce und Lena. Hg. v. Burghard Dedner. Frankfurt/M. 1987.

¹ Albert Fuchs: Jura Soyfer. Eine Würdigung. Typoskript im Dokumentationsarchiv des österr. Widerstandes. Zit. nach Jarka, S. 502.

² Leon Askin: Über Theaterleute aus der Kleinkunstabühnenzeit der Dreißiger Jahre in Wien. In: ZW, S. 63.

³ Zit. nach Hauschild, S. XI. Vgl. auch Dietmar Goltschnigg: Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners. Kronberg/Ts. 1975. Schon 1841 hatte Georg Herwegh gedichtet:

Zu dem Bewußtsein eines Verlustes, angesichts dessen die auf beide Dichter mitunter angewandte Floskel von der «Frühvollendung» wie ein zynischer Euphemismus anmutet, kommt noch ein weiteres verbindendes Element hinzu: der Eindruck, daß Büchner und Soyfer, über hundert Jahre hinweg, so etwas wie einen gemeinsamen Phänotyp verkörpern, dieselbe unruhige Sensibilität, dasselbe leidenschaftliche Aufbegehren. Der erste, der dies zum Ausdruck brachte, war Helmut Qualtinger, der 1948 über Soyfer schrieb:

Er ist Büchner, Wedekind, François Villon in einem, immer mit einem Fuß im Gefängnis, kämpferisch, leidenschaftlich, subjektiv, von brausendem Leben erfüllt.⁴

Den Titel seines Aufsatzes, «Jura Soyfer - Österreichs Büchner», übernahm noch 33 Jahre später bestätigend Rolf Schneider in seiner Besprechung von Soyfers *Gesamtwerk* (1981), in der er zu dem Schluß kam, «daß Helmut Qualtingers hochgemute Beurteilung nicht übertrieben ist»⁵.

Hiermit verschiebt Schneider allerdings den Akzent von einer mehr assoziativ erfaßten Gemeinsamkeit hin zu einem expliziten literarischen Werturteil. Eine solche qualitative Gleichstellung Soyfers mit Büchner, die wohl aus dem Enthusiasmus über die Wiederentdeckung eines fast vergessenen bedeutenden Dichters zu erklären ist, wollen wir jedoch hier auf sich beruhen lassen. Sie gehört in den Bereich subjektiver Werturteile und ist dem Verständnis der Werke nicht weiter dienlich; ja sie bringt sogar das Risiko mit sich, seine Besonderheiten aus dem Auge zu verlieren und ein Klischee an die Stelle der Kenntnis zu setzen. Horst Jarkas skeptischem Kommentar - «Die großen Namen verstellen den Blick auf ihn»⁶ - ist als Warnung vor übereilten oder willkürlichen Gleichsetzungen durchaus zuzustimmen; dies soll uns aber nicht daran hindern, der Frage nachzugehen, was gerade die Verbindung Soyfers mit Büchner zu einem so insistenten Topos der Sekundärliteratur gemacht hat.

Dabei ist von der Tatsache auszugehen, daß wir bisher keine explizite Erwähnung einer Lektüre oder sonstigen Kenntnisnahme Büchners von Seiten Jura Soyfers besitzen - im Gegensatz etwa zu derjenigen von Raimund, Grillparzer, Börne, und ganz zu schweigen von seinen großen Vorbildern Heine und Nestroy⁷ - und daß auch die auffallendsten ideologischen, poetologischen und

«Der Jugend fehlt ein Führer in der Schlacht, / Um einen Frühling ist die Welt gebracht; / [...] / Ein unvollendet Lied sinkt er ins Grab, / Der Verse schönsten nimmt er mit hinab». Zit. nach Werner Schlick (Hg.): *Dichter über Büchner*. Frankfurt/M. 1973, S. 22 ff.

⁴ Helmut Qualtinger: *Jura Soyfer - Österreichs Büchner*. In: *Welt am Abend*, Nr. 62, 13.3.1948.

⁵ Rolf Schneider: *Österreichs Büchner?* In: *Der Spiegel*, Nr. 3 (1981), S. 159 ff.

⁶ Jarka, S. 13.

⁷ Vgl. hierzu, neben den Aufsätzen *Vom lebendigen Nestroy (Zum 75. Todestag)*, SW, S. 469, und *Vor hundert Jahren starb Ludwig Börne*, SW, S. 456, etwa das Zeugnis des Freundes

ästhetischen Parallelen einen Einfluß zwar wahrscheinlich machen, nicht aber im streng philologischen Sinn «beweisen». Jedenfalls lassen sie sich auf die Gemeinsamkeit einer Lebenserfahrung zurückführen, die über genau hundert Jahre hinweg auch so etwas wie eine Wahlverwandtschaft zwischen einander Unbekannten denkbar erscheinen ließe⁸.

Es mag daher nützlich sein, einige Daten dieser beiden Lebensläufe in Erinnerung zu rufen. 23 Jahre (1813-1837) war dem einen, 26 (1912-1939) dem anderen zu leben vergönnt. Mit 15 Jahren gründet Büchner einen Schülerzirkel und schreibt seine ersten Gedichte, mit 16 und 17 Jahren tritt er durch seine feurigen, republikanisch inspirierten Gymnasialreden hervor; die ersten Studienjahre sind durch eine wachsende, politisch subversive Tätigkeit gekennzeichnet. Der fünfzehnjährige Jura Soyfer, wie Büchner aus wohlbehütet-bürgerlichen, wenn auch durch die Emigration destabilisierten Verhältnissen stammend, tritt dem "VSM" (Verband Sozialistischer Mittelschüler) bei, wo seine marxistische Sekundärsozialisation beginnt. Der ungeduldig revolutionäre Geist seiner Artikel, Reportagen, satirischen Gedichte und Kabarett-Texte läßt das Verhältnis zu "seiner" Sozialdemokratischen Partei im Lauf der Jahre immer konfliktreicher werden.

Bei beiden Autoren kann man beobachten, wie die Enttäuschung hochgespannter politischer Erwartungen zu einer tiefen, literarisch jedoch fruchtbaren Krise führt. In *Dantons Tod* verarbeitet der zweiundzwanzigjährige Büchner nicht zuletzt das Scheitern des mit dem *Hessischen Landboten* unternommenen Revolutionsversuchs. Die auf umfassenden Quellenstudien beruhende, schonungslose Darstellung der inneren Widersprüche der Französischen Revolution leistet, dank ihrer Polyperspektivik - d.h. der Fähigkeit, in die Gedankenwelt und Mentalität von Protagonisten und Antagonisten einzudringen - eine erstaunliche Objektivierung und stellt im Rahmen von Büchners Œuvre den entscheidenden Schritt von der Rhetorik zur Kunst dar⁹. Ohne die Parallele forcie-

John Lehmann: «[...] his great admirations were the three famous Austrian dramatists Raimund, Nestroy and Grillparzer. [...] he would talk for hours and hours about these three [...]»
John Lehmann: Jura Soyfer und seine Zeit. In: ZW, S. 66. Zum Einfluß Heines vgl. Jürgen Doll: *Ein neues Lied, ein besseres Lied?* Notizen zum Einfluß Heines auf die Zeitgedichte von Jura Soyfer. In: Herbert Arlt (Hg.): Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz. Internationales Kolloquium Saarbrücken, 3.-5. Dezember 1991. St. Ingbert 1993, S. 123-143.

⁸ Georg Büchner war damals durchaus kein Unbekannter mehr. Die Ausgaben des Insel-Verlags und zahlreiche Aufführungen hatten seiner Rezeption auch in Österreich den Weg ebnet, wie Alban Bergs *Wozzeck* und F. Th. Csokors Drama *Gesellschaft der Menschenrechte* beweisen. Angesichts der fulminanten Wirkung, die die Büchner-Lektüre Anfang der Dreißiger Jahre auf Elias Canetti hatte, erscheint dessen Nichterwähnung durch Jura Soyfer geradezu verblüffend. Vgl. Elias Canetti: *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*. München 1985, S. 9 ff.

⁹ Daß Büchners Übergang zum literarischen Schaffen auch durch die gesellschaftliche Unterdrückung seiner rhetorischen Fähigkeiten erzwungen wurde, vertritt plausibel Gerhard

ren zu wollen, kann man wohl sagen, daß für den ebenfalls zweiundzwanzig-jährigen Jura Soyfer nach der Niederschlagung des sozialistischen Aufstandes vom Februar 1934 durch die austrofaschistischen Machthaber das Projekt des Romans *So starb eine Partei* eine analoge Funktion der Verarbeitung und Objektivierung eines Traumas erfüllte. Wie in *Dantons Tod* wird hier in einem Wechselspiel von satirischer Entblößung und tragischem Ernst ein historischer Prozeß dargestellt, der seinen vermeintlichen Protagonisten längst aus der Kontrolle geraten ist.

Haftbefehle, Hausdurchsuchungen, illegale Versammlungen, chiffrierte Geheimbriefe, Angst vor Aufdeckung und Kampf gegen die Zensur sind die biographischen Umstände, denen Büchner und Soyfer ihre erstaunlichen, innovativen dramatischen und erzählerischen Werke abringen. Während Büchner die Flucht ins Ausland auf abenteuerliche Weise gelingt, wird Soyfer sein Versuch zum Verhängnis. Doch die Ironie des Schicksals will, daß sie beide - der eine im Zürcher Exil, der andere im KZ Buchenwald - dem Typhus zum Opfer fallen. Büchner und Soyfer haben uns bedeutende Fragmente hinterlassen, bei beiden Autoren wird die Existenz weiterer unveröffentlichter Manuskripte vermutet¹⁰. Beide mußten, trotz der Bemühungen von Verehrern und Freunden, Jahrzehnte warten, um der Vergessenheit entrissen zu werden.

So verblüffend auch die Menge biographischer Parallelen sein mag, so haben sie uns hier nur in ihrer Symptomatik und als Voraussetzung des Vergleichs der poetischen Produktion zu interessieren. Symptomatisch erscheinen diese Lebensläufe für zwei Generationen, die von dem jeweiligen Gesellschaftssystem an der freien Entfaltung ihrer Tatkraft und Kreativität gehindert wurden. Begeistert von den revolutionären Ereignissen ihrer Epoche, sahen sich diese jungen Menschen den demütigendsten Formen der Bevormundung, Kontrolle und Verfolgung ausgesetzt, erlebten ihre Zeit als qualvolle Zwischen- und Wartezeit, der sie und ihre Altersgenossen zum Opfer zu fallen drohten. Wohl ließe sich einwenden, daß dieses "Zwischenzeit" - Syndrom konstitutiv zu jedem Generationswechsel in der Literaturgeschichte gehört - man denke etwa nur an das triadische Geschichtsmodell der Frühromantiker oder an das Zweitenwende - Pathos der Expressionisten - doch kommt zu diesem literarischen Topos die je

Schaub in G. S.: Georg Büchner, Friedrich Ludwig Weidig. Der Hessische Landbote. Texte, Materialien, Kommentar. München 1976, S. 136 f. Ein eindrucksvolles Dokument revolutionärer Rhetorik findet sich auch bei Soyfer: das Flugblatt *Der Mord von Rodaun!* (SW, S. 298), das wiederholt mit Büchners *Hessischem Landboten* verglichen worden ist. Vgl. Jarka, S. 193, S. 315.

¹⁰ Die Existenz eines Dramas über Pietro Aretino wurde von Büchners Braut Minna Jaeglé behauptet, das Manuskript konnte jedoch nicht aufgefunden werden. Vgl. Hauschild, S. 592 ff. Jura Soyfer spricht im Brief vom 27.12.1937 von einem «Stück à la Vineta», das «im Entwurf fix & fertig» sei. Vgl. St, S. 118. Freunde berichten von der Existenz eines psychologischen Dramas über Hitler. Vgl. Jarka, S. 461.

spezifische historische Situation hinzu. Zahlreich sind in Soyfers Schriften die Hinweise darauf, daß er seine Zeit als "neuen Vormärz" und die Problematik seiner Generation als der der Büchnerschen besonders verwandt ansah. Über die "Verzweiflung der Jugend" schreibt Jura Soyfer:

[...] diese Zeit des Widerspruches, diese Zeit, in der wir so nicht mehr weiter und doch nicht anders können, diese Zeit der Halbheit hat die Jugend hart und erbarmunglos gepackt und ihr ihren Stempel aufgedrückt: Sie hat aus ihr eine Jugend der Halbheit und des Widersinns geformt.¹¹

Resignation und Selbstzweifel, Zynismus und Nihilismus oder aber realitätsferner Utopismus und Hang zu fanatischen Glaubenslehren waren Symptome einer kollektiven Krise, die nach Soyfers Ansicht seine Generation erfaßt hatte und deren Ausgang er, der überzeugte Marxist, doch mit wachsender Skepsis entgegenblickte.

Während seine Kunst darauf gerichtet war, durch eindringlich-bildhafte Darstellung von Unterdrückung, Entfremdung, aber auch Bewußtwerdung und Revolte und nicht zuletzt durch das befreiende Lachen zur Überwindung dieser Krise beizutragen, wähnte er sich doch selbst keineswegs immun vor ihren Auswirkungen.

Daß Soyfers Lachen, das ja das Geheimnis seines so oft beschworenen unwiderstehlichen Charmes war, viele Nuancen kennt, zu denen auch bitterer Hohn und Galgenhumor gehören, macht uns seine Sympathie für François Villon erklärlich, diesen durch das «wüste Chaos einer Zwischenzeit» ohne Halt und Ziel umhergeschleuderten Dichter:

Woran sich halten, wenn das bestehende Begriffssystem zusammenbricht und ein neues noch nicht greifbar geworden ist? [...] Fünfhundert Jahre sind vergangen. Es geht um andere Probleme als die, die Villon zerfraßen. Aber wieder überschneiden zwei Zeitalter einander. Wieder schwanken auf der Grenzlinie tausende von armen Scholaren hin und her: leidend an der eigenen Skepsis, mit zynischem Lachen ihre Seelennot maskierend, alles und nichts wissend, spöttelnd [...] die Erlösung verhöhrend und um Erlösung betend.

Ihr Vorfahre ist Villon, der genialste Bohemien aller Zeiten.¹²

Bei aller historischen Distanz scheint dieses Porträt zu suggestiv und einfühlend, um nicht dahinter eine Selbstaussage vermuten zu lassen. Daß Soyfer sich mitunter als verlotterten Bohemien empfand, wissen wir aus seinen Briefen und aus den Zeugnissen seiner Freunde. Von Helli Ultmann mußte er sich

¹¹ Verzweiflung der Jugend, SW, S. 278.

¹² François Villon, der unsterbliche Lump, SW, S. 461 ff.

«Schlamperei, Zeitvertrödelei und schlechterdings Faulheit» vorwerfen lassen¹³, und sein kommunistischer Freund Franz Marek betrachtete ihn als viel zu schlampig und leichtlebig für einen Berufsrevolutionär¹⁴. Sein respektloser Humor konnte ihn mitunter in ernste Schwierigkeiten bringen - so etwa, wenn er sich in der Berliner SPD durch seinen übermütigen Spott «viele Feinde» machte¹⁵ - er wandte ihn aber mit Vorliebe auch gegen sich selbst. Wie sehr Soyfer, gleich Villon, das Lachen zur «Maskierung der Seelennot» diene, beweisen gerade die Briefe aus dem Gefängnis, in denen er erklärt,

[...] wie alle meine Kalamitäten eigentlich zu betrachten sind. Nämlich: zunächst, so peinlich vieles auch daran ist, unbedingt humoristisch.¹⁶

Auf Hellis eindringliche Bitte: «Warum, mein Liebstes, schreibst Du mir nicht auch, wenn Dir nicht humoristische Gedanken durch den Kopf gehen?»¹⁷ - antwortet Soyfer vielleicht indirekt, wenn er sie bittet, doch auch sein Schweigen herauszuhören.

Du sollst begreifen, daß dieses Schweigen mitten im Gerede eben meine Liebe ist, die keine Worte findet.¹⁸

Liebenswerte Ausgelassenheit, aber auch gefährlicher Leichtsinn, übermütiger und verletzender Spott, Zynismus und Faulheit - kurzum ein durchaus verlottertes Verhältnis zur Gesellschaft, in die er sich um keinen Preis als «nützliches Mitglied», denn das hieß als «Knecht mit Knechten»¹⁹, einordnen wollte, all diese Charakterzüge machten auch Georg Büchner zum Bohemien²⁰. Etwas davon bringt Carl Gutzkow zum Ausdruck, wenn er ihm freundschaftlich vorwirft: «Sie haben sehr viel Ähnlichkeit mit Ihrem Danton: genial u träge»²¹.

¹³ Helli Ulmann an Jura Soyfer, 22.12.1937. St, S. 112.

¹⁴ Vgl. Jarka, S. 184. Die illegalen Treffen mit Soyfer hat Marek als «lebensgefährlich» in Erinnerung; denn dieser mißachtete durch seine Unpünktlichkeit alle Regeln der Konspiration: «[...] entweder hatte er verschlafen [...] oder bei einer Frau die Zeit vergessen [...]» Seine Ähnlichkeit mit Büchners Danton, der sich sagen lassen mußte: «Gute Nacht, Danton, die Schenkel der Demoiselle guillotiniere dich, der mons Veneris wird dein trapejischer Fels» (BW, S. 23), war ihm wohl kaum bewußt.

¹⁵ Vgl. St, S. 57 und S. 65.

¹⁶ St, S. 106.

¹⁷ St, S. 123.

¹⁸ St, S. 143.

¹⁹ Brief vom April 1834, BW, S. 259.

²⁰ Vgl. hierzu die Charakterbeschreibung durch Büchners Freund Alexis Muston: «Ein Herz aus Gold, durch und durch, sehr gebildet, ziemlich ausgelassen, dabei liebenswürdig, man konnte sich mit ihm nicht langweilen». Zit. nach Hauschild, S. 235.

²¹ Brief vom 7.4.1835, BW, S. 301. Vgl. auch die freundlich-spöttische Beschreibung des St. Simonisten im Brief vom 27.5.1833, BW, S. 249.

Der übermütige Ton mancher Straßburger Briefe, in denen Büchner nicht nur die gewichtigen Machenschaften anderer, sondern auch sein eigenes Engagement als Teil einer «Komödie» darstellt²², sein ausufernder Spott über die Liberalen, die «ins Feuer (gehen), wenn's von einer brennenden Punschbowle kommt»²³, weichen mitunter Worten tiefster Verzweiflung über die eigene Unfähigkeit, der Geliebten gegenüber seinen seelischen Zustand zum Ausdruck zu bringen:

[...] ich habe keinen Schrei für den Schmerz, kein Jauchzen für die Freude, keine Harmonie für die Seligkeit. Dies Stummsein ist meine Verdammnis.²⁴

Diese hier nur kurz angedeuteten Züge einer Zerrissenheit rein individualpsychologisch deuten zu wollen, hieße eben ihren sozialen Symptomcharakter verkennen. Denn sie sind als analoge Reaktionsweisen auf eine analoge «Krise der Jugend» zu verstehen, wie Soyfer sie beschreibt. Als "mal du siècle" war zwar der sogenannte "Weltschmerz" zu Büchners Zeiten längst zu einer affektierten Pose erstarrt, doch seine tieferen gesellschaftlichen und geistigen Beweggründe waren nicht überwunden. Daß diese Generation nicht nur im Deutschland des Vormärz, sondern auch im Frankreich zwischen den Revolutionen sich als Opfer einer qualvollen «Zwischenzeit» empfand, brachte der von Büchner verehrte und mehrfach imitierte Alfred de Musset in seinem Roman *Confession d'un enfant du siècle* zum Ausdruck, wenn er die Situation der Jugend mit der Überquerung eines stürmischen Ozeans verglich, der sich zwischen einer versunkenen alten und einer noch nicht greifbaren neuen Welt erstreckte, und von einem Jahrhundert sprach,

[...] das Vergangene und Zukunft voneinander trennt, das weder der einen, noch der anderen gleicht und dennoch allen beiden, und wo man bei jedem Schritt im Zweifel ist, ob man über Saatgut oder über Trümmer schreitet.²⁵

²² Brief vom 4.12.1831, BW, S. 245.

²³ Brief vom 19.11.1833, BW, S. 252.

²⁴ Brief vom 10.3.1834, BW, S. 255.

²⁵ Alfred De Musset: *Confession d'un enfant du siècle*. Préface de Claude Roy. Paris 1973, S. 24 f.: «le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui rassemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris». Bilder der "Zwischenzeit" beherrschen die Literatur des "mal du siècle" von Anfang an. «Die Vergangenheit und die Gegenwart sind zwei unvollkommene Bildsäulen: die eine ist uns verstümmelt überkommen mit den Trümmern der Vorwelt, die andere hat ihre künftige Vollendung noch nicht erreicht» (Le passé et le présent sont deux statues incomplètes: l'une a été retirée toute mutilée du débris des âges; l'autre n'a pas encore reçu sa perfection de l'avenir) sagt René, der französische Werther. François René de Chateaubriand: *Atala*. René. Paris 1964, S. 154. Dt. Üb. Stuttgart 1962, S. 91.

Diese Situation eines Weder-Noch, einer ungeduldig gespannten, ewig frustrierten Erwartung, dieses Schwanken zwischen Melancholie und Enthusiasmus, Resignation und Utopie hat Büchner in seinen Werken vielfach dargestellt und reflektiert. Von Lenz etwa wird die Spaltung drastisch erlebt als Riß, der durch die ganze Schöpfung und durchs eigene Ich geht. Die alte Welt kann ihn nicht mehr aufnehmen, die neue ist ihm eine wüste Leere.

Auch in Büchners Werk ist das potenteste Gegengift gegen die Verzweiflung das Lachen. In seinem *Woyzeck*, wo er gewiß die radikalste Darstellung gesellschaftlicher Entfremdung geleistet hat, kommt es als Waffe der Notwehr gegen die Inhaber ökonomischer, kultureller und institutioneller Macht in der grotesken Satire zum Einsatz. Das Ausufern dieser Satire in Nonsense und Kalauer stellt so etwas wie einen befreienden Überschuß dar. Das zynische Lachen des Bohemien aber, das Witzereißern und Sich-selbst-und-die-böse-Welt-zum-Narren-Halten, diese ureigenste Dimension des Büchnerschen Lachens, die schon in *Dantons Tod* grassierte, wird in *Leonce und Lena* zum System erhoben und macht diese Komödie zum rettenden Satyrspiel.

Daß er sich dieser unterschiedlichen Funktionen des Lachens wohl bewußt war, bewies Büchner in jenem berühmten Brief an die Familie, in dem er sich gegen den Vorwurf, ein Verächter und Spötter zu sein, zur Wehr setzte:

[...] Ich verachte Niemanden, am wenigsten wegen seines Verstandes oder seiner Bildung, weil es in Niemandes Gewalt liegt, kein Dummkopf oder kein Verbrecher zu werden, - weil wir durch gleiche Umstände wohl Alle gleich würden, und weil die Umstände außer uns liegen.²⁶

Mit diesem einen Satz schafft Büchner gewissermaßen die Grundlage für seinen *Woyzeck*, den Verbrecher durch die Macht der Umstände, dessen getretene Menschenwürde er gerade dadurch in Schutz nimmt, daß er jene mit seinem Spott übergießt, die es wagen, ihn zu verlachen. Ihnen droht er: «Hochmut gegen Hochmut, Spott gegen Spott». Bei dieser Theorie von der ausgleichenden Gerechtigkeit der Satire, die man zugleich als Kampfansage an Doktor, Hauptmann und ihresgleichen lesen kann, läßt es Büchner aber nicht bewenden. Ja, die zentrale Bedeutung des Briefs liegt vielleicht im folgenden:

Es ist wahr, ich lache oft, aber ich lache nicht darüber, *wie* jemand ein Mensch, sondern nur darüber, *daß* er ein Mensch ist, wofür er ohnehin nichts kann, und lache dabei über mich selbst, der ich sein Schicksal teile. Die Leute nennen das Spott, sie vertragen es nicht, daß man sich als Narr produziert und sie duzt; sie sind Verächter, Spötter und Hoch-

²⁶ Brief vom Februar 1834, BW, S. 253. Daß es die Umstände sind, die einen Menschen zum Verbrecher machen, ist ein von Jura Soyfer vielfach variiertes Thema. Vgl. z.B. *Menschen der Landstraße*, SW, S. 250, *Ballade vom Pepi* SW, S. 215 ff. und *Astoria*, SW, S. 606.

mütige, weil sie Narrheit nur außer sich suchen.²⁷

Die Fähigkeit, über sich selbst zu lachen, die wir seit Sokrates als die philosophische Tugend par excellence kennen, nimmt dem gesellschaftskritischen Impuls nichts von seiner Kraft; aber sie befreit den Lachenden aus dem Würgegriff der ihn bedrängenden Verhältnisse. Das philosophische Narrentum, das Büchner bei Shakespeare so liebte, war für ihn zugleich das Mittel zur Freisetzung einer lässig schweifenden utopischen Phantasie.

Ehe wir uns nun der Frage zuwenden, inwiefern die Formen des Lachens bei Jura Soyfer dieser von Büchner erstellten Typologie entsprechen, müssen wir jedoch einen grundlegenden Unterschied in den Produktions- und Rezeptionsbedingungen der beiden Autoren bedenken. Büchner hat nie die Aufführung eines seiner Werke erlebt; er mußte sie, wenn überhaupt, als Flaschenpost einer anonymen bürgerlichen Leserschaft anvertrauen, von deren politisch-kultureller Haltung er selbst die denkbar schlechteste Meinung hatte²⁸. Seiner transgressiven Liebe zum «Volk» aber haftete etwas unerfüllbar Utopisches an. Die volkstümlichen Elemente seiner Werke sind entweder zynisch-realistisch wie in *Dantons Tod*, oder aber von einer unermesslichen elegischen Trauer erfüllt wie in *Lenz* und *Woyzeck*.

Jura Soyfer hingegen verfügte in den Jahren des "Roten Wien" über die selten günstige Möglichkeit, ein ihm kongeniales, politisch motiviertes Arbeiterpublikum, wie er sagte, «zu erforschen und zu verändern»²⁹. Der Grundton der Zuversicht in seinen Werken stammt auch aus dieser Erfahrung einer funktionierenden sozialen Kommunikation. Als diese gewaltsam unterbrochen wird, besinnt er sich auf die in Wien seit jeher tief verwurzelte Tradition des Volkstheaters und versteht es, den witzigsten und durch seine Sprach-, Ideologie- und Gesellschaftskritik avanciertesten Vertreter dieser Tradition, Johann Nepomuk Nestroy, auf kreative und zeitgemäße Weise zu beerben. Figuren wie der Lechner Edi, Hupka, Pistoletti, Paul, Rosa und Hortensia sind das Ergebnis einer geglückten Fusion von literarischer Tradition und konkreter sozialer Erfahrung.

In Nestroy hatte Soyfer einen Vorläufer gefunden, der es wie Büchner verstand, über die böse Welt zu lachen, indem er über sich selbst lachte, und der doch gleichzeitig - was Büchner nicht vergönnt war - ein breites Vorstadtpublikum dazu brachte, vor dem Spiegel seines Theaters über sich selbst zu lachen.

Denn Nestroy hatte, wie Soyfer richtig sah, an diesem Publikum eines erfaßt:

Daß es den Hanswurst nicht mehr haben wollte, hieß aber im Grunde:

²⁷ BW, S. 253 f.

²⁸ Vgl. hierzu etwa den Brief an Gutzkow, Straßburg 1836, BW, S. 281 f.

²⁹ *Die Tendenzbühne und ihr Publikum*, SW, S. 468.

Es wollte nicht mehr der Hanswurst sein.³⁰

Seine Landstreicher, Arbeitslosen und Prostituierten, diese durchaus realistisch dargestellten «Woyzecks der Wirtschaftskrise» (Horst Jarka)³¹, konnte Soyfer als komische Figuren auf die Bühne stellen, weil er nicht über sie, sondern mit ihnen lachte und - so, wie es Büchner gefordert hatte - ihren Kern, ihre Menschenwürde vor dem Spott der Verächter schützte.

«Man versuche es einmal und versenke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder», hatte Büchners Lenz gegenüber Kaufmanns idealistischer Kunstauffassung gefordert.

[...] die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich, nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß. [...] Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein.³²

Wie ein Echo hiervon klingen Soyfers Worte:

[...] der Arbeitslose, der ganz banale und alltägliche, dem wir an jeder Straßenecke begegnen, ist auch ein Mensch; und zwar ein mindestens so lebendiger Mensch wie der märchenhafte Privatsekretär, der die märchenhafte Tochter seines Millionärs zum Altar führt. Und die Gefühlsskala dieses alltäglichen Arbeitslosen umfaßt alle beliebigen menschlichen Empfindungen, von der ausgelassenen Heiterkeit bis zur tiefsten Trauer.³³

Die Büchnersche Grundforderung: «Ich verlange in Allem - Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut»³⁴ könnte als Motto über Soyfers gesamtem Schaffen stehen, in dem kein Begriff eine vergleichbare Bedeutung erlangt wie der des "Lebens"³⁵.

Leben, Möglichkeit des Daseins aber bedeutet für Büchner wie für Soyfer: keine idealen Helden und Vorbilder, und seien sie auch revolutionär wie diejenigen des jungen Schiller, sondern Menschen mit ihren Schwächen und Widersprüchen und in ihrer konkreten, materiellen, natürlichen Bedingtheit.

Büchners Anklage gegen die abstrakten moralischen Wertsetzungen des

³⁰ *Vom lebendigen Nestroy*, SW, S. 470.

³¹ Jarka, S. 61.

³² *Lenz*, BW, S. 76.

³³ *Hej-rup!*, SW, S. 494.

³⁴ *Lenz*, BW, S. 76.

³⁵ Vgl. *Die Freiheitsstatue um fünf Schilling*, SW, S. 483, *Ich war Spionin ...*, SW, S. 477, *Vom lebendigen Nestroy*, SW, S. 469, *Der Weltuntergang*, SW, S. 534, *Vineta*, SW, S. 645, etc. etc.

Idealismus, diese «schmählichste Verachtung der menschlichen Natur»³⁶, findet wohl in der Gestalt des Füsiliers Franz Woyzeck ihren Kronzeugen:

Sehen Sie, wir gemeine Leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur, aber wenn ich ein Herr wär und hätt einen Hut und eine Uhr und eine anglaise und könnt vornehm reden, ich wollt schon tugendhaft sein. Es muß was schöns sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl.³⁷

Gerade in seiner Degradierung behauptet sich das Menschentum, in seiner Verhinderung wird das Leben schlicht und ohne Maske erkennbar.

«Selbstgefühl?» sagen die Klopfb Brüder, «wir haben Hunger!» «Mannesstolz? Ehre? Gebt uns heiße Suppe, Brot und Kaffee, und wir werden stolze, ehrenvolle Männer werden!»³⁸

So läßt Jura Soyfer seine "Menschen der Landstraße" raisonieren. Will der Autor, zumal der Dramatiker, das Leben authentisch erfassen, dann muß er hinaus aus den Salons, Kaffeehäusern und Theatern und sich in das Treiben auf den Landstraßen, Gassen und Marktplätzen mischen. Der Wiener Naschmarkt mit der verwirrenden Fülle seiner Lebensäußerungen wird für Soyfer zu einer Art Vorschule der Ästhetik, wo Maler, Bildhauer und Schriftsteller einen unverzichtbaren Anschauungsunterricht erhalten³⁹. Den jungen Autoren seiner Generation, «deren kosmische Empfindungen ein bißchen nach Planetarium riechen» und deren «Liebeslieder auf der Heide durch zu gute Kinderstuben gehandikapt sind», rät er, sich dem «widerspruchsvollen, problemerfüllten, lebendigen Leben von heute» auszusetzen⁴⁰.

Schon hundert Jahre vorher hatte Büchners Camille ausgerufen: «Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit!»⁴¹. Aus Angst vor dem wirklichen Leben begnügten sich Dramatiker und Publikum mit «hölzernen Kopien», Puppen, «Marionetten, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt werden»⁴². Gerade in diesem leblosen Puppentheater aber sah Büchner eine Reproduktion des herrschenden Gesellschaftssystems, in dem der Mensch auf den Bestandteil eines Mechanismus reduziert wird. Die in seinem Werk häufig wiederkehrenden Masken, Marionetten, Automaten sind Bilder einer Entfremdung, die durch groteske Übersteigerung ad absurdum ge-

³⁶ Lenz, BW, S. 76.

³⁷ Woyzeck, BW, S. 166 f.

³⁸ *Menschen der Landstraße*, SW, S. 249. Zur materialistischen Kritik der Moralbegriffe vgl. auch: *Chanson von der Ehre*, SW, S. 230, und *Broadway-Melodie 1492*, SW, S. 689.

³⁹ Vgl. *Naschmarkt, 2 Uhr früh*, SW, S. 282 f.

⁴⁰ *Man liest: junge Autoren*, SW, S. 454.

⁴¹ *Dantons Tod*, BW, S. 33.

⁴² Ebda.

führt und zugleich mit dem ungeschminkten, authentischen Leben konfrontiert wird.

Dem absolutistischen Untertanenstaat vermochte Büchner, wirksamer als durch den Gestus empörter Anklage, durch seine Satire beizukommen, die die innere Leere eines nur mehr durch die Kraft der Trägheit um sich selbst rotierenden Mechanismus erkennbar macht. Selbst in dem, mit biblischem Zorn gegen die Mächtigen geschleuderten *Hessischen Landboten* findet sich bereits eine Stelle, die auf die Satire von *Leonce und Lena* vorausdeutet. «Könnte aber auch», heißt es da, «ein ehrlicher Mann jetzo Minister sein oder bleiben, so wäre er, wie die Sachen stehen in Deutschland, nur eine Drahtpuppe, an der die fürstliche Puppe zieht, und an dem fürstlichen Popanz zieht wieder ein Kammerdiener oder ein Kutscher oder seine Frau und ihr Günstling, oder sein Halbbruder - oder alle zusammen»⁴³.

Der fürstliche Dämon erweist sich als Popanz, seine Allmacht als Ohnmacht, das Gepränge seines Zeremoniells als grotesker Maskenzug, das von ihm inszenierte politische Leben als «Affenkomödie» auf einem Karren, den «das arme Volk geduldig schleppt»⁴⁴.

Das Nichts im Zentrum der Macht, die Absurdität der abstrakt gewordenen, mechanisch vor sich hinwerkelnden, zugleich aber Hekatomben von Opfern fordernden gesellschaftlichen Beziehungen sind auch für Jura Soyfer Ausgangspunkt der Anklage und der Satire. Zwar ist seine Sichtweise durch die Marxsche Analyse vermittelt, doch rekuriert er häufig auf eine Metaphorik, die der Büchnerschen nahekommt. Auch Soyfer spricht von einer «Jammerbude, die sich heute Bühne des geschichtlichen Geschehens nennt»⁴⁵. Die moderne kapitalistische "Gesellschaftsordnung" sieht er als einen Mechanismus, in dem der Mensch auf die Funktion eines Zahnrads reduziert wird:

Dreißig Millionen gehen stumm
In Reih und Glied, vor Hunger krumm,
Wer nicht mehr gehen kann, fällt um,
Das klappt, als wär's geschmiert! [...]
Die Ordnung funktioniert.⁴⁶

Das satirische Pendant zu dieser trostlosen Vision eines mechanischen Ablaufs liefert Soyfer im Vorspiel zur Posse *Der Weltuntergang*, wo die "Sternschaften" nach präzisen mathematischen Gesetzen sklavisch um die Sonne kreisen⁴⁷. Dieses scheinbar reibungslose Funktionieren, wird aber vom Kometen

⁴³ *Der hessische Landbote*, BW, S. 218.

⁴⁴ Vgl. den Brief vom 9.12.1833, BW, S. 253.

⁴⁵ Brief vom 15.8.1932, St., S. 58.

⁴⁶ *Das Lied von der Ordnung*, SW, S. 44.

⁴⁷ *Der Weltuntergang*, SW, S. 532 ff.

Konrad, einem undisziplinierten Landstreicher, gestört. Die Menschheit in ihrer Verblendung, wie Soyfer sie uns in grotesken Bildern vorführt, hätte es wahrlich nicht verdient, von diesem ihrem Freund gerettet zu werden. Das belanglose Gesellschaftsgeschwätz zweier Modedamen:

ERSTE: Wissen Sie, Liebste, daß der Weltuntergang zu einem gesellschaftlichen Ereignis ersten Ranges zu werden verspricht?

ZWEITE: Aber was wird man beim Weltuntergang tragen?⁴⁸

ließe sich wohl mit jener Szene aus *Dantons Tod* vergleichen, in der Damen und Herren der besseren Gesellschaft sich angesichts der Revolution mit albernem Tratsch befassen⁴⁹. In beiden Szenen wird über das neueste Theaterereignis und die neueste Mode geplaudert, während der Untergang droht.

ZWEITER HERR: Haben Sie das neueste Stück gesehen? Ein babylonischer Turm! [...]

Er bleibt verlegen stehn.

ERSTER HERR: Was haben Sie denn?

ZWEITER HERR: Ach nichts! Ihre Hand, Herr! Die Pfütze, so! Ich danke Ihnen. Kaum kam ich vorbei, das konnte gefährlich werden!

ERSTER HERR: Sie fürchteten doch nicht?

ZWEITER HERR: Ja, die Erde ist eine dünne Kruste, ich meine immer, ich konnte durchfallen, wo so ein Loch ist. Man muß mit Vorsicht auftreten, man könnte durchbrechen. Aber gehn Sie in's Theater, ich rat' es Ihnen.⁵⁰

Die allegorisch anmutende Darstellung der *condition humaine* in Soyfers *Vineta* basiert auf der Fiktion einer versunkenen Stadt, deren Bewohner tot sind, ohne es zu wissen. Maskenhaft starr ist ihr Blick, mechanisch wiederholen sich ihre Gesten und Worte, sinn- und perspektivlos ist all ihr Handeln. Das Ineinander von Komik und Schrecken macht dieses Theater am Rande des Absurden Georg Büchners Darstellung der «abgelebten modernen Gesellschaft»⁵¹ erstaunlich verwandt. Zwei Senatoren, der eine fröhlich, der andere mürrisch, die einander gleichen, aber dennoch - oder vielleicht gerade deshalb - nicht trauen, begegnen einander auf der Straße und verhandeln über Getreidepreise:

FRÖHLICHER SENATOR: Also, Herr Senator, ich gebe Ihnen die zehn Waggon Weizen um zwanzig-zwanzig. Mein letztes Wort. Nehmen Sie nicht, nimmt ein anderer. Wir sind doch Jungfrauen unter uns. Hehehe, hahaha!

⁴⁸ *Der Weltuntergang*, SW, S. 540.

⁴⁹ *Dantons Tod*, BW, S. 32 f.

⁵⁰ *Dantons Tod*, BW, S. 33.

⁵¹ Vgl. den Brief an Gutzkow Straßburg 1836, BW, S. 282.

MÜRRISCHER SENATOR: Herr Senator, Sie nehmen das Geschäft nicht ernst. Wenn ich um zwanzig nehm, tu ich mehr, als ich kann.

FRÖHLICHER SENATOR: Und die Verschiffungsspesen, Herr Senator?

MÜRRISCHER SENATOR: Ich sage zwanzig.

FRÖHLICHER SENATOR: Sie sind ein Nagel zu meinem Sarg. Hahaha! Also topp! Hahaha!⁵²

Als aber Jonny, der einzige lebendige Mensch, hinzukommt und sich darüber wundert, daß man von einem Weizen leben könne, den es gar nicht gibt, tun sich die beiden Rivalen empört gegen ihn zusammen. Die Unterstellung, leben zu wollen, erscheint ihnen geradezu indezent.

In Büchners *Woyzeck* begegnen einander Doktor und Hauptmann auf der Straße: der eine hektisch, dynamisch, effizient, der andere von affektierter Melancholie zerfressen. Wir wissen, daß sie Komplizen sind; dennoch quälen sie einander, werden einander, wie Soyfers Senatoren, zum "Sargnagel".

DOKTOR: [...] Übrigens kann ich Sie versichern, daß Sie einen von den interessanten Fällen abgeben und wenn Gott will, daß Ihre Zunge zum Teil gelähmt wird, so machen wir die unsterblichsten Experimente.

HAUPTMANN: Herr Doktor, erschrecken Sie mich nicht, es sind schon Leute am Schreck gestorben, am bloßen hellen Schreck. Ich seh schon die Leute mit den Zitronen in den Händen, aber sie werden sagen, er war ein guter Mensch, ein guter Mensch - Teufel Sargnagel. [...]

DOKTOR: Ich empfehle mich, geehrtester Herr Exerzierzagel.

HAUPTMANN: Gleichfalls, bester Herr Sargnagel.⁵³

Als jedoch *Woyzeck* hinzutritt, herrscht zwischen den beiden die beste Harmonie, und sie stürzen sich gierig auf ihr gemeinsames Opfer, um ihm von Mariens Verrat brühwarm zu berichten. *Woyzecks* Qual entlockt dem Hauptmann nur den Kommentar: «Grotesk! Grotesk!»⁵⁴.

Unter den Ausgeburten der Soyferschen Phantasie ist die stupendeste wohl der Phantomstaat Astoria, dieses diplomatisch-bürokratisch-militärische Gebilde ohne Bevölkerung und ohne Territorium, in dessen Londoner Botschaft der total degenerierte, aber nicht uncharmante Graf Luitpold Buckelburg-Marasquino mit seinen höchst suspekten Mitarbeitern und Gästen tafelt, toastet und repräsentiert. Doch während das, aus dem Scherz eines Landstreichers geborene alberne Luftschloß sich für die vor dem Botschaftsgebäude versammelten Armen in einen Idealstaat verwandelt hat, nimmt es unter der Hand den Charakter eines bössartigen totalitären Machtapparats an.

⁵² *Vineta*, SW, S. 634.

⁵³ *Woyzeck*, BW, S. 169.

⁵⁴ *Woyzeck*, BW, S. 170.

Diese, im allgemeinen als Parodie des austrofaschistischen, zuletzt durch eigene Schuld vom Nationalsozialismus überrollten Staates aufgefaßte Fiktion⁵⁵ weist auffallende Ähnlichkeiten mit Büchners groteskem absolutistischem Zwergstaat Popo auf, dessen gesamtes Territorium vom Fenster der Residenz aus zu überblicken ist. Die Regierungstätigkeit des völlig dementen, aber nicht unsympathischen Königs Peter besteht in komplizierten Bekleidungsritualen, hochtrabenden und inhaltsleeren Ansprachen sowie aufwendigen Zerimonien, denen das gewaltsam dressierte Volk jubelnd beizuwohnen hat. Auch in Astoria tritt das "Volk" nur als jubelndes auf; ansonsten aber leuchtet dem Grafen und seiner Gefolgschaft dessen Nutzen durchaus nicht ein:

GRAF: Was Sie immer mit dem Volk wollen! Das gehört doch zum Ressort des Innenministeriums. Wo hat man je gehört, daß man zur Außenpolitik ein Volk braucht?⁵⁶

Soyfers Graf nimmt sich nicht einmal, wie König Peter immerhin, die Mühe, sich durch einen «Knopf im Schnupftuch» an sein eigenes Volk zu erinnern⁵⁷. Wie Büchners Monarch, der sich periodisch zum Philosophieren zurückzieht und dann mit Erkenntnissen von der Art: «Die Substanz ist das an sich, das bin ich [...] Ich bin ich. Was halten Sie davon, Präsident?» aufwartet⁵⁸, so verspürt auch der Graf von Buckelburg - Marasquino in sich eine unwiderstehliche Berufung zum Weltweisen. Sein Volk belehrt er mit den Worten: «Der Ruhm ist das Füllhorn der Treue»⁵⁹ und seinen Vertrauten gegenüber gesteht er: «Aber ich hin die Weltesche»⁶⁰.

«Sie habens gut. Sie sind blöd», antwortet ihm hierauf Hupka unter Berufung auf seine Narrenfreiheit. Denn so wie am Hofe König Peters ein hergelauener, verlotterter Mensch namens Valerio sich die unglaublichsten Lizenzen

⁵⁵ Zahlreiche Anspielungen lassen hinter «Astoria» «Austria» erkennen. Prophetisch sieht Soyfer das Schicksal des an sich schon diktatorischen, aber in seinem Provinzialismus noch harmlos wirkenden Staates voraus: der Butler James (=Hitler) verwandelt ihn in ein militärisches Zwangssystem, während der astorische Zauberlehrling Hupka vergebens ruft: «Besen, Besen, sei's gewesen!» (*Astoria*, SW, S. 616). Jürgen Doll vertritt hingegen die These, mit Astoria sei das ns. Deutschland gemeint (Buckelburg = Hindenburg etc.). Vgl. den wohldokumentierten Aufsatz: Astoria = Austria? Anmerkungen zum historischen Hintergrund und zur satirischen Zielrichtung in Jura Soyfers «Astoria». In: Jura Soyfer 2 (1993), S. 13-17. Da bei Soyfer öfters die Anspielungen auf Nationalsozialismus und Austrofaschismus miteinander vermengt auftreten, können die beiden Deutungen wohl als komplementär angesehen werden. Noch hatte Soyfer den Unterschied zwischen dem Wiener Landesgericht und dem KZ Buchenwald nicht am eigenen Leib erfahren.

⁵⁶ *Astoria*, SW, S. 57.

⁵⁷ *Leonce und Lena*, BW, S. 95.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ *Astoria*, SW, S. 624.

⁶⁰ *Astoria*, SW, S. 616.

herausnehmen kann, so hat es der gerissene Landstreicher Kilian Hupka an der astorischen Botschaft zum Legationsrat und Lord von Krawonien gebracht⁶¹. Hupka und Valerio kommt, bei aller Verschiedenheit der Figuren, doch eine analoge dramaturgische Funktion zu: durch Dreistigkeit, Intelligenz und psychologischen Scharfblick die Macht als ein gefährliches Nichts, als bösertige Seifenblase zu demaskieren und sich dabei auch noch ihren Jux zu machen.

Bei Büchner wird der intelligente, aber von haltloser Melancholie geplagte Prinz Leonce von Valerio in seiner radikalen Abneigung gegen das sinnlos vor sich hinlaufende, entfremdete Hofleben bestärkt und ins sonnige Italien verschleppt. Bevor er mit seiner dort vermeintlich frei gewählten Braut Lena wieder in Popo zur Hochzeitszerimonie antreten kann, läßt Valerio jedoch die beiden, als perfekt funktionierende Automaten verkleidet, noch einmal durchleben, was es heißt, ein «nützliches Mitglied» einer «abgelebten Gesellschaft» zu sein⁶². Dann erst ist der Moment gekommen, die aus Valerios Narrentum geborene und von befreiendem Lachen begleitete Verwandlung des Staates Popo in ein Land der Lazzaroni einzuleiten, wo Melonen und Feigen wachsen, wo durch Dekrete des Ministers Valerio Uhren und Kalender abgeschafft und Arbeit gesetzlich verboten sind und wo eine «kommode Religion» es jedem erlaubt, nach seiner Façon selig zu werden⁶³.

Auch in Soyfers *Astoria* ist Freiheit nur «fern vom Hofe», seinen Zwängen und Verlockungen zu finden. Doch anders als in Büchners zeitlos-arkadischer Schlaraffenutopie, die Viktor Žmegač treffend als «polemische Idylle» bezeichnet hat⁶⁴, holt Jura Soyfer die armen Träumer herunter von ihrem Luftschloß Astoria, ruft sie zurück in ihre Zeit und stellt sie hart auf die Landstraße:

Und hol herbei deine Kameraden,
Und wo ihr gerade seid:

Dort ist das Land, das dir gehört
Auf diesem Erdenrund.
Such nicht Astoria,
Mein Bruder Vagabund
Die Zeit, die ihre Straße zieht,

⁶¹ In einem der Bruchstücke zu *Leonce und Lena* wird Valerio, ähnlich wie Hupka, von zwei Polizisten angehalten und ausgefragt, wobei sein regelloser Lebenswandel deutlich wird. Vgl. BW, S. 122 f.

⁶² *Leonce und Lena*, BW, S. 115 f.

⁶³ *Leonce und Lena*, BW, S. 118.

⁶⁴ Viktor Žmegač: Polemische Idyllen. Utopische Vorstellungen vom Müßiggang in der deutschen Literatur. In: V. Ž.: Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende. Wien-Köln-Weimar 1993, S. 152-167. Zur subversiven, keineswegs eskapistischen Funktion des Motivkomplexes: Arkadien - Lazzaroni - Cuccagna vgl. E. Theodor Voss: Arkadien in Büchners *Leonce und Lena*. In: Dedner, S. 275-436.

Sie ist mit dir im Bund
Marschier mit ihr und sing dein Lied,
Mein Bruder Vagabund!⁶⁵

Die verdinglichte Utopie ist abgebaut; was bleibt ist ein bißchen Hoffnung, ein Rest von jenem «lichten Traum», den die Armen irgendwo verborgen halten. Zwar wissen sie jetzt, daß nur im gemeinsamen Handeln eine Chance zu seiner Verwirklichung liegt, aber das Träumen als solches, das närrische Spinnen fordert weiter sein Recht. Oder sollte die harte Lektion der Wirklichkeit es ihnen endgültig ausgetrieben und sie der blanken Hoffnungslosigkeit ausgeliefert haben? Denn daran hat Pistoletti keinen Zweifel: «Spinnert oder hoffnungslos - alles auf einmal kann der Mensch nicht sein»⁶⁶.

⁶⁵ *Astoria*, SW, S. 627.

⁶⁶ *Astoria*, SW, S. 604. Vgl. zu dieser Stelle die eindringliche Analyse von Gerhard Scheit: Dramatik der Enttäuschung. Ästhetische Avantgarde und soziale Utopie bei Jura Soyfer. In: Herbert Arlt (Hg.): Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz, a.a.O., S. 144-156.

Fausto Cercignani
(Milano)

*Sogno e realtà nella Vienna di Schnitzler**

Parlare di Vienna a proposito di Arthur Schnitzler è quasi inevitabile: non solo perché lo scrittore era un viennese genuino, ma anche perché nel grande *corpus* letterario che egli ci ha lasciato la presenza della metropoli austriaca sembra chiaramente percepibile anche quando lo sfondo è appena delineato o pressoché inesistente, oppure addirittura diverso¹.

L'autobiografia degli anni giovanili di Schnitzler si chiama *Giovinetta a Vienna*² e copre tutto il periodo che va dal 1862, l'anno della nascita, fino al giugno 1889, quando la collaborazione a vari fogli letterari (tra i quali il famoso «An der schönen blauen Donau»)³ diventa pressoché regolare. Ma bisogna subito dire che *tutta* la carriera letteraria di questo medico scrittore rappresenta una vera e propria «vita viennese»: tanto nella fase dilettantistica e dell'appren-

* Da una conferenza tenuta il 22 marzo 1995 presso l'Istituto Austriaco di Cultura di Milano.

¹ Per il *corpus* schnitzleriano si vedano i 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. Per i primi componimenti in versi si veda Herbert Lederer (cur.), *Arthur Schnitzler. Frühe Gedichte*, Berlino, Propyläen, 1969 (abbr.: FG). Per altri testi: Ernst L. Offermanns (cur.), *Arthur Schnitzler. Anatol. Anatol-Zyklus. Anatols Größenwahn. Das Abenteuer seines Lebens*, Berlino, de Gruyter, 1964 (abbr.: ASA). Per materiali vari: Hans-Ulrich Lindken (cur.), *Arthur Schnitzler. Aspekte und Akzente. Materialien zu Leben und Werk*, Francoforte, Lang, 1987 [1984].

² Therese Nickl e Heinrich Schnitzler (cur.), *Arthur Schnitzler. Jugend in Wien. Eine Autobiographie* (postfazione di Friedrich Torberg), Francoforte, Fischer Tb., 1981 [Vienna, Molden, 1968] (abbr.: JiW). Sui problemi dell'autobiografia con particolare riferimento a Schnitzler si veda Hartmut Scheible, *Diskretion und Verdrängung. Zu Schnitzlers Autobiographie*, in H. Sch. (cur.), *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, Monaco, Fink, 1981 (abbr.: SNS), pp. 207-215.

³ Si veda Otto P. Schinnerer, *The Literary Apprenticeship of Arthur Schnitzler*, in «The Germanic Review» 5 (1930), pp. 58-82, che contiene anche varie correzioni bibliografiche rispetto al saggio menzionato alla nota 6.

distato (dal 1875 al 1889) quanto nei periodi successivi, vale a dire nel quinquennio della svolta letteraria (1890-1895), nel ventennio del pieno sviluppo creativo (1896-1914) e infine in quello della maturità, che termina con la morte nel 1931⁴.

Schnitzler, naturalmente, ha composto anche lavori che non sono affatto ambientanti a Vienna, ma la sua opera letteraria e i settant'anni della sua vita, pubblica e privata, sono impregnati di una particolare atmosfera che in qualche modo ci rimanda sempre ai contorni della capitale asburgica.

Dirò di più: la presenza di Vienna nell'opera di Schnitzler è in qualche modo addirittura palpabile. Versi, atti unici, drammi e commedie, schizzi, novelle e novelle, narrazioni epistolari e diaristiche, racconti lunghi e romanzi, abbozzi e frammenti testimoniano sempre (sia pure con qualche reticenza) a favore di una complicità viennese che si ritrova anche in tutta una serie di altri scritti di natura diversa, quali annotazioni, aforismi, saggi, diagrammi, migliaia di lettere e il diario di una vita⁵.

Il discorso che riguarda Vienna nell'opera di Schnitzler è tuttavia più complesso di quanto possa sembrare a prima vista: sia per le difficoltà che derivano dalla natura stessa delle opere schnitzleriane, sia per i luoghi comuni che i vari critici e le varie epoche hanno contribuito a creare intorno alla figura di questo grande scrittore, magari partendo da facili e riduttive formulazioni che ce lo presentano come il "medico viennese contemporaneo di Freud"⁶ o come una

⁴ Per indicazioni più precise si veda Fausto Cercignani, *Arthur Schnitzler. La ragnatela dell'esistenza*, in F. C., *Studia Schnitzleriana*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1991, pp. 9-55. Per una diversa suddivisione si confronti Reinhard Urbach, *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*, Monaco, Winkler, 1974 (abbr.: SK), p. 22.

⁵ Per le lettere: 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). Per le parti finora pubblicate del diario (1879-1931): 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), 1991 (1903-1908) (abbr.: AST). Per il resto: GW/AB.

⁶ Schnitzler ebbe sempre notevoli perplessità sul metodo psicoanalitico. Le sue osservazioni in proposito e altri materiali correlati si trovano nel lascito - si noti in particolare Reinhard Urbach (cur.), *Über Psychoanalyse*, in «Protokolle» 2 (1976), pp. 277-284 (abbr.: ÜP) -, nel diario e nel carteggio. Per le lettere di Sigmund Freud si veda Heinrich Schnitzler (cur.), *Sigmund Freud. Briefe an Arthur Schnitzler*, in «Die Neue Rundschau», 66 (1955), pp. 95-106 (abbr.: FBS); per quelle di Theodor Reik, l'allievo "laico" di Freud, si veda Jeffrey B. Berlin e Hans-Ulrich Lindken, *Theodor Reiks unveröffentlichte Briefe an Arthur Schnitzler. Unter Berücksichtigung einiger Briefe Reiks an Richard Beer-Hofmann*, in «Literatur und Kritik» 18 (1983), pp. 182-197 (abbr.: RBS). Le traduzioni italiane di questi documenti sono presentate e annotate in Luigi Reitani (cur.), *Arthur Schnitzler. Sulla psicoanalisi*, Milano, SE, 1987, dove si rimanda alle rispettive edizioni tedesche (ÜP, GW/AB, AST, ASB, RBS, FBS) e a parti inedite del diario, nonché alla bibliografia internazionale sull'argomento. Alcune lettere di Freud sono tradotte anche in Barbara Melley, *Proposte poetiche e indagine psicoanalitica nel*

specie di storico e sociologo con qualche talento artistico⁷.

Il compito dello studioso potrebbe essere in qualche misura facilitato se si accogliesse la tesi di chi preferisce considerare l'arte di Schnitzler solo come espressione ironica e amabile della frivola atmosfera della *belle époque* viennese, oppure come lucida ma tenera rappresentazione degli aspetti più esemplari di un mondo aristocratico e borghese in decadenza, o come riflesso, e al tempo stesso superamento, della crisi e della frantumazione della civiltà austro-ungarica. Ma, se anche volessimo adottare, con le dovute cautele, uno di questi punti di vista, resterebbe pur sempre il problema di leggere i singoli testi schnitzleriani senza forzature interpretative e - nella prospettiva che qui ci proponiamo - senza storture che in qualche misura riguardino anche la Vienna di Schnitzler.

In generale si può affermare che nelle opere schnitzleriane - e non solo in quelle giovanili - è possibile cogliere una sorta di "superprotagonista" (un personaggio ricorrente ma sempre diverso) impegnato nell'individuazione e nell'esplorazione di possibili vie di sviluppo e di sbocco nella realtà circostante, in un mondo che viene presentato come contesto storico-sociale ma anche e soprattutto come dimensione individuale che si proietta tanto nel vissuto quanto nell'immaginario. Lo scrittore è sempre alla ricerca di forme narrative e drammaturgiche particolarmente adatte all'esplorazione di situazioni apparentemente normali oppure in qualche misura straordinarie, ma sempre analizzate nei loro aspetti più rivelatori di una condizione umana che solo in parte riguarda un'epoca ben precisa e un'ambientazione ben delimitata.

Detto questo, bisogna però aggiungere che Vienna s'impone all'attenzione del lettore già nei lavori che precedono il 1895, l'anno che segna il termine dell'apprendistato letterario grazie al successo del dramma *Liebelei* (*Amoretto*) al Burgtheater di Vienna e alla pubblicazione del racconto *Sterben* (*Morire*) presso

carteggio Freud-Schnitzler, in «Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche, Università di Parma» 3 (1975), pp. 167-179.

⁷ In questa sede è ovviamente impossibile affrontare, in maniera organica, i vari problemi posti dagli stereotipi di cui sopra, non ultimo quello che scaturisce da un'esasperazione della lettura in chiave sociale o storico-sociale. I seguenti tentativi di fare un bilancio critico della situazione appartengono a prospettive e momenti diversi: Giuseppe Farese, *Arthur Schnitzler alla luce della critica recente (1966-1970)*, in «Studi Germanici» NS 9/1-2 (1971), pp. 234-268, Herbert Seidler, *Die Forschung zu Arthur Schnitzler seit 1945*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie» 95/4 (1976), pp. 567-595, Herbert Knorr, *Experiment und Spiel. Subjektivitätsstrukturen im Erzählen Arthur Schnitzlers*, Francoforte, Lang, 1988, pp. 13-34. Si vedano anche Claudio Magris, *Arthur Schnitzler*, in C. M., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1976 [1963], pp. 221-235, Bianca Cetti Marinoni, *Arthur Schnitzler scrittore della crisi* [1982], in B. C. M., *Le due realtà. Fortune dell'immaginario nella letteratura tedesca*, Milano, Shakespeare & Company, 1983, pp. 106-110 e Giuseppe Farese, *Tramonto dell'Io e coscienza della fine in Arthur Schnitzler*, in G. F. (cur.), *Arthur Schnitzler e il suo tempo*, Milano, Shakespeare & Company, 1983 (abbr.: SST), pp. 24-33.

l'editore berlinese Samuel Fischer⁸. Un ottimo esempio della precoce presenza di Vienna nelle pagine del nostro autore è appunto *Amoretto*⁹, un dramma in tre atti composto qualche anno prima e ormai giudicato da molti come il migliore nell'ambito della produzione teatrale schnitzleriana. Ma ciò che qui conta non è soltanto la presenza di Vienna in sé e per sé, bensì lo scarto tra la concretissima Vienna di Schnitzler e la dimensione in cui vivono i suoi personaggi.

Il titolo dell'opera sembra rimandare a qualcosa di frivolo, ma dietro quella parola così leggera e per così dire spensierata c'è la tragedia di un'anima, una tragedia che qualcuno ha chiamato "borgnese" e che, volendo, si potrebbe anche definire "metropolitana" - se non fosse che è semplicemente schnitzleriana.

L'azione del dramma si svolge interamente a Vienna e la metropoli costituisce una presenza quasi fisica, una realtà che si fa sentire con tutte le sue caratteristiche urbane, con le sue differenze topografiche e sociali, con il suo centro e la sua periferia, con la sua *bohème* e le sue attività commerciali, con il suo benessere e la sua miseria, con la sua apparente spensieratezza ma anche con tutta la sua disperazione.

L'ambientazione è dunque tutta viennese, inequivocabilmente viennese. Ma chi volesse vedere in questa presenza di Vienna una sorta di elemento indispensabile e imprescindibile per capire la storia di Christine finirebbe col travisare l'essenza stessa dell'opera e col rafforzare un altro stereotipo della critica schnitzleriana, sia pure di segno contrario a quello originariamente legato a quest'opera. Va infatti ricordato che se da un lato *Amoretto* decretò il successo di Schnitzler come drammaturgo¹⁰, dall'altro segnò anche la nascita di un *cliché* che riduceva la sua figura artistica a quella del cantore di un ambiente viennese frivolo e pittoresco, abitato da "dolci fanciulle" dei sobborghi e da giovani uomini di mondo in cerca di facili avventure¹¹.

⁸ Per una documentazione fotografica riguardante la prima del dramma *Liebelei* si consulti Heinrich Schnitzler, Christian Brandstätter und Reinhard Urbach, *Arthur Schnitzler. Sein Leben und seine Zeit*, Francoforte, S. Fischer, 1981, pp. 69-71. Il racconto *Sterben* era già uscito a puntate tra l'ottobre e il dicembre 1894 sulla rivista «Freie Bühne» (più tardi «Neue deutsche Rundschau» e «Die neue Rundschau»), pubblicata dallo stesso editore. Si confronti la lettera di Schnitzler a Theodor Herzl, datata 6.4.1895: «Dafür daß *Sterben* als Buch bei ihm [d.h. Samuel Fischer] erschienen ist, - habe ich es ihm für die Zeitschrift "Freie Bühne" - schenken müssen» (ASB I, 255). In seguito i rapporti tra i due divennero sempre più amichevoli: si veda Peter de Mendelssohn, *Arthur Schnitzler e il suo editore S. Fischer*, in SST, 15-23.

⁹ Scritto tra il 1893 e il 1894, il dramma *Liebelei* fu rappresentato per la prima volta al Burgtheater di Vienna nell'ottobre 1895 e pubblicato nel 1896 dall'editore berlinese di Schnitzler, Samuel Fischer (SK, 95 e 151).

¹⁰ Per alcune considerazioni sociologiche sulla ricezione viennese del dramma si veda Renate Möhrmann, *Le donne e le ragazze di Schnitzler. Fra realismo e sentimento*, in SST, pp. 105-106.

¹¹ Si vedano le lamentele dell'autore in una *Antikritik* del 1911, mai pubblicata («Hier stehen Dinge, die öffentlich zu sagen nutzlos, weil sie zu Mißverständnissen prädestiniert sind»):

Ora, per cancellare o modificare una tale immagine non è certo il caso di esasperare (come ha fatto qualcuno)¹² gli aspetti sociali e ambientali di *Amoretto* e, quindi, la funzione che Vienna svolge nell'economia dell'opera. Si tratta piuttosto di comprendere le ragioni dell'innegabile tragicità di questo lavoro, tenendo conto anche del fatto che è stato scritto da un autore che in altre occasioni preferisce dare uno sbocco tragicomico alle vicende dei suoi personaggi.

Amoretto è una tragedia, o almeno rappresenta quanto Schnitzler abbia mai scritto di più vicino a una tragedia: se non altro perché la concezione stessa della figura di Christine *non* gli consente di introdurre nell'opera, con l'abituale, amara ironia, quegli elementi eccentrici o addirittura patologici che tendono a trasformare ogni potenzialità tragica in situazione tragicomica nel momento in cui l'illusione o la disillusione del protagonista appare ridicola (o almeno patetica) a chi la osserva dall'esterno. Mi riferisco, per esempio, agli atti unici del ciclo *Anatol* (1889-1891), che ruotano intorno alla figura di questo famoso «ipochondriaco dell'amore»¹³, e al racconto *Il mio amico Ypsilon* (1887), in cui un povero scrittore non riesce più a distinguere tra finzione creativa e concretezza del vissuto¹⁴.

La tragedia che si nasconde dietro il titolo di *Amoretto* scaturisce dalla disillusione di una «povera ragazza» viennese¹⁵ nell'apprendere che il suo primo amore, uno studente di famiglia benestante, è morto in duello a causa di un'altra donna. Poiché questo studente, scrive Schnitzler, è «ancora irretito da una precedente passione amorosa» e «all'inizio prende troppo alla leggera la relazione con questa giovane fanciulla, ho intitolato il lavoro *Amoretto*, con una punta di dolorosa ironia difficilmente non avvertibile». «Più seriamente, a ugual ragione, anche se con meno buon gusto,» continua l'autore, «avrei potuto intitolare il dramma: Il grande amore di Christine»¹⁶.

«Wie also die Männerwelt in Anatols und Homosexuelle, so zerfällt die weibliche in süße Mädeln und verheiratete Frauen, selbstverständlich nur bei Betrachtung meiner Werke». Lo scritto è riportato in Reinhard Urbach, *Arthur Schnitzler [Die Dramen]*, Velber bei Hannover, Friedrich, 1968 (abbr.: ASD), pp. 41-43; si confronti anche Christa Melchinger, *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*, Heidelberg, Winter, 1968, p. 33, n. 37.

¹² Si veda soprattutto Janz, in Rolf-Peter Janz e Klaus Laermann, *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Stoccarda, Metzler, 1977, pp. 27-40, dove non mancano evidenti forzature interpretative. Si confronti, più sotto, anche la nota 24. Secondo Paolo Chiarini (*Amoretto*, Torino, Einaudi, 1987, p. VI) «l'orgoglio e la passione di Christine» si infrangono contro la «muraglia compatta e insuperabile» della «Linie» (l'attuale «Gürtel»), e la ragazza è ricacciata «nei suoi reali confini di classe».

¹³ GW/D I, 82: «Ich bin stets ein Hypochonder der Liebe gewesen».

¹⁴ *Mein Freund Ypsilon* fu pubblicato per la prima volta su un foglio letterario: «An der schönen blauen Donau» 4/2 (1889), pp. 25-28 (SK, 83).

¹⁵ Il titolo originario del lavoro, concepito nel 1893, era *Das arme Mädcl*. Si confronti anche la battuta del padre nel secondo atto: «Für ein ... armes Mädcl» (GW/D I, 243).

¹⁶ Il passo si trova nella già citata *Antikritik*: «Da der junge Mann, von einer früheren Lei-

Un commento di questo genere può forse bastare a delineare la trama dell'opera nel contesto di una polemica che coinvolge la figura della cosiddetta "dolce fanciulla" dei sobborghi viennesi, nonché «la pigrizia mentale» o «la malevolenza di un certo tipo di critica», l'una e l'altra esplicitamente lamentate da Schnitzler¹⁷. Ma il commento dell'autore si presta anche a facili travisamenti interpretativi che riguardano sia i singoli personaggi sia l'opera nel suo insieme, intesa come vera e propria tragedia dell'autoinganno e della disillusione.

A parte la «dolorosa ironia» del titolo, bisogna subito sottolineare che il sogno di Christine è il sogno del "vero amore" e non una sorta di fantastico progetto che la liberi da un «ambiente soffocante»¹⁸. Ma questo sogno s'infrange: svanisce come l'illusione di Fritz, che non riesce ad applicare le regole del gioco dell'amore né con la "donna demoniaca", né con la ragazza dei sobborghi viennesi. In lui non c'è né inganno né senso di colpa, e la sua mancanza di consapevolezza non riguarda tanto il gioco che sta conducendo, quanto piuttosto la vera natura di Christine, il suo essere radicalmente diversa dalla comune ragazza di periferia che s'identifica, e non solo nell'abbigliamento, con quel «certo tipo di *grisette*» viennese che Schnitzler ha più volte descritto¹⁹.

Il nocciolo della tragedia non si configura dunque come conflitto «tra amore e amoretto»²⁰ (l'amoretto essendo impossibile sia per Fritz che per Christine), bensì come contrapposizione tra illusione e disinganno, o meglio come incapacità, da parte della protagonista, di sopportare la disillusione che segue l'autoinganno. Pur essendo ben consapevole che la felicità non può durare²¹ e che Fritz frequenta anche una misteriosa signora²², Christine preferisce sempre credere di poter condividere con lui l'unica grande speranza che le allietta la vita²³. E se alla fine la sconvolgente notizia della morte di Fritz la spinge verso il suicidio,

denschaft noch umstrickt, das Verhältnis zu diesem jungen Mädchen anfangs allzu leicht nimmt, habe ich mit einem kaum zu überhörenden schmerzlich ironischen Unterton dieses Stück *Liebelei* genannt. Ernsthafter, mit dem gleichen Recht, freilich mit etwas weniger Geschmack, hätte ich das Stück nennen dürfen: Christinens große Liebe» (ASD, 42).

¹⁷ *Antikritik*: «Wenn man eben nicht immer wieder mit der Denkfaulheit und Böswilligkeit einer gewissen Art von Kritik rechnen müßte [...]» (ASD, 41).

¹⁸ Michaela L. Perlmann, *Arthur Schnitzler*, Stoccarda, Metzler, 1987, p. 64.

¹⁹ Per il «prototipo» di questa «figura deliziosa» si veda JiW, 111 («Prototyp einer Wienerin, reizende Gestalt, geschaffen zum Tanzen [...]») e si confrontino le parole di Anatol nell'atto unico *Weihnachtseinkäufe*: «Sie ist nicht faszinierend schön - sie ist nicht besonders elegant - und sie ist durchaus nicht geistreich» (GW/D I, 46-47).

²⁰ Melchinger, *Illusion und Wirklichkeit*, p. 35.

²¹ GW/D I, 225: «Hab' keine Angst, Fritz ... ich weiß ja, daß es nicht für immer ist»; GW/D I, 253: «Was dann aus mir wird - es ist ja ganz einerlei - ich bin doch einmal glücklich gewesen, mehr will ich ja vom Leben nicht».

²² Si veda sopra, alla nota 20.

²³ GW/D I, 225: «Ich möchte nur, daß du das weißt und mir glaubst: Daß ich keinen lieb gehabt vor dir, und daß ich keinen lieb haben werde - wenn du mich einmal nimmer willst».

ciò è dovuto, non già alla sensazione di aver subito un presunto «declassamento sociale»²⁴, bensì alla certezza di avere irrimediabilmente perduto il suo sogno d'amore. Continuare a vivere significherebbe per lei accettare, non solo una dimensione esistenziale in cui il perenne può cedere all'effimero, ma anche una realtà in cui è fugace perfino il dolore causato dalla perdita dell'ideale²⁵.

La sua risposta a chi, nel finale, vorrebbe trattenerla e consolarla rappresenta quindi il rifiuto di una scelta di vita che per lei è semplicemente impossibile: quella stessa scelta che ha prodotto la rassegnazione del padre e che potrebbe trasformarsi nella condizione sconsolata di altri personaggi schnitzleriani. Per la ragazza della periferia viennese che si aggrappa disperatamente alla sua visione d'amore non potrà esserci né la dolorosa rassegnazione degli anni a venire, né un «prossimo innamorato» con cui dimenticare tutto²⁶.

Né va taciuto che nel tanto discusso finale la ragazza esprimere il suo dignitoso ma disperato dolore²⁷ senza sapere che anche Fritz non è mai riuscito a prendere le cose alla leggera²⁸, senza capire che anche in Fritz c'è stato un rinnovarsi continuo dell'autoinganno, dell'inutile pretesa di essere uno spensierato uomo di mondo che vive ogni avventura amorosa con lo spirito mondano dell'amico Theodor.

Tutto ciò significa, come ho già anticipato, che *Amoretto* segna il passaggio - peraltro non definitivo - dalla tragicommedia alla tragedia o, se si vuole, dalla «melancoledia» (il termine ricorre nell'epistolario schnitzleriano)²⁹ alla tragedia. Quando la donna di mondo non è più solo potenzialmente «perfida»³⁰, quando

²⁴ Janz e Laermann, *Schnitzler*, p. 39.

²⁵ Si confronti, su questo punto, anche Hartmut Scheible, (*Arthur Schnitzler*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1976, p. 64), che però non coglie né il contrasto con la rassegnazione del padre né quello con la sconsolatezza di Wendelmayer nel racconto *Der Fürst ist im Hause*.

²⁶ GW/D I, 263 (Christine): «Morgen? - Wenn ich ruhiger sein werde?! - Und in einem Monat ganz getröstet, wie? - Und in einem halben Jahr kann ich wieder lachen, was? - Und wann kommt denn der nächste Liebhaber?».

²⁷ «Per lui non sono stata che un passatempo» (GW/D I, 262: «Ich bin ihm nichts gewesen als ein Zeitvertreib»). Questa battuta potrebbe essere addotta per sostenere che Christine si toglie la vita perché la sua dignità è stata offesa. Ma la tesi di una "condanna a morte" dovuta a «mancanza di rispetto» - si veda Roberta Ascarelli, *Arthur Schnitzler*, Pordenone, Studio Tesi, 1995, p. 82 - non regge, né per Christine né per Fritz.

²⁸ Per esempio: «Ich hab' deine Liebestragödien satt» (GW/D I, 219), dove «tragedie d'amore» si riferisce a entrambe le "avventure". Si confronti anche la citazione alla nota 18.

²⁹ Il termine «melancoledia» («Melancholiödie») si trova in una lettera del 2 agosto 1904 a Otto Brahm. In questo scritto Schnitzler accenna all'argomento di un dramma in gestazione (*Zwischenspiel*) e prevede che il critico Paul Goldmann lo inviterà più volte a ritornare alla tragedia, o almeno alla «melancoledia». Si veda Oskar Seidlin (cur.), *Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm*, Tubinga, Niemeyer, 1975, p. 163.

³⁰ Le categorie elencate da Anatol nell'atto unico *Weihnachtseinkäufe* (1891) comprendono, oltre al "frivolo malinconico" e alla "dolce fanciulla", anche "la perfida donna di mondo". Ma Gabriele, lì, è solo potenzialmente una «böse Mondaine» (GW/D I, 46).

una delle perle false di un famoso quadretto anatoliano³¹ si dimostra inaspettatamente vera come l'esperienza che rappresenta³², allora lo scettico frivolo e malinconico si accorge che il presentimento della morte è l'attimo che fa percepire il «profumo dell'eternità»³³. Quando l'amore è qualcosa di più di un amoretto, la "ragazza dei sobborghi" si rende conto che l'«avventura della *sua* vita» non è la stagione della giovinezza in sé e per sé³⁴, bensì qualcosa che ha il sapore dell'esperienza non ancora vissuta³⁵: qualcosa che vale più della giovinezza e dell'esistenza stessa.

A differenza del padre, che cerca di superare le avversità della vita con una saggezza che pure tiene conto, almeno in parte, della necessità di sognare, Christine si rifiuta di accettare i dati del vissuto, respinge con disperato disprezzo una realtà che è inesorabilmente diversa dalla dimensione esistenziale che il suo io ha costruito.

Così, nel finale di *Amoretto*, il cerchio si chiude (o sembra chiudersi) sul primo periodo artistico di Schnitzler. Una volta eliminato l'elemento creativo "strano" o "inverosimile", e fatta tacere - almeno per ora - l'ironia dell'autore che cerca di prendere le distanze da un argomento che pure gli sta molto a cuore, ecco che l'anima del personaggio non sembra più dominata da uno "stato crepuscolare" in cui i confini della luce si confondono con quelli delle tenebre, il suo comportamento non appare più né patologico né eccentrico e la tragicommedia dell'autoinganno si trasforma semplicemente in tragedia della disillusione.

E Vienna? Vienna è sempre lì: ci sono i quartieri dell'alta borghesia delimitati dalla cosiddetta *Linie* e, fuori di questa, i sobborghi artigiani e industriali. Vienna è tutta lì: con i suoi teatri, i suoi caffè e gli appartamenti da scapolo, ma anche con i miseri alloggiamenti di una periferia che viene solo in parte ravvivata da qualche tipica locanda. Vienna è reale come il dolore di Christine, ma non ne condiziona in alcun modo né i comportamenti né i sentimenti. Il titolo originario del dramma, *Das arme Mädel* (*La povera ragazza*), non significa affatto «la ragazza povera» e la vicenda non implica in alcun modo ambizioni "sociali" da parte di Christine. Certo, Vienna è sempre presente con le sue di-

³¹ Si veda *Anatols Größenwahn* (1891). La megalomania che si profila in questo atto unico è del tutto particolare: una mania di grandezza che consiste, in buona sostanza, nel pretendere di vedere la realtà così come non è o come non può essere stata.

³² GW/D I, 122: «Wenn aber eine [dieser Perlen] echt war?».

³³ Quando Christine parla, o tenta di parlare, di un amore che dura una vita, Fritz la interrompe, o la previene, dicendo: «Von der Ewigkeit reden wir nicht» (GW/D I, 225); oppure: «Sprich nicht von Ewigkeit» (GW/D I, 252). Ma la seconda volta aggiunge, quasi tra sé e sé: «Es gibt ja vielleicht Augenblicke, die einen Duft von Ewigkeit um sich sprühen. - ... Das ist die einzige, die wir verstehen können, die einzige, die uns gehört».

³⁴ *Das Abenteuer seines Lebens* (ASA, 139): «Jugend ist das wahre Abenteuer des Menschenlebens - und wir - freie dich doch - wir stehen mitten drin!».

³⁵ *Das Abenteuer seines Lebens* (ASA, 121): «Das Abenteuer deines Lebens! - Es ist ein Glück, daß man nur solange daran glaubt, als man es nicht erlebt hat».

verse e spesso inesorabili realtà, ma Christine - a differenza degli altri personaggi del suo ambiente - non si mostra consapevole del contesto che la circonda, di un vissuto che le rimane fondamentalmente estraneo se non è immediatamente collegato o collegabile con il suo sogno d'amore. Come in molti altri lavori schnitzleriani - e non solo del periodo giovanile - l'io resta chiuso in se stesso e nel suo mondo, in una dimensione dove il sogno ha spesso il sopravvento sulla realtà, e dove perfino Vienna sembra perdere profilo e consistenza.

* * *

Una sorta d'illusione ricorrente che si contrappone al quotidiano, il sogno ad occhi aperti che si confonde con il reale, emerge con prepotenza anche dal romanzo *Verso la libertà*³⁶, che pure fu iniziato circa dieci anni dopo e concluso nel 1908. Anche qui Vienna è senza dubbio presente. Anzi lo è ancor di più. Ma lo scarto tra la Vienna di Schnitzler e la dimensione in cui vivono i suoi personaggi è ancor maggiore.

Il protagonista del romanzo, il barone Georg von Wergenthin, vive perennemente in un groviglio di attimi passati, presenti e futuri, in quel mondo di «continue e indistinte transizioni» che già caratterizzava l'universo di Anatol³⁷. Georg von Wergenthin è ancor più vicino di quest'ultimo al tipo dell'uomo di mondo, ma fa venire in mente anche una particolare disposizione interiore di altri personaggi schnitzleriani, vale a dire quella incapacità di distinguere tra vissuto e fantasticato che è tipica delle «anime crepuscolari», di quelle *Dämmerseelen* che l'autore stesso richiamò nel titolo originario del racconto *Die Fremde* (*L'estranea*, 1902)³⁸ e nell'intestazione del primo volume che accolse la storia di questa donna misteriosa e inquietante³⁹.

³⁶ Sulla complessa genesi di questo lavoro e per il materiale che ne documenta lo sviluppo si legga Giuseppe Farese, *Individuo e società nel romanzo «Der Weg ins Freie» di Arthur Schnitzler*, Roma, Bulzoni, 1969. Per due versioni italiane dell'opera si vedano Marina Bistolfi (trad.), *Arthur Schnitzler. Verso la libertà* (postf. di Giorgio Zampa), Milano, Mondadori, 1981 (abbr.: VLB) e Liliana Scalero (trad.), *Arthur Schnitzler. Verso la libertà* (postf. di Giuseppe Farese), Milano, SE, 1991 (abbr.: VLS).

³⁷ GW/D I, 83 (Max): «Und darum ist ja ewig dieser Wirrwarr von Einst und Jetzt und Später in dir; es sind stete, unklare Übergänge!». Si noti anche la parziale somiglianza tra Georg von Wergenthin e Alfred, che nel racconto *Der Mörder* (1910) soggiace al prepotente impulso di «sbrigare le più difficili faccende della vita senza intervenire attivamente» (GW/E I, 995: «Und sein Drang, die schwierigsten Angelegenheiten des Lebens ohne tätiges Eingreifen zu erledigen war [...] übermächtig»).

³⁸ Il primissimo titolo del racconto era *Theoderich*, che poi divenne *Dämmerseele* per la sua prima uscita nel maggio del 1902 e infine *Die Fremde* per la seconda, nel 1907 (SK, 114).

³⁹ *Dämmerseelen. Novellen [Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg, Die Weissagung, Das neue Lied, Die Fremde, Andreas Thameyers letzter Brief]*, Berlino, S. Fischer, 1907. Lo "stato crepuscolare" si manifesta nella sua forma estrema proprio in

L'ambientazione del romanzo *Verso la libertà* è ancora una volta tutta viennese: gli aristocratici von Wergenthin abitano nella zona del parco civico, presso il *Ring*, l'anello che delimita il centro di Vienna; il salotto alto-borghese degli Ehrenberg si trova nel III Distretto, presso il giardino Schwarzenberg; la famiglia piccolo-borghese dei Rosner vive nel IV Distretto, chiamato *Wieden*; artisti come Heinrich Bermann e Edmund Nürnberger sono alloggiati nei pressi della *Linie* o nella parte più malandata del centro storico. Eppure, nonostante questi e altri particolari, nonostante i frequenti riferimenti a varie parti della città e dei dintorni, anche in questo lavoro Vienna sembra quasi rappresentare, almeno nella prospettiva del protagonista, una realtà come un'altra, un qualsiasi mondo reale che si contrappone al sogno.

Il tema centrale del romanzo *Verso la libertà* - un lavoro particolarmente amato da Schnitzler⁴⁰ - non è, come sembrerebbe invece suggerire l'abbozzo drammaturgico da cui deriva (*Die Entrüsteten*), né l'indignazione dei genitori di una ragazza madre che convive con un uomo, né l'indignazione che si manifesta in vari individui più o meno consapevoli dei conflitti derivanti dalle grandi questioni del momento storico, vale a dire dall'ebraismo, dal sionismo, dall'antisemitismo, dal socialismo o, più in generale, dalla situazione politico-sociale del primo decennio del secolo in una città come Vienna⁴¹. Ciò che salda la storia

Katharina, la protagonista del racconto *Die Fremde*: «Ma tutto ciò che lei raccontava, narrazioni di avvenimenti reali e confessioni di remote fantasticherie, scorreva via come avvolto nel medesimo fioco barlume» (GW/E I, 555: «Doch alles, was sie berichtete, Erzählungen wirklicher Geschehnisse und Geständnisse ferner Träumereien, schwebte wie im gleichen matten Schimmer vorüber»).

⁴⁰ In una delle lettere che documentano lo screezio creatosi tra l'autore e Hofmannsthal a proposito di *Der Weg ins Freie* Schnitzler chiama il romanzo «diese persönlichste meiner Schöpfungen» - si consulti Therese Nickl e Heinrich Schnitzler (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Arthur Schnitzler. Briefwechsel*, Francoforte, Fischer Tb, 1983 [S. Fischer 1964], pp. 257. E nel rispondere a Georg Brandes, che in una lettera del giugno 1908 aveva messo in dubbio l'unità dell'opera («Aber haben Sie nicht zwei Bücher geschrieben?»), Schnitzler afferma che si tratta del lavoro più bello da lui scritto fino a quel momento: «Wie schön war dieser Roman, - eh ich ihn geschrieben habe! - Jetzt aber, da er fertig ist, schätz ich ihn höher als alles was ich bisher gemacht» - Kurt Bergel (cur.), *Georg Brandes und Arthur Schnitzler. Ein Briefwechsel*, Berna, Francke, 1956, pp. 95 e 97. Secondo David S. Low, *Questions of Form in Schnitzler's «Der Weg ins Freie»*, in «Modern Austrian Literature» 19/3-4 (1986), pp. 21-32, le difficoltà formali del romanzo derivano dalla percezione impressionistica della realtà da parte dell'autore, che si vede così preclusa la possibilità di presentare la sintesi di un'epoca.

⁴¹ Il titolo dell'abbozzo originario era *Die Entrüsteten*. Partendo da un appunto creativo di Schnitzler in cui il concetto di indignazione sembrerebbe riferito tanto a coloro che la provano quanto a coloro che possono provocarla (Farese, *Individuo e società*, p. 30), Friedbert Aspetsberger cerca, stiracchiando notevolmente il termine, di porre tutta la narrazione sotto il segno della «Entrüstung» - F. A., *Arthur Schnitzlers «Der Weg ins Freie»*, in «Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft» 4/1-2 (1973), pp. 65-80. Per una lettura di *Der Weg ins Freie* come romanzo sociale e d'artista si veda Janz e Laermann, *Schnitzler*, pp. 155-174, dove la crisi d'identità dei personaggi principali viene interpretata, con qualche forzatura, come sigla incon-

sentimentale del barone Georg von Wergenthin e Anna Rosner alle vicende di altri personaggi è non solo la prospettiva dell'io che vive in una realtà dominata da sogni e vaghe speranze, ma anche una certa riluttanza, percepibile in quasi tutti gli "ambienti" della lunga narrazione, ad affrontare le situazioni che la vita presenta. Ciascuno - ebreo e non ebreo - cerca la propria via di sbocco, ciascuno crede di incamminarsi verso la propria libertà⁴². Per tutti si tratta di un cammino interiore alquanto incerto, fatto di dubbi, scrupoli, ripensamenti e grandi o piccole illusioni⁴³, ma soprattutto di un percorso che ogni personaggio deve affrontare nella più completa solitudine.

Georg von Wergenthin è psicologicamente labile e appare continuamente impegnato nella ricerca di situazioni che possano stimolare la sua creatività musicale e contrastare la sua tendenza alla svagatezza e alla negligenza. Così, quasi senza volerlo, si trova sempre più coinvolto nella sua relazione con la sensibilissima, fiera e comprensiva Anna Rosner: fino alla convivenza e alla nascita del figlio morto. Da questa rete di indesiderate responsabilità Georg potrà liberarsi - con l'illusione di trovare altri stimoli nel suo primo impiego musicale - solo per effetto delle circostanze e grazie alla saggezza di Anna, che ritorna

fondibile di tutta un'epoca. Detlev Arens, *Untersuchungen zu Arthur Schnitzlers Roman «Der Weg ins Freie»*, Francoforte, Lang, 1981, p. 68 (cfr. 93) arriva perfino a domandarsi se Georg von Wergenthin non possa essere considerato un primo rappresentante del consumismo moderno. Per alcune riflessioni sull'aristocrazia si veda Egon Schwarz, *Arthur Schnitzler und die Aristokratie*, in SNS, 54-70, spec. 62-65. Per la questione ebraica si leggano anche le numerose citazioni dai diari di Schnitzler in Egon Schwarz, *Arthur Schnitzler und das Judentum*, in Gunter E. Grimm e Hans-Peter Bayerdörfer (cur.), *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Königstein/Ts., Athenäum, 1985, pp. 67-83 e si confronti Wolfgang Nehring, *Zwischen Identifikation und Distanz. Zur Darstellung der jüdischen Charaktere in Arthur Schnitzlers «Der Weg ins Freie»*, in Walter Röhl e Hans-Peter Bayerdörfer (cur.), *Akten des 7. int. Germanisten-Kongreß*, Tübinga, Niemeyer, 1986, vol. 5, pp. 162-170. Sugli spunti autobiografici del romanzo si veda Michaela L. Perlmann, *Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*, Monaco, Fink, 1987, p. 133 e si confronti Ascarelli, *Arthur Schnitzler*, p. 154.

⁴² Il titolo del romanzo è ben illustrato dalle convinzioni espresse da Heinrich Bermann a proposito dei problemi che si pongono agli ebrei: «Jeder muß selber dazusehen, wie er herausfindet aus seinem Ärger, oder aus seiner Verzweiflung, oder aus seinem Ekel, irgendwohin, wo er wieder frei aufatmen kann. [...] Ich glaube überhaupt nicht, daß solche Wanderungen ins Freie sich gemeinsam unternehmen lassen [...]. Es kommt nur für jeden darauf an, seinen inneren Weg zu finden» (GW/E I, 833). Il pericolo, in questa ricerca interiore, è che il concetto di libertà personale nasconda una sorta di solipsismo consolatorio. Si confronti, su questo punto, anche Martin Swales, *Arthur Schnitzler. A Critical Study*, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 42.

⁴³ Secondo Martin Swales l'autoinganno dei personaggi conferisce una certa «inautenticità» ad ogni azione intrapresa nel romanzo - M. S., *Nürnberger's Novel. A Study of Arthur Schnitzler's «Der Weg ins Freie»*, in «The Modern Language Review» 70/3 (1975), p. 575. Per il romanzo di Nürnberger si veda più sotto, alla nota 48.

con grande dignità al suo ambiente piccolo-borghese⁴⁴. La bruciante ferita prodotta dal dolore della protagonista potrà chiudersi - per dirla con Edmund - più in fretta di quella «straziante» e «tormentosa» della delusione⁴⁵ - ferita che per Georg ed altri personaggi del romanzo (e schnitzleriani in genere) è invece sempre aperta o sul punto di riaprirsi.

Il drammaturgo ebreo Heinrich Bermann - un figura che qualcuno considera addirittura più importante di Georg - è assai più consapevole dei molteplici aspetti di ogni situazione, ma si perde nel caos che deriva dalla spietata chiarezza della sua visione del mondo e delle cose⁴⁶. Anche quando abbandona la sua attricetta (che poi si uccide), egli sa benissimo di essere allo stesso tempo colpevole e incolpevole. Cercare una via di uscita nel groviglio dell'esistenza significa, per lui, progettare un sistema filosofico che metta ordine nel mondo, vuol dire costruire una specie di giostra a spirale che consenta di allontanarsi dalla terra per salire sempre più in alto, con il rischio di dover poi precipitare nel vuoto dal vertice dell'immaginaria torre⁴⁷.

⁴⁴ Hartmut Scheible (*Schnitzler*, p. 97) conclude la sua lettura in chiave storico-sociologica con la sorprendente affermazione che i personaggi con una «identità intatta» (e tra questi anche Anna) sono incomprensibili e «inavvicinabili» da parte del narratore onnisciente. Ma in effetti si tratta sempre di figure che sono inevitabilmente meno interessanti, per l'autore, di quelle incapaci di trovare la loro strada. Sulle virtù di Anna si legga Waltraud Gölder, *Weg ins Freie oder Flucht in die Finsternis - Ambivalenz bei Arthur Schnitzler*, in SNS, 266-271. L'atteggiamento "estetizzante" di Georg viene sottolineato anche da Gottfried Just, *Ironie und Sentimentalität in den erzählenden Dichtungen Arthur Schnitzlers*, Berlino, Schmidt, 1968, p. 63 e da Renate Möhrmann, *Impressionistische Einsamkeit bei Arthur Schnitzler. Dargestellt an seinem Roman «Der Weg ins Freie»*, in «Wirkendes Wort» 23/6 (1973), p. 398. Si noti però che l'estetismo del giovane barone è di un genere del tutto particolare. Nell'attribuirgli la necessità non tanto di un lavoro creativo, quanto dell'atmosfera della sua arte (GW/E I, 921: «Nicht schöpferische Arbeit, - die Atmosphäre seiner Kunst allein war es, die ihm zum Dasein nötig war»), Heinrich Bermann coglie una pura e semplice conseguenza dell'atteggiamento complessivo di Georg, per il quale la dimensione interiore e immaginaria prevale sempre su quella esterna e concreta.

⁴⁵ GW/E I, 933: «Doch wie meistens wird wohl auch hier die brennende Wunde des Schmerzes schneller verheilt sein, als die quälende, bohrende der Enttäuschung».

⁴⁶ Pur essendo coinvolto in tutte le tematiche del romanzo, Heinrich Bermann non può certo essere considerato - come invece vorrebbe Andrew Török, *Arthur Schnitzlers «Der Weg ins Freie». Versuch einer Neuinterpretation*, in «Monatshefte für den deutschen Unterricht» 64/4 (1972), p. 374 - il «vero e proprio eroe» del romanzo. Richard H. Allen, *Schnitzler's «Der Weg ins Freie». Structure or Structures?*, in «Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association» 6/3 (1967), pp. 4-17 vede addirittura in Aegidius (protagonista del libretto d'opera di Bermann) la «Hauptperson of the novel». Questa figura rappresenterebbe infatti lo stesso Heinrich Bermann, Georg von Wergenthin e Leo Golowsky.

⁴⁷ GW/E I, 958: «Irgend einmal war ihm wohl bestimmt, von einer Turmspitze, auf die er in Spiralen hinaufgeringelt war, hinabzustürzen ins Leere; und das würde sein Ende sein» (cfr. pp. 676-677 e 889). Perlmann (*Schnitzler*, p. 172) vede in questo movimento a spirale (che non consentirebbe a chi sale di avvicinarsi al centro!) l'assoluta mancanza di una meta ben precisa. Anche Norbert Abels travisa il senso di questa immagine, collegandola con altri passi

L'impotenza attanaglia anche lo scrittore ebreo Edmund Nürnberger, ormai dichiaratamente aconfessionale, per il quale la sofferta coscienza della crisi socio-politica si è trasformata in sterile disgusto ed esasperata diffidenza⁴⁸. Il medico ebreo Berthold Stauber è a sua volta segnato da una patologica indecisione tra ricerca scientifica e impegno socialdemocratico, l'una e l'altro cercati soprattutto per essere ammirato dalla donna che ama⁴⁹. Therese Golowsky, figlia di un mercante ebreo in rovina, è diventata un'agitatrice socialdemocratica per sfuggire a se stessa e passa continuamente dal sogno di un'umanità felice a quello di una nuova avventura amorosa⁵⁰. Nemmeno suo fratello Leo, pur essendo un tenace difensore dell'ebraismo e un convinto sionista, ha una meta sicura: diviso tra lo studio della musica e della matematica, è sempre in attesa di miracoli che gli risparmino i disagi della vita⁵¹.

La tendenza a una certa mancanza di iniziativa si ritrova, del resto, anche in altri personaggi del romanzo: giovani fannulloni e razzisti, frivole e provocanti signorine, stravaganti e ambigue signore, brillanti e simpatici ufficiali, acute e raffinate ragazze, fatui e snobistici giovanotti. Anche l'espressione paterna di alcuni genitore saggi e riflessivi sembra ormai segnata, almeno agli occhi delle nuove generazioni, da una malinconica impotenza. Perfino l'impulsivo e sentimentale sionismo del vecchio Ehrenberg deve cedere il passo, dopo il viaggio in Palestina, alla delusione e alla rassegnazione.

Ma i personaggi minori del romanzo non sono soltanto questi individui ben delineati che si muovono accanto a tipi di varia umanità e diversa estrazione

avulsi dal contesto e interpretandola come anticipazione del tragico destino degli ebrei d'Europa - N. A., *Sprache und Verantwortung. Überlegungen zu Arthur Schnitzlers Roman «Der Weg ins Freie»*, in SNS, 159-160.

⁴⁸ Nürnberger sostiene di non essersi mai sentito ebreo («Ich bin längst konfessionslos geworden; aus dem einfachen Grunde, weil ich mich nie als Jude gefühlt habe», GW/E I, 689). Dopo un primo, possente romanzo egli non crea più, perché - come osserva Bermann - «la fecondità è certamente concessa all'ira, ma non al disgusto» («Und erst ein Wort Heinrichs: daß wohl dem Zorne, nicht aber dem Ekel Fruchtbarkeit beschieden sei, ließ ihn verstehen, warum Nürnbergers Werk für immer abgeschlossen war», GW/E I, 826). Si noti anche questa battuta di Bermann: «[Nürnberger] behält immer recht, lieber Georg. Man kann nämlich nie und nimmer betrogen werden, wenn man allem auf Erden mißtraut, sogar seinem eigenen Mißtrauen» (GW/E I, 954).

⁴⁹ GW/E I, 658: «Denn eh' er sie zu seiner Gattin machte, wollte er irgend einen Erfolg erlangen haben, entweder auf wissenschaftlichem oder politischem Gebiet, und von ihr wahrhaft bewundert sein».

⁵⁰ GW/E I, 938: «In welchem ihrer Träume mochte sie jetzt leben? In dem wirrdüstem der Menschheitsbeglückung, oder in dem heiter-leichten eines neuen Liebesabenteuers? [...] "Vielleicht ist das alles nur eine Flucht vor mir selbst"». Gutt, *Emanzipation*, pp. 95-100 presenta Therese Golowsky nella categoria femminile del «tipo instabile», senza nemmeno accennare all'«instabilità» di quasi tutti i personaggi (femminili e maschili) del romanzo.

⁵¹ GW/E I, 725-726: «[Es lag] in seiner Art, unbewußt auf Wunder zu warten, die ihm Unbequemlichkeiten ersparen konnten».

sociale. Ci sono anche altre presenze assai meno concrete, eppure non meno importanti, saldamente legate alle vicende dei personaggi principali: figure ricordate o inventate che affiorano di continuo mescolandosi con quelle che animano il presente.

La particolare condizione psichica che favorisce la comparsa di queste «ombre» viene esplicitamente richiamata da Heinrich Bermann, quando parla degli strani rapporti che si sviluppano in certi momenti tra le persone reali che ci appaiono come inventate e le figure che abbiamo effettivamente creato con la fantasia⁵². Ma anche al di là di questa peculiare dimensione dai contorni sfumati, che in Heinrich forse risente della consuetudine con la finzione letteraria, ecco che l'intrusione dell'irreale nella sfera del vissuto si profila già dalle prime pagine del romanzo, e non solo per il protagonista.

Nel caso di Georg von Wergenthin le «ombre» rappresentano per lo più figure reali, ma ormai defunte o lontane: come l'onnipotente padre, morto qualche mese prima, l'ossessionante Labinski, che forse si è ucciso solo per affettazione⁵³, oppure la pigra e misteriosa Grace, la fidanzata di un tempo, rientrata definitivamente in America. Più di una volta Georg crede di riconoscere in persone a lui sconosciute ora Labinski, ora il padre⁵⁴. E dopo aver visitato la tomba della sorella di Edmund a Cadenabbia, Georg confonde sempre, nei suoi ricordi, questa giovane e sfortunata fanciulla, che non ha mai incontrato, con l'amante di Heinrich, che ha visto una sola volta sulla scena, di sfuggita⁵⁵. La sovrapposizione è talmente netta che egli prova per questa attrice la stessa pena che ci assale in sogno per i morti che non sanno di esserlo⁵⁶.

I defunti, dice ancora Heinrich, sono spesso per noi «fantasmi vivi» che gi-

⁵² GW/E I, 713-714: «Kennen Sie diese Stimmungen, in denen alle Erinnerungen, ferne und nahe, sozusagen ihre Lebensschwere verlieren; alle Menschen, mit denen man sonst irgendwie verbunden ist, durch Schmerzen, Sorgen, Zärtlichkeit, einen nur mehr wie Schatten umschweben, oder richtiger gesagt, wie Gestalten, die man selbst erfunden hat? Und die erfundenen Gestalten, die stellen sich natürlich auch ein und sind mindestens geradso lebendig wie die Menschen, an die man sich eben als an wirkliche erinnert». Purtroppo le due traduzioni italiane (VLB, 103 e VLS, 80) oscurano e travisano il significato del passo, perché non distinguono tra le persone reali che appaiono come inventate e le figure che sono effettivamente inventate.

⁵³ GW/E I, 639: «Labinski, der sich vier Tage darauf erschossen, man hatte nie recht erfahren, ob wegen Grace, wegen Schulden, aus Lebensüberdruß, oder ausschließlich aus Affektion».

⁵⁴ GW/E I, 778: «Es war nicht das erstmal, daß er [Labinski] zu sehen glaubte [...] Und neulich, hinter den geschlossenen Fenstern eines Fiakers hatte Georg das Antlitz seines verstorbenen Vaters zu erkennen geglaubt».

⁵⁵ GW/E I, 834: «Und nun denken Sie, wie sonderbar, seither vermengen sich in meiner Erinnerung immer diese zwei Wesen, von denen ich das eine nie gesehen habe, das andre nur flüchtig, auf dem Theater, wie Sie wissen» (cfr. GW/E I, 895: «Er sah die Tote vor sich [...])).

⁵⁶ GW/E I, 834: «[Er] fühlte ein seltsames Mitleid mit ihr, wie man es manchmal im Traum mit Toten fühlt, die nicht wissen, daß sie gestorben sind».

rano per le strade, che ci parlano con voci umanissime, con parole che provengono da una dimensione più remota della tomba⁵⁷. Edmund, dal canto suo, parla del fratello vivo come se non potesse più rivederlo, della sorella morta come se un giorno dovesse ritornare⁵⁸. Così, i piani del reale e dell'irreale si confondono continuamente, dando luogo a una dimensione in cui tutto è sfumato e incerto, come avvolto da una luce crepuscolare.

Tra queste presenze così particolari, l'immagine della sorella di Edmund, o meglio la rievocazione che ne fanno alcuni personaggi, svolge una funzione molto importante nell'economia del romanzo, perché rappresenta, in maniera esplicita, il nesso tra vivi e defunti che privilegiano (o hanno privilegiato) un mondo in cui la "realtà" scaturisce in larga misura dai sogni e dalle fantasie. La vicenda è quella di una ragazza che vive solo per il teatro, per una grande passione che non le dà altro che delusioni e squallore. Invece di arrendersi, l'attrice si rifugia disperatamente «in sogni sempre più dorati»: fino alla malattia e al delirio, colmo di fama e di trionfi mai ottenuti. Ma l'ozio a cui si abbandona durante un breve periodo di apparente miglioramento la costringe a rendersi conto che la sua esistenza è stata sempre - persino nelle piccole avventure quotidiane - una recita priva di senso, una finzione teatrale basata sull'illusione. Così, poco prima di morire tra quei «giardini del sud» che il fratello le ha proposto, la giovinetta viene colta da «un'immensa nostalgia per la vita reale», per quella «pienezza del mondo» che non ha mai vissuto e che non potrà mai vivere⁵⁹.

Anche Georg von Wergenthin percepisce, sia pure solo come spettatore, tutto il fascino del teatro. Quando il sipario cala per la prima volta durante la rappresentazione del *Tristan* wagneriano, il giovane barone non si sente affatto spiacevolmente richiamato alla concretezza della sua vicenda⁶⁰. Gli sembra,

⁵⁷ GW/E I, 807: «Es gibt zum Beispiel lebendige Gespenster, die auf der Straße wandeln bei hellichtem Tag, mit längst gestorbenen und doch sehenden Augen, Gespenster, die sich zu einem hinsetzen und mit einer Menschenstimme reden, die viel ferner klingt als aus einem Grab heraus».

⁵⁸ GW/E I, 771: «Wenn Nürnberger über diesen fernen Bruder sprach, so war es Georg manchmal, als hörte er ihn über einen Verstorbenen reden [...] Ganz anders, beinahe wie von einem Wesen, das einmal wiederkehren konnte, mit einer immer wachen Sehnsucht, sprach er von der Schwester, die seit vielen Jahren tot war».

⁵⁹ GW/E I, 771-772. Nella presentazione di questo paradosso dell'essere umano che rimpiange ciò che non ha mai avuto si può cogliere una notevole vicinanza tra la storia della Nürnberg e il malinconico viaggio della disillusione di Bartholine, la madre di Niels Lyhne nell'omonimo romanzo jacobseniano (1880) - si veda Fausto Cercignani, *Disperata speranza. La trama del «Niels Lyhne»*, in F. C. e Margherita Giordano Lokrantz (cur.), *In Danimarca e oltre. Per il centenario di Jens Peter Jacobsen*, Milano, Cisalpino, 1987, pp. 109-111.

⁶⁰ Qui il *Tristan* diventa in qualche misura simbolo di un'arte che favorisce la fuga dalla realtà. Ma ciò non significa che *Der Weg ins Freie* contenga una risposta articolata di Schnitzler al "wagnerismo" politico dell'epoca. Nonostante la sorprendente lettura di Marc A. Weiner, *Parody and Repression. Schnitzler's Response to Wagnerism*, in «Modern Austrian Literature» 19/3-4 (1986), pp. 129-148, Georg von Wergenthin non esprime ripetutamente «his disgust

piuttosto, di «tuffarsi a capofitto da un sogno all'altro», mentre «una realtà piena di cose preoccupanti e misere» continua a scorrere «impotente» da qualche parte, al di fuori di quell'enorme sala di porpora e oro⁶¹. Per Georg, del resto, vale ciò che egli dice nel descrivere il susseguirsi degli stati d'animo di Therese Golowsky quando la incontra a Lugano, tutta felice e contenta ma ben consapevole che il suo viaggio di piacere con Demeter Stanzides volge ormai al termine: perché se un sogno è finito - oppure se sta per finire - ecco che ne comincia subito un altro e «la vita reale» sembra trovarsi sempre altrove⁶², magari «lontana e inverosimile» come la stessa vicenda che uno sta vivendo⁶³.

La tipica ricerca dei personaggi schnitzleriani viene richiamata e ribadita anche nell'ultima conversazione tra Georg von Wergenthin e Heinrich Bermann alla fine del romanzo. Heinrich vorrebbe che tutte le cose terribili accadute negli ultimi tempi non fossero altro che un brutto sogno, ma è convinto che la lucida consapevolezza della miseria umana lo renderebbe comunque infelice. Incapace di vedere il creato come un insieme organico e significativo, egli conclude la sua disquisizione sostenendo la necessità, per uno come lui, di crearsi continuamente «un mondo ben ordinato», che altrimenti non esisterebbe⁶⁴. Georg, invece, si trova in una condizione di spirito ben diversa: gli sembra di essere finalmente libero, sente nell'anima il saluto di giorni ancora ignoti ma già pieni di speranze e di promesse, giorni che risuonano «dalla vastità del mondo» volando

and fear of Jews» e non mostra alcun desiderio di vedere la Germania «free of Jewish presence» (p. 139-140).

⁶¹ GW/E I, 917-918: «Es war ihm vielmehr, als tauchte er sein Haupt von einem Traum in den andern; und eine Wirklichkeit, die von allerhand Bedenklichem und Kläglichem erfüllt war, floß irgendwo draußen machtlos vorbei». Come in altri episodi, Georg qui sogna ad occhi aperti. Per le visioni oniriche che gli si presentano nel sonno (o tra il sonno e la veglia) si vedano Valeria Hinck, *Träume bei Arthur Schnitzler*, Colonia, Inst. für Gesch. der Med., 1986, pp. 155-175 e Perlmann, *Traum*, pp. 132-150.

⁶² GW/E I, 821-822: «"Der Prinzessinnentraum ist bald zu Ende" [...] "Und dann fängt wohl der andere Traum an?" / "Wieso der andre Traum?" / "Ich stell mir das so bei Ihnen vor. Wenn Sie wieder in der Öffentlichkeit stehen, Reden halten, sich für irgendeine Sache opfern, dann kommt Ihnen in irgendeinem Moment wieder das wie ein Traum vor, nicht? Und Sie denken, das wahre Leben, das ist woanders».

⁶³ Si confronti, per esempio, una delle tante sensazioni di Georg: «Jetzt [...] ward ihm das ganze Erlebnis fern und unwahrscheinlich wie noch nie» (GW/E I, 856). Proprio per questo modo di porsi di fronte alla realtà non è possibile parlare - come invece vorrebbe Françoise Derré, «*Der Weg ins Freie. Eine wienerische Schule des Gefühls?*», in «Modern Austrian Literature» 10/3-4 (1977), pp. 224-225 - di conversazioni che aiutano il protagonista a conoscere meglio la natura umana. Il parallelo che la Derré cerca di stabilire con *L'éducation sentimentale* di Gustave Flaubert va comunque considerato con estrema cautela.

⁶⁴ GW/E I, 958: «Glauben Sie mir, Georg, es gibt Momente, in denen ich die Menschen mit der sogenannten Weltanschauung beneide. Ich, wenn ich eine wohlgeordnete Welt haben will, ich muß mir immer selber erst eine schaffen. Das ist anstrengend für jemanden, der nicht der liebe Gott ist».

incontro alla sua giovinezza⁶⁵. Ma anche per lui, così come per altri personaggi, vale ciò che Heinrich teorizza parlando di se stesso. Solo che per Georg e per quelli come lui il mondo che viene continuamente creato e ricreato non rappresenta una specie di sistema filosofico, bensì una personalissima dimensione esistenziale in cui aspirazioni e fantasticherie si accompagnano e si mescolano, spesso inestricabilmente, al vissuto e alla quotidianità⁶⁶.

Vienna, anche qui, è talmente reale che a volte il lettore crede di passeggiare con Georg per le sue strade e per i suoi parchi. Ma nella prospettiva del protagonista la metropoli austriaca non è più reale di altre città o località che spuntano ogni tanto dai ricordi, che si presentano d'improvviso nel dipanarsi della storia, o che si perdono nel continuo fantasticare su vicende future e mai vissute. La panchina su cui, all'inizio del romanzo, siede un'anziana signora dalla mantellina un po' fuori moda si trova nel parco cittadino, ed è un'immagine della Vienna reale⁶⁷. Ma in quello stesso parco, forse sulla medesima panchina, Georg crede di vedere un amico morto, proprio come gli è già successo nel giardino botanico di Palermo⁶⁸. Anche questa seconda panchina è del tutto reale, ma la Vienna che rappresenta non è affatto una città concreta, bensì una sorta di microcosmo fittizio in cui tutto è possibile e al tempo stesso impossibile, una panchina che può trovarsi anche in una qualsiasi delle località presentate nel romanzo: a Monaco, a Lugano, a Fiesole, a Pompei, a Palermo, oppure semplicemente nella campagna austriaca, in una valle chiusa da prati e alture boschive, dove gli occhi della fantasia possono vedere, rispecchiate dall'aria, altre vallate e altre colline⁶⁹: lontane, irreali, proiettate in un futuro che è lì solo per essere inseguito.

Come in molti altri lavori schnitzleriani, il tema dominante del romanzo è infatti il susseguirsi della speranza e della disillusione, del sogno ad occhi aperti e della realtà che gli si contrappone. Ciò che lega tra loro i personaggi non scaturisce dall'ambiente sociale o dalle questioni che di volta in volta si ripresentano,

⁶⁵ GW/E I, 958: «In Georgs Seele war [...] ein Grüßen unbekannter Tage, die aus der Weite der Welt seiner Jugend entgegenklangen».

⁶⁶ Roberta Ascarelli (*Arthur Schnitzler*, pp. 154-155) non solo considera duraturo il momentaneo stato d'animo di Georg, ma propone anche un improbabile passaggio del protagonista «da uno stato di indeterminatezza psicologica» a «una nuova coscienza di sé».

⁶⁷ GW/E I, 636: «Auf einer Bank saß eine alte Frau, die eine altmodische Mantille mit schwarzen Glasperlen um hatte».

⁶⁸ GW/E I, 778: «Auf einer Bank, ganz im Dunkeln, saß ein Herr im Pelz [...] Ah, Labinski, dachte Georg einen Moment lang; im nächsten fiel ihm natürlich ein, daß der sich erschossen hatte [...] Auch im botanischen Garten zu Palermo unter einer japanischen Esche war einmal einer gesessen, bei hellichem Tag, den Georg eine Sekunde lang für Labinski gehalten hatte».

⁶⁹ GW/E I, 836: «Und seine Auge suchte die Stelle am Waldesrand, wo seine Lieblingsbank stehen mochte. Wiesen und Waldeshöhen hielten am Talesende den Blick auf, und im Spiegel der Luft ließen abendliche Fernen mit neuen Tälern und Hügeln sich ahnen».

perché nel contesto narrativo ognuno vede soltanto i propri desideri e cerca una via d'uscita del tutto personale. Il legame profondo che accomuna i personaggi del romanzo è dato piuttosto dai piccoli mondi che ciascuno crea e che sono in qualche misura simili: appunto perché accelerati dalla speranza o rallentati dalla disillusione.

Verso la libertà rimanda così alla gran parte della produzione schnitzleriana: e non già in virtù di presunte capacità diagnostiche o divinatorie nei confronti della società austro-ungarica e della Vienna del suo tempo, bensì per quella peculiare angolazione che consente all'autore di presentare uno spaccato di società come un insieme di individui chiusi nella prigione delle singole prospettive e accomunati "soltanto" dalla speranza di riuscire a trovare il proprio «cammino interiore»⁷⁰. Questa ricerca si svolge, e non solo per Georg von Wergenthin, nella tipica dimensione dei personaggi schnitzleriani, per i quali sogno e realtà, immaginato e vissuto, si fondono e si confondono di continuo, per la salvezza provvisoria o la rovina definitiva di protagonisti e figure secondarie.

⁷⁰ Si veda la citazione alla nota 42.

Evelyne Polt-Heinzl
(Wien)

*Das Kommando der Dinge oder
Was ein Bimmerling lernen kann
Überlegungen zu Rudolf Brunngrabers Arbeitslosenroman
«Karl und das 20. Jahrhundert» (1932)*

Vor einigen Jahren versuchte sich der österreichische Autor Josef Haslinger in einer Reihe von Aufsätzen Klarheit zu verschaffen über die Frage, wo die Widerständigkeiten liegen, die ein Weiterschreiben am Projekt der Aufklärung mit den Mitteln traditioneller Realismuskonzepte problematisch machen. Die engagierte österreichische Literatur erzähle seit gut einem Jahrzehnt denselben Roman rund um das Scheitern von Lebensentwürfen am unteren Ende des Machtgefüges, was den Verzicht impliziere, «moderne Machtstrukturen kenntlich zu machen» (Haslinger 1989, 55). So als würden die Autoren «sicherheits halber die Welt gleich auf den subjektiven Ausschnitt reduzieren, der [ihnen] naheliegend und bekannt ist», um den Preis, daß die «Mächtigen [...] gänzlich aus dem Blickfeld geraten», denn «dort oben, wo der Druck entsteht, den der Autor unten so schön registriert, da wird ihm die Luft zu dünn, da versagt ihm das Vorstellungsvermögen» (Haslinger 1987, 7f).

Es ist die Problematik literarischer Kanonbildung, daß unorthodoxe Konzepte, zumal wenn sie durch die historische Entwicklung auf ein Abstellgleis geraten sind, für das Reflexionsreservoir neu entdeckt werden müssen, was immer in hohem Maße zufallsabhängig ist. Drei Anläufe hat die Editions geschichte unternommen zur Wiederentdeckung eines der innovativsten Versuche der österreichischen Literatur, jene «modernen Machtstrukturen» romanhaft faßbar zu machen. Trotz stereotyper Beteuerungen über die Einzigartigkeit dieses Werkes scheinen die Bemühungen nicht allzu erfolgreich gewesen zu sein.

Die Rede ist von Rudolf Brunngrabers Romanerstling *Karl und das 20. Jahrhundert*. Zwar wurde das Buch bei Erscheinen Ende 1932 zum Teil in euphorischem Ton als beispielhaft und richtungsweisend gepriesen¹, da es aber

¹ Hermann Broch, langjähriger Freund Rudolf Brunngrabers, reiht den Roman 1936 unter die zehn besten Bücher des Jahres (Hermann Broch 1975, 382f; vgl. dazu auch Diebold 1933). Eher in die Rubrik freundschaftlicher Überschwärmung fällt die spätere Wertung Karl Ziaks, der

bereits ein Jahr später mit der Machtergreifung Hitlers als «marxistisch, defaitistisch und pazifistisch» verboten wurde, konnte es nicht mehr die Resonanz finden, «die ihm gebührt hätte» (Freundlich 1980, 69). Nach 1945 wiederum war es Brunngrabers zumindest zwiespältige Haltung während der Zeit des Nationalsozialismus - er war Mitglied der Reichsschrifttumskammer und mit seinen späteren Tatsachenromanen gefeierter Erfolgsautor des Regimes -, die u. a. auch dieses Buch Brunngrabers mit dem Verdikt «faschistisch, militaristisch, nazistisch» auf den Index der Alliierten brachte. Gerade für sozial engagierte Literaten mußte mit der Figur des Autors auch dessen Werk als ganzes problematisch erscheinen, auch wenn die sozialdemokratische Partei, deren Mitglied er in der Ersten Republik gewesen war, mit der Wiederaufnahme seiner Rolle als Parteischriftsteller nach 1945 offensichtlich keine Probleme hatte. Die erste Neuauflage erschien 1952 mit dem Untertitel *Die Zeitlawine*. Und obwohl 1978 der Scriptor Verlag in der Reihe *Quellentexte* eine weitere Neuauflage brachte, stellte ein Rezensent noch 1988 bei Übernahme des Buches in Hans Magnus Enzensbergers *Die andere Bibliothek* fest, daß sich der Roman trotz «mehrfacher Neuauflagen [...] nicht mehr durchsetzen» konnte und immer noch als «Geheimtip» gilt (Krug 1988).

Sichtet man die eher spärlichen Spuren, die dieser Roman in der literaturwissenschaftlichen Forschung hinterlassen hat und die etwas zahlreicheren im Feuilleton, lassen sich die Kernaussagen auf eine Konstante reduzieren: Fast einhellig wird dem Werk Bewunderung gezollt für die Virtuosität, mit der hier eine neue Technik der Verschränkung von Einzelschicksal und welthistorischer Entwicklung erarbeitet und statistische Weltbetrachtung für die Literatur nutzbar gemacht wird². Noch die jüngste Publikation zum Thema, die ankündigt, den Roman «ausführlich» vorzustellen und zu interpretieren (Kaldewei 1992, 85), kommt nicht eigentlich über die bereits vor zehn Jahren gefundene, griffige und stimmige Formel hinaus, daß «der Autor das Schicksal seines Helden mit der ökonomischen Entwicklung verrechnet» (Schmidt-Dengler 1982, 120)³.

den Roman von der formalen Kunstfertigkeit her über *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin stellt, da dieser «gleichsam nur zwischen die Manuskriptseiten der Geschichte des Berliner Transportarbeiters Franz Biberkopf spielerisch und unüberlegt Druckseiten und Zeitungsausschnitte eingelegt» habe. (Ziak 1970, 27).

² Im Rahmen der literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Roman werden auch die Grenzen statistischer Aussagen für die Literaturwissenschaft kenntlich: Die Feststellung, daß auf 217 der 307 Seiten des Buches Ziffern zu finden sind (Heger 1971, 177), trägt vergleichsweise wenig zur Kenntnis des Romans bei.

³ Abgesehen davon, scheint Kaldeweis Untersuchung auch im Detail nicht sehr genau und sorgfältig zu sein. So ist zum Beispiel Karls Vater nicht Eisenbahn-, sondern Straßenbahnschaffner (Kaldewei 1992, 87), was für den Gang der Handlung zumindest an einer Stelle eine zentrale Rolle spielt. Auch findet er in Schweden gerade nicht die versprochene Anstellung (Kaldewei 1992, 88), sondern muß sich auch hier als Gelegenheitsarbeiter durchschlagen, was für die Tiefenstruktur des Romans einen nicht unerheblichen Unterschied macht.

Im folgenden soll versucht werden, über die Feststellung, der Roman sei ein «literaturgeschichtliche[s] Unikat» (Kaldewei 1992, 85) und das Verfahren als solches «unwiederholbar» (Schmidt-Dengler 1982, 122; Rotter 1983) hinauszugehen. Gefragt werden soll nach darin angelegten produktiven Möglichkeiten und ihren Grenzen aus der Sicht aktueller Überlegungen für neue Konzepte sozial engagierter Literatur.

Die Herausbildung des Romans als literarischer Gattung steht in Zusammenhang mit einer Akzentverschiebung im Verhältnis zwischen Privatheit und Öffentlichkeit in Richtung Konzentration auf die lebensgeschichtliche Perspektive individualisierter Romanfiguren (Bachtin 1986, 306ff). Bereits das Titelzitat *Karl und das 20. Jahrhundert*, das programmatisch «die Konfrontation eines Individuums mit einer Epoche» ankündigt (Rollett 1960, 10), macht deutlich, daß der Roman am karikierenden Schlußpunkt dieser Tradition des bürgerlichen Entwicklungsromans zu verorten ist. Die Konjunktion «und», die sich zwischen die beiden nominalen Elemente schiebt, hat mehr trennende denn verbindende Funktion. Der Wiener Proletariersohn Karl Lakner, den die wirtschaftliche Situation an der Realisierung eines selbstbestimmten, befriedigenden Lebensentwurfs hindern wird, lebt mehr *neben* denn *im* 20. Jahrhundert (vgl. Diebold 1933). Von all den Fortschritten und Errungenschaften menschlichen Erfindungsgeistes, an denen "sein" Jahrhundert objektiv reich ist, wird ihm positiv nichts zuteil werden. Das erste Kapitel nennt den Namen des "Helden" Karl Lakner nur im Einleitungssatz. Die folgenden fünfzehn Seiten geben eine Beschreibung des qualitativen Sprungs in der sozialökonomischen Entwicklung, den Frederick W. Taylors Rationalisierungskonzepte einleiteten. Ihr Beginn und damit der Beginn der Romanhandlung wird mit 1880 datiert, das ist dreizehn Jahre vor der Geburt Karl Lakners. Diese «Korrektur des gängigen Erzählein-satzes von der Geburt eines Helden im Entwicklungs- oder Schelmenroman» (Schmidt-Dengler 1982, 120) indiziert, daß sich die beiden Elemente des Titels in die Rolle des Protagonisten teilen, auch wenn sich das Gemeinsame zwischen ihnen nur auf der Zeitachse findet. Die beiden ersten Kapitel sind in ihrer Anlage parallel organisiert. Beide setzen ein mit der Information über das Geburtsjahr des jeweiligen Helden, die einzig durch die Feststellung einer Absenz verbunden sind: Karl Lakner ist noch nicht geboren, als das 20. Jahrhundert seine Geburt vorbereitet. Die sozialen, wirtschaftlichen und technischen Daten und Fakten, die die linear gegebene Lebensgeschichte Karl Lakners in dichter Folge unterbrechen, sind nicht als bloße Einschübe zu lesen, vielmehr schließen sich diese Realitätspartikel zu einer Art "Parallelerzählung" zusammen (Lange 1978, XV), die für sich gelesen eine zweite Lebensgeschichte ergibt, nämlich die des Jahrhunderts. Das Novum ist demnach nicht darin zu sehen, daß «die Darstellung der wirtschaftlichen, technischen und politischen Zusammenhänge einen breiteren Raum einnimmt als die Handlung des Romans» (Humer 1950, 109), sondern darin, daß diese Darstellungsebene im Konzept des Romans einen

gleichberechtigten Handlungsstrang konstituiert. Durch ein breites Spektrum unterschiedlichster Verknüpfungstechniken (s. u.) ergibt sich dabei eine Vielfalt intertextueller Bezüge zwischen beiden Handlungssträngen. Denn unabhängig von der unüblichen Prämisse, die einem Jahrhundert gewissermaßen anthropomorphe Züge verleiht und sie dem menschlichen Einzelschicksal formal und inhaltlich parallel setzt, eignet dem allgemein historischen Handlungsstrang im Romanzusammenhang die Qualität einer genrefremden Textsorte, die im erzählerischen Gesamtkontext in beide Richtungen wirksame, neue und andere Perspektiven eröffnet (vgl. dazu Hoesterey 1988). Diese Tatsache wird auch nicht dadurch relativiert, daß auf der sprachlichen Ebene zwischen beiden Handlungslinien kaum Unterschiede auszumachen sind. Die nüchterne Berichtssprache ist für beide Bereiche weitgehend durchgehalten, was an vielen Stellen den ironisch-sarkastischen Bezug zwischen den Ebenen betont.

Als thematischer Vorwurf scheint für diese konzeptuelle Grundstruktur kaum ein Bereich besser geeignet als die Massenarbeitslosigkeit der Zwischenkriegszeit. Bereits die bloße Tatsache massenhafter Freisetzung menschlicher Arbeitskraft und ihrer Verelendung ist bei gleichzeitiger Explosion des ökonomischen und technischen Fortschrittes ein mahnender Beweis für die tödlichen Widersprüche des bestehenden ökonomischen Systems. Ähnlich wie der Krieg - nicht zufällig konstatieren mehrere Besprechungen die dichteste und gelungenste Verknüpfung von Welt- und Einzelschicksal im Kapitel über den Ersten Weltkrieg (Schmidt-Dengler 1982, 121; Rieder-Jobst 1979) - ist Massenarbeitslosigkeit zudem eine Schlüsselsituation, in der die Abhängigkeit des Einzelnen von größeren Zusammenhängen, die sich weit jenseits seiner aktiven Einflußmöglichkeiten entwickeln, unmittelbar sicht- und erlebbar wird. Das Aufzeigen dieser beiden thematischen Kristallisationspunkte ist eine Konstante vieler Arbeitslosenromane (nicht nur der Zwischenkriegszeit). Sie zeigen den Zusammenprall des Einzelnen mit der gesellschaftlichen Ordnung, die vernichtend in sein Leben eingreift und ein zentrales Element des dominanten sozialen Selbstverständnisses - jeder ist seines Glückes Schmied - ad absurdum führt. Je nach dem ideologischen Standort der Figur(en) und der ihr (ihnen) zugestandenen inneren Entwicklung wird diese Erkenntnis um den Preis extremer Schuldgefühle verweigert oder sie führt zu entsprechender Revision der eigenen Position bzw. zur Suche nach neuen Verhaltensmustern auch jenseits einzelbiografischer Orientierung. Die Wahl des Reaktionstyps ist zumindest mitbestimmend für Ausmaß und Art der persönlichen Katastrophe, vor allem was den Bereich psychischer Deprivation betrifft. Wie deutlich die ökonomischen Zusammenhänge, die Massenarbeitslosigkeit produzieren, sichtbar werden, ist abhängig von der Autorintention und auch von seinen Fähigkeiten, in Handlungsaufbau und Figurenzeichnung bzw. -führung diese überindividuellen Zusammenhänge kenntlich zu machen. Wie im Roman allgemein erwächst Welthaltigkeit aus den Figurenporträts, ihrem gesellschaftlichen Handeln/Sprechen, den gezeigten so-

zialen Interaktionen und ihrer mentalen Verarbeitung in der Figurenreflexion. Je nach gewählter Präsentationsform stehen unterschiedlichste Formen von kommentierenden/reflektierenden Erzählerkommentaren zur Verfügung bzw. im modernen Roman zunehmend der scheinbar neutrale Einbezug genrefremder Textsorten (Zeitungsberichte, wissenschaftliche Texte, Politikerreden, Werbeslogans etc.), deren Existenz dennoch die manifeste Spur des montierenden Erzählers/Autors ist. Entscheidet sich der Autor für die Reduktion der Handlung auf die lapidare Faktenwiedergabe eines an sich unspektakulären, isoliert betrachteten Einzellebens, muß ein Plus an Information und «Handlung» über solche Kanäle eingebracht werden, die jenseits der Figurenperspektive liegen.

Rudolf Brunngraber, der in den zwanziger Jahren im Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum Otto Neuraths arbeitete, war von Person und Werk seines Leiters zweifellos fasziniert. Die immer wieder kolportierte Anekdote, Otto Neurath habe den Anstoß zu Brunngrabers Arbeitslosenroman gegeben, indem er ihn darauf hingewiesen habe, daß ein "statistischer" Roman über die Weltwirtschaftskrise um nichts weniger spannend sei als expressionistische Bohemien szenarien, ist durchaus glaubwürdig. In *Karl und das 20. Jahrhundert* häuft Brunngraber eine Fülle jenes statistischen Materials auf, das er tagsüber in seinem Arbeitszusammenhang mit der von Neurath entwickelten Methode der Bildstatistik, der ISOTYPE (= International System of Typographic Picture Education) aufbereitete. Zur Vermittlung dieses Faktenreichtums in gemeinverständlicher Sprache und nachvollziehbarer Ordnung «benötigt er unbedingt das Individuum Karl Lakner» (Schmidt-Dengler 1982, 122), dem so gewissermaßen die Funktion einer in literarischen Zusammenhang übertragenen "Isotype" zukommt. Der Anschaulichkeit einer bildhaften Übersicht entspricht die Statik der exemplarischen Figur Karl Lakners. Motive Elemente in der Figurenanlage können in diesem Verständnis als Gefährdung des exemplarischen Charakters gewertet werden.

Tatsächlich ist Karl Lakner nicht nur Instrument oder Opfer «einer höheren Gewalt, die [...] "Schicksal" heißt» und als ökonomische Entwicklung definiert wird (Schmidt-Dengler 1981, 401), er ist auch aus der Perspektive seines Autors bloßes Instrument. Brunngraber verweigert ihm nicht nur eine eigene Sprache bzw. eigenes Sprechen, er beschneidet ihn auch weitgehend in seinen sozialen Interaktionsprozessen und damit zwangsläufig in den Möglichkeiten sozialen Lernens. Bis zu seinem Schwedenabenteuer bleibt Karl - bezeichnenderweise mit Ausnahme seines Vaters - von namen- und konturlosen Wesen umgeben. Selbst seine Mutter, mit der ihn ein enges Verhältnis verbindet, bleibt bis zu ihrem Tod das «kleine Weib»⁴. Der einzige Akt von Solidarität, den Karl bis zu

⁴ Wohl nicht nur aus feministischer Perspektive darf man darin Spuren patriarchalischer Strukturen sehen. Hartnäckig wird Karl Lakner als «Kind des Maurergehilfen Josef Lakner» (S. 85) bezeichnet, obwohl er vor der Verheiratung seiner Eltern noch als Karl Windisch ge-

seinem Ende erleben darf, steht in Zusammenhang mit der faustrechtlichen Er-oberung seiner Position als Kofferträger, bei dem ihn eine Schar namenloser Gassenjungen im Kampf gegen Konkurrenten unterstützt (S. 51)⁵. Diese dadurch aus der Biografie Karls herausgehobene Szene fungiert als explizite Spiegelung des Konkurrenzkampfs, der die Weltwirtschaft erschüttert und der mit statistischem Material faktenreich in der Parallelbiografie des Jahrhunderts geschildert wird, denn «es ging mit dieser Haltstelle [...] genau so wie in der großen Weltgeschichte mit der mandschurischen Kohle [...]» (S. 51). Das nächste Mal tauchen Schemen sozialer Beziehungen in Karls Leben erst am Rande des Ersten Weltkriegs auf: Als auf Seite 98 plötzlich von «seinen Kameraden» die Rede ist, wirkt das wie eine abrupte Unterbrechung des Leseflusses. Mit seiner Reise nach Schweden erhalten die Figuren, die seinen Lebensweg kreuzen, zwar Namen, aber keine Gestalt. Das gilt bereits für seine Kriegs-Geliebte Maryna - Inbild der gesunden ruthenischen Bäuerin -, mit der er schon aus sprachlichen Gründen nur erotisch interagieren kann. Sie und auch Magister Äsander, den Karl selbst in der Rückschau als einzigen Freund seines Lebens bezeichnet, verschwinden nach kurzer Zeit und durch höhere Gewalt wieder aus seinem Leben. Auch Karl selbst bleibt als Figur «opak» (Schmidt-Dengler 1982, 121), «in seinen gesellschaftlichen, kulturellen und sinnlichen Bedürfnissen nicht eindeutig festzulegen» (Lange 1978, VIII)⁶. Immerhin ist die Einsicht, daß das Verfehlen mitmenschlicher Kontakte wesentlich zu seinem Scheitern beitrug, eine der wenigen Erkenntnisse, die der Autor seiner Figur zugesteht (S. 279). Mit ein Grund für seine soziale Isoliertheit ist sicherlich die mit dem Lehrerberuf angestrebte Klassenflucht, die ihm realiter aber nur für die Ausnahmesituation des Krieges gelingt: Seinen Offiziersrang empfindet er als Befreiung vom «Druck der proletarischen Kindheit» (S. 102).

Die Kargheit in der menschlichen Ausstattung der Figur des Karl Lakner ist wiederholt interpretiert worden als bewußte Reduktion des Individuums, das so seine ganzen Bedeutungslosigkeit gegenüber dem Weltgeschehen im großen zu erweisen habe (vgl. Schmidt-Dengler 1982, 121). Allerdings, auch wenn die Figur, die von den ökonomischen Entwicklungen durch Verlust der Lebens-

boren wurde, praktisch allein von seiner Mutter großgezogen wird und ihn mit seinem Vater nichts verbindet außer der Tatsache, daß dessen Alkoholismus ihn nötigt, schon als Schüler durch Nebenjobs zum Familienunterhalt beizutragen.

⁵ Die Seitenangaben beziehen sich auf Rudolf Brunngraber: *Karl und das 20. Jahrhundert*. Roman. Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag, 1978 (= Reihe Q. Quellentexte zur Literatur- und Kulturgeschichte. 5).

⁶ Seine Bekanntschaft mit dem Schweden Äsander etwa wirkt stark homoerotisch konnotiert. Äsander behandelt ihn «wie eine Frau, der man für ihren Besuch dankbar ist» (S. 205). Bei der gemeinsam unternommenen Reise wundert sich Karl, weshalb Äsander «nicht mit einer Frau» fährt und schämt sich «der Liebe, die ihm entgegengebracht» wird (S. 208), denn er merkt, daß «diese Innigkeit» eine «andere» ist (S. 208) und später sagt ihm Äsander explizit, er habe sich gefreut, daß er ohne Frau sei, aber nun müsse er sich «um eine umsehen» (S. 209).

grundlage zerrieben wird, eine rundum ausgebildete, plastisch gewordene Persönlichkeit ist in der ganzen Vielfalt ihrer Beziehungen und Widersprüchlichkeiten, wäre das Kräfteverhältnis durch die Tatsache ihres Scheiterns eindeutig festgelegt. Die Absicht, die Exemplarität eines welthistorisch unbedeutenden Einzelschicksals darzustellen, impliziert nicht notwendigerweise die Negation bzw. Reduktion menschlicher Individualität. Das gewählte Konzept erfordert aus sich heraus keine Beschränkung in «der menschlichen Gestaltung und der Gestaltung aller jener Elemente und Zusammenhänge [!] auf die jede frühere Dichtung gerichtet gewesen ist» (Humer 1950, 131). Ausschlaggebend dafür scheint vielmehr ein pessimistisches Menschenbild zu sein, das aus der Erkenntnis, daß der Einzelne notwendigerweise immer nur einer von vielen ist, die Momente seiner Individuation vor denen der Vermassung übersieht bzw. abwertet. Die Entscheidung, nicht den Helden Karl Lakner sprechen zu lassen, sondern allein die Zahlen bzw. den zweiten Protagonisten, das 20. Jahrhundert, macht den Verzicht auf Komplexität in der Figurenzeichnung notwendig, ist aber nicht die einzig vorstellbare Form, die beiden Handlungsstränge parallelzuführen. Auch ein gleich gewichtetes, komplexeres Duett - das etwa die «Nur einer von vielen»-Problematik durch Streuung der sozialen Interaktionen der Zentralfigur einbringt - wäre denkbar.

Unter dem Aspekt dieser konzeptionellen Vorentscheidung Brunngrabers ist vor allem die Art und Weise der Parallelführung beider Handlungsebenen interessant, die eine großen Variantenreichtum aufweist. Die aus Technik, Wirtschaft und Politik gebotenen Informationen werden zumindest bei einem Teil der Nahtstellen zwischen den Handlungsebenen nicht nur vor den Leser hingestellt, dem die Herstellung einer direkten oder indirekten Beziehung zum Handlungsablauf rund um Karl Lakner überlassen bleibt (Glaser 1977, 41). Die Art der Verknüpfung impliziert häufig direkte Interpretationsvorgaben, die sich allenfalls im Grad ihrer Ausdrücklichkeit unterscheiden. Alle eingesetzten Formen der Montagetechnik zielen darauf, der erzwungenen Linearität des Lektürevorgangs die für den Film charakteristische «Simultaneität der Eindrücke» abzurufen (Lange 1978, XV).

Auf der - gemessen am Grad der kombinatorischen Komplexität - untersten Ebene finden sich Parallelsetzungen, die beide Ebenen unmittelbar kurzschließen, wobei mitunter die Gefahr eines Abgleitens in Banalität besteht. Das ist etwa der Fall bei der Analogie briefmarkentauschende Kinder versus länder-tauschende Imperialmächte (S. 45f) oder Karls pubertäres Ringen um "Reinheit" versus dem «Kampf zwischen guten und üblen Kräften [...] im großen Weltchicksal» (S. 78 - vgl. dazu auch S. 51, 33f).

Formal durchaus traditionell wirken jene Verbindungsformen, wo via Massenmedien - auffallend häufig und durchaus zeittypisch auch via Lautsprecher (S. 263 u. ö.) - den Figuren der Handlung Ereignisse der Politik etc. zur Kenntnis kommen. Entsprechend ihrer unpolitischen Haltung beschränkt sich das im

wesentlichen allerdings auf Sensationsmeldungen, die die Gemüter in der Zwischenkriegszeit stark bewegten, wie etwa Neuigkeiten auf dem Gebiet des Flugwesens, allen voran die Entwicklung des Grafen Zeppelin (S. 42)⁷. Verbringt Karl Lakner lesend «eine Stunde vor den Photoschauen einer Zeitung» (S. 244), bietet das für den Autor die Möglichkeit, die folgenden vier Seiten mit einer inhaltlichen Zusammenfassung dieser Zeitungslektüre zu füllen (S. 244ff). Zahlreicher als diese Momente, in denen sich der Wissensstand zwischen dem Leser und den Figuren der Handlung egalisiert, sind jene nach dem Muster "sie/er wußte nicht, daß ..." gebildeten Übergänge, die häufig lange Exkurse in die zweite Handlungsebene einleiten (S. 27, 191ff, 201). Mitunter vermittelt sich die Verbindung auch über bloße Wortassoziationen, etwa wenn der kleine Karl - wie sein Autor künstlerisch begabt - seine erste Lampe in dem Moment zeichnet, da «auch die Völker in eine lichtere Aera einzugehen» glaubten (S. 36).

Daneben finden sich aber auch Fälle, in denen bewußt auf inhaltliche Verschränkung verzichtet wird. Häufig wird hier ein unbedeutendes und wohl kaum genau datierbares Ereignis im individuellen Leben mit einem sehr wohl eindeutig festmachbaren Moment der Weltpolitik verbunden - selbst der Konnex über die Zeitachse entlarvt sich damit als bloß konstruierter. Meist wird in diesen Fällen auf die optische Trennung durch einen Absatz verzichtet, als sollte die fehlende inhaltliche Stringenz durch das Kontinuität und Einheit vortäuschende Satzbild kompensiert werden.

Das kleine Weib strich ihrem [!] Jungen, der bereits größer war als sie, abwesend übers Haar. In der gleichen Minute verließ Eduard der Siebente enttäuscht Wilhelmshöhe, weil er mit seiner Ansicht, die britische Flotte müßte unter allen Umständen um zehn Prozent größer sein als die zweier anderen Staaten zusammen, nicht durchgedrungen war. (S. 68 - vgl. auch S. 50, 93, 89, 219).

Als Strategie gezielter Leserwirrung kann auch die Wahl unangebrachte Zusammenhänge vortäuschender Konjunktionen an der Nahtstelle beider Ebenen interpretiert werden, als prononcierter Hinweis auf die Unmöglichkeit ihrer sinnstiftenden Verbindung.

Deutschland aber ließ sich dreimal von dem britischen Kolonialminister vergeblich um ein Bündnis anrufen. *Schließlich* kam für den kleinen Kerl jedoch etwas Neues. Er wurde nachts aus dem Bett geholt [...] (S. 32 - Herv. d. Verf.).

⁷ Zur Euphorie rund um die Eroberung der Luft als unausweichlichem Prüfstein des technischen Fortschritts, die sich im deutschen Zeppelin-Fieber symbolhaft auflud, vgl. Täubrich 1982 (vgl. dazu auch die Zeppelin-Episode in Ödön von Horváths Arbeitslosenstück *Kasimir und Karoline*).

Die lebenssituativen Momente, in denen sich der Einfluß politischer und ökonomischer Weltereignisse auf das Einzelschicksal besonders direkt und ohne Reflexionsleistung erkennbar auswirken, sind, wie bereits erwähnt, die Phasen Weltkrieg und Arbeitslosigkeit. Die Situation des Krieges kann als symptomatisch für die Erfahrung des "Geworfenseins" gelten. Unabhängig von Fragen nach Sinnhaftigkeit des Krieges, demonstriert die unmittelbare und lebensentscheidende Abhängigkeit von undurchschaubaren und unhinterfragbaren Marschbefehlen und Truppenbewegungen die Fremdbestimmtheit des Einzellebens. Nicht zufällig ist vielleicht die sprachliche Analogie, die sich im "Heer der Arbeitslosen" ausdrückt. In diesen beiden Lebensabschnitten findet Brunngraber auch die griffigsten Verbindungsmodi von großer und kleiner Welt. Wenn Karl die Antwort auf seine vergeblichen Bewerbungsschreiben vom «Konjunkturforschungsinstitut» erhält (S. 224), scheint der Idealfall einer 1:1-Verrechnung tatsächlich aufzugehen (vgl. auch S. 128f, 148, 213f, 225).

Direkt rezeptionslenkend sind Verschränkungen, die nach dem Prinzip kontrastiver Gegenüberstellung organisiert sind, meist mit implizierter sozialer Anklage. Der ausladend und zahlenreich beschriebenen Prosperität der Welt steht die Ärmlichkeit des proletarischen Einzelschicksals gegenüber (S. 40), das nicht nur um seine Anteile an diesem materiellen Reichtum, sondern auch um jene Bildungschancen betrogen wird, die allein ihm das Rüstzeug zum Verständnis der ablaufenden Prozesse als Voraussetzung für die eigene Selbstbehauptung geben könnten: Während der junge Karl seine Weltaneignung über die Lektüre von Groschenheften organisiert, «bereichert sich in diesen Tagen (1904-1905) [die Welt] um den Offsetdruck und den Kreiselkompaß, um die Gasturbine, die Zenitkamera und den extraperitonealen Kaiserschnitt [...]» (S. 52). Auch wenn die Fülle des dargebotenen Materials gerade auf diesem Gebiet mitunter auszufern droht, was sicherlich zurecht als Ausfluß der Bildungsbeflissenheit des Autodidakten Brunngraber interpretiert werden kann (Ziak 1971, 56; Fuchs 1986, 47; Hartl 1978), findet sie in der Intention, die Widersprüche zwischen individueller Armut und gesellschaftlichem Reichtum sinnlich faßbar zu machen, ihre Rechtfertigung. Diese Ebene gesellschaftlicher Anklage - die zur Topik sozialdemokratischer Literatur der Zwischenkriegszeit gehört⁸ - ist auch innerhalb der Biografie Karl Lakners mit allen Motivvarianten präsent, die das zeitgenössische Feuilleton der sozialdemokratischen Presse füllten. Neben der Polemik gegen zur Schau gestellten individuellen Reichtum wie Autos, Pelze, Champagner, Straßenbeleuchtung, Vergnügungsindustrie etc. (S. 140f, 275) finden sich zahlreiche Konfrontationen des arbeits- und mittellosen Karl

⁸ Die These Thöming's, diese als «forcierte Distanzierung von Verhaltensweisen anderer Klassen» interpretierte Gegenüberstellung von Armut und Luxus sei typisch für die Unsicherheit in der Haltung eines neu Überzeugten, «keineswegs jedoch für den sozialistischen Autor», scheint mir nicht haltbar (Thöming 1974, 223).

mit den Verlockungen der Konsumwelt in Gestalt von Werbesprüchen, -plakaten und -zetteln (S. 250, 265f), Reklamelautsprechern (S. 236f, 264ff) und prall gefüllten Schaufenstern (S. 223, 242, 252, 265f). Ein besonderes Moment der Ironie ist dabei die Tatsache, daß der arbeitslose Karl schließlich einen Umschulungskurs als Schaufensterdekorateur besucht (S. 224), womit er allerdings mangels einer Anstellung dem Fetisch "Schaufenster" keinen Schritt näher kommt. Auf der Ebene der Weltwirtschaft entspricht diesem Widerspruch die um nichts weniger anschauliche Gegenüberstellung der organisierten Vernichtung von Rohstoffen im Interesse des Monopolprofits und dem Elend der massenhaft arbeitslosen Bevölkerung (174f, 219) - auch das ein zentraler Bestandteil sozialdemokratischer Aufklärungsarbeit zur Zeit der Weltwirtschaftskrise.

Eine Verbindungsmöglichkeit, die sich in keines der herausgefilterten Muster fügen will, ist vermittelt über ein Element, das wiederholt als zentrales Element von Karls Charakter konstatiert wird. Es ist seine schwärmerische Haltung, die sich auf die Überzeugung gründet, ein Kind der Welt zu sein, der er sich emotionell verbunden fühlt und an die er entsprechende Ansprüche zu haben glaubt (S. 66, 92, 128, 164, 171f). Unausgesprochen verortet Brunngraber die Wurzeln dieser Haltung in Karls verleugneter Klassenzugehörigkeit. Die dominante Orientierung auf sozialen Aufstieg vermittelt des bürgerlichen Bildungsschatzes - eine Orientierung, in der Karls gesamte Energien, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen, zusammenfließen (vgl. Fuchs 1986, 34) - bestimmt Karls Desinteresse an den für ihn und seine Zeit eigentlich relevanten Themen, die für den Leser in der zweiten Handlungsebene aufbereitet sind. Darüber hinaus hinterläßt das unorganisch aufgehäufte Bildungsgut auch deutlich lesbare Spuren in seinen Denkkategorien. Die ironische Kontrastierung des Tasso-Zitats «Es bildet ein Talent sich in der Stille, sich ein Charakter in dem Sturm der Welt» - Thema seiner Aufnahmeprüfung in die Lehrerbildungsanstalt - mit seinem realen Leben verweist auf die verhängnisvollen Auswirkungen dieser übermäßigen Identifikation mit dem klassischen Bildungskanon. Möglicherweise verbirgt sich hier auch ein polemischer Unterton gegen die kritiklose Übernahme bürgerlicher Bildungsideale durch den Austromarxismus, obwohl sich Brunngraber selbst publizistisch wiederholt positiv dazu geäußert hat (vgl. Brunngraber 1933, 2201f). Aus der Sicht der Autor-Biografie ist das Schwärmerische an Karls Haltung wohl Reflex expressionistischer Lebensstimmung, der sich der junge Brunngraber selbst bis zu seiner Begegnung mit Otto Neurath verpflichtet fühlte.

Lebensgeschichtlich gründet Karls idealistische Grundstimmung in seiner doppelt gebrochenen sozialen Zwischenstellung. Zwar wird er wiederholt als «Proletariersohn» bezeichnet, was auch seinen ökonomischen Verhältnissen entspricht, aber die für sein Leben prägende Mutter ist «ein vom Land eingewanderter Diensthote» (S. 25) mit deutlich religiöser Prägung. Sein Vater ist zum Zeitpunkt, als Karl heranwächst, schon so weit dem Alkohol verfallen, daß er als

positive Identifikationsfigur kaum mehr in Frage kommt. Auch wenn es die Ironie des Schicksals will, daß sich in Karls Leben der Abstieg des verachteten Vaters spiegelbildlich wiederholt: Beide beginnen im Laufe ihrer militärischen Dienstzeit zum Alkohol zu greifen und beiden mißlingt - wenn auch aus unterschiedlichen Gründen - die Resozialisation ins zivile Leben, eine Koinzidenz, die auch in Karls Bewußtsein kurz aufflackert (S. 261). Die zweite Bruchstelle in Karls sozialer Identität liegt in seiner Rolle als sozialer Aufsteiger, eine Rolle die generell soziale Kontakte in der Herkunfts- wie in der Zielklasse schwer bis unmöglich macht und das Individuum auf sich selbst zurückwirft. Verbunden sind damit häufig Tendenzen zur Selbststilisierung als Auserwählter und Berufener. Bei Karl verbindet sich diese Haltung mit Relikten seiner katholischen Erziehung, von der er nicht loskommt (S. 191). Den ganzen Roman durchzieht ein Netz religiöser Metaphorik, die überwiegend zur Charakterisierung Karls dient. Seine pubertären Kämpfe gegen sexuelle Anfechtungen werden ausführlich geschildert in Begriffen mönchischer Reinheitsideale (S. 56ff, 76, 84ff). Karl selbst wird als Mönch (S. 84) und «Novize des Glücks» (S. 86) apostrophiert, und noch in der Schlußphase seines sozialen Abstiegs entdeckt der Maler, dem er Modell steht - und den er «wie einen Propheten respektiert» (S. 272) -, in seinem Schielen ein Insigne des Heiligen (S. 270). In der forcierten Problematisierung der (jugendlichen) Sexualität schwingt überdies etwas wie Ironisierung des sozialdemokratischen Ideals einer «abwechslungsarme[n], hagestolze[n] Arbeitsjugend» (S. 78) mit. Kontrastiv zur religiösen Assoziations-ebene durchziehen die Karl Lakner-Handlung Sprachbilder aus dem kaufmännischen Bereich, die direkt aus dem parallelen Erzählstrang herüberspringen scheinen. Karl sieht sich außer Kurs gesetzt (S. 249, 259, 262), denn Nachfrage nach ihm bestand nur im Krieg (S. 249), wo er selbst, bis zum Eintreffen an der Front, die verwundeten Menschen «nicht in Rechnung gestellt» hatte (S. 103), und nach seiner ersten Nacht im Asyl muß man an Karl «eine Abschreibung machen» (S. 231). Für seinen Zustand der Arbeitslosigkeit erfindet Karl eine dreistufige Begriffsreihe: vogelfrei - außer Kurs gesetzt - Robinson (S. 265), wobei die beiden ersten Begriffe auf zwei gesellschaftliche Entwicklungsstufen (Feudalismus - Kapitalismus) anspielen und die dritte Stufe die endgültige soziale Isolation des Individuums besiegelt.

Karls Haltung zum Leben wird beschrieben als geprägt von einem unerschütterlichen Glauben an die «Gerechtigkeit der Dinge» (S. 191 u. ö.). Das Fundament dafür ist eine nicht ganz genau entschlüsselbare Mischung aus Naivität, Moralität und Erlösungssehnsucht. Naiv ist seine Lebenshaltung etwa dort, wo sie auf die Magie impulsiver Demonstrationsakte zur positiven Schicksalsbeeinflussung zurückgreift. Ist der rituelle Abschied von seinen Knabenheiligümern, mit dem der junge Karl beschließt, das Leben seiner Mutter durch Nebenverdienste zu erleichtern (S. 50), durchaus verständlich und dem Entwicklungsstand eines Zwölfjährigen adäquat, wird die Wiederholung dieses

Handlungsimpulses vor seiner Schwedenreise - er ist mittlerweile 29 Jahre (S. 171ff) - zum schwärmerischer Romantizismus, der ihn als Angehörigen eines «überholten Menschenschlag[s]» (S. 160) ausweist.

An dieser Stelle wird besonders transparent, worauf Brunngraber mit den häufigen Verweisen auf Karls inadäquate, falsche Romantik (S. 242, 248) zielt. Der geforderten Härte des Lebenskampfes hat er nur ein hilfloses, moralisch verbrämtes Pochen auf "Haltung" entgegenzusetzen. Noch im finalen Stadium seines sozialen Abstieg ist ihm «Haltung zu bewahren» ein zentraler Wert (S. 225, 231). Das seiner realen Situation unangepaßte Festhalten an kleinbürgerlichen Moralvorstellungen verhindert auch adäquate Reaktionen auf spontane Hilfe von außen. (S. 274f, 277). Seine katholische Moralität ist durchsetzt mit Versatzstücken kleinbürgerlicher Tüchtigkeitsideologie, die sowohl von seinem eigenen Lebensschicksal konterkariert wird (S. 231) als auch von den zahlreichen Schilderungen amerikanischer Self-made-man-Schicksale, die aktuell die Geschicke der Weltwirtschaft bestimmen (vgl. v. a. Kap. 1). Daß Karl damit bei aller Determination durch das Weltgeschehen von persönlicher Verantwortung für sein Leben nicht ganz freigesprochen werden kann, läßt sich an einer vom Autor allerdings nicht näher ausgeführten Schlüsselszene festmachen. Als Karl 1930, nach seinem eher glücklosen Schwedenabenteuer, wieder beim Stadtschulrat vorspricht, muß er dort erfahren, «daß 1922 und 1923 noch Mangel an Fortbildungsschullehrern geherrscht hat» (S. 232). Seine letztlich erfolglose Flucht nach Schweden verliert damit nachträglich jede Rechtfertigung. Damals hat er es schlicht verabsäumt, sich genauer zu erkundigen und mit der gebotenen Hartnäckigkeit sein Geschick in die Hand zu nehmen. Damals wie heute ist seine Reaktion auf den negativen Bescheid eine rein psychosomatische: Er zittert, taumelt, ist betäubt und blaß (S. 157, 232). Die verfehlt Lebenschance ist demnach nicht nur den sozialökonomischen Umständen zuzuschreiben, sondern seiner eigenen Unfähigkeit, sich in seiner Zeit und im bescheidenen Rahmen seines Lebenskreises zu behaupten. Auch das ist zwar aus seinem Werdegang im Spannungsfeld der beschriebenen Determinationen erklärlich, aber es enthält doch auch ein Quantum persönlicher Haftung. Damit wird auch deutlich, daß bei aller Beispielhaftigkeit der Figur Karl Lakners - er ist «nicht ein einzelner, sondern nur einer von Millionen» (S. 229), als Arbeitsloser, aber *expressis verbis* auch schon bei seiner Geburt (S. 25) -, sein Lebensweg dennoch *so* nur für das Individuum Karl Lakner innere Logik besitzt.

Daß der Autor seine Figur bis zum Romanschluß immer wieder als «kleinen Bimmerling» bezeichnet - das war der Spotname, unter dem sich der Eintritt des dreijährigen Karl in das Sozialgefüge der Gassenkinder vollzog (S. 33) -, steht symbolisch für Karl Lakners ausgebliebenen Prozeß des Erwachsenwerdens im Sinne eines in die Zeit Hineinwachsens. Dort, wo er Aktionen setzt, sind sie kindisch (der rituelle Abschied von Wien), sinnlos (die Reise nach Schweden) oder hilflos-gewalttätig (die Vergewaltigung und der Raubversuch,

der zum auslösenden Moment für seinen Selbstmord wird). Es ist allerdings der Autor, der ihm eine positive Identifikationsfigur vorenthält, von der Karl zeitadäquates, individuell und sozial verantwortliches Handeln lernen könnte. Tatsächlich erinnert die Folie des Romans an keinem Punkt an den tatsächlichen Handlungsort, das Rote Wien der Zwischenkriegszeit, auch wenn wiederholt topografische Realien genannt werden.

Die einzige Figur aus dem Umfeld der Arbeiterbewegung, die Karl kennenlernt, ist sein Arbeitskollege Bekker. Während Karls Lektüre von Jugend an ausschließlich evasiven Charakter trägt (S. 52f, 220), vertieft sich Bekker vorbildhaft in sozialökonomische Fachliteratur um die Grundlagen der Weltgeschichte zu begreifen. Er mutiert allerdings nach nur zwei Seiten zum skrupellosen Karrieristen, der die erste Gelegenheit zum sozialen Aufstieg nutzt und Rationalisierungsfachmann seiner Firma wird. Diesem völligen Fehlen sozialdemokratischer Perspektiveentwürfe im Roman entspricht die insistierende Ablehnung *jeder* moralischen Haltung als der Brutalität der Zeitläufte inadäquate Versponnenheit. Denn zentrales Dogma des Austromarxismus war gerade die Betonung der eigenen Moralität, gegründet auf das Selbstverständnis der Arbeiterbewegung als legitimer Erbin der vom Bürgertum verratenen Humanitätsideale. Überlegungen in Richtung einer anderen, zielgerichteten und sozial wie individuell sinnvollen Moral werden im Roman nirgends angesprochen. Mitunter will es scheinen, als werde der Autor selbst von der Übermacht der von ihm aufgehäuften Fakten über die unmenschliche und unaufhaltsam voranschreitende Versachlichung der Weltgeschichte bzw. Weltwirtschaft erdrückt. Nicht nur die «kleinen Leute» der Romanhandlung tragen «eine naive Schicksalsvorstellung in sich» (Fuchs 1986, 31), auch auf der "neutralen" Ebene des zweiten Handlungsstranges blitzt bei aller demonstrativen Rationalität immer wieder eine Tendenz zu fatalistischer Weltanschauung durch. Wirtschaft und Technik werden zu den «eigentlichen, den alles bestimmenden Helden des Geschehens, den hintergründigen, aber umso mächtigeren Zentralgewalten - zum Schicksal» (Rollett 1960, 9f). Durchaus zeittypisch führt die Irritation im Gefolge der Einbeziehung aller Bereiche der Gesellschaft in die industrielle Rationalisierung auch bei Brunngraber zu einer Fetischisierung dieser als gewaltig empfundenen Zusammenhänge, die nur mehr als "Schicksal" begriffen werden können (vgl. dazu Lethen 1970, 13ff). Die Welt der «Dinge», die technische und ökonomische Entwicklung werden in einer Selbsttätigkeit gesehen, die die Verantwortlichen zu «Geschäftsträger[n] des Schicksals» und «Handlanger[n] des Unvermeidlichen» degradiert (S. 88). Rationalisierung wird metaphorisiert als «intellektuelle Naturkraft» (S. 183). Diese Analogsetzung technischer Geräte und Einrichtungen mit den unberechenbaren Kräften der Naturgewalten ist ein gebräuchliches Vehikel zur Veranschaulichung ihrer Verselbständigung. (In diesem Sinn ist auch der Untertitel *Die Zeitlawine* der Ausgabe von 1952 durchaus treffend.) Daß der unterstellte Schicksalsbegriff «definierbar ist durch die exakte

Erfassung wirtschaftlicher Vorgänge» (Schmidt-Dengler 1981, 401), scheint nicht immer ganz aufzugehen. Brunngraber betont auch in einem Selbstkommentar seine Absicht, «das *Dämonische* der Nationalökonomie (beispielsweise) aufzuzeigen» (Brunngraber, zit. nach Lange 1978, 6 - Herv. d. Verf.). Diese Intention führt in Verbindung mit dem zugrundegelegten passiven Menschenbild dazu, daß die Figuren abgebildet werden, «als säßen sie auf phantastischen Tieren eines sich bewegenden Karussells» und kreisten um einen «antreibenden, schicksalbestimmenden Motor», nämlich die Wirtschaft (Edschmid 1952, 9f).

In diesem Punkt wurzelt auch ein Teil der Widersprüchlichkeiten des Romans. Wenn es von Karl heißt, «daß er das Unglück hatte, in das zwanzigste Jahrhundert geboren zu werden» (S. 263), scheint das Pendel mehr in Richtung schicksalshafter Determination auszuschlagen. Wenn der Autor hingegen im Einleitungskapitel mit wissenschaftlicher Exaktheit hochrechnet, wie groß Karl Lakners Überlebenschancen ohne den medizinisch-technischen Fortschritt der letzten Jahrzehnte gewesen wären (S. 9), wird die Ambivalenz des technischen Fortschritts und auch seiner Einschätzung durch den Autor deutlich. Einer datenfixierten Faszination durch die technische Errungenschaften steht ein wertkonservativer Pessimismus gegenüber, dem es angesichts der sozialen Mißstände mitunter scheinen will, «daß die Großväter in ihrem Unverstand die Welt in besseren Proportionen gehalten haben» (S. 259). Etwas von der zeittypischen Kulturpessimismus-Stimmung liest man auch aus der Klage, die Rationalisierung zerstöre ein implizit noch für die vorangegangene Phase der Technikentwicklung postuliertes Verhältnis der «Vertrautheit zwischen Mann und Maschine» (S. 10). All das unterstützt die Einschätzung, daß es tatsächlich «hinter der Sachlichkeit Brunngrabers, hinter der Welt der Tatsachen [...] immer noch eine andere Welt [gibt]. Es ist die, an welche Karl Lakner glaubte» (Fuchs 1986, 82).

Das Buch, das statistische Realitätserfassung in die Weltliteratur eingeführt hat, endet mit einer kritischen Reflexion auf die eigene Methodik: So wie die Bewertung technischen Fortschritts sich in seiner Anwendung erweisen muß, können auch statistische Aussagen für beliebige Zwecke instrumentalisiert werden. Der Bericht über den Rohstoffwert des menschlichen Körpers - eingeschoben unmittelbar nach dem suicidalen Ende Karl Lakners - schließt eine Klammer, die den ganzen Roman zusammenhält. Sie bindet nicht nur zurück an jene Passagen, in denen Nahrungsbedarf und Kalorienverbrauch (auch) des (arbeits- und mittellosen) Menschen aufgelistet werden (S. 127, 258). Sie schließt auch den Bogen zur Kritik an der Inhumanität kapitalistischer Wirtschaftsordnung, die den Menschen - nicht nur im Krieg - zum bloßen Material degradiert, zu «zuckenden Sehnen, die man zwischen Maschinen spannt» (S. 16, 200), zumindest solange dort Bedarf besteht. Nachgestellt ist diesem Zeitungsbericht ein weiterer, der von Störchen berichtet, die ihre verendeten Artgenossen betrauern (S. 290). Dieser emotional aufgeladene Schlußakkord - er korrespon-

diert mit einem ähnlichen Bericht über mühselig gerettete Schwalben (S. 256) -, der in anklagender Weise die Unmenschlichkeit des aktuellen Wirtschaftssystems durch Kontrastierung mit «menschlichen» Beispielen aus dem Tierreich auf den Punkt bringt, ist gleichfalls Bestandteil sozialdemokratischen Bild- und Argumentationsreservoirs, auf das der Roman ausführlich rekurriert. Eine Vielzahl der in sozialdemokratischen Arbeitslosenerzählungen und -romanen der Zeit gängigen Situationen und Klischees werden verarbeitet oder zumindest angesprochen: Die vergebliche Hoffnung auf Schneeschaukeln (S. 260, 264), das Warten auf Arbeit vor der Baustelle (S. 260), verschiedenste Formen der Konfrontation mit der Konsumwelt (s. o.) oder kontrastiv bzw. kommentierend eingesetzte Beispiele aus der Schlagerwelt der "Goldenen Zwanziger Jahre" (S. 241, 252, 278, 284). Auch eine der gängigsten Formulierungen für das Erniedrigende der Situation des Arbeitsplatzverlusts - «auf dem Pflaster liegen» - kommt nicht nur im Text vor (S. 170). Eine Anspielung auf diese populäre Wendung findet sich - verbunden mit religiöser Metaphorik - auch in einer Kapitelüberschrift: «1930-1931. Der gepflasterte Weg zur Hölle». Und sogar die Figur des schwedischen Zündholzkönigs Ivar Kreuger, die als eine Art "Symbol-Monopolkapitalist" ausführlichst die Feuilletonspalten sozialdemokratischer Presse beschäftigte, darf nicht fehlen, zumal die Verbindung zur Zentralfigur über die Topografie (Karls Schwedenaufenthalt) naheliegt. Dieser auffällige Rekurs auf gängige Bildangebote der zeitgenössischen sozialdemokratischen Belletristik trug sicherlich - trotz der eingebauten Fakten-Hürden - zur relativen Erleichterung der Rezeption im sozialdemokratischen Milieu bei. Zudem ist der Erzählstrang um Karl Lakner von extremer Linearität - selbst Vorausdeutungen (m. A. von Karls voraussehbarem Scheitern) finden sich nur an wenigen Stellen (S. 119, 262). Lektüererleichternd wirkt darüber hinaus auch der Einsatz stereotyper Wendungen in der Figurenzeichnung (das kleine Weib mit dem rauhen blonden Haar etc.). Möglicherweise erklärt die Fülle vertrauter Bilder und Argumentationsketten, auch die durchgängig positive Aufnahme, die das Buch in der parteieigenen Presse erfuhr⁹. Hinweise auf inhaltliche Bedenken oder Einwände konnte ich nirgends finden, auch kein Bedauern, daß Spuren organisierter Arbeiterbewegung zumindest im positiven Sinn gänzlich fehlen. Bis heute scheint die Überzeugung ungebrochen, daß der Roman «eine aus der Ideologie der austromarxistischen Interpretation der großen Weltwirtschaftskrise gestaltete Dichtung» ist (Glaser 1977, 42).

Für die anvisierte Fragestellung nach möglichen Anknüpfungspunkten für aktuelle Realismusdebatten sind in der Analyse zumindest einige problematische Momente sichtbar geworden. Die demonstrative Sachlichkeit, mit der die welt-historischen Zusammenhänge in der Phase der Formierung und Absicherung

⁹ Vgl. etwa die Rezensionen in der *Arbeiter-Zeitung*, Wien, vom 13.12.1932 (gezeichnet "L.") und in *Der Sozialdemokrat*, Wien, 1933, H. 4, S. 11 (gezeichnet "l.p.").

monopolkapitalistischer Wirtschaftsstrukturen dargestellt werden, bleibt im wesentlichen auf eine kompilatorische Ebene beschränkt. Mangelnde analytische Verarbeitung ersetzt der Autor durch Rückgriffe auf eine Art «Verlegenheitsmystik» (Fuchs 1986, 82) und eine archaische Schicksalsgläubigkeit, wonach der «den Dingen der Welt innewohnende und sie lenkende Dämon» das «schließlich Obsiegende» bleibt (Lange 1978, VII). Die ideologischen Widersprüchlichkeiten und Unsicherheiten in der Weltsicht des Autors verbergen sich hinter der Fülle an gebotenen Fakten und Daten wie hinter einer erdrückenden Beweislast. Mitunter entsteht der Eindruck, der Autor bekämpfe seine interpretatorischen Probleme mit verstärktem kompilatorischen Eifer. Tatsächlich wird in der Materialfülle «die Zwangsläufigkeit [...] so klar gelegt», daß den Leser «ein Schauer bei der Erwägung erfaßt, wie unabwendbar das Gesetz ist, nachdem [!] sich jeder Segen für uns in Fluch verwandeln muß» (Humer 1960, 115, über Brunngrabers zweiten Roman *Radium*). Die letztendliche Hilflosigkeit des Autors der Informationsflut gegenüber korrespondiert mit der (Lebens)Konzeptlosigkeit Karl Lakners. Das ist auch der Grund, daß der gegen Karl wiederholt erhobene Vorwurf nicht recht greifen will, seine Schuld bestehe in der Verweigerung der Informationspflicht, die ein mündiger Bürger des 20. Jahrhunderts auf sich nehmen müsse, um seine Umwelt verstehen und entsprechend agieren zu können. Natürlich lebt Karl tatsächlich «in einer Umwelt, die ihm nicht erklärbar ist, weil er in weltweite ökonomische Zusammenhänge keinen Einblick hat» (Schmidt-Dengler 1981, 401). Die in der Parallelhandlung gebotenen Informationen, der Romanfigur Karl Lakner zur Kenntnis gebracht, würden aber kaum mehr als eine ähnlich unorganische Wissensanhäufung bedeuten, die - mit anderen Inhalten - auch Resultat seiner Lehrerausbildung war. Moniert soll hier nicht der fehlende Zeigefinger bzw. die fehlende direkte Handlungsanweisung werden. Die folgenreichste Leerstelle ist vielmehr «die Absage an Politik überhaupt» (Lange 1978, S. X), d. h. der Verzicht auf ein Analyseinstrumentarium, das politische Machtverhältnisse unter dem Aspekt möglichen eingreifenden Handelns darstellt. Zum Handeln befähigende soziale Erfahrung fehlt nicht nur im Erzählstrang um Karl Lakner, sondern auch auf der "Fakten-Ebene". Zwar ist der eingangs zitierten Forderung Josef Haslingers entsprechend, hier das Zentrum der Macht, «dort oben, wo der Druck entsteht» (Haslinger 1987, 7), im Blick. Aber es bleibt letztlich ein rein beschreibender Blick, der Auswirkungen und Effekte dieser Macht punktgenau protokolliert. Das untere Ende der sozialen Skala ist auch hier auf die Opferrolle verwiesen. Wie der Autor selbst könnte ein völlig gewandelter, an sozialpolitischen Fragestellungen interessierter Karl Lakner (seine Bekehrung kündigt sich ja ganz zum Schluß, für ihn allerdings zu spät, vorsichtig an - S. 272) aus den gebotenen Informationen nur lernen, daß die Mächtigen mächtig sind und das Schicksal seinen Lauf nimmt, da «das Kommando [...] an die Dinge übergegangen» ist, die «ohne Aufenthalt an dem Verderben» weiterbrauen (S. 104). Die formale Innovativität des Romans

scheint mir in der gebotenen Radikalität von dieser inhaltlichen Prämisse mitbestimmt. Der weitgehende Verzicht auf Einbeziehung von Welthaltigkeit in der Karl-Lakner-Handlung ist nicht objektiv notwendig. Die Tragik eines an den Zeitläuften zerbrechenden Individuums muß mit zunehmender Komplexität und Individuation nichts an Tiefe verlieren, Exemplarizität eines Einzelschicksals ist nicht notwendigerweise mit seiner sozialen Isolation zu erkaufen. Vielmehr implizieren diese Beschränkungen eine Beschneidung der Möglichkeiten nicht nur für die Romanfigur Karl Lakner, sondern, versteht man Literatur auch als «aufgeschriebene Problemlösungsspiele» (Hillmann 1977, 144), auch für den Leser.

Bibliographie

Ausgaben

- Rudolf Brunngraber: Karl und das 20. Jahrhundert. Frankfurt/M.: Societas Verlag, 1932.
- Rudolf Brunngraber: Karl und das XX. Jahrhundert oder Die Zeitlawine. Vorw.: Kasimir Edschmid. Frankfurt/M., Wien: Forum Verlag, (1952).
- Rudolf Brunngraber: Karl und das 20. Jahrhundert. Roman. Vorw.: Thomas Lange. Nachw.: Karl Ziak. Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag, 1978 (= Reihe Q. Quellentexte zur Literatur- und Kulturgeschichte. 5).
- Rudolf Brunngraber: Karl und das 20. Jahrhundert. Nördlingen: Greno, 1988 (= Die andere Bibliothek).

Zitierte Literatur

- Michail M. BACHTIN: Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans. Hrsg.: Edward Kowalski, Michael Wegner. Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 1986.
- Hermann BROCH: Schriften zur Literatur. Band 1. Kritik. Hrsg.: Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1975 (= Kommentierte Werkausgabe. 9/1).
- Rudolf BRUNNGRABER: Kunstreferate. In: Bildungsarbeit, Wien, 1933, Jg. 20, H. 10/11, S. 201f.
- Bernhard DIEBOLD: Karl und das zwanzigste Jahrhundert. Roman von Rudolf Brunngraber. Frankfurter Zeitung, Frankfurt/M., 3.5.1933.
- Kasimir EDSCHMID: Vorwort in: Rudolf Brunngraber: Karl und das XX. Jahrhundert oder Die Zeitlawine. Frankfurt/M., Wien: Forum Verlag, (1952), S. 7-11.
- Elisabeth FREUNDLICH: Die im Lande blieben. In: Frankfurter Hefte, Frankfurt/M., 1980, H. 11, S. 67-70.

- Christoph FUCHS: Rudolf und das 20. Jahrhundert. (Die Resignation des Dichter-Soziologen Rudolf Brunngraber). Univ. Freiburg/B.: Magisterarbeit, 1986.
- Ernst GLASER: Dichtung und Austromarxismus. In: Die Zukunft, Wien, 1977, H. 2, S. 40-43.
- Edwin HARTL: Rudolf Brunngraber, der vergessene Millionenaar. In: Die Presse, Wien, 2./3.12.1978.
- Josef HASLINGER: Auf der Suche nach der österreichischen Literatur des letzten Jahrzehnts. In: Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich. Hrsg.: Friedbert Aspetsberger, Hubert Lengauer. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1987 (= Schriften des Instituts für Österreichkunde. 49/50), S. 7-15.
- Josef HASLINGER: Der proletarische Selbst-Zerstörungsroman. Über den Wirklichkeitsverlust der neueren österreichischen Literatur. In: Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte, Wien, 1989, H. 76, S. 55-59.
- Roland HEGER: Der österreichische Roman des 20. Jahrhunderts. Erster Teil. Wien, Stuttgart: Wilhelm Braumüller, 1971.
- Heinz HILLMANN: Alltagsphantasie und dichterische Phantasie. Versuch einer Produktionsästhetik. Kronberg/Ts.: Athenäum, 1977 (= Athenäum Taschenbuch. 2130. Literaturwissenschaft).
- Ingeborg HOESTEREY: Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne. Frankfurt/M.: Athenäum, 1988 (= Athenäums Monografien. Literaturwissenschaft. 92).
- Karl HUMER: Die Vorkriegsgeneration und ihre Stellungnahme zu den Zeitfragen. Univ. Wien: Phil. Diss., 1950.
- Gerhard KALDEWEI: «Karl und das 20. Jahrhundert» - ein Roman von Rudolf Brunngraber (1932) als epische Form der statistisch-pädagogischen Denkweise Otto Neuraths. In: Österreich in Geschichte und Literatur, Wien, 1992, Jg. 36, H. 2 (257), S. 82-92.
- Hans-Jürgen KRUG: Rudolf Brunngraber: Karl und das zwanzigste Jahrhundert. Ein Buch ohne Vorbild. Glanz der Dinge. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, Hamburg, 27.11.1988.
- Thomas LANGE: Vorwort in: Rudolf Brunngraber: Karl und das 20. Jahrhundert. Roman. Vorw.: Thomas Lange. Nachw.: Karl Ziak. Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag, 1978 (= Reihe Q. Quellentexte zur Literatur- und Kulturgeschichte. 5), S. VII - XVI, 1-8.
- Helmut LETHEN: Neue Sachlichkeit. 1924-1932. Studien zur Literatur des «Weissen Sozialismus». Stuttgart: J. B. Metzler, 1970.
- Anneliese RIEDER-JOBST: Österreichische Autoren, österreichische Themen: Brunngrabers Arbeitslosenroman. In: Arbeiter-Zeitung, Wien, 10.1.1979.
- Edwin ROLLETT: Rudolf Brunngraber. In: Wort in der Zeit. Österreichische Literaturzeitschrift, 1960, Jg. 6, H. 3, S. 7-15.
- Ursula ROTTER: [Kurz besprochen]. In: Falter, Wien, 1983, H. 2, S. 11.

- Wendelin SCHMIDT-DENGLER: Bedürfnis nach Geschichte. In: Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Wien, München, Zürich: Europaverlag, 1981, S. 393-404.
- Wendelin SCHMIDT-DENGLER: Statistik und Roman - Über Otto Neurath und Rudolf Brunngraber. In: Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit. Otto Neurath - Gerd Arntz. Hrsg.: Friedrich Stadler. München: Löcker Verlag, 1982, S. 119-124.
- Ursula SCHNEIDER: Rudolf Brunngraber. Eine Monografie. Univ. Wien: Phil. Diss., 1990.
- Jürgen C. THÖMING: Soziale Romane in der Endphase der Weimarer Republik. In: Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik. Hrsg.: Wolfgang Rothe. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag, 1974, S. 212-236.
- Christian TÄUBRICH: Zeppelin - Nachruf auf ein deutsches Wesen. In: Aufriss. Schriftenreihe des Centrum Industriekultur, Nürnberg, 1982, Jg. 1, H. 2, S. 79-85.
- Karl ZIAK: Rudolf Brunngraber. Zu seinem zehnten Todestag. In: Die Zukunft, Wien, 1970, H. 8, S. 27-30.
- Karl ZIAK: Der unbekannte Brunngraber. In: Die Zukunft, Wien, 15./16. August 1971, S. 52-56.
- Karl ZIAK: Nachwort in: Rudolf Brunngraber: Karl und das 20. Jahrhundert. Roman. Vorw.: Thomas Lange. Nachw.: Karl Ziak. Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag, 1978 (= Reihe Q. Quellentexte zur Literatur- und Kulturgeschichte. 5), S. 295-301.

Alberto Destro
(Bologna)

*L'inascoltata voce di Libussa
o le frustrazioni dell'intellettuale*

1. Il metodo che ho voluto inizialmente seguire nell'impostare una analisi della *Libussa* di Grillparzer¹ è quello del confronto con analoghe elaborazioni allora recenti della stessa materia, elaborazioni che, come sappiamo, erano certamente conosciute all'autore. Si tratta in particolare della fiaba settecentesca di Musäus (ora disponibile anche in una bella edizione italiana con testo a fronte, a cura di Maria Luisa Mazzoni Heinz)² e della *pièce* di Brentano *Die Gründung Prags*³. Non ho ritenuto invece di allargare il confronto a qualche altra rielaborazione popolare anonima di ben scarso spessore letterario, né alle più remote fonti storiografiche, che pure Grillparzer dimostratamente consultò⁴ (mi riferisco in particolare alla cronaca secentesca di Wenzel Hajek)⁵, rispetto alle quali è più facile supporre una maggiore indipendenza da parte di Grillparzer nella rielaborazione poetica, che è sempre una attualizzazione, anche ove si tratti, come nel nostro caso, di materia molto antica, e anche ove la rielaborazione, come è parimenti nel nostro caso, non prenda in considerazione esplicitamente temi dell'immediata attualità della cronaca.

Non è certo difficile indicare le numerose e radicali differenze tra l'elaborazione grillparzeriana e quella di Musäus, tanto grandi a dire il vero che in realtà un confronto appare largamente infruttuoso. Da un lato il tono favolistico, la sottolineatura del meraviglioso, il gioco degli indovinelli, le creature sovran-

¹ Mi riferisco all'edizione *Werke* a cura di Peter Frank e Karl Pörnbacher, 4 voll., München 1960; *Libussa* nel vol 2, p. 257-343.

² Johann K. A. Musäus, *Libussa*, a cura di M. Luisa Mazzoni Heinz, Pordenone 1987.

³ Cfr. Clemens Brentano, *Werke*, a cura di Friedhelm Kemp (il primo vol. insieme a Wolfgang Frühwald e Bernhard Hajek), 4 voll., München 1963-1968. *Die Gründung Prags* nel vol. 4, p. 525-881.

⁴ Cfr. l'edizione cit. della *Libussa*, p. 1254.

⁵ Sulla quale cfr. il vecchio, ma ancor utile lavoro di Emanuel Grigorovitz, *Libussa in der deutschen Litteratur*, Berlin 1901, p. 13-15.

turali, il lieto raccontare di una vicenda sospesa tra magia e realtà. Dall'altro, pur all'interno di un certo gusto per la narrazione drammatica che non sempre la critica grillparzeriana mette nel dovuto rilievo, una impostazione fortemente problematica, carica di implicazioni storico-culturali, di spunti di riflessione, perfino - nelle pagine conclusive - di profezie storiche. Il confronto con Musäus può finire qui, senza attardarsi sui dettagli che non appaiono tali da offrire indicazioni significative, e mantenendo comunque fermo un punto, e cioè che, corrispondentemente alla sua complessa personalità culturale, Grillparzer ha utilizzato una materia che poteva avere anche esiti semplicemente fiabeschi, per tracciare invece un ampio affresco di un momento che potremmo definire di protostoria della civiltà, il cui interesse naturalmente risiede nella sua capacità di diagnosi di alcuni fenomeni costanti, e quindi anche attuali, della vita associata.

Con Brentano siamo già in un'atmosfera differente da Musäus. Già il titolo segna una accentuazione diversa. Non è più la protagonista Libussa in primo piano, ma l'evento storico di cui essa è stata soggetto. Non più quindi la vicenda individuale che può essere ripercorsa anche in chiave soltanto di meraviglioso e fiabesco, ma il punto culminante di quella vicenda, quello in cui il destino individuale si innesta e fruttifica nel collettivo e si fa storia. Con Brentano l'antica fiaba si rivela portatrice quasi per forza di sensi più complessi. Per quel che riguarda il titolo, Grillparzer si atterrà alla soluzione personalistica alla Musäus, secondo una tendenza largamente presente nella sua produzione teatrale, che sovente segnala nei titoli i protagonisti singoli delle vicende rappresentate e anzi in essi impersona drammaticamente le forze sovraindividuali che agiscono nella storia, ma nel contempo darà una ricostruzione della vicenda personale ampiamente depurata dei suoi tratti più marcatamente fiabeschi e quasi totalmente risolta nel destino personale e pubblico di Libussa, in cui anzi uno dei punti di debolezza appare da indicare proprio nei punti in cui personale e pubblico risultano meno convincentemente fusi, come ad esempio nella vita matrimoniale di Libussa, in cui la già saggia e sicura reggitrice diventa una buona moglie che affida al marito la cura degli affari extradomestici, e cioè, si badi bene, di governo: quasi, si direbbe, una preistorica Maria Luigia di Parma che, considerandosi una povera donna incapace di curare le grandi questioni della politica, regna bensì ma affida la gestione concreta del governo a amanti e mariti mascolinamente attrezzati per la cosa pubblica.

Il passaggio da Musäus a Brentano segna quindi l'ingresso in una fase di rielaborazione nella quale la vicenda di Libussa non perde del tutto i suoi tratti magico-fiabeschi ma assume contemporaneamente uno spessore problematico, che è quello nella cui ottica ad essa guarderà Grillparzer.

Nelle parole dello stesso Brentano contenute nella *Selbstanzeige* del gennaio 1813, il contenuto del «dramma storico-romantico» viene riassunto come «la nascita di uno stato, la lotta e il fallimento di passioni individuali contro l'ordine

e la legge del tutto»⁶. E nello stesso annuncio, che assume quasi le dimensioni e l'andamento di un'ampia autorecensione, egli, a riprova di questo interesse del dramma per la dimensione civile e statuale del divenire storico, cita diffusamente dall'ultimo, lungo monologo di Libussa, che nell'entusiasmo profetico anticipa la visione della città operosa e feconda alla cui fondazione Primislaus sta per porre mano. Si tratta evidentemente di un passo che lo stesso autore ritiene caratterizzante e al quale pertanto non appare illegittimo rifarsi per una sintetica caratterizzazione del senso complessivo della sua fiaba drammatica. Ma qual è l'immagine della città che si profila ai nostri occhi nelle ispirate parole della Libussa brentaniana? La profezia consta di sei strofe, chiuse ciascuna da una sorta di ritornello variato e aperto ogni volta da un'invocazione introduttiva «Prag, Prag». Innanzi tutto è presentato il sito geografico, con la Moldava che scorre ai piedi dei rilievi (strofa 1), quindi (strofe 2 e 3) assistiamo all'edificazione della città, con la sua cinta di mura e gli edifici che si spingono sempre più verso l'alto e, riempita la cerchia muraria, traboccano nella piana e sulle alture circostanti. La strofa 4 accenna all'attività incessante dei cittadini che rende ricca e potente la città, la quale (strofa 5) troverà il suo supremo gioiello nella corona regale che dall'alto del Hradschin governerà quella prosperità. L'ultima strofa canta la martire cristiana Trinitas, nel cui culto si unirà la popolazione di Praga⁷. Interessante è come tutta questa rappresentazione sia inondata dalla luce del sole. Praga è, in questo ritratto di Brentano, una città solare. Sole o cielo sereno vengono richiamati nelle sei strofe non meno di quattro volte. È evidente come non si tratti di un riferimento climatico, ma la luminosità solare sia semplicemente lo sfondo metaforico di un quadro totalmente ottimistico. Inoltre il riferimento a Praga è da intendersi in senso stretto: ciò che viene cantato non è il destino generale dell'inurbamento, come svolta epocale nello sviluppo di una civiltà, ma il destino particolare della particolare città di Praga. Il ricorrere del ritornello con l'invocazione nominativa iterata alla città, l'identificazione del fiume con la Moldava, la facile identificabilità del colle del palazzo con il Hradschin e del ponte con la Karlsbrücke non permettono generalizzazioni. Ma tanto particolare è l'identificazione topografica, tanto generale è la caratterizzazione della città: ricca, operosa, potente, bella. Ma di quante capitali di regni piccoli e grandi non si potrebbe affermare lo stesso? E infine, quel che soprattutto balza agli occhi in questa scena conclusiva, è il suo carattere encomiastico e in quanto tale convenzionalmente del tutto ottimistico. La fondazione di questa città appare senza ombre, è foriera soltanto di prosperità e felicità. Le parole della Libussa brentaniana sono una profezia, ma in realtà letterariamente sono un inno, come ben si potrebbe dimostrare anche ad un rapido esame linguistico, un inno tutto spiegato e cantato a gran voce.

⁶ La *Selbstanzeige* in Brentano, op. cit., p. 534.

⁷ Il testo della profezia è riportato anche nella *Selbstanzeige* citata.

In Grillparzer Libussa appare una figura enormemente più complessa, che proviene da una cerchia magico-sacrale, che accetta di mescolarsi al mondo umano contaminando in certo modo la sua superiore diversità, ma che alla fine si caratterizza soprattutto per il suo fallimento giacché, pur facendo sacrificio di sé, non riesce a sollevare gli uomini alla propria superiore legge d'amore. Molto è stato scritto sul senso profondo della vicenda e delle parole di Libussa. In anni lontani anch'io ho accennato al carattere tra reazionario e regressivo della visione di cui Libussa viene fatta portavoce⁸. Oggi invece non vorrei addentrarmi in una rinnovata disamina del portato ideale o ideologico del dramma, ma soffermarmi su un aspetto a mio vedere caratterizzante della ricezione grillparzeriana della favola di Libussa. Caratterizzante infatti non è tanto o non è solo il fatto in sé di riempire questa vicenda favolosa di contenuti ideali (a suo modo e nei suoi limiti lo aveva fatto anche Brentano): caratterizzante è la maniera con cui viene costruita la personalità della protagonista e la maniera con cui essa si rapporta al mondo umano. Su questi due punti vorrei concentrare il presente contributo.

2. Libussa appare complessa perché coinvolta in una duplicità di mondi d'appartenenza. È creatura di confine, ma non già perché non abbia parte al mondo magico delle sorelle, o vi abbia parte a titolo minore, bensì perché accetta di spingersi oltre il limitare di quel mondo per operare nel mondo degli uomini. In tal modo è lei stessa che si colloca sul confine. Ora - nella connotazione grillparzeriana - questo confine separa sì la sfera sacrale delle sorelle da quella vitale degli uomini, ma nella particolare accezione rispettivamente di sfera del sapere e sfera dell'agire, della contemplazione e dell'azione. Libussa compie il passo dal sapere fine a se stesso delle sorelle - attente e gelose custodi della sua purezza, non contaminata da fini umani - all'agire per il bene degli uomini, all'agire per la comunità, all'agire insomma politico. Poco importa in questo momento che si tratti di un sapere mistico, attinto all'osservazione di astri o erbe o ad illuminazioni pitonesche, e quindi aperto a tutte le possibili suggestioni irrazionali. Importante è che le tre sorelle originariamente si distinguono dagli uomini perché possiedono una superiore sapienza. Non compiono, come si potrebbe immaginare pensando a creature superiori, miracoli o prodigi, se non nel campo della divinazione, che è appunto un sapere. Ma non c'è dubbio che nel caso di Libussa l'accento è posto non tanto sulle facoltà divinatorie (che hanno un ruolo essenziale, a ben vedere, solo nell'ultima scena), quanto sul possesso di una saggezza, che è stata definita matriarcale, e che riguarda il vero bene dell'uomo, che è quello di vivere secondo la legge dell'armonia e dell'amore e non secondo quella del diritto, e cioè della forza. Libussa sa quale sia la stra-

⁸ Cfr. *Ragione e miti regressivi nella Libussa di Grillparzer*, in «Annali» dell'Istituto Orientale di Napoli 1973, 2, p. 137-146.

da per realizzare la felicità degli uomini, ed è per questo che accetta di mescolarsi ad essi, abbandonando la ieratica separatezza nella quale invece permangono le sorelle.

Questa Libussa che *sa* costituisce il vero elemento di differenziazione rispetto alle altre rielaborazioni della favola. Tuttavia questo sapere si rivela incapace di operare se non transitoriamente al contatto con gli uomini. Il *sapere* di Libussa dopo un breve tratto di tempo viene rifiutato dai sudditi, che gli preferiscono l'*agire* illuminato dal senso della giustizia di Primislaus, il quale è uomo di azione, non di pensiero: uomo intelligente ed equo, ma orientato soprattutto al fare, al costruire, al dirimere contese, perfino all'uso delle armi, laddove necessario. Il vero politico è Primislaus, anche se la legittimazione del suo potere risiede in Libussa.

Il fallimento di Libussa si consuma in due tappe. La prima è data proprio dal matrimonio con Primislaus, cui viene indotta se non costretta dalle richieste dei sudditi, che vogliono essere governati da un principe, da un uomo, che sappia far valere le esigenze del diritto, anziché predicare costantemente, come fa Libussa, una convivenza basata sul convincimento, sulla ragionevolezza, sulla reciproca fiducia, sull'amore, sull'amicizia ecc. Il matrimonio, e il conseguente passaggio delle consegne dell'esercizio del potere a Primislaus, significano la transizione dalla comunità-famiglia organica dell'età dell'oro alla comunità-stato basata sulla legge. È la prima sconfitta di Libussa.

La seconda è segnata proprio dalla fondazione di Praga, che costituisce per altro nelle fonti l'essenza stessa del mito di Libussa. Solo per amore o condiscendenza rispetto al marito-principe Libussa accetta di concorrere con i suoi vaticini all'atto della fondazione della città, che tuttavia è già stato voluto da Primislaus e dagli anziani del popolo. Ma alla sua chiarezza di visione non sfugge, anzi si rivela in tutto il suo peso, il destino negativo che l'inurbamento comporta per l'umanità. Libussa *sa*, e lo manifesta nel suo lungo monologo finale, quanto in tal modo l'uomo si allontani dalla felicità, separandosi anche fisicamente, mediante la cinta delle mura, da quella natura nella quale sarebbe invece destinato a vivere per realizzarsi armonicamente. Libussa *sa*, ma è un sapere che non serve: Primislaus ha deciso e - sia pure tra qualche tardiva titubanza - la fondazione di Praga avviene. Appare perfino una sottolineatura superflua - pur se drammaturgicamente efficacissima - che nello sforzo del suo ultimo vaticinio Libussa consumi anche le estreme energie vitali. In realtà essa è ormai divenuta inutile. Non ha più un ruolo al mondo. Le sorelle fino all'estremo le precludono il ritorno al loro mondo arcano dopo che s'è commista agli uomini, gli uomini - il marito per primo - in fondo non sanno che farsene della sua sapienza. La morte o il suo riassorbimento nel mondo storico delle sorelle, in buona sostanza non fa che eliminare una presenza tanto scomoda per tutti quanto inutile.

Questa duplice caratterizzazione di Libussa come colei che *sa*, ma anche

come colei che sa inutilmente, è il punto che mi pareva degno di attenzione, perché segna anche il luogo in cui la figura di Libussa incontra quella dell'autore, di Grillparzer stesso.

3. Grillparzer nutre un fortissimo senso del valore del proprio operare artistico. Tuttavia, almeno nel caso di *Libussa*, mi sembrerebbe di dover mettere in guardia dall'impiego a questo proposito di una categoria che nella critica grillparzeriana ha avuto invece largo e spesso incontrastato corso. Sovente, in particolare nella letteratura critica non recentissima⁹, si incontrano infatti riferimenti alla coscienza grillparzeriana della propria missione quale poeta vate e veggente. E anzi proprio *Libussa* viene citata a testimone principe di questa consapevolezza, che è anche un atteggiamento vitale, tale cioè da comportare anche un modo di conformare la vita fino al quotidiano biografico. A me pare tuttavia che la categoria del vate non renda giustizia alla realtà grillparzeriana, che meglio può essere compresa e descritta ricorrendo a categorie meno altisonanti e più moderne.

Non v'è dubbio infatti che il vate veggente sia una figura premoderna, non a caso riproposta dalla critica per un Grillparzer che in parte si nutre ancora di linfe barocche e già improponibile non dirò per uno Heine ma neppure per un Goethe. Ora, ciò che caratterizza il vate è il suo essere poeta non solo quale facitore di versi, quale maestro quindi di forme letterarie, ma contemporaneamente quale annunciatore di superiori verità, di ammaestramenti e visioni della realtà celate ai comuni mortali. Il vate aspira ad essere non solo maestro di forme, ma anche maestro di vita. È facile, sulla scorta in special modo proprio della *Libussa*, collocare Grillparzer entro questo schema, tanto più in quanto Libussa formula non metaforici vaticini letterari, ma vaticini in senso proprio, *Weissagungen* che facilmente possono essere lette come potenziamenti fizonali del compito del poeta di ammaestrare e di proclamare verità ignote. E in questo ruolo, occorre riconoscere, si compiace lo stesso Grillparzer, ad esempio allorché verso la fine dell'ultima profezia di Libussa si avventura in una previsione storica di avvicendamento dei popoli slavi nella guida della civiltà dopo i latini, gli anglosassoni e i tedeschi, che rappresenta una generalizzazione abbastanza banale e soggettiva di una regolarità storica alquanto indimostrabile.

Ciò che però malgrado tutto rende poco praticabile la categoria del vate per Grillparzer (anche per *questo* Grillparzer) è la sottolineatura insolitamente marcata della inattività dei vaticini di Libussa. Posto anche che vogliamo servirci ulteriormente della categoria del vate per il Grillparzer che si esprime attraverso Libussa, dobbiamo connotarlo come un vate inascoltato, un vate che è consape-

⁹ Ad es. in Walter Naumann, *Franz Grillparzer. Das dichterische Werk*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1956, 1957².

vole della inutilità del suo più avvertito sapere. Utile sarebbe questo sapere se si potesse tradurre in azione, se esistesse un percorso che - ad esempio attraverso la mediazione del potere politico, oppure per altre vie, quale la comunicazione artistica - lo rendesse capace di influire sulla vita degli uomini. La drammaticità del fallimento di Libussa è data dal fatto che il suo sapere si era messo al servizio degli uomini, e per ciò stesso aveva sollevato l'esigenza di essere realizzato, di tradursi in azione. Il dramma di Libussa consiste nella frustrazione di colui che sa di possedere una consapevolezza utile al bene comune, ritiene suo compito trasmettere questa consapevolezza traducendola in opere (politiche o d'altro genere), e si trova respinto dai destinatari e beneficiari del suo impulso all'azione. Tutto questo non mi pare adeguatamente sussumibile nella cifra del vate, ma nella più moderna figura dell'intellettuale, e precisamente dell'intellettuale che alla scuola dei *philosophes* settecenteschi avanza la pretesa di partecipare, con la sua parola e cioè con il suo sapere, alla guida, se non della cosa pubblica, almeno della pubblica coscienza.

Libussa è la personificazione mitica della frustrazione dell'intellettuale borghese Grillparzer di fronte all'insanabile discontinuità constatata tra l'esercizio del potere e la funzione dell'intelligenza.

Le connotazioni moderne della figura dell'intellettuale, e cioè di chi fa uso professionale della cultura e attraverso la sua cultura aspira a intervenire nel sociale e nel politico, e pertanto non si accontenta di una frequentazione culturale intesa come esclusivo affinamento personale-individuale, emerge nel corso del settecento scontrandosi con strutture di un potere assolutistico che in qualche caso (laddove sul trono siede un sovrano "illuminato") si mostra parzialmente pervio all'influsso degli intellettuali, e che più spesso e anzi di norma tende a farne al massimo brillanti arredi di salotto se non semplicemente a ignorarli o addirittura a combatterli e bandirli¹⁰.

La frustrazione di Libussa è la trasposizione mitica della frustrazione di questa figura di intellettuale. Libussa ha posto il proprio sapere al servizio degli uomini, ne è stata distolta dal loro rifiuto in favore del governo di un principe, ed è nuovamente chiamata a partecipare a un momento importante della vita collettiva, ma non già in funzione decisionale (la fondazione di Praga è già stata decisa da Primislaus e dagli anziani per considerazioni utilitaristiche estranee a Libussa), bensì verrebbe da dire quasi solo con compiti ritualistici se non addirittura decorativi. La benedizione (che è gesto di rinuncia sacrale alla efficacia storica, presente anche nel *Bruderzwist* significativamente quale reazione di Rodolfo II di fronte a un mondo che gli sfugge) non ha influenza fattuale sul

¹⁰ Cfr. il primo capitolo del vecchio lavoro di Thomas Molnar, *Il declino dell'intellettuale*, Torino 1965, e il secondo della sintetica rappresentazione di Barnaba Maj, *Il mestiere dell'intellettuale*, Roma 1981.

corso degli eventi. Libussa si sacrifica, in una morte prevista e accettata allo scopo di attivare un'ultima volta le sue forze divinatorie, pur consapevole dell'inutilità delle sue parole (Praga sarà infatti fondata).

Quando Grillparzer attende alla stesura della parte centrale e finale di *Libussa* - dopo i primi, lontani accenni giovanili d'interesse allorché lavorava al frammento di *Drahomira*, in cui avrebbe dovuto trattare una materia parimenti fiabesca - egli vive gli anni psicologicamente cupi successivi alla decisione del 1838 di sottrarre alle scene la sua nuova produzione. Sono anni in cui alla frustrazione professionale di un impiego non oneroso ma abbastanza oscuro, senza prospettive e comunque largamente al di sotto della consapevolezza di sé del poeta, si assomma la delusione dell'incomprensione incontrata nel campo precipuo in cui l'identità personale più solidamente si fondava, quello della creazione drammatica. Sono trascorsi i momenti dei primi favori, mentre gli anni del rilancio e del successo (cui contribuirà in maniera determinante un non viennese e non austriaco chiamato alla guida del *Burgtheater*, Heinrich Laube) e dei riconoscimenti anche pubblici prestigiosi che giungeranno fino alla nomina alla camera alta, sono ancora molto lontani. Soprattutto è chiara la sensazione che nella Vienna di Metternich e dell'imperatore Francesco II non solo l'accesso alla gestione della cosa pubblica è rigorosamente riservato a chi vi abbia titolo per nascita, ma anche l'accesso al pubblico di uno scrittore è esposto a tutti i capricci e le alee di un potere dispotico. In questa situazione Grillparzer, non lontano dalla sua eroina Libussa, compie nel 1838 un suo suicidio, un suicidio artistico e intellettuale rinunciando alle scene per le sue ultime opere. La radicalità dello sdegno che detta questa decisione non può essere ricondotta solo alla insoddisfazione per il mancato successo di una *pièce*, ma deve affondare le sue radici più nel profondo, in un profondo che va indicato nella percezione della propria inutilità come intellettuale. Ma l'inutilità si avverte solo se si è prima postulata una utilità, una funzione reale: il che rappresenta esattamente il punto in cui si differenziano le figure del vate e dell'intellettuale. Il vate può anche compiacersi della propria separatezza, dato che la sua autocoscienza è basata sulla validità indiscussa del proprio messaggio, anche se esso non trova eco presso il pubblico. L'intellettuale tende invece ad una efficacia storica, tende ad un rapporto non solo contemplativo con la realtà. Ove ciò non si riveli possibile abbiamo le forme patologiche dell'intellettualità, che possono variare dall'estremismo attivistico (rivoluzionarismo, terrorismo ecc.) all'accentuazione ipercompensatoria della propria superiore separatezza (condanna eccessiva del mondo borghese, compiacimento morboso della provocazione fine a se stessa ecc.). Il suicidio fa parte di questa tipologia patologica (penso, nel nostro secolo, a certi suicidi sotto l'incalzare delle vittorie naziste, anche allorché il diretto interessato non ne era immediatamente minacciato). Ne fa parte anche il suicidio artistico di Grillparzer cui certo non casualmente fa seguito a distanza di pochi anni il completamento della *Libussa*, la tragedia del sapere frustrato.

4. Un rapido sguardo alla storia della stesura di *Libussa* - per quanto ricostruibile oggi - appare quanto mai istruttivo¹¹. Anche se la storia di Libussa è nota a Grillparzer fin dalla giovinezza, è solo nel 1822 che troviamo nel diario la prima annotazione articolata di questa storia quale possibile intreccio per un'opera teatrale: ma si tratta, com'è interessante rilevare, di una notazione ancora tutta strutturata sul contrasto uomo-donna, sia a livello sociale (potere patriarcale «del sentimento e dell'entusiasmo» come connotato dell'età dell'oro), sia a livello personale familiare, quale contrastata storia d'amore tra Libussa e Primislaus. La vicenda, in questo appunto diaristico, si conclude felicemente col matrimonio dei due. È una fiaba drammatica, con la quale Grillparzer, di cui è noto l'interesse per ogni forma di vita teatrale, e in particolare per il teatro popolare viennese, avrebbe potuto accostarsi in modo più stretto che in altre sue opere alla tradizione dei teatri periferici della capitale viennese. L'elaborazione vera e propria del dramma ha inizio nel 1825, ma conosce ben presto una battuta d'arresto perché, avverte Grillparzer sempre in una notazione del diario, esso corre il rischio di «uscire dall'ambito dei sentimenti umani per finire nel regno delle mere idee». Del pari una seconda fase produttiva tra 1826 e 1827 si conclude con l'accantonamento del lavoro, concluso il primo atto, all'inizio del secondo. Quando poi nel 1831 Grillparzer tenterà di riprendere il progetto, ha un moto di stizza, perché quanto finora pronto è «solo roba pensata [Gedankenzeug] ... pressoché priva di motivi sentimentali o quanto meno di motivi passionali». Comunque tra 1832 e 1833 viene portato a compimento anche il secondo atto e viene avviata la stesura delle prime scene del terzo. Nel 1840 una rappresentazione di beneficenza metterà in scena e pubblicherà il primo atto. Alla fase produttiva del 1832-33 segue in ogni caso una lunga pausa, e solo a partire dal 1842 e fino al più tardi al 1847 verranno stesi gli ultimi tre atti. La *Reinschrift* risale agli ultimi mesi prima della rivoluzione del '48.

Questa storia per sommi capi della lunga genesi del dramma è interessante perché conferma i risultati della lettura che ho tentato finora della figura di Libussa. Pare quasi che l'autore sia attirato inizialmente in maniera confusa dalla materia fiabesca di Libussa, a causa dell'interesse per l'opposizione ideale tra reggimento al femminile (nelle sue parole: basato sul «sentimento» e sull'«entusiasmo») e governo maschile («fermezza, costanza, intelletto ordinatore», sempre nell'appunto del 1822). Ma il tutto lo lascia insoddisfatto, ed egli lamenta ripetutamente l'intima freddezza, l'intellettualismo dell'impresa, portata avanti con lunghissime pause, faticosamente e senza convinzione. La svolta si ha quando il problema astrattamente intellettuale del potere patriarcale gli si rivela come occasione per la rappresentazione del fallimento di Libussa. Libussa quale eroina del fallimento del sapere costituisce il punto di cristallizzazione per il rinnovato interesse di Grillparzer a questa fiaba, che gli permette di portare a

¹¹ I materiali genetici della *Libussa* nell'edizione citata, alle p. 1253-1254.

termine l'annoso lavoro nella forma in cui noi lo possiamo leggere. E ciò avviene dopo il fatale 1838, l'anno della decisione di sottrarre al pubblico le nuove opere. Quel sentimento che egli avvertiva mancante nelle prime elaborazioni della fiaba, ora emerge prepotentemente nella identificazione della eroina inascoltata con il frainteso autore. Ora il destino di Libussa non è più solo parabola di un problema astratto, ma si rivela vicenda vitale, la vicenda di uno spirito che si vede ridotto all'impotenza nei rapporti col mondo pubblico (pubblico della politica o pubblico dell'arte poco importa, giacché lo strumento supremo dell'arte dovrebbe permettere di far pervenire alla coscienza, e pertanto anche alla coscienza politica, un messaggio di consapevolezza superiore).

Mentre è facile indicare gli aspetti indifendibilmente reazionari dell'ideologia antidemocratica e antimoderna sottesa alle parole di Libussa¹², si scoprirà in questo modo in Grillparzer nella problematica della frustrazione dell'intellettuale un aspetto di insospettata modernità, che tale rimane anche allorquando, come è necessario, tale modernità venga precisata e circoscritta.

Se infatti all'idea di intellettuale associassimo quella di chi intende agire immediatamente sul pubblico attraverso ad esempio una produzione pubblicitica sulla stampa, oppure di chi influisce con il suo consiglio sulla gestione politica (che sono due tipologie di intellettuali larghissimamente testimoniate, fin quasi ad esaurire nella coscienza dei più il concetto stesso di intellettuale), ci priveremmo della possibilità di applicare questa categoria ad un Grillparzer. Egli infatti, imbevuto di settecentesca cultura assolutista di impronta giuseppina, e per di più leale funzionario che non revocò mai in dubbio il suo dovere di fedeltà anche interiore allo stato che serviva, e ancora - come egli stesso sottolinea - personalità inetta alle cose pratiche, non pensò mai in verità ad una propria attiva partecipazione alla vita politica, come del resto si astenne rigorosamente da qualsiasi attività pubblicitica. E tuttavia egli non mancò di sottolineare con irrefutabile chiarezza quello che con terminologia non grillparzeriana ho chiamato la frustrazione dell'intellettuale, ad esempio allorché, scrivendo nel 1850 in uno schizzo che ricostruisce la sua partecipazione (o meglio la non partecipazione) ai sommovimenti del '48¹³, affermò: «Il dispotismo ha distrutto la mia vita, quanto meno quella letteraria [...]», dove il dispotismo è da intendere come l'impossibilità di esplicarsi pienamente e liberamente quale drammaturgo nel clima ossessionatamente repressivo della censura e in genere del controllo sulla vita intellettuale che caratterizzava il «sistema» di Metternich e Francesco II. Un Grillparzer, dunque, dolorosamente consapevole del prezzo pagato quale intellettuale alla illibertà dell'età della restaurazione, e tuttavia - ed è qui che va

¹² Cfr. la posizione molto equilibrata di Friedrich Sengle, in *Biedermeierzeit*, vol. III, Stuttgart 1980, p. 106-108.

¹³ *Meine Erinnerungen aus dem Revolutionsjahre 1848* nel IV vol. dei *Werke* cit., p. 204-220. Le parole qui cit. a p. 220.

indicato il limite di quella consapevolezza e della sua modernità - consapevole a metà, consapevole esplicitamente solo per quanto attiene al versante degli esiti espressivi o estetici della produzione artistica, meno invece o solo implicitamente per la efficacia civile dell'attività di scrittore. Riferendosi al Tasso - un autore rispetto al quale avvertiva una dolorosa affinità - egli tratteggia in questo modo la relazione tra autore e pubblico: «Un eroe, un saggio, uno scienziato naturale può essere indifferente rispetto al giudizio del mondo, ma non un poeta, per il quale solo il riconoscimento degli altri costituisce la prova che egli non ha sognato a vuoto, che non si è illuso, che nelle sue creazioni ideali c'è della realtà! La fantasia non è infatti una mentitrice? E il poeta attraverso di essa deve rappresentare la verità. / Ciò che egli crea è inventato, mentre deve avere l'effetto di una cosa reale. Da questa dicotomia un poeta si può salvare solo grazie al riconoscimento dall'esterno»¹⁴. Tutto ciò naturalmente appare lontano da un concetto e da una consapevolezza di intellettuale in senso moderno e riguarda esclusivamente il processo della creazione artistica, ma a mio parere è già interessante che Grillparzer mediti simpateticamente su questi problemi riferendosi al Tasso deluso e disilluso dalla infelice ricezione che il suo capolavoro, la *Gerusalemme liberata*, aveva trovato presso le autorità controriformiste. Quella che viene messa in forse è infatti la possibilità per Tasso - e mediatamente per Grillparzer - di parlare al suo pubblico, dalla interazione con il quale egli si aspetta una verifica del proprio lavoro. Tanto questa verifica si rivela necessaria, che una sua impossibilità, ad opera di un regime «dispotico» mette in forse la «vita letteraria», il senso stesso della produzione poetica. Il produrre artistico non può non essere dialogico, finalizzato ad una comunicazione con il suo pubblico: il che rappresenta, applicato alla sfera artistica, l'essenziale della figura dell'intellettuale. E d'altro canto non va dimenticato che altrove Grillparzer, parlando del momento politico per eccellenza della storia del secolo, la rivoluzione del '48, rileva come, in altre circostanze, egli ben avrebbe potuto in quanto artista esercitare «la sua influenza morale sui suoi connazionali»¹⁵. È solo per le particolari circostanze culturali e politiche dell'Impero d'Austria che alla meditazione di Grillparzer non si chiarisce ulteriormente la figura dell'intellettuale in senso moderno, la cui premesse settecentesche egli, per altro verso, avrebbe posseduto. Ciò che a livello di meditazione artistica o, nel vocabolario grillparzeriano, nel «sentimento» egli ha rappresentato nel travestimento mitologico della figura di Libussa, non ha trovato pari espressione nelle carte (appunti, memorie, lettere) di tanto minore impegno che veniva scrivendo per un uso soprattutto anche se non esclusivamente personale. Ma il vero Grillparzer, come sarà facile essere d'accordo, va cercato nei grandi drammi e meno nei diari e nelle lettere.

¹⁴ Cfr. *Werke*, cit., III vol., p. 370.

¹⁵ Nelle *Erinnerungen aus dem Revolutionsjahre 1848* cit., p. 204.

Bernd Steinbauer
(Graz)

*«Tiuschiu zuht gât vor in allen»
Zum Bild und zur Funktion des Mittelalters
in den Gedichten Ottokar Kernstocks (1848-1928).*

Im dritten Akt von Karl Kraus' «Die letzten Tage der Menschheit» findet sich eine kurze Szene (Schauplatz: «Eine stille Poetenklausur im steirischen Wald»), in der zwei Verehrer voll Ergriffenheit dem Dichter Ottokar Kernstock lauschen, der selbstversunken seine blutrünstigen Kriegsgedichte rezitiert¹. Diese Szene hat einen konkreten Hintergrund: 1916 erhielt Kernstock einen Ruf nach Wien als Leiter des Germanistischen Seminars des Pädagogiums, wogegen Kraus in der «Fackel» vom 31.10.1916 heftig polemisierte: Diese Glosse, betitelt «Kernstock der Jugend!», montiert Zitate aus einem «Reichspost»-Artikel, in dem Kernstocks Berufung euphorisch begrüßt wurde, mit Ausschnitten aus den besagten Kriegsgedichten, und kehrt fast wörtlich in der genannten Szene der «Letzten Tage der Menschheit» wieder. Kernstock lehnte diese Berufung schließlich ab; ob Kraus' Angriff daran Anteil hatte, ist ungewiß².

Das literarische Denkmal, das Karl Kraus Kernstock hier setzte, illustriert aber auch die große Popularität, die der steirische «Poet im Priesterkleid» in dieser Zeit genoß: Seine Gedichtbände waren beachtliche Verkaufserfolge (z.B. erreichte die Sammlung «Aus dem Zwingergärtlein» 10 Auflagen von 1901-1917, «Unter der Linde» 9 Auflagen von 1905-1929), er verfaßte den Text der «Volkshymne» der Ersten österreichischen Republik, seine Lyrik fand sich in Schul-Lesebüchern, und 1919 wurde er sogar zum Ehrendoktor der Philosophischen Fakultät der Universität Graz promoviert. Sieht man von der lokalen Verehrung Kernstocks in seinem engeren Wirkungsbereich, dem oststeirischen Bezirk Hartberg, aber auch von der «kommemorativen Toponymie», den zahlreichen Kernstockgassen, -wegen, -warten und -häusern in der Steiermark, ab, so

¹ Vgl. Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Teil I. München 41974, S. 298f. (3. Akt, 32. Szene).

² Die Fackel 18 (1916), Nr. 437-442 v. 31.10.1916, S. 74f. Vgl. dazu auch: Hellmuth Himmel: Ottokar Kernstock. In: Neue deutsche Biographie Bd. 11, S. 531f.

merkt man heute von der einstigen Bekanntheit dieses Dichters nicht mehr sehr viel; man scheint ihn und sein Werk vergessen, vielleicht auch verdrängt zu haben.

Ottokar Kernstock, geboren 1848 in Marburg an der Drau (heute Maribor/Slowenien), begann schon als Gymnasiast in Graz mit ersten lyrischen Versuchen. Nach der Reifeprüfung und zwei Semestern Jurastudium trat er 1867 überraschend in das Chorherrenstift Vornau ein; neben theologischen Studien befaßte er sich auch mit Paläographie und Urkundenlehre, was er sich in der Folge bei seiner Arbeit als Stiftsarchivar in Vornau 1871-1877 zunutze machte. Nach einer mehrjährigen Tätigkeit als Hilfsgeistlicher in St. Lorenzen am Wechsel und in Dechantskirchen wurde er 1889 Pfarrer auf der Festenburg und übte dieses Amt bis zu seinem Tod 1928 aus.

Kernstocks lyrisches Oeuvre - erste Gedichte erschienen ab 1878 in der Münchener Zeitschrift «Fliegende Blätter», 1900 bis 1922 folgten dann acht Lyriksammlungen³ - bewegt sich formal und thematisch in sehr konventionellen Bahnen: Auffallend sind die zahlreichen Gelegenheitsgedichte, der für den heutigen Leser zuweilen unerträgliche deutsch-nationale Ton, der sich durch das ganze Werk zieht, und eine offensichtliche Vorliebe für geschichtliche, insbesondere mittelalterliche Themen.

Das «Altdeutsche» in Kernstocks Gedichten, mit dem sich die folgenden Ausführungen befassen werden, manifestiert sich auf mehreren Ebenen.

So sind den einzelnen Abschnitten der Gedichtbände immer wieder Zitate aus mittelalterlichen Dichtungen als Motto vorangestellt, beliebte Versmaße sind die Nibelungenzeile, das vierhebige Reimpaar und der Knittelvers, die aber unabhängig vom behandelten Thema eingesetzt werden, wodurch heute oft ein unfreiwillig komischer, grotesker Effekt entsteht, z.B. wenn ein Preisgedicht auf das Rote Kreuz oder ein Festgruß zur Eröffnung der Eisenbahn Fürstenfeld-Hartberg in pathetischen Nibelungenversen erscheint⁴. Viele Gedichte sind zudem Minneliedern nachempfunden, daneben finden sich balladenartige Texte, die sich um Personen oder Ereignisse des Mittelalters ranken, bis hin zu Gedichten in mittelhochdeutscher oder frühneuhochdeutscher Sprache mit Übersetzungshilfen in den Fußnoten.

Den historisierenden Elementen in Inhalt und Form entspricht in gewisser Hinsicht auch die äußere Aufmachung der Bücher: die bereits erwähnten mittel-

³ Die wehrhaft Nachtigall (Leipzig 1900); Aus dem Zwingergärtlein (München 1901, ¹⁰1917); Unter der Linde (München 1905, ⁹1929); Turmschwalben (München 1908, ⁶1929); Tageweisen (München 1912, ³1923); Schwertlilien aus dem Zwingergärtlein (Graz 1915); Steirischer Waffensegen (Graz 1916, gemeinsam mit Peter Rosegger); Der redende Born (Graz 1922; 2., erw. Aufl. 1932).

⁴ Das Rote Kreuz. In: Schwertlilien aus dem Zwingergärtlein, S. 107-110; Festgruß zur Eröffnung der Eisenbahn Fürstenfeld-Hartberg am 18. Oktober 1891. In: Aus dem Zwingergärtlein, S. 140f.

hochdeutschen Geleitverse der einzelnen Abschnitte, die allegorisierenden, heute eher kitschig anmutenden Titelvignetten von Hermann Vogel, in deren Bildprogramm sich zahlreiche Versatzstücke aus der «Mittelalter-Mythologie» des 19. Jahrhunderts finden⁵; nicht zuletzt gehört dazu auch die Frakturschrift, deren Rolle aber nicht überbewertet werden darf.

Interessant sind zunächst die Gedichte in mittelhochdeutscher Sprache, mit denen Kernstock zuerst in den «Fliegenden Blättern» an die Öffentlichkeit trat und die sich dann in größerer Dichte vor allem in der Sammlung «Aus dem Zwinger Gärtlein» finden. Sie sind neben den wissenschaftlichen Publikationen⁶ wohl ein weiterer Ertrag von Kernstocks Mittelalter-Studien und seiner Tätigkeit als Archivar in Vorau, ein Stück «Gelehrtenpoesie», die auch namhaften Germanisten, z.B. Joseph von Laßberg, Wilhelm Wackernagel oder Karl Bartsch, aus der Feder floß und die im zeitgenössischen literarischen Kontext nicht allein dastand, man denke nur an die Lyrik Rudolf Baumbachs und Joseph Viktor von Scheffels, an die Romane Felix Dahns und anderer. Daß die sprachliche Form der Kernstock'schen Mittelalter-Gedichte nicht immer ganz einwandfrei war, stellte schon 1915 sein Biograph Oswald Floeck fest:

Wenn auch manches Irrtümliche hinsichtlich der lautlichen Beschaffenheit auf den ungewöhnlichen Fraktur- anstatt Antiquadruck zurückzuführen ist, so fällt doch noch, besonders in den Zäsuren, aber auch in Endreimen, die Reimbindung bei quantitativer Verschiedenheit mancher Silben ins Gewicht. [...] Während die tadellose Reinheit der Reime für die mittelhochdeutschen Dichter, namentlich der Blütezeit, als wichtiges Gesetz galt, ist unser Dichter hierin viel sorgloser als in seinen neuhochdeutschen Liedern.⁷

Zu dieser «Gelehrtenpoesie» sind auch jene Gedichte Kernstocks zu zählen, in denen historische Persönlichkeiten oder Dichter des Mittelalters im Mittelpunkt stehen, z.B. Oswald von Wolkenstein, Walther von der Vogelweide, Hartmann von Aue, der Mönch von Salzburg, Ulrich von Liechtenstein und andere.

⁵ Zu Hermann Vogel(-Plauen) vgl.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrsg. v. Hans Vollmer. Band 34. Leipzig 1940, S. 482.

⁶ Kernstock edierte u.a. das Vorauer Bruchstück eines Mysterienspiels aus dem 12. Jahrhundert, «Ordo de Isaac et Rebecca et filiis eorum», weiters publizierte er einige Aufsätze zur Geschichte des Stiftes Vorau sowie kunsthistorische und heimatkundliche Beiträge. Zur wissenschaftlichen Tätigkeit Kernstocks vgl. jetzt Ferdinand Hutz: Ottokar Kernstock als Historiker und Gelehrter. In: Blätter für Heimatkunde 63 (Graz 1989), S. 33-37.

⁷ Oswald Floeck: Ottokar Kernstock. Der Sänger auf der Festenburg. Sein Leben und sein Werk. 2., vermehrte und verbesserte Auflage. Graz, Wien 1923, S. 54. (1. Auflage 1915).

Hier zeigt sich, daß - wie schon in der Romantik - das produktive Interesse am Mittelalter niemals Selbstzweck, sondern immer mit dem Kontext der jeweils eigenen Voraussetzungen des Autors gekoppelt ist⁸: So dienen z.B. dem katholischen Geistlichen Kernstock zwei dichtende Kleriker des Mittelalters, der Mönch von Montaudon und der Mönch von Salzburg, als historische Legitimation für seine eigene dichterische Tätigkeit. Im Gedicht «Ein Traumgesicht» («Tageweisen», S. 9f.) wird dem «Ärgernis der Frommen», daß einer, der das Mönchsgewand trägt, die Schönheit der Frauen preist, unter Berufung auf den provençalischen Minnesänger im Mönchsgewand folgendes entgegengesetzt:

Wer reine Minne predigt,
Der übt ein heilig Amt.
Sie loben heißt Gott loben:
Denn Minne führt nach oben,
Weil sie von oben stammt.

Im «Münch von Salzburg» («Aus dem Zwingergärtlein», S. 97-99) klingt wiederum die Frage nach der Vereinbarkeit von geistlichem Stand und deutsch-nationaler Gesinnung an (ein Problem übrigens, das bei dem unter dem Namen «Mönch von Salzburg» faßbaren Dichter des 14. Jahrhunderts überhaupt nicht zur Sprache kommt):

Auf ewig sei in Ehr'n genannt
Das Angedenken dessen,
Der auch unter dem Mönchsgewand
Nicht deutsche Art vergessen!⁹

Daß diese Berufung auf historische Vorbilder auch schon zu Kernstocks Lebzeiten so verstanden wurde, wird durch den bereits erwähnten Oswald Floeck bestätigt, der den Dichter als Reinkarnation des Mönchs von Salzburg preist:

In der Persönlichkeit des Meisters Ottokar scheint jener mittelalterliche Sänger des 14. Jahrhunderts, der in der Literaturgeschichte unter dem Namen «Der Münch von Salzburg» bekannt ist und dem wir außer tief empfundenen geistlichen auch weltliche Volks- und Minnelieder verdanken, auferstanden zu sein.¹⁰

⁸ Vgl. Rüdiger Krohn: Die Wirklichkeit der Legende. Widersprüchliches zur sogenannten Mittelalter-«Begeisterung» der Romantik. In: *Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions «Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts»*. Hrsg. v. Jürgen Kühnel u.a. Göppingen 1982. (=GAG: 358.) S. 1-29; S. 8.

⁹ Vgl. dazu auch Kernstocks Gedicht «Civis germanus sum!» («Tageweisen», S. 106f.).

¹⁰ Floeck, Ottokar Kernstock, S. 43.

Walther von der Vogelweide wiederum dient, wie z.B. auch in den Romanen Felix Dahns und Franz Karl Ginzkeys¹¹, als politisches Identifikationsmodell und als Gewährsmann für nationale und didaktische Interessen: Er tritt bei Kernstock zwar nur im Gedicht «Der Falkner von der Vogelweid» als eigene Figur auf («Unter der Linde», S. 23-25), doch wird er oft und in unterschiedlichen Zusammenhängen zitiert, oder es wird eines seiner Gedichte als Gestaltungsmuster herangezogen, wie z.B. das Preislied «Ir sult sprechen ...» (Lachmann 56, 14ff.) in Kernstocks «Deutsche Arbeit, deutsche Art» («Tageweisen», S. 99) und im Gedicht «Tiusche man» («Turmschwalben», S. 74f.):

"Tiusche man sint wol gezogen!"
Merk' dir, Knabe, diesen Spruch
Bis ins späte Greisenalter!
Keinen bessern schrieb Herr Walther
In sein köstlich Liederbuch.
Welscher Haß, erliegt sein Gegner,
Stürzt sich mit dem Mordstahl drauf.
"Tiusche man sint wol gezogen" -
Fällt der Feind, vom Glück betrogen,
Heben sie versöhnt ihn auf.
Welsche Herzen kochen Galle
Da von Honig trieft der Mund.
"Tiusche man sint wol gezogen" -
Was die Seele klug erwogen,
Tut in Trau'n die Lippe kund.
Welschem Sinne ist die Minne
Nur ein loser Faschingsscherz.
"Tiusche man sint wol gezogen" -
Unverfälscht und ungelogen
Minnt und schwört das deutsche Herz.
"Tiusche man sint wol gezogen!"
Merk' dir, Knabe, diesen Spruch
Bis ins späte Greisenalter!
Keinen bessern schrieb Herr Walther
In sein köstlich Liederbuch.

¹¹ Felix Dahn: Die Kreuzfahrer. Erzählung aus dem 13. Jahrhundert. Berlin 1884; Franz Karl Ginzkey: Der von der Vogelweide. Roman. Leipzig 1912. Vgl. dazu auch Roland Richter: Wie Walther von der Vogelweide ein «Sänger des Reichs» wurde. Eine sozial- und wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung zur Rezeption seiner «Reichsidee» im 19. und 20. Jahrhundert. Göppingen: Kümmerle 1988. (=GAG. 484.).

Die nationalistische Vereinnahmung des Mittelalters beschränkt sich nicht nur auf den engeren Bereich der «Mittelalter-Gedichte» Kernstocks, sondern zieht sich durch sein gesamtes lyrisches Werk. Wir greifen hier nur exemplarisch die von Floeck unter dem Etikett «national-patriotische Gedichte» zusammengefaßten Texte heraus, zu denen im weiteren Sinne auch die Kriegsliryk Kernstocks zu zählen ist.

Im Gedicht «Die drei Schicksalsschwerter» («Unter der Linde», S. 14f.) wird die deutsche Reichsgründung 1870/71 als das Zusammenschmieden der drei Schwerter Siegfrieds, Dietrichs von Bern und Dietleibs mythologisch überhöht; in «Ein Denkstein» («Unter der Linde», S. 44-46) ist der angebliche Grabstein Ulrichs von Liechtenstein für Kernstock ein Zeugnis für die «treudeutsche» Gesinnung des mittelalterlichen Dichters, indem er die in einen römischen Stein eingemeißelte, mittelhochdeutsche Inschrift folgendermaßen deutet:

Auf den ital'schen Zeichen
Stehn deutsche Laute jetzt,
Stolz, wie auf Kriegerleichen
Den Fuß der Sieger setzt.

In einem Gedicht mit dem archaisierenden Titel «Vom Drachentöden» («Aus dem Zwinger Gärtlein», S. 32f.) wird die deutsche Strafexpedition in der Folge des chinesischen «Boxeraufstandes» 1900 zu einem von Walhalla befohlenen Strafgericht stilisiert, in «Nibelungentreue» («Schwertlilien aus dem Zwinger Gärtlein», S. 67f.) wiederum wird das Personal des mittelalterlichen Epos in Analogie zu den Parteien im Ersten Weltkrieg gesetzt, wobei der tragische Ausgang des Nibelungenlieds entsprechend modifiziert erscheint:

Altengland, falsche Königin,
Blutdürstige Megäre,
Komm' an, du schnöde Teufelin;
Wirb' Helfer dir und Heere!
Der Spielmann Volker hält vor euch
Und Hagen, sein Gefährte:
Das liederfrohe Österreich
Und Deutschland, das bewährte.
Sie sind, wie die im Heldenbuch,
Zu treuer Wacht verbunden.
Die beiden fällt kein Nornenfluch
Wie einstens die Burgunden.
Doch dir, Kriemhilde Engelland,
Droht böse Missewende.
Du fällst zuletzt von Rächerhand, -
Dann hat die Mär ein Ende.

Auch in den zahlreichen Gelegenheitsgedichten Kernstocks findet sich immer wieder «Mittelalterliches», z.B. Zitate, Anspielungen auf Persönlichkeiten und Dichtungen des Mittelalters, sowie die (bereits erwähnten) mittelhochdeutschen Versmaße.

In «Dem Deutschen Sprachverein» («Tageweisen», S. 86) werden die Sprachpfleger mit den Gralsrittern in Wolframs von Eschenbach «Parzival» gleichgesetzt und zu «Kronhütern der Germanen» und «Schatzmeistern der Nation» erhoben, im «Festgruß zum 25. Stiftungsfest des Männergesangsvereins in Hartberg» («Turmschwalben», S. 119f.) wird «Der Unverzagte», ein Spruchdichter des 13. Jahrhunderts, zitiert, in «Ein Hochzeitskarmen» («Turmschwalben», S. 88) kommt der Kürnberger, einer der ersten namentlich bekannten Liebeslyriker des Mittelalters, zu Wort, der hier überdies als Dichter des Nibelungenlieds bezeichnet wird.

Die bisher genannten Beispiele für die Mittelalter-Rezeption bei Kernstock sind bei weitem nicht vollständig und es ließe sich bei einer systematischen Auswertung seines Oeuvres noch vieles andere anführen. Dennoch erlaubt uns diese kleine Auswahl, einige Charakteristika des Mittelalterbilds bei diesem Dichter herauszuarbeiten.

Kernstocks «Mittelalter» ist ein mehrfach gebrochenes und mythisch verklärtes Bild dieser Epoche und stimmt mit der historischen Realität - wie die genannten Beispiele deutlich zeigen - überhaupt nicht oder nur zum Teil überein. Unser Dichter steht allerdings hier nicht allein, sondern folgt ganz der Tradition der künstlerischen Mittelalter-Rezeption von der Romantik bis in die Gegenwart, für die diese Epoche immer wieder als ambivalente Projektionsformel für aktuelle Probleme diente.

Seit der gescheiterten Revolution von 1848, vor allem aber seit der deutschen Reichsgründung von 1870/71 waren es vorwiegend deutschnationale Zielsetzungen, die die Aufnahme mittelalterlicher Stoffe, Themen und Motive förderten. So erscheint wie bei Scheffel und Dahn auch bei Kernstock das Mittelalter als ein überwiegend «deutsches Mittelalter».

Zitate aus mittelhochdeutschen Texten (z.B. die Motti der einzelnen Abschnitte) werden aus dem jeweiligen Zusammenhang isoliert und als Belege für «deutsche Gesinnung» in dieser Epoche herangezogen, wobei vor allem das im Kontext der Sprüche Walthers von der Vogelweide gegen Papst Innozenz III. geäußerte Gegensatzpaar «deutsch - welsch» immer wieder erhalten muß - bezeichnenderweise fehlt beim katholischen Geistlichen Kernstock aber jeder Hinweis auf diesen Äußerungskontext, der im sogenannten «Kulturkampf» des ausgehenden 19. Jahrhunderts aber sehr wohl immer wieder aufgegriffen wurde. Auch der politisch oft strapazierte Mythos von der «Nibelungentreue» und die deutschnationale Vereinnahmung Ulrichs von Liechtenstein sind in diesem Zusammenhang zu nennen.

Dieses aus heutiger Sicht sorglose, ja geschichtsverfälschende Vorgehen

wurde allerdings von Scheffel - stellvertretend für seine Schriftstellerkollegen im historisierenden Genre - als die einzige den Publikumserwartungen gemäße Methode der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit dargestellt: Im Vorwort zu seinem Roman «Ekkehard» läßt er einen Archäologen, einen Historiker und einen Künstler auf ein römisches Mosaikfragment in der Campagna stoßen. Der Archäologe prüft, ob es sich um weißen oder schwarzen Marmor handelt, der Historiker spricht «gelehrt über Grabdenkmale der Alten», -

derweil war ein dritter schweigsam auf dem Backsteingemäuer gesessen, der zog sein Skizzenbuch und zeichnete ein stolzes Viergespann mit schnaubenden Rossen und Wettkämpfern und viele schöne jonische Ornamentik darum; er hatte in der Ecke des Fußbodens einen unscheinbaren Rest des alten Bildes erschaut: Pferdefüße und eines Wagenrades Fragmente, da stand das Ganze klar vor seiner Seele, und er warf's mit kecken Strichen hin, derweil die andern in Worten kramten [...] ¹²

Diese Art der dichterischen bzw. künstlerischen Behandlung des Mittelalters könnte aber auch als Reaktion auf die zunehmende Akademisierung der Germanistik interpretiert werden, die - nach weitverbreiteter Ansicht - das zeitgenössisch relevante politische Potential der mittelalterlichen Literatur zugunsten philologischer Zielsetzungen vernachlässigte und damit am breiteren Publikum «vorbeipublizierte», wie es Passagen im eben erwähnten «Ekkehard»-Vorwort Scheffels, aber auch beim Kernstock-Biographen Floeck nahelegen:

In Meister Ottokar hat das deutsche Germanistentum wirklich poetisches Fleisch und Blut gewonnen; über der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem deutschen Altertum und der Forschung auf dem Gebiete altdeutscher Dichtung, die der jüngere Kernstock durch Jahrzehnte mit altem Eifer betrieben, hat er das wirkliche Leben nie vergessen; trotz seiner innigen Hingabe an die Vergangenheit steht er mit seiner Dichtung mitten im Leben drin. ¹³

Nicht zuletzt entsprach dieses Mittelalterbild auch dem Publikumsgeschmack der Zeit, wie die großen Auflagenzahlen der Lyrikbände Kernstocks belegen: War schon bei den Romantikern das Mittelalter unter anderem zur utopischen Gegenwelt der sich in Konturen abzeichnenden Industriegesellschaft stilisiert worden, so galt dies umso mehr für das letzte Drittel des 19. und die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, als das kleine und mittlere Bürgertum den Anschluß an die großbürgerlich-kapitalistische Oberschicht verlor und seine

¹² Joseph Victor von Scheffel: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Mit einer biographischen Einleitung von Johannes Proelß. Erster Band. Stuttgart o.J., S. 98.

¹³ Floeck, Ottokar Kernstock, S. 144.

gewerblichen Existenzgrundlagen zunehmend bedroht sah. Eine Möglichkeit, Halt und Bestätigung zu finden, bzw. sich von der Unterschicht, dem industriellen Proletariat, abzuheben, war die Bildung und die Kunst, wenn auch in zuweilen «verwässerter» und trivialisierter Form. Zum Wissensvorrat, der als Qualifikationsinstanz für das Bildungsbürgertum fungierte, gehörte, wie Johannes Janota feststellt, zweifellos auch die Kenntnis der mittelalterlichen deutschen Literatur¹⁴. Kernstocks Mittelalter-Gedichte kamen somit auch dem offensichtlichen Bedürfnis der Rezipienten entgegen, im Kunstgenuß eine Bestätigung ihres Wissens zu finden, ein Phänomen, das sich auch bei der Historienmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie bei den «Professoren-Romanen» Georg Ebers' und Felix Dahns konstatieren läßt¹⁵.

Die Verwendung mittelalterlicher Stoffe, Themen und mythisch verklärter Schlüsselwörter bei Kernstock darf jedoch nicht isoliert gesehen werden, sondern ist eng verbunden mit deutschnational-patriotischem, antimodernistischem und zivilisationskritischem Gedankengut, welches ebenfalls bei der genannten Rezipientengruppe großen Widerhall fand. Auf diese Weise diente das «enthistorisierte» und mythisch verklärte Mittelalter nicht nur als nostalgische Stimmungskulisse, sondern wurde auch ideologisch vereinnahmt und als Argumentationsbasis zur Schwarzweißzeichnung aktueller Feindbilder mißbraucht.

In welche Richtung dies führen konnte, zeigen die blutrünstigen, hurrapatriotischen Kriegsgedichte Kernstocks, in denen die mittelalterlichen Versatzstücke ebenfalls ihren festen Platz haben, andererseits läßt sich hier bereits der heterogene geistige Nährboden erahnen, auf dem sich in den zwanziger und dreißiger Jahren der Nationalsozialismus ausbreiten konnte.

¹⁴ Vgl. Eine Wissenschaft etabliert sich: 1810-1870. Mit einer Einführung hrsg. v. Johannes Janota. Tübingen 1980. (Deutsche Texte. 53. Texte zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik III.) S. 22. Zum Publikum Kernstocks vgl. Charlotte Grollegg-Edler: Ottokar Kernstock - ein «politischer Dichter»? In: Österreich in Geschichte und Literatur 30 (1986), S. 139-149; S. 142f.

¹⁵ Vgl. Georg Jäger: Die Gründerzeit. (Mit einem Beitrag von Max Bucher über Drama und Theater.) In: Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880. [...] Hrsg. v. Max Bucher u.a. Band 1. Stuttgart 1976, S. 96-159; S. 150.

Giuseppe Dolei
(Catania)

Stefan Zweig e noi

1. Il caso Zweig

A quale disfatta, in questi ultimi mesi ed anni, abbiamo dovuto assistere noi, o mio amico, che sempre abbiamo preso partito per gli sconfitti - e la più grande delle delusioni è forse stata la svalutazione della parola! Come siamo ridotti all'impotenza in questo mondo della forza bruta, per cui verità e morale non contano nulla, e che si prende giuoco e scherno di tutti i trattati e di tutte le promesse! Si potrebbe credere che oggi tutto sia superfluo all'infuori degli aerei e dei cannoni. La vita umana non conta più e il sogno della «civiltà» è finito.¹

Quando Stefan Zweig scriveva queste parole all'amico e maestro Romain Rolland, correva l'anno di grazia 1939. La guerra, quella seconda guerra mondiale che Zweig con pari intensità temeva e presagiva, non era stata ancora dichiarata. Ma la sua esistenza di scrittore cosmopolita, baciato dal successo, era stata già rovinosamente colpita. Nonostante si fosse rigorosamente astenuto da pronunciamenti in campo politico, i libri di Zweig, in quanto autore ebreo, non si erano sottratti al destino del bando e del rogo nazisti (maggio 1933). Gli era rimasta per qualche tempo l'oasi austriaca, ma già l'anno prima della famigerata annessione al *Terzo Reich* (1938) lo scrittore aveva fiutato il pericolo e venduto la sua casa al *Kapuzinerberg* di Salisburgo: con ciò egli rinunciava al punto di riferimento più caro alla sua attività intellettuale e alla sua indomita passione di viaggiatore. Certo, Stefan Zweig continuava ad essere l'autore di lingua tedesca

¹ Lettera a Rolland dell'11.12.1939, in Romain Rolland - Stefan Zweig, *Briefwechsel 1910-1940*, vol. II, Berlino 1987, p. 697.

più tradotto nel mondo; la sua agiatezza economica, originariamente garantita dal patrimonio di una ricca famiglia, restava fuori discussione. Ma l'eremo di Salisburgo significava in realtà collegamento con i maggiori rappresentanti della cultura europea²; e, soprattutto, assicurava quel collegamento col pubblico invisibile dei lettori al quale l'indole timida dello scrittore era particolarmente legata. L'eremo inglese di Bath o quello brasiliano di Petropolis si trasformano invece in sterile isolamento. Nonostante l'intensa attività di conferenziere e lo straordinario impegno umanitario in favore di profughi e perseguitati politici, l'esilio viene vissuto da Stefan Zweig come un processo di consunzione delle sue forze vitali, di quell'entusiasmo che solo gli aveva consentito di comunicare con i lettori. «Senza fede, senza entusiasmo, con l'aiuto del solo cervello io cammino come con le stampelle», scriverà poco prima della tragica fine a Jules Romains, concludendo il suo lamento in termini ancora più espliciti: «Un albero senza radici è qualcosa di molto precario, o mio amico [...] E qui mi sento del tutto isolato»³.

C'è però solo un'opera, fra tutte quelle scritte oltreoceano, sulla quale non sembra gravare il peso dell'esilio. Se la disperazione costringe Zweig a lasciare interrotta la grossa biografia dell'amato Balzac, se il suo animo depresso riesce a dubitare di una novella così magistrale come la *Schachnovelle*⁴, con *Die Welt von Gestern* egli sa invece di avere assolto un compito di carattere non strettamente privato: «Ho finalmente potuto completare la storia della mia vita e credo di lasciare con ciò un documento per mezzo del quale dev'essere illustrato ciò che noi abbiamo voluto, tentato e fatto, noi che siamo forse la generazione di scrittori maggiormente colpita dal destino da secoli e secoli»⁵.

Quale dunque il destino di Stefan Zweig? Egli cerca di delinearne la parabola nel *Mondo di ieri*; e lo fa a suo modo, sgombrando la scena dalle azioni del proprio io fisico, eliminando la storia dei suoi amori e passioni, i riferimenti alle sue crisi o malattie, Persino della famiglia d'origine, un casato di ricchi industriali e banchieri ebrei, abbondano le connotazioni di carattere sociale, mentre le personalità vive dei genitori entrano in azione solo come fondamento di un mondo contrassegnato dalla ricchezza cosmopolita, ma poi scompaiono senza

² Da Thomas Mann a Romain Rolland, da James Joyce a Paul Valéry, da Georg Brandes a Franz Werfel, molti sono gli ospiti di quella che Jules Romains chiamò una «villa in Europa». Con l'apertura del festival di Salisburgo (1920) la casa di Zweig si arricchisce della visita dei maggiori musicisti dell'epoca: Ravel, Bartók e Alban Berg, mentre sono di casa al *Kapuzinerberg* Arturo Toscanini, Bruno Walter e Richard Strauß.

³ Lettera del 19.2.1942 in Jules Romains, *Derniers mois et dernières lettres de Stefan Zweig*, in «La Revue de Paris», 62 (1955), 2, pp. 3-23, qui p. 19.

⁴ Scritta nel 1941 e utilizzata in versione cinematografica (1960), la novella è ora ristampata nell'ediz. Fischer: *Buchmendel. Erzählungen*, Francoforte sul Meno 1990, pp. 248-314.

⁵ Lettera a Paul Zech del 4.2.1942, in Donald A. Prater, *Stefan Zweig. Eine Biographie* (1972), Amburgo 1990, p. 331.

lasciare traccia. Un'autobiografia muta, dunque, dalla quale sia stata a forza espulsa la vita privata? Non è un'ipotesi nuova, essendo stata formulata già da amici dello stesso scrittore. Secondo Hermann Kesten, «Stefan Zweig, l'ammiratore, scolaro e paziente di Sigmund Freud, era troppo casto per scrivere una vera autobiografia»⁶.

Ma l'indole schiva e mite, o la propensione alla discrezione non bastano da sole a spiegare la struttura compositiva del *Mondo di ieri*. Giacché questi *Ricordi di un europeo*, come suona il sottotitolo, nascondono nella superficie il loro principio ispiratore; e quanto più la persona fisica dell'autore viene risolta nel terribile teatro degli eventi rievocati, tanto più chiara ne risulta la personalità di narratore, tanto più coerente e tragico il disegno dell'impersonale testimoniaio. «Di tutto il mio passato», scrive Zweig nella prefazione al libro, «non ho con me nulla se non quello che porto in testa», Mancanza assoluta di documentazione, dunque, che dovrebbe atterrire un bibliomane come lui, e invece gli suggerisce addirittura buoni auspici per l'opera, affidata unicamente al filtro saggio della memoria, che sa fare giustizia da sé, eliminando o conservando il patrimonio storico a lei affidato, il che vuol dire che l'opera nasce con una forte consapevolezza della sua organicità d'insieme, che dovrà fare aggio sull'eventuale lacunosità dei particolari.

2. Il mondo della sicurezza

Diviso in sedici capitoli, *Il mondo di ieri* abbraccia gli eventi che vanno dalla fanciullezza dell'autore, cioè dagli ultimi decenni dell'Ottocento, fino allo scoppio della seconda guerra mondiale. Ma l'asse ideale intorno a cui ruota il destino di uomini e cose è rappresentato dalla grande guerra del 1914-18, che separa «l'età aurea della sicurezza» da tutte le miserie morali e materiali che nel dopoguerra avrebbero trascinato l'Europa a rovina irreparabile. Al mondo prebellico è dedicata la metà del libro. Non si tratta di mancanza del senso delle proporzioni, quanto piuttosto dell'esigenza primaria di illustrare, soprattutto ai lettori più giovani, un mondo ormai scomparso, sommerso dalla barbarie nazifascista dopo essere stato a lungo eroso dalla tabe del nazionalismo e del militarismo.

Di questo mondo, l'Austria del crepuscolo asburgico e del leggendario imperatore Francesco Giuseppe, è stato rimproverato a Zweig di lasciarci una rappresentazione idilliaca, tradita dalla nostalgia fino ai toni dell'oleografia. È un'obiezione facile, e solo in parte veritiera, che vale la pena di differenziare. A

⁶ H. Kesten, *Stefan Zweig*, in *Meine Freunde die Poeten*, Vienna / Monaco 1953, pp. 114-26, qui p. 119.

prescindere da singoli rilievi negativi, almeno due capitoli della ricostruzione zweighiana hanno un impianto fondamentalmente critico nei confronti di quell'età «aurea»: *La scuola del secolo scorso* e *Eros matutinus*. Non si tratta di aspetti secondari, se ad essere investiti da una critica sistematica sono appunto l'istruzione scolastica e la morale vittoriana.

Della prima Zweig scrive tutto il male possibile, non solo relativamente ai programmi, noiosi e lontani da qualsiasi riferimento alla realtà; o agli insegnanti, automi preposti al controllo di un apprendimento mnemonico; ma soprattutto relativamente al principio ispiratore di quella scuola: «Prima di ogni cosa dovevamo essere educati a rispettare dappertutto come cosa perfetta la realtà costituita, l'opinione dell'insegnante come infallibile, la parola del padre come inconfutabile, le istituzioni dello stato come valide in assoluto e in eterno»⁷. Non si tratta insomma di *maculae*, ma di una incompatibilità tanto radicale con quella vecchia pedagogia da indurre l'ex allievo Zweig a declinare l'invito a tenere un discorso celebrativo del cinquantesimo anniversario dell'odiato ginnasio: «L'unico momento di vera gioia che debbo alla scuola fu il giorno in cui chiusi per sempre la sua porta alle mie spalle» (p. 33).

Né la penna del memorialista è più indulgente nei confronti della morale vittoriana, sessuofobica e ipocrita. Essa imponeva un doppio codice ai rappresentanti del sesso maschile, cavalieri angelicati nella buona società e clienti dei postriboli nella loro vita segreta. Ma ancora più ingiusta era la sorte non solo della vasta schiera di donnine e prostitute, bensì delle cosiddette ragazze di buona famiglia, unicamente educate e consegnate alla nobile finalità del matrimonio senza avere la più pallida idea di ciò che comporta una vita di coppia. La memoria dello scrittore si compiace di trovarne prova nell'archivio di famiglia: «Ancora oggi mi diverte la storia grottesca di una mia zia, la quale, nella sua prima notte di nozze, riapparve precipitosamente nella casa dei genitori all'una del mattino, dichiarando fuori di sé che non avrebbe mai più voluto vedere quell'orribile uomo che le avevano dato per marito. Era un pazzo ed energumeno che aveva con ogni mezzo tentato di spogiarla. Solo a fatica si era potuta salvare da quel desiderio eclatantemente morboso» (p. 66).

Non ci fa una bella figura nemmeno l'Università, liquidata come istituzione inutile e incapace di reggere il confronto con l'istruzione data dalla vita. Quella accademica si riduceva ad un'esistenza da parata, regolata dalle leggi delle associazioni studentesche o *Burschenschaften*, che imponevano come principio fondamentale la manifestazione di virilità, la capacità di dare e pretendere soddisfazione col duello, di cui bisognava portare le tracce in volto, esibendo i tipici sfregi o *Schmisse*. E se la violenza risulta di per sé inappetibile alla natura pacifica di Stefan Zweig, la violenza interessata dei commilitoni gli diventa due

⁷ S. Zweig, *Die Welt von Gestern* (1942), Francoforte s.M. 1980, p. 37 (più avanti citato nel testo con la semplice indicazione della pagina).

volte repellente. Dietro alla ostentazione di tante bravate si nascondeva spesso il calcolo di una carriera avvantaggiata: tutti conoscevano le tradizioni dell'associazione «Borussia» di Bonn, che equivaleva al miglior biglietto d'ingresso nella carriera diplomatica; mentre le cattoliche *Burschenschaften* d'Austria garantivano le laute prebende del partito al potere, il cristiano-sociale.

La scuola, l'Università, la società del buon tempo antico presentano dunque un volto decisamente anacronistico. Quali erano allora i suoi punti di forza, dove le ragioni della sua rimpianata superiorità sull'epoca successiva? Tristemente confortato dalla sua singolare vicenda, Stefan Zweig non ha dubbi in proposito: per quanto gretta fosse la filosofia dell'età della sicurezza, essa garantiva all'individuo una libertà personale mai più posseduta dopo di allora. Se la scuola era una tortura, restava tuttavia agli studenti la possibilità di farsi altrove un'istruzione: c'erano i caffè, con le loro riunioni e la dovizia di giornali gratuitamente consultabili; c'erano i teatri, con posti all'impiedi, accessibili alle finanze di uno studente. Vero è che le relative prenotazioni comportavano pomeriggi interi di fila al botteghino e perciò, alla vigilia di ogni prima che si rispettasse, si verificava un massiccio assenteismo scolastico. Ma né il preside né gli insegnanti protestavano mai o invocavano provvedimenti. Del pari, se l'Università era scientificamente squalificata, essa consentiva ad uno studente alternativo come Stefan Zweig, iscritto alla Facoltà di Filosofia, di attendere per tre anni ai suoi interessi letterari, e sbrigare in un solo anno tutti gli esami, completi della dissertazione finale.

Insomma, si tratta di uno stile di vita informato alla tolleranza, che nella realtà quotidiana poteva scaderci a lassismo e si esprimeva nel motto popolare «vivi e lascia vivere». Ma nella sua sostanza più alta, esso aveva garantito la coesistenza di popoli eterogenei e la formazione di una cultura letteraria e musicale di prim'ordine. Qui Stefan Zweig trova gli accenti più commossi in quanto riscopre, dopo una lunga odissea per il mondo, le radici del suo cosmopolitismo. Esse affondavano naturalmente nel terreno fertile della vecchia Austria, per costituzione aperta al pluralismo linguistico e culturale. E non sono perciò da attribuire solo a un dono di natura, agli interessi precoci del letterato Zweig, ma ad una caratteristica, anzi ad una missione comune a tutto il suo ceto sociale.

La borghesia ebrea era stata accolta a Vienna con un'apertura mai vista altrove. Zweig lo ribadisce con gratitudine e con orgoglio aggiunge che quella borghesia aveva ricambiato con tutto il suo impegno il favore dell'assimilazione. In particolare, dopo il tramonto del mecenatismo della corte e della nobiltà, la borghesia ebrea si era assunto il carico di un'eredità poco gradita al borghese comune, sostenendo in ogni forma gli artisti e la cultura. Con scienza e coscienza Zweig può affermare che grazie a questo processo di appropriazione culturale l'assimilazione degli ebrei a Vienna divenne perfetta; e prima ancora di elencare i nomi delle tante celebrità di origine ebraica - da Mahler a Schönberg, da Hofmannsthal a Schnitzler, da Max Reinhardt a Freud -, egli ci rammenta che

la borghesia ebrea costituiva *tout court* la base della vita culturale viennese: «Essa riempiva i teatri, i concerti, comprava i libri e i quadri, frequentava le mostre e, grazie al suo giudizio più agile e meno legato alle tradizioni divenne in ogni campo l'elemento di sostegno e promozione di ogni novità» (p. 28).

Il cerchio si chiude con una perfetta osmosi: la società austriaca apre le porte dei suoi teatri e le redazioni dei suoi giornali alla borghesia ebrea, e questa porta a nuovo rigoglio la cultura austriaca appena assimilata, ma in fase di preoccupante stanchezza. Alla base del successo di questo reciproco arricchimento Zweig indica il secolare desiderio di una patria sicura, nutrito dagli ebrei; laddove al loro ceppo abituato alle più disparate coesistenze nulla riesce più congeniale che assimilare ed esaltare il ruolo della mediazione, tradizionale contrassegno della cultura austriaca.

3. Gli anni di noviziato e di pellegrinaggio

In questo contesto lo scrittore può rivisitare gli esordi della sua attività votati a un febbrile cosmopolitismo: la ricerca di poeti stranieri ancora sconosciuti, come il Valéry scoperto in una piccola rivista letteraria già nel 1898; la traduzione delle liriche di Baudelaire (1902); la monografia dedicata a Verlaine (1905); e soprattutto i viaggi, che sono per Zweig il complemento necessario della sua attività letteraria, una ricerca del paesaggio funzionalizzata alla conoscenza degli artisti che ne respirano l'aria. Esempio è il caso del poeta Émile Verhaeren, che il giovane studente universitario va a trovare nella sua casa di campagna. Paesaggio belga, modo di vivere del poeta, la sua figura fisica e produzione lirica formano per il neofita delle muse una unità indissolubile ed affascinante. Ne nasce una forte amicizia e Zweig dedica due anni della sua giovinezza a tradurre i versi di Verhaeren per renderli noti al mondo tedesco. Inoltre, guardando al modello del poeta belga, cantore schietto della bellezza della vita e del progresso moderno, d'ora in avanti egli resterà un convinto assertore della necessaria connessione tra nobiltà dell'arte e nobile semplicità del vivere, cercando sempre "l'umano nell'arte e la bellezza nella vita"⁸.

Prospettiva analoga vale per Parigi, tappa obbligata per il giovane cosmopolita, che a molti anni di distanza la definisce ancora «capitale dell'eterna giovinezza» e accenna al suo ritmo febbrile e allo straordinario patrimonio culturale che essa offre al visitatore del 1904. Ma che cosa resta maggiormente impresso nel bilancio della memoria? non è forse il contrasto fra la smagliante ricchezza della capitale francese e la modestia del tenore di vita dei suoi letterati e artisti? Zweig resta ammirato del civilissimo compromesso parigino, secondo il

⁸ Lionel B. Steiman, *The Agony of Humanism in World War I: The Case of Stefan Zweig*, in «Journal of European Studies», VI (1976), pp. 103-124, qui p. 104.

quale nei ministeri e nelle agenzie posti di second'ordine venivano accordati a scrittori e poeti: piccole sinecure che servivano a garantire loro indipendenza economica e il tempo libero necessario all'attività letteraria.

Nasce così uno stile di vita che è tanto modesto quanto fiero dell'indipendenza. È quello dei Claudel, dei Rolland e dei Valéry, che in una città votata al moto perpetuo si prendono tutto il tempo necessario al loro lavoro, e nell'attesa preferiscono restare nell'ombra piuttosto che cercare appoggi nei teatri o nella corrotta stampa: «Nulla era sprecato per le esteriorità, per le spese di rappresentanza; questi giovani poeti francesi vivevano tutti, come il resto del popolo, per la gioia di vivere, certo nella sua forma più elevata, cioè la gioia del lavoro creativo» (p. 106). Quale sorpresa per il lettore di Bourget e di altri romanzi dell'epoca, che davano per scontata l'equazione tra sfarzo e vita intellettuale, e per i quali l'esistenza di un artista era inconcepibile al di fuori dei salotti letterari.

Ora invece Zweig si trova di fronte a un manipolo di poeti che nulla pretendono dal mondo esterno, né il plauso delle masse, né onorificenze delle autorità, né il favore del mercato finanziario. Vivono in una separatezza talmente consapevole da somigliare a un ordine monastico più che ad altra corporazione laica. E chi può impersonare tale stile di vita monastico meglio della leggendaria figura di Rainer Maria Rilke?

Zweig ne inserisce il ritratto a Parigi, intanto perché questa città è il punto di riferimento approssimativamente più vicino ad un poeta che non ha casa né residenza da nessuna parte, un vero cittadino del mondo: «Era difficile raggiungere Rilke. Non aveva una casa né un indirizzo presso il quale cercarlo, nessun focolare o residenza abituale, nessun impiego. Era sempre in cammino per il mondo e nessuno, nemmeno lui stesso, sapeva in anticipo dove si sarebbe diretto. Per il suo animo estremamente sensibile alla più piccola pressione decidere in modo categorico, programmare e preannunciare era già una sofferenza» (p. 110).

Ma l'epifania di Rilke a Parigi serve anche ad esaltare il fascino singolare della capitale francese. Una metropoli convulsa e rumorosa come nessun'altra possiede tuttavia oasi segrete così seducenti da attrarre il poeta più silenzioso d'Europa: quel Rilke che entrava in una stanza in punta di piedi; che sapeva «parlare con la stessa semplicità e lo stesso calore affettivo con cui una madre racconta una favola al suo bambino», ma che era capace di interrompere il suo discorso e chiudersi nell'abituale silenzio non appena si accorgeva di essere diventato il centro dell'attenzione per un pubblico improvvisato.

L'amore per la solitudine e lo stile austero della vita non ha in Rilke nulla di affettato e di sacerdotale nel senso esaltato da Stefan George, ma corrisponde a un bisogno intimo del suo animo, che si riflette coerentemente in campo poetico. Rilke è alieno dal verso rumoroso e perfino dai sentimenti impetuosi, come confida allo stesso Zweig: «Mi portano allo sfinimento totale i tipi che vomitano

i loro sentimenti come il sangue e perciò i Russi li assaggio oramai come il liquore, a piccolissime dosi» (p. 110).

Da Rilke a Rodin: il collegamento potrebbe essere ovvio, avendo il primo voluto esercitare realmente parte del suo apprendistato presso il celebre scultore. Ma nel *Mondo di ieri* il filtro della memoria opera un collegamento diverso: la dedizione assoluta all'arte, la concentrazione esclusiva sull'esecuzione di un'opera. Ci troviamo così di fronte a una scena magistralmente rievocata: Zweig ospite di Rodin, che lo invita a visitare il suo atelier e si ferma casualmente vicino ad una statua femminile, la cui spalla gli sembra ancora imperfetta. Notare l'imprecisione, togliersi la giacca e indossare il camice sono per il maestro tutt'uno. Comincia così un lavoro di rifinitura talmente impegnativo da isolare completamente l'artista dal resto del mondo: «Rodin era talmente sprofondato nel suo lavoro che nemmeno un tuono l'avrebbe destato. I suoi movimenti divennero sempre più decisi, quasi in preda alla collera; una sorta di ebbrezza selvaggia lo aveva sopraffatto ed egli lavorava sempre più velocemente. Quindi le mani cominciarono a farsi esitanti, quasi avessero capito che per loro non c'era più niente da fare» (p. 115). L'opera è compiuta, il maestro la ricopre amorevolmente con un panno, indossa la giacca, si avvia alla porta e solo allora scopre, statua tra le statue, l'ospite allibito di cui si era completamente dimenticato.

Parigi, Berlino, Londra; Belgio, Italia, Spagna, Olanda; India e America del Nord; Cuba e Panama: il lettore del *Mondo di ieri* può chiedersi legittimamente che cos'altro se non viaggiare abbia potuto fare un giovane che dai diciotto ai trentadue anni ha soggiornato e curiosato in posti tanto disparati. Ma i viaggi, come s'è visto, hanno per Zweig una dimensione squisitamente letteraria. Egli li vive come una missione, quella dell'Europeo mediatore tra i popoli, come stirpe e terra d'origine comandano. Al ceppo ebraico l'opinione comune attribuisce la prerogativa dell'amore per il commercio e per il denaro. Ma già all'inizio della sua retrospettiva Zweig ci tiene a smentire questo pregiudizio, fondato su di una mezza verità. Giacché l'amore per la ricchezza, all'interno di una famiglia ebraica, si esaurisce nel giro di qualche generazione per fare posto ad un'inclinazione ancora più forte ed antica, e che aspetta solo l'occasione propizia per manifestarsi: l'aspirazione alle arti e alla cultura. Con una punta di autoironia, Zweig vede in questa accanita ricerca di professioni alternative (la famiglia Rothschild dà un ornitologo; i Warburg uno storico dell'arte; i Cassirer un filosofo) quasi il tentativo degli ebrei di «redimere, in termini wagneriani, se stessi e tutta la propria razza dalla maledizione del denaro» (p. 21).

Rievocando questi precedenti, Zweig disegna in gran parte la sua propria *fabula*. Ricchezza, letteratura, austriacità: portando a felice sintesi queste componenti, egli si inserisce nel mondo della sicurezza e ne vive lo splendore senza avvertirne il crepuscolo. Lasciata al fratello la cura dell'industria tessile paterna, Stefan può avviarsi, sulla scia dei precedenti ormai invalsi nella borghe-

sia ebraica, ai sentieri alternativi della letteratura. E con buona coscienza, ch  a Vienna, non ancora studente universitario, aveva dato a se stesso e alla famiglia la prova non futile del suo precoce talento letterario⁹. Pertanto la via   libera per ampliare all'estero le conoscenze e approfondire la propria formazione a contatto con i maestri d'Europa. Il decennio 1904-14   il periodo magico nella biografia zweighiana. Gli agi della ricchezza, mai ostentata, consentono al giovane Stefan di dedicarsi a tempo pieno ai suoi interessi, che sono tenuti insieme da un'unica divorante passione: la grande opera d'arte nel momento irripetibile della sua genesi. Zweig muove da una concezione sacrale dell'arte, fenomeno che provoca in lui reazioni di un'ingenuit  commovente. Quando Rodin, nell'episodio appena citato, finisce di dare l'ultimo tocco alla statua, l'attonito spettatore vorrebbe baciargli la mano che ha operato il miracolo; un'emozione incontenibile lo assale quando viene a sapere che al piano superiore della sua abitazione viennese vive ancora nientemeno che la figlia del medico personale di Goethe, quasi certamente l'ultimo essere vivente su cui si sia posato lo sguardo del genio di Weimar.

Perci , accanto alla sua attivit  di traduttore e di scrittore, il pellegrinaggio europeo include presto una fortunata attivit  di collezionista: dagli oggetti consacrati dall'aura del genio, come lo scrittoio di Beethoven o una penna di Goethe, fino alla vastissima raccolta di manoscritti, che diventer  la pi  importante nel suo genere.

Una vita dedicata interamente alla letteratura, ai suoi luoghi, rappresentanti e documenti, in un'Europa non ancora soffocata dai nazionalismi, dove ci si muove da uno stato all'altro senza nessuna formalit  burocratica, nemmeno quella del passaporto. Dal suo punto di vista, Zweig ha ragione di affermare che mai gli individui avevano goduto di tanta libert  personale come agli inizi del secolo. Ancora alla vigilia del conflitto mondiale che l'avrebbe portata alla rovina, egli vede un'Europa pi  bella che mai, le sue capitali gareggiare in opulenza, le sue popolazioni rinvigorite dallo sport e dal progresso della tecnica. Non solo; egli pu  testimoniare di uno spirito europeo nuovo e salutare: «dall'orgoglio per i continui trionfi della nostra tecnica e della nostra scienza nasceva per la prima volta un sentimento comunitario europeo, una coscienza nazionale dell'Europa» (p. 147).

4. Il tramonto del letterato

Era forse Stefan Zweig un osservatore distratto o superficiale? Non si direbbe, a giudicare dai saggi di psicologia contenuti nelle sue opere o dalla tempe-

⁹ Gi  nel 1899 gli era riuscito di approdare con una novella alla prestigiosa «Neue Freie Presse» di Theodor Herzl, il futuro fondatore del movimento sionista. Due anni dopo segue la pubblicazione del primo volume di liriche: *Silberne Saiten*, Berlino 1901.

stività con cui in altre occasioni ha saputo prevedere l'avvento di un cataclisma civile. I limiti della sua testimonianza sono da cercare altrove. Per temperamento personale, ma anche per la sua estrazione sociale, egli muove da una prospettiva pan-letteraria. La monarchia asburgica, fondata su una struttura socialmente ed etnicamente assai composita, tendeva più a conservare e conciliare che ad innovare, e non incoraggiava certo la lotta politica. In tale contesto la borghesia viennese recalcitrava agli impegni pubblici, guardando con fastidio, quando non con sospetto, all'attività politica. La borghesia ebraica poi ne era categoricamente esclusa per un tacito accordo. Vi accenna *en passant* lo stesso Zweig: «Nella vita pubblica gli ebrei peraltro non esercitavano se non scarso influsso; i posti di rango nella direzione dello stato erano ereditari; la diplomazia era riservata all'aristocrazia, le forze armate e l'alta burocrazia a famiglie di antico prestigio, e gli ebrei d'altronde non coltivavano l'ambizione di introdursi in questi circoli privilegiati» (p. 28).

Si spiega così, nell'ambito di questa società costituzionalmente apolitica, la dilatazione della sfera privata a valore assoluto, giacché il singolo «non era chiamato ad occuparsi degli eventi del mondo e la politica restava un affare remoto, col quale veniva in contatto solo chi la cercava»¹⁰. Il massimo dei valori resterà perciò per Stefan Zweig la libertà personale, che nella sua forma più alta si estrinseca nella ricerca o nel culto dell'arte. Ma l'arte, confinata nelle sfere del bello e disancorata dal mondo delle passioni storico-politiche, si riduce alla sua sola dimensione letteraria, che è quella appunto alla quale Stefan Zweig dedica, anzi vi identifica, l'esistenza: «Non ho mai sacrificato qualcosa alla letteratura, essa è stata per me una forma di esistenza potenziata, un modo di rischiarare le esperienze vissute e di renderle comprensibili a me stesso»¹¹.

È una concezione molto coerente, ma altrettanto disarmata. Meglio essere consapevoli, come il Tonio Kröger manniano, del tragico divario tra arte e vita che ostinarsi a vedere tutta la realtà *sub specie litterarum* e illudersi di unificare per tale via i popoli d'Europa. Non a caso Thomas Mann, che pure era partito da una apoliticità molta più sospetta in quanto fondata sul primato della cultura tedesca, pur avendo accesamente polemizzato con la letteratura impegnata, è costretto a rivedere la sua posizione già tra le due guerre e a saltare il fossato quando la borghesia tedesca si consegna nelle mani di Hitler: «Ho appreso che lo spirito e la politica non possono essere re separati in modo netto; e che è stato un errore della mentalità borghese tedesca credere che sia possibile essere un uomo di cultura apolitico»¹².

¹⁰ Hans-Albert Walter, *Vom Liberalismus zum Eskapismus, Stefan Zweig im Exil*, in «Frankfurter Hefte», XXV (1970), 6, pp. 427-37, qui p. 428.

¹¹ Stefan Zweig, *Deutsche Dichterhandschriften*, a cura di Hans Martin Elster, vol. 13, Dresda 1922, p. 8.

¹² Thomas Mann, *Kultur und Politik* (1939), in *Gesammelte Werke*, vol. XII (*Reden und Aufsätze*), Francoforte s.M. 1974, pp. 853-61, qui p. 854.

Stefan Zweig non volle o non seppe fare questo salto. Ogniqualvolta si presenta l'occasione per rivedere il suo assolutismo letterario, egli resta sempre fiducioso nei valori dell'antico cosmopolitismo umanistico. Il 1913 potrebbe essere già il momento buono: grazie alle sue curiosità letterarie, Zweig riesce a scovare nel suo eremo parigino colui che resterà il suo ammiratissimo maestro: Romain Rolland. Ed è proprio costui, in questo primo colloquio, a tracciare dell'Europa un quadro assai diverso da quello che s'era fatto l'ottimistico viaggiatore. Rolland giudica la situazione europea vicina alla rottura, vede le forze dell'odio e della disgregazione avanzare minacciose, fomentate come sono da potenti interessi economici, ritiene che gli scrittori, ognuno nel proprio paese, debbano scendere in campo e contrastare il partito degli avventurieri irresponsabili, essendo tale compito più importante dell'arte stessa. La lezione rollandiana si conclude in termini lapidari: «L'arte può consolarci, noi singoli, ma è impotente di fronte alla realtà» (p. 152).

Ma Stefan Zweig da quest'orecchio non ci sentiva. Continuerà a credere nel primato assoluto dell'arte e nell'attività letteraria come l'espressione più alta della libertà individuale: con conseguenze negative che cresceranno in misura esponenziale dalla prima alla seconda guerra mondiale. Nel *Mondo di ieri*, rievocando l'atmosfera di febbrile entusiasmo patriottico propagatosi in tutta Europa allo scoppio della grande guerra, Stefan Zweig omette un suo peccato veniale: anch'egli, per pochi mesi, si era lasciato trascinare dall'euforia generale, inneggiando alla bellezza della guerra e alla grandezza metafisica della Germania. Trattandosi di una partigianeria episodica¹³, la memoria può passarvi sopra e indugiare invece sul cosmopolitismo pacifista che finisce per avere la meglio e contrapporsi solitario al militarismo imperante: «Che io stesso non soccombessi a questa improvvisa epidemia di patriottismo non era dovuto affatto a una particolare perspicacia o chiaroveggenza, ma alla mia precedente forma di vita [...] Avevo vissuto troppo a lungo da cosmopolita per potere di colpo odiare un mondo che al pari della patria era stato il mio mondo» (p. 168).

In effetti, il pacifismo cosmopolitico riesce ad assicurare a Stefan Zweig un posto di rispetto nel novero degli intellettuali europei, che nella stragrande maggioranza dei casi non si dimostrarono all'altezza del momento storico, esaltando stoltamente la guerra come un'avventura salutare o subendola con rassegnazione come una prova del destino. Zweig si limita a registrare il fenomeno che gli sembra più degno di nota quando è dichiarato lo scoppio delle

¹³ Già in una nota di diario del 26.11.1914 si può leggere: «In realtà non ho alcun diritto di stare con i tedeschi, perché non sono del tutto un tedesco. Quanto più mi faccio l'esame di coscienza, tanto meno mi sento portato ad essere francamente e lealmente d'accordo, neppure relativamente alla vita eroica, giacché essa contiene qualcosa di servile. L'idolatria per il Kaiser, per es., mi riesce insopportabile al pari del servilismo nei confronti dei principi, ugualmente la mancanza di democrazia, che continua ad affermarsi in modo così spaventoso, contrariamente a quanto avviene in Francia e in Inghilterra»: D. A. Prater, *op. cit.*, p. 91.

ostilità: l'annullamento della psicologia individuale in quella collettiva, il ritrovamento di una nuova fratellanza: «Per quel solo momento tutte le differenze di classe, di lingua e di religione furono sommerse da un traboccante sentimento di fratellanza. Persone estranee parlavano tra di loro per la strada, individui che per anni si erano evitati si stringevano la mano, dappertutto c'era animazione nei volti» (p. 165). Per il resto, lo strazio - previsto - dell'umanità condannata a interminabile calvario lo induce a ritrovare le sue radici ebraiche e a scoprire nella figura di Geremia il modello da opporre alla brama universale di vittoria. Nel dramma omonimo (*Jeremias*, 1917), esemplandola sulla vicenda del profeta e del popolo ebraico, si tesse invece la celebrazione della sconfitta, che rende chi la subisce tanto superiore al vincitore quanto più grave è il carico di sofferenza da patire.

Ma dopo la guerra, il cosmopolitismo pacifista veniva tragicamente amputato delle sue radici storiche. Non si tornava più in un impero multinazionale di cinquanta milioni di abitanti, ma in una piccola (sei milioni di abitanti) e disperata repubblica, che «vivacchiava sulla carta geografica d'Europa solo come l'ombra incerta, grigia e spenta della precedente monarchia imperiale. I cechi, i polacchi, gli italiani e gli sloveni si erano annesse le loro terre; ciò che restava era un tronco mutilato, sanguinante da tutte le vene» (p. 205). Zweig si rende subito conto della situazione e corre ai rimedi idonei a salvare la sua indipendenza di scrittore. Da Vienna, dove non tira aria buona per gli studi, egli trasferisce la sua residenza nella più tranquilla e centrale Salisburgo. Qui, al riparo della felice unione matrimoniale con Friderike Maria von Winternitz, si realizza sino alla metà degli anni trenta un'intensa e fortunata attività letteraria, che deve il suo successo soprattutto alla penetrante analisi psicologica dei profili letterari (*Balzac*, *Dickens* e *Dostojewski*: 1920; *Hölderlin*, *Kleist* e *Nietzsche*: 1925) e delle biografie storiche (*Fouché*: 1929; *Marie Antoinette*: 1932).

Ma i tempi erano mutati. Sotto gli occhi di Stefan Zweig sfilava lo spettacolo terribile di due inflazioni; la marea del nazionalismo monta al di sopra dei livelli precedenti alla guerra; il capitalismo si riarma e la lotta di classe assume nuove proporzioni. E nondimeno Zweig continua a «separare nettamente lo spirito dalla politica», preoccupato sì per le sorti precarie della pace appena raggiunta, ma sempre restio ad avvicinarsi alle parti in lotta e soprattutto a prendere posizione in favore dell'una piuttosto che dell'altra. Il suo astratto pacifismo lo porta a vedere gli alberi e ad ignorare la foresta, e questa risulta infine opera del demonio. Nulla di più ingenuo del quadro che Zweig traccia alla vigilia della seconda guerra mondiale, quando, nonostante la macroscopica differenza delle parti in causa e delle responsabilità in ordine al conflitto, egli può esumere la consueta semplicistica contrapposizione tra cittadino e governanti: da una parte il singolo, cittadino pacifico e laborioso, che «vuole trasformare i suoi anni in opere» (p. 308); dall'altra una dozzina di politicanti nella Wilhelmstraße di Berlino, al Quai d'Orsay di Parigi, a Palazzo Venezia di Roma e nella Downing

Street di Londra, i quali discutono e prendono decisioni gravide di conseguenze per la vita dei singoli, senza averli mai consultati! «Mai in vita mia», commenta l'autore, «avevo avvertito in modo più orrendo l'impotenza dell'uomo di fronte agli eventi mondiali» (p. 308).

Sembra quasi che Zweig viva su di un altro pianeta e ne scenda solo quando le demoniache forze della politica arrivano a lambire e minacciare la sua officina letteraria. Diversamente, egli si tiene lontano da ogni genere di polemica. È capace persino di rinunciare al viaggio nella Russia comunista, non già per mancanza di curiosità, ma per evitare di prendere pubblicamente partito pro o contro il nuovo corso sovietico, giusta l'usanza invalsa tra gli intellettuali europei che vi si recavano. E quando poi la celebrazione del centenario della nascita di Tolstoj (1928) gli fornisce l'occasione di un viaggio a Mosca politicamente disimpegnato, è proprio a lui, all'apolitico delegato degli scrittori austriaci, che una mano sconosciuta infila in tasca una lettera di esplosivo contenuto politico: «Non creda a tutto quello che le dicono. Ogni qualvolta le fanno vedere qualcosa, non dimentichi che c'è anche molto che non le viene mostrato. Tenga presente che le persone che parlano con Lei per lo più non dicono quello che vogliono, ma solo quello che possono. Noi tutti siamo sorvegliati e Lei non meno di noi. La Sua interprete riferisce ogni parola. Il Suo telefono, ogni Suo passo è sotto controllo» (p. 244).

Ma l'inconciliabilità assoluta tra l'astratto pacifismo di Zweig e la realtà effettuale si dimostra appieno con l'avvento del nazionalsocialismo. Nella rievocazione del *Mondo di ieri* non si fa parola del suo atteggiamento tiepido nei confronti del nuovo regime, ma sta di fatto che Zweig ne sottovalutò a lungo la pericolosità: tanto da poter commentare positivamente le elezioni del 14 settembre 1930, che portarono da 12 a 107 i seggi del partito nazista. Nell'abnorme risultato egli scrisse di vedere «una rivolta dei giovani, forse non abile, ma pur sempre naturale e senz'altro da approvare, contro la lentezza e l'incongruenza della "grande politica". Il ritmo di una nuova generazione si ribella contro quello del passato»¹⁴.

Klaus Mann, che pure stimava Zweig, dovette pubblicamente intervenire contro un errore che non era meno pericoloso per essere commesso in nome della tolleranza e dell'equanimità, e rammentare al conciliante interlocutore di che pasta fosse la rivolta dei giovani cavalieri della croce uncinata: «Non tutto quello che fanno i giovani si muove in direzione del futuro. Lo dico io, che pure sono un giovane. Una gran parte dei miei coetanei si è votata alla reazione con uno slancio che dovrebbe essere riservato al progresso. Ciò non dobbiamo approvarlo, a nessun costo»¹⁵.

¹⁴ D. A. Prater, *op. cit.*, p. 205.

¹⁵ Klaus Mann, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht* (1942), Monaco 1981, p. 287.

Ancora qualche settimana prima che i roghi nazisti inghiottissero anche i suoi libri, Stefan Zweig riteneva di dover separare rigorosamente l'arte dalla politica, illudendosi paradossalmente di ravvisare nella turbolenza dell'epoca una spinta all'intensificazione del lavoro artistico: «La politica passa e l'arte resta, e perciò dobbiamo operare in direzione di ciò che è stabile e lasciare l'attività propagandistica a coloro che vi trovano già soddisfazione e felicità. La storia dimostra che proprio nelle epoche più turbolente gli artisti lavorano con maggiore concentrazione»¹⁶. Sono parole rivolte in data 13 aprile 1933 a Richard Strauß, che gli stava mettendo in musica il libretto *La donna silenziosa* (*Die schweigsame Frau*) e, in quanto artista organico al regime, doveva sentirsi gratificato da questa nobile opzione. Meno nobile certamente era stata un'altra distinzione che qualche giorno prima Stefan Zweig, attento ad evitare anche i malintesi che potessero compromettere la messinscena dell'opera, aveva reclamato presso lo stesso Strauß. In un discorso alla radio Goebbels aveva citato una frase infame di Arnold Zweig, pronunziandone solo il cognome: che cosa si poteva fare per dissipare l'equivoco di attribuire a Stefan le infamie di Arnold¹⁷?

Infine, nazismo imperante, Zweig si rifiuta di collaborare alla rivista «Die Sammlung», pubblicata da Klaus Mann in esilio, perché infetta del *virus* politico dell'antifascismo, mentre lui, Stefan Zweig, restava del parere che ai misfatti di un regime violento non si dovesse reagire diretta mente ma rispondere con opere di alto livello. Segue una sorta di testamento spirituale, in cui il suo pacifismo ad oltranza viene riassunto in termini tanto autentici quanto anacronistici: «Non sono una natura polemica, per tutta la vita ho scritto per le cose e per gli uomini, mai contro una razza, una nazione, una classe sociale o contro un uomo»¹⁸.

5. Poesia e verità

Sono i limiti dell'antico cosmopolita, dell'*homme de lettres* e cittadino del mondo, il quale non vuole seguire il corso della deprecazione politica e si chiede poi sgomento come il *Terzo Reich* abbia potuto «in poche settimane vanificare l'esistenza di una coscienza tedesca, europea, universale»¹⁹.

Ma tali limiti non vanno trasposti meccanicamente nello scrittore. *Il mondo di ieri* non è un libro di storia e i suoi difetti di impostazione storica nulla tolgono alla dimensione epico-drammatica delle sue rievocazioni. Ché di questa

¹⁶ R. Strauß - S. Zweig, *Briefwechsel*, a cura di W. Schuh, Francoforte s. M. 1957, p. 50.

¹⁷ Cfr. lettera a Richard Strauß del 3.4.1933 in *Briefwechsel*, cit., p. 48.

¹⁸ S. Zweig, Lettera a Klaus Mann del 18 sett. 1933, in *Briefe an Freunde*, a cura di R. Friedenthal, Francoforte s. M. 1978, p. 235.

¹⁹ Friderike M. Zweig, *Stefan Zweig. Eine Bildbiographie*, Monaco 1961, p. 108.

dimensione essenzialmente si tratta, non certo di quella edificante propria a tanti libri di memorie. Il tono edificante non prevarica nemmeno nella rassegna dell'età degli avi, se è vero che nel bilancio conclusivo si può leggere: «Ha avuto fortuna la generazione dei miei genitori e dei miei nonni [...], ma non so tuttavia se perciò li invidio. Infatti essi hanno vegetato al riparo da ogni profonda amarezza, dalle insidie e dalle forze del destino, sfiorando appena tutte le crisi e i problemi che angosciano il cuore ma nel contempo lo allargano grandiosamente» (p. 32).

La dimensione epica è dovuta alla coerenza del disegno, nel quale storia personale e pittura d'ambiente si integrano e condizionano a vicenda. Non c'è posto per particolari di una sfera che possano appesantire o disturbare l'altra. Se dobbiamo credere a Benno Geiger²⁰, per es., Hugo von Hofmannsthal, poeta di stirpe semiebraica ma nobilitata da oltre cent'anni, non nutriva punto simpatia per Stefan Zweig, scrittore ebreo a tutto tondo, dai gesti fino alla pronuncia blesa. Ma nella rievocazione del miracolo Hofmannsthal qualsiasi traccia di risentimento personale²¹ avrebbe irrimediabilmente compromesso la finalità poetica: trasmettere al lettore l'incredulità e lo stupore del mondo letterario viennese di fronte al fenomeno di un genio in pantaloni corti, che si firmava «Loris» perché come ginnasiale non poteva firmare nulla col suo vero nome, e recitava versi sublimi con la voce in falsetto, tipica dell'adolescente non ancora approdato alla virilità. Da Hermann Bahr a Stefan George, da Arthur Schnitzler allo stesso Zweig e ai suoi giovani coetanei, tutti sono richiamati nel *Mondo di ieri* a fare da coro attorno al divino solista. Ecco la voce di Schnitzler: «Versi di tale perfezione, impeccabile plasticità e intuito musicale non li avevamo mai sentiti da essere vivente, né creduto che fossero possibili dopo Goethe. Ma ancora più miracolosa di questa singolare maestria formale, che nessuno ha più raggiunto nella lingua tedesca, è la conoscenza del mondo, che poteva provenire solo da una magica intuizione in un ragazzo che passava la giornata tra i banchi della scuola» (p. 46).

Coerenza del disegno vuol dire anche stringatezza. È la qualità preferita dallo scrittore, che attribuisce la ragione principale del suo successo proprio alla capacità di eliminare «il troppo e il vano» dalla prima stesura di un'opera²².

²⁰ Benno Geiger, *Memorie di un veneziano*, Firenze 1958, pp. 420 ss.

²¹ Del resto, altrove, il peccato di millantata amicizia con Hofmannsthal, che Geiger gli imputa nel *Mondo di ieri*, Zweig non lo commette. Alla notizia della morte di Hofmannsthal (15.7.1929) egli scrive a Rolland: «Hofmannsthal è morto. Con lui e con Rilke la vecchia Austria è finita. La sua vita è stata una lunga tragedia [...] Personalmente avevo poca simpatia per lui, ma ero un suo allievo e la sua morte mi ha molto commosso» (R. Rolland - S. Zweig, *op., cit.*, vol. II, p. 331).

²² Nella sua modestia, Zweig attribuisce la concisione dei suoi scritti al suo carattere di individuo impaziente e di impaziente lettore, che nemmeno nei capolavori può sopportare le lungaggini e perciò coltiva il divertente progetto «di pubblicare in una serie sintetica tutta la

Ne deriva una prerogativa inusuale: «Laddove quasi tutti gli altri scrittori non sanno decidersi a passare sotto silenzio qualcosa che fanno, è mia ambizione sapere sempre di più rispetto a quello che viene rivelato» (p. 232). Se altrove la concisione è una scelta del gusto, essa diventa nel *Mondo di ieri* una componente strutturale, dovendo lo scrittore condensare in un quadro sintetico cinquant'anni di storia europea. Non si tratta tanto di approntare una serie di medaglioni letterari o profili psicologici dei personaggi più in vista sulla scena d'Europa, quanto di farli nascere e interagire nel loro ambiente e nel loro momento storico.

Così, la prodigiosa attività di Walter Rathenau, magnate dell'industria e scrittore di aforismi e straordinario poliglotta, viene illuminata dapprima attraverso contraddizioni interne al personaggio, non ultimo il contrasto ebraismo - cristianesimo: «Aveva ereditato dal padre tutto il potere possibile e non voleva essere suo erede; era commerciante e voleva sentirsi artista; possedeva miliardi e coltivava idee socialiste; si sentiva ebreo e civettava col cristianesimo» (p. 137). Quindi tali contraddizioni, che sembravano esaurirsi in un frenetico attivismo privo di un senso superiore, si risolvono grazie a un momento storico decisivo: nel 1919 lo stato tedesco è schiacciato dai debiti non meno che dalla sconfitta. Rathenau viene chiamato a salvarlo dal caos e paga con la vita la sua totale dedizione al compito ricevuto: «Ed egli si conquistò la grandezza insita nel suo genio ponendo la sua vita al servizio di un unico ideale: salvare l'Europa» (pp. 137-38).

Un taglio altrettanto felice hanno nel libro le scene di massa. È strano che un uomo così lontano dalla politica come Stefan Zweig abbia una sensibilità tanto acuta nel ritrarre i mutamenti di umore o di comportamento collettivi. Nella Russia rivoluzionaria degli anni venti si avvertiva una ventata di ingenuità che dalle autorità si propagava fino al popolo; circolava l'illusione che si potesse imparare tutto in breve tempo. Ecco dunque all'Eremitage «le schiere dei lavoratori, dei soldati e dei contadini, i quali, tenendo in mano il cappello come prima avevano fatto davanti a un'icona, incedevano nelle sale già appannaggio degli zar e guardavano i quadri con un segreto orgoglio come per dire: ora ciò ci appartiene e noi impareremo a capire queste cose» (p. 240).

Non si tratta solo di abilità del mestiere, di esercitata conoscenza della psicologia collettiva, giacché l'intervento delle masse nel libro è regolato dalle stesse leggi che segnano la comparsa degli individui. Con la loro presenza massiccia e anonima, esse servono a evidenziare plasticamente una fase critica di transizione, la genesi di un movimento: dalle caotiche turbolenze del dopoguerra alle prime avvisaglie del fascismo, dalla nascita del movimento sionista ai primi

letteratura europea da Omero a Balzac e Dostojewski fino allo *Zauberberg*, dopo averla senza esitazione decurtata di tutto ciò che è individualmente superfluo» (p. 231).

passi del movimento operaio organizzato. Talvolta lo scrittore si diverte a evocare la testimonianza delle masse come riprova della follia di certe situazioni storiche e della plateale impotenza dei politici o dei governanti nell'adozione di un rimedio efficiente.

Siamo nell'Austria del primo dopoguerra: dopo la fame e il baratto si abbatte sul paese il flagello dell'inflazione. La corona austriaca si svaluta e polverizza. Come avvoltoi, gli stranieri in possesso di valuta pregiata si precipitano a Vienna e comprano tutto ciò che è possibile comprare. Persino operai inglesi senza lavoro, col semplice sussidio della disoccupazione, possono permettersi il lusso di vivere per mesi interi in un albergo di lusso di Salisburgo, che grazie al nuovo cambio della moneta è diventato più economico di uno *slum* inglese. Naturalmente la parte del leone la fanno i bavaresi, che non devono sottoporsi a un lungo viaggio e non sanno più come praticare la via del risparmio nella vicina Salisburgo: «Qui si lasciavano fare i vestiti dal sarto e riparare l'auto, andavano dal medico e in farmacia, grandi ditte di Monaco spedivano dall'Austria lettere e telegrammi per speculare sulla differenza della tassa postale» (p. 214). La situazione diventa insostenibile anche per il governo tedesco, sicché la frontiera viene sottoposta a rigida sorveglianza e la polizia confisca gli oggetti acquistati in Austria. «Ma un articolo», prosegue l'esilarante resoconto, «restava fuori controllo e non si poteva confiscare: la birra che ognuno aveva in pancia. E i bavaresi, che ne hanno un debole, ogni giorno, in base al cambio, si facevano il conto se in seguito alla svalutazione della corona potevano bere a Salisburgo cinque o sei o dieci litri di birra con lo stesso denaro che in patria dovevano spendere per un solo litro» (p. 214). In tal modo si crea ogni sera un pandemonio di umanità ubriaca e ruttante che dalla stazione si trascina o viene sospinta all'ultimo treno, sovraffollato e risuonante di canti bacchici.

Si spostano le lancette della storia, passa qualche anno e lo stesso spettacolo si rinnova in direzione opposta. Ora sono gli austriaci, in possesso di una valuta stabilizzata, a muovere verso la Baviera e ad ubriacarsi a spese del marco inflazionato. Semplice folklore? Piuttosto, un interludio divertente in una storia che si sarebbe avviata a un tragico epilogo: «Questa guerra della birra tra le due inflazioni fa parte dei miei ricordi più anomali, in quanto rivela in piccolo, con grottesca plasticità, tutta la follia di quegli anni» (p. 214).

Ci sono poi le masse ridotte a cieco strumento dei potenti e dei prepotenti. La pagina che Zweig dedica a Vigo, la città spagnola già occupata dai franchisti quando vi fa scalo la nave dello scrittore in rotta per l'America, può ben dirsi un atto di riparazione per i lunghi anni di conciliante silenzio nei confronti del regime nazista. La rievocazione, straordinariamente serrata, lega con sorprendente rigore immagini e riflessioni. Si comincia da una scena insolita, ambientata nella piazza della città: «Davanti al municipio, dal quale sventolava già la bandiera di Franco, stavano in fila, per lo più guidati da preti, giovanotti in abiti contadineschi, evidentemente fatti venire dai villaggi vicini» (p. 285). La

scena viene quindi sospesa per fare posto al disorientamento che essa provoca nello spettatore: chi erano quei ragazzi? Operai chiamati per un lavoro urgente o disoccupati che venivano a ritirare il sussidio? Il dubbio dura poco e, come in un sinistro giuoco di prestigio, quegli stessi contadinotti escono dal municipio vestiti di fiammanti uniformi e muniti di baionette e fucili nuovi di zecca. Anche questa seconda immagine dura poco, ma «un'unica impressione ottica esercita sempre nell'animo più forza che cento articoli giornale» (ivi). Ne deriva una serie di deduzioni illuminanti («Dove avevo già visto tutto ciò? Ma certo, in Italia dapprima e poi in Germania»), alla fine delle quali il testimonio apolitico traccia un quadro politicamente ineccepibile del fascismo, dei suoi metodi, della sua natura inconfondibile e dell'inevitabile sua brama di assoggettare l'Europa. In un paese povero come la Spagna, dove per di più il tesoro di stato e i depositi militari erano ancora nelle mani del governo repubblicano, solo con l'aiuto esterno del nazifascismo si spiega tanta dovizia di uniformi, automobili e armi tra i giovani arruolati dal generale Franco: «Erano gruppi segreti, annidati nei loro uffici e nelle loro industrie, che si servivano cinicamente dell'ingenuo idealismo dei giovani per il loro dispotismo e i loro affari. Era la volontà di violenza che con una nuova e più raffinata tecnica voleva portare nella nostra sciagurata Europa la vecchia barbarie della guerra» (ivi).

E come la mente del saggista scopre nel franchismo una matrice comune al fascismo e al nazionalsocialismo, così l'occhio del viaggiatore nell'immagine della Spagna martoriata dalla guerra civile vede la prefigurazione della rovina europea. Salpare dalla Spagna equivale perciò a prendere congedo per sempre dal mondo della civiltà: «Quando, dopo qualche ora di sosta, la nave salpò, mi ritirai subito da basso nella mia cabina. Era per me troppo doloroso gettare ancora lo sguardo sulle bellezze di quel paese, che era caduto in preda a un'orrenda devastazione per colpa dell'intervento straniero; votata a morte mi sembrò l'Europa ad opera della sua stessa follia, l'Europa, nostra patria sacra, la culla e il Partenone della nostra civiltà occidentale (p. 286).

Dalla prima alla seconda guerra mondiale. Gli spettri che si credeva fossero da tempo morti e sepolti tornano in vita nella stessa forma e figura. C'è una spiegazione per un groviglio tanto violento quanto banale? C'è un senso nella storia? Digiuno di Vico e dei suoi corsi e ricorsi storici, Stefan Zweig trova una risposta inquietante ai suoi interrogativi nelle teorie del fondatore della psicoanalisi. Di tale scienza è probabile che lo scrittore non avesse una conoscenza approfondita. Quando, in una trilogia di saggi sul tema «La guarigione dello spirito»²³, volle dedicarne uno a Sigmund Freud, costui non mancò di fargli osservare le vistose lacune del saggio, imputabili alla precedente «ignoranza della

²³ S. Zweig, *Die Heilung durch den Geist. Mesmer, Mary Baker-Eddy, Freud*, Lipsia 1931.

dottrina psicoanalitica»²⁴. E tuttavia, pur essendo rimasto un orecchiante della psicoanalisi, Stefan Zweig non nutrì mai dubbi sulla grandezza di Freud, il cui misconosciuto influsso profeticamente egli prevedeva che si sarebbe esteso al campo letterario: «Ancora qualche decennio e si saprà dov'era la connessione che ha dato improvvisamente una nuova audacia psicologica in Francia a Proust, in Inghilterra a Lawrence e Joyce e in Germania a qualche altro autore: sarà il nome di Freud»²⁵.

Ora, del vecchio scienziato approdato fortunatamente a Londra alla vigilia della morte, il *Mondo di ieri* ci presenta un commosso ritratto funzionalizzato alla fine stoica dell'uomo. Già ridotto a una larva dalla malattia (un carcinoma alla mandibola), Freud continua a lavorare e a discutere ignorando i suoi ottantatré anni. Contro gli attacchi terribili del male egli rifiuta sino all'ultimo ogni genere di narcotici e tranquillanti, ma quando si accorge che non è più in grado di pensare, prega il medico di porre fine con la morfina alle sue sofferenze: «Fu la conclusione grandiosa di una grandiosa vita, una morte memorabile pur nell'ecatombe di morti richiesta da quest'epoca criminale. E quando noi amici affidammo le sue spoglie alla terra inglese, sapevamo di darle il meglio della nostra patria» (p. 304).

Pochi i riferimenti alla nuova scienza, a quella psicoanalisi della quale pare che Zweig non abbia voluto confessare di essere stato paziente²⁶, mentre l'obiettivo della rievocazione si ferma a lungo sul grande saggio freudiano del 1929 *Il disagio della cultura*. Quale la risposta della psicoanalisi²⁷ agli orrori del nazismo e al fenomeno Hitler? Profeta inascoltato, il pensatore Freud non si meraviglia più di tanto della recente esplosione di matta bestialità, anche se come uomo ne è profondamente sconvolto. Si è purtroppo rivelata giusta la tesi del suo saggio che era stata respinta come eccessivamente pessimistica: la cultura non è in grado di dominare gli istinti. La barbarie nazista non è che la riprova di come sia impossibile estirpare dall'animo umano il suo elementare spirito di distruzione. E se nell'organizzazione politica internazionale Freud concede la possibilità di tenere a freno gli istinti della distruttività umana, «nella vita di ogni giorno e nell'intimo di ogni natura essi permangono quali energie insopprimibili e forse necessarie al mantenimento della tensione vitale» (p. 304).

Che tale tesi o la sua conferma nella realtà, potesse placare i crucci del pacifista Stefan Zweig è più che dubbio. Ma c'è un enigma storico per il quale

²⁴ Sigmund Freud, Lettera a Stefan Zweig del 7.2.1931, in *Briefe 1873-1939*, Francoforte s.M., 1960, p. 399.

²⁵ S. Zweig, lettera a Freud dell'8.9.1926, in Johannes Cremerius, *Stefan Zweigs Beziehung zu Sigmund Freud, «eine heroische Identifizierung»*, in «Jahrbuch der Psychoanalyse», 8 (1975), pp. 49-89, qui pp. 72-3.

²⁶ Cfr. B. Geiger, *op. cit.*, p. 423; J. Cremerius, *art. cit.*, p. 66.

²⁷ Per un aggiornamento della questione, cfr. Franco Livorsi, *Psicoanalisi e nazismo da Freud a Fromm*, in «Belfagor», IL (1994), nr. 3, pp. 257-75.

nemmeno l'intelletto scientifico di Sigmund Freud riesce a trovare una soluzione: perché, in tanta furia distruttiva, gli ebrei debbono ancora una volta pagare per primi e sette volte più degli altri? Qui si apre una parentesi per un breve ma commosso omaggio al destino imposto a tutta una stirpe e rievocato a grandi linee da un testimone oculare. La tragedia degli ebrei del ventesimo secolo aggiunge al dolore l'insensatezza. Nel medioevo i loro antenati, perseguitati, sapevano almeno per quale causa andavano a morire: la loro fede e le loro leggi. Ma gli ebrei del ventesimo secolo erano da tempo assimilati ad altri popoli e diventati francesi, tedeschi, russi o inglesi. La stella di Davide imposta dal regime nazista costituiva perciò l'unica e infamante identità comune a individui delle più diverse nazionalità e formazione culturale, dei più disparati ceti sociali. Prima del perché fossero perseguitati, essi non capivano nemmeno perché fossero riuniti insieme. Freud non trova il senso di questo controsenso. Zweig ricorre per l'unica volta a una ragione trascendentale: «Ma forse il senso ultimo dell'ebraismo è quello di ripetere continuamente, grazie alla sua misteriosa sopravvivenza, l'eterna domanda di Giobbe a Dio, perché non sia del tutto dimenticata sulla terra» (p. 307).

Evocato come emblema di un'intera stirpe, il modello di Giobbe mal si adattava però all'impaziente e laico scrittore. Il suo modello elettivo, quello della tolleranza e della mediazione impersonata dal prediletto Erasmo²⁸, era stato sconfitto e umiliato dai tempi. L'esempio più vicino di una programmazione politica "erasmiana" era quello di Wilson: «concedere libertà e autonomia alle piccole nazioni, ma all'interno di un organismo sovranazionale che legasse insieme tutti gli stati piccoli e grandi» (pp. 287-8). Non avendo voluto provvedere alla costruzione di tale organismo superiore, l'Europa centrale era diventata teatro di piccole rivalità e meschine vendette; alla tolleranza era subentrato lo scatenarsi degli egoismi nazionalistici, terreno di cultura privilegiato per l'insorgere di una dittatura.

Perché essa abbia finito per travolgere la resistenza di un cosmopolita benestante come Stefan Zweig non è difficile indovinare. Non si tratta certo dei disagi o patimenti imposti alla vita dell'esule. Zweig non amava l'esistenza comoda in assoluto. Quando essa minacciava di diventare una regola di vita, come intorno ai cinquant'anni, non poté fare a meno di confessare il suo senso di sazietà e di augurarsi un evento superiore (o desiderio nefando!), qualcosa di nuovo che lo provocasse a tenzoni magari pericolose, purché rigeneratrici: «Cova sempre in ogni artista un misterioso dilemma: se la vita lo getta in pasto a

²⁸ Al grande umanista Zweig aveva dedicato l'importante volume *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam* (Vienna 1934), da lui definito come una «autobiografia mascherata», che rappresenta «la tragedia dell'uomo mite e debole, mediatore che soccombe ai fanatici» (Lettera a Rudolf Kayser del 30.11.1933, in Erich Fitzbauer, *Spiegelungen einer schöpferischen Persönlichkeit*, Vienna 1959, p. 75).

violente tempeste, egli agogna la pace; se pace gli è data, egli invoca le perdute tensioni» (p. 257).

Né Zweig può aver sofferto per la mancanza di riconoscimenti pubblici, essendo il suo animo costituzionalmente avverso alle onorificenze statali. Quando gliene furono offerte, rispettivamente da Mussolini (1933) e dal governo argentino (1940), egli le permuto con la liberazione di un antifascista²⁹ e la concessione del lasciapassare per tre emigranti tedeschi. Nella decisione di porre volontariamente fine alla propria vita, ove si prescinda dall'aspetto kleistiano della vicenda³⁰, è da vedere allora il fallimento ripetuto degli ideali che Stefan Zweig aveva continuato a coltivare nella loro assolutezza: privi di un sostegno politico, tolleranza, cosmopolitismo e pacifismo si erano ridotti a fossili banditi dalla storia fino ad essere apertamente irrisi dal regime nazista. Quando scoppia la guerra, non c'è più un futuro per Stefan Zweig, non già perché egli fosse vicino ai sessant'anni, ma perché non si faceva più illusioni sul contesto successivo alla guerra (ammesso che durasse un tempo ragionevole e fosse vinta dalle democrazie occidentali): «Gli uomini non si rendono conto che questa guerra con le sue dimensioni rappresenta la più grande catastrofe della storia e che dopo di essa si leveranno ancora dal suo cadavere tutte le pestilenze di ordine fisico e morale»³¹.

Si spiega con questa disperazione il panico ossessivo che spinge Zweig a completare nel più breve tempo possibile la sua autobiografia. Egli è convinto di giocare l'ultima carta, prima che i tempi mutati non lo permettano più: «Per la pace futura», scrive a Rolland (13.12.1940), «per una nuova concezione del mondo bisogna essere liberi da ogni tradizione, persino dalla tradizione del liberalismo e dell'antica forma di democrazia, alla quale ci siamo educati»³². E che cos'è il *Mondo di ieri* se non l'ultima parola dei valori nei quali Stefan Zweig si era ostinato a credere? Che cosa, se non questa consapevolezza escatologica, ne rende sempre affascinante la lettura, drammatico l'intreccio, nonostante la presenza di innumerevoli ingenuità e anacronismi?

La critica non è stata molto generosa con Stefan Zweig. È facile colpire i punti deboli di uno scrittore incline alla modestia e incapace di sofisticazioni. Della stessa autobiografia, che è impossibile disistimare, è stata spesso data una

²⁹ Quando gli riuscì l'insperata impresa, Zweig scrisse (17.1.1933) a Rolland testualmente: «a mio parere ho conquistato il più grande successo letterario della mia vita, ancora più grande del premio Nobel: ho salvato il dr. Germani» (R. Rolland - S. Zweig, *op., cit.*, p. 487). Il Germani era stato condannato dal regime per avere tentato di fare espatriare i figli di Matteotti, di cui era stato amico. Con un'accorta dimostrazione di pubblica clemenza, il dittatore a sorpresa esaudì la richiesta di Stefan Zweig.

³⁰ Come Kleist, anche Zweig non volle morire da solo, ma si cercò la compagnia di una donna malata e stanca della vita, come era la sua seconda moglie Lotte Altmann.

³¹ Lettera a Viktor Wittkowski del 31.12.1941, in D. A. Prater, *op., cit.*, p. 329.

³² R. Rolland - S. Zweig, *op., cit.*, p. 718.

valutazione riduttiva, una sorta di rimpianto del passato absburgico, irrimediabilmente perduto come qualsiasi altro passato. Ma noi che, nel dopoguerra ripudiato dallo scrittore, abbiamo assistito al passaggio dall'Europa politica a quella delle patrie, e da questa all'Europa delle aziende, abbiamo poca autorità per sorridere dell'Europa delle lettere, per la quale ritenne di dover spendere la sua esistenza Stefan Zweig.

Daniela Strigl
(Wien)

*«von einem der auszog das dichten zu lernen»
Bemerkungen zu Walter Buchebner (1929-1964)*

Ein noch nicht Dreißigjähriger notiert in sein Tagebuch: «Mein Leben ist keine Kerze, die ein mildes Licht verbreitet und immer wieder angezündet und ausgelöscht werden kann, sondern es ist eine mächtig lodernde Pechfackel, die erst verlöscht, wenn sie verbraucht ist». Und: «Mein ganzes Leben konzentriert sich nur noch auf mein WERK. Wenn es getan sein wird, wird auch mein Leben verbraucht sein ...» (TB 12.1.58)¹. Das Bild des glühenden, sich an seinem Werk verzehrenden Poeten ist ein Klischee und als solches der Bekanntheit des Künstlers zumeist durchaus zuträglich. Walter Buchebner hat vom Nimbus des Verkannten, Frühverstorbenen nicht profitiert. Sein exzessives Leben, seine schwere Krankheit, sein früher Tod haben bis heute nicht zu jener Märtyrerglorie geführt, die etwa dem Südtiroler Lyriker Norbert C. Kaser postum beschieden war.

Daß Buchebner in dieser Hinsicht ein unbeschriebenes Blatt darstellt, könnte eine ernsthafte Rezeption begünstigen. Denn Sätze wie «Ich möchte mein Leben mit Nikotin und anderen Giften zersetzen ...» (TB 29.7.47), «Ich bin geradezu süchtig danach unterzugehen!» (TB 26.9.57) oder «Mein Leben: Wahnsinn bei vollem Bewußtsein!» (TB 22.9.57) verstellen allzu leicht den Blick auf die literarische Leistung ihres Autors. Die schaurig-schöne Anteilnahme am Lebensweg eines Extremen ersetzt dann die Auseinandersetzung mit dem Text.

Als Dichter war Buchebner Früh- und Spätstarter zugleich: einer, der, wie es sich für einen Lyriker gehört, schon mit zwölf Gedichte schrieb und sie dann verbrannte, einer, der sich schon früh entschloß, sein Leben ganz «der Dichtung» zu weihen, der sich mit Feuereifer auf die Weltliteratur stürzte und unter der provinziellen Enge litt. Seinen ureigenen Ton fand er aber erst spät. Jene

¹ Die in den Klammerangaben im Text zitierten Tagebücher (TB) befinden sich im Nachlaß (N). Entsprechend zitiert werden veröffentlichte Tagebuchaufzeichnungen und Gedichte aus Walter Buchebner: Die weiße Wildnis. Gedichte und Tagebücher. Hrsg. und mit einem Nachwort von Alois Vogel. Graz-Wien-Köln: Styria 1974 (WW).

Gedichte, die mit Fug und Recht als sein Beitrag zur modernen österreichischen Literatur zu bezeichnen sind, entstehen in den letzten Lebensjahren.

Buchebner beginnt seinen künstlerischen Weg als *Simplicius vom Lande*. «ich verließ das märchenhaus meiner kinderzeit / und schloß mich den unvorhersehbaren windrichtungen an», heißt es in dem Gedicht «von einem der auszog das dichten zu lernen» (1960, N).

ich hielt spielerisch das zündholz der dichtung in der hand
 ich vermochte es noch nicht zu entflammen
 mit neunzehn jahren hatte ich diesen winkel europas satt
 der krieg war für deutschland verloren
 - ich war kein deutscher!
 aber ich hungerte wie jeder hungerte im zerstörten abendland

Es war natürlich auch ein Hunger nach Geistigem, der nach sieben Jahren Hitler gestillt sein wollte. Buchebner schickte Gedichte an Hermann Hakel, der in Wien junge Literaten und Literatinnen um sich scharte. Hakel, für seinen scharfen Blick ebenso gefürchtet wie für seine scharfe Zunge, erinnert sich später²:

Anscheinend hatte ich es da mit einem in die Sternenwelt Verirrten zu tun, denn die Verse wimmelten von kosmischen Liebespaaren. [...] Unvorstellbar, wieso der zwischen Wäldern und Schloten geborene und aufgewachsene Jüngling in die astronomischen Gegenden geraten war.

Schließlich finden sich Walter Buchebner und seine zukünftige Frau persönlich bei Hakel ein:

Sie eine blonde und schüchterne Zwanzigjährige, eine Märchengretl, die ihren Märchenhansl bei den Händen hielt. Beide glotzten mich wie einen Zauberonkel an. [...] Wie üblich fragte ich ihn nach seiner Lektüre, nach seinem Lieblingsdichter, - und, als wäre es für ihn das Selbstverständlichste, sagte er: "Valéry". Das war mir in meiner fünfjährigen Tätigkeit als lyrischer Geburtshelfer noch nie passiert.

Die Philosophiestudentin Ingeborg Bachmann war erst durch Hakel auf Paul Valéry gestoßen. - «Und da saß nun dieses steiermärkische Stummerl aus Mürzzuschlag und kannte die von Rilke übertragenen Gedichte».

² Hermann Hakel: *Dürre Äste, welkes Gras. Begegnungen mit Literaten. Bemerkungen zur Literatur*. Wien: Lynkeus 1991, S. 323-330. - Zu Buchebners Biographie und zur Wiener literarischen Szene vgl. auch Ursula Rosenbichler: *Walter Buchebner (1929-1964): «Dichter einer verlorenen Generation?»* In: *Literatur in Österreich von 1950 bis 1965*. Hrsg. von der Walter Buchebner Gesellschaft, Mürzzuschlag o.J., S. 8-20, und dies.: *Walter Buchebner und die Medien. Betrachtungen zum publizistischen und kulturpolitischen Umfeld Walter Buchebners*. Hausarbeit masch. Graz 1984.

Otto Basils Zeitschrift «Plan» hatte mit dem «Sonderheft Junges Frankreich» (1946/11) Buchebners begeisterte Frankophilie geweckt. Sie gilt den Surrealisten und den Existentialisten ebenso wie den Symbolisten und manifestiert sich in enthusiastischen Lektüre-Notizen zu Camus, Sartre, Rimbaud, Apollinaire und Baudelaire, die Buchebner mit einer gewissen Apodiktik gegen deutschsprachige Schriftsteller ausspielt: «Goethe ist ein engstirniger, kleiner, allzu bürgerlicher Schreiber im Gegensatz zum wirklich großen Dichter Baudelaire. Die deutsche Literatur hat wenig, sehr wenig zu bieten» (TB 22.2.60).

Der Abscheu vor allem Deutschen erscheint für diese Generation ebenso verständlich wie der Rückgriff auf die frühe Moderne. Andreas Okopenko, Jahrgang 1930, Freund und literarischer Anreger Buchebners, in seiner «Klage um den Vormai» (1983): «Wir badeten in allen weggestaut gewesenen Künsten, als die Schleusen sie nun freigaben; den Künsten von vorgestern, um die uns das Gestern hatte prellen wollen, weil sie ins Übermorgen wiesen»³.

Von der Flut des Neuen ist auch bei Buchebner die Rede: «Nachdem der tausendjährige Filter entfernt wurde, sickert wieder Kultur über die Grenzen. Aber zweifellos ist nicht alles Kultur, was man diesseits der Grenze aus der eingesickerten Kultur macht» (WW 13). Wirklich erstaunlich ist freilich, wie wenig Buchebner selbst vorerst aus der eingesickerten Kultur macht. Die lyrische Moderne scheint vielmehr an seinen Gedichten spurlos vorübergegangen zu sein.

Offenkundig unter dem Einfluß von Hermann Hakel hat Buchebner sich 1951 aus kosmischen Höhen in die Niederungen der Fabrik begeben. Die Gedichte sind ausgesprochen schlicht gebaut und tragen Titel wie «Von den Ziegeln», «Kanalräumer», «Frühling am Bau», «Betonieren», «Hilfsarbeiter» oder «Wibeba». Ähnlich prosaisch geben sich die lyrischen Abhandlungen zur Moral und zu anderen Lebensfragen, die neben erbaulichen zeitkritischen Erörterungen um 1956 in den Vordergrund treten. Motto: «Versuche, dem Bösen zu entgehen. / Wie es Dir auch erscheinen mag» (1958, N).

Buchebners Arbeiterlyrik ist nicht von marxistischer Analyse, sondern von religiöser Inbrunst geprägt. Schon der Maturant wendet sich zwar vom strengen Katholizismus seiner Eltern ab, doch die Religion steht auch in den fünfziger Jahren im Zentrum seines Interesses. Der Arbeiter, der Prolet wird für ihn zum Menschen schlechthin, die schwere körperliche Arbeit erscheint dem «muskulösen Kerl» (Hakel) als einzig mögliche Form der Solidarität und als Vorbedingung für eine authentische Dichtung. Daß die «kleinen Gedichte und Prosastücke jener Periode, in welcher er sich als Sozialapostel fühlte», seine «besten Arbeiten» geblieben seien (Hakel), wird man freilich bestreiten müssen.

³ Andreas Okopenko: Klage um den Vormai. In: Vom Reich zu Österreich. Kriegsende und Nachkriegszeit erinnert von Augen- und Ohrenzeugen. Hrsg. von Jochen Jung. München: dtv 1985, S. 307-311.

1955 gibt Buchebner das kraftraubende Werkätigendasein zugunsten des Schreibens wieder auf, doch noch 1958 plant er als sein opus magnum eine «Proletarische Schrift», die die «Religion einer proletarischen Elite der Zukunft» formulieren soll, und distanziert sich ausdrücklich von seinem früheren «viel zu komplizierten feurig-flammenden», kurzum «literarischen» Stil (TB 12.1.58). Bald darauf bezweifelt er die Existenz einer «Arbeiter- oder sozialen Dichtung», da diese nie eine «eigene formale Prägung» gefunden habe (TB 7.8.58). Einige Monate später faßt er seine linksindividualistische Haltung unter dem Schlagwort «passive Opposition» zusammen - die einzige echte Opposition zur schwarzroten Regierung, die Kommunistische Partei, sei einerseits zu schwach, andererseits «ja doch nur das Sprachrohr Moskaus». Zugleich wünscht sich Buchebner eine oppositionelle Bewegung, die «mit der herrschenden Groß- und Kleinbürgerklasse aufräumt und deren entsetzliche Manager- und Business-Moral zum Teufel fegt» (TB 28.4.59). Schließlich hält er die Arbeiterklasse selbst für so sehr vom bourgeois Wohlstandsdenken korrumpiert, daß mit ihr keine Kulturrevolution mehr zu machen sei (WW 47f).

Buchebners Askese bezieht sich also nicht auf politische Stellungnahmen und Bekenntnisse, sehr wohl aber auf verbuchte Parteilichkeit: So nimmt er etwa an einer antimonarchistischen Demonstration (gegen den «Ausbeuter Otto») teil und kämpft «Brust gegen Brust mit der stahlhelmbewehrten Polizei» (TB 21.11.60). Als es um die Zuweisung einer Gemeindewohnung geht und man ihn zum Eintritt in die SPÖ auffordert, lehnt Buchebner ab und pocht auf künstlerische «Bewegungsfreiheit» (TB 28.12.60).

Dennoch: Daß Buchebner in literarischer Hinsicht lange Zeit zu den Konservativen gehört, daß der an Valéry, Majakowskij, Lorca und Pound Geschulte selbst Verse von einiger Unbedarftheit produziert, während sich um H. C. Artmann (1950) die Avantgarde-Gruppe «Der Keller» formiert, während Gerhard Fritsch, René Altmann, Ernst Kein, Gerhard Rühm, Andreas Okopenko und etliche andere in ihrer Lyrik schon eindeutig in Richtung Moderne unterwegs sind, daß Buchebner hier zurückzubleiben scheint, hat wohl auch weltanschauliche Aspekte.

Denn das jugendliche Lebensgefühl, wie es etwa Okopenko in seiner «Klage um den Vormai», also die Zeit vor dem Staatsvertrag und der Wiedereinführung des Bundesheeres, beschreibt, war gewiß nicht das ungetrübte einer ganzen Generation: Nicht für alle war es eine «optimistische Zeit», war der Fortschritt «noch schön ungekrümmt» und der allumfassende Tabubruch erstrebenswert. Es gab auch ein sentimental-romantisches Residuum bei den Jungen, eine große Ratlosigkeit und moralische Unsicherheit nach der NS-Katastrophe, Handicaps, die ihren Niederschlag in einer einfältigen, vergreisten Gedankenlyrik fanden⁴.

⁴ Vgl. Albert Berger: Schwieriges Erwachen. Zur Lyrik der jungen Generation in den ersten Nachkriegsjahren (1945-1948). In: Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in

Buchebner verkörpert idealtypisch die Zerrissenheit seiner Generation, die ihm als «verlorene» erscheint: Ihr sei es nicht möglich, zu einer «wirklichen geistigen Ordnung» zu kommen, da ihre Reifezeit in eine Epoche des Chaos gefallen sei (TB 6.10.57). Buchebners Standpunkt ist hier durch und durch konservativ: «Unsere Zeit ist die bisher schlimmste, weil wir alles Alte als richtig empfinden und doch dem Zwang des Neuen unterworfen sind, mit dem wir aber gar nichts anzufangen wissen» (TB 6.9.58).

Das «wir», von dem hier die Rede ist, scheint mit Okopenkos «wir» nichts gemein zu haben. «Wir sind nur noch Maschinisten!» - Buchebners Zeitkritik geriert sich als Klage eines unbehausten Romantikers: über die «Kaugummi-Literatur», die «Kinoplakat-» und «Halbstarken-Kultur» ohne haltbare Werte. «Wir aus den Bars und Espressos, / aus den Nachtlokalen und den Cafés. / Wir mit den Jacken aus Leder. / Wir ohne Gott und Gesetz», dichtet er. Eine gottlose Zeit. «Aber Gott», heißt es anderswo, «wird die Musikschränke zerbrechen, / sein Gift wird die Platten zerfressen / und die Moccatische überschwemmen, / und seine Faust wird alles erwürgen, / was in Wollust lebt» (1956, N).

Diese Musicbox- und Kaffeehaus-Apokalypse könnte, so denkt man, genau-sogut von einem katholischen Kulturpolitiker der Fünfziger, einem offiziellen Verteidiger des Abendlandes stammen. Stößt man bei diesem zornigen jungen Mann dann noch auf Spuren einer altvaterischen Weininger-Exegese («Würden die Frauen ihre Aufgabe so begreifen wie die Männer, würden sie sich still-schweigend den echten Männern zum Opfer bringen» (TB 1.1.60), und auf Bemerkungen zur «Emmanzipation» (sic), die die Flucht der Frau vor ihrer «Bestimmung als Frau und Mutter» beklagen (TB 6.9.58), ist man gänzlich verwirrt.

Buchebner lotet aber eben mit dem eigenen Zwiespalt auch den Zwiespalt, die Verlogenheiten der austriakischen Wiederaufbauer aus, die der Kalte Krieg an die Seite der USA führt und die zugleich den dekadenten Einfluß der US-Kultur verdammen. Wenn Popcorn, die Ikone des amerikanischen Kapitalismus, «heute das einzig Revolutionäre in Österreich ist» (1956, N), tut sich ein kritischer Geist mit der Orientierung schwer. Buchebner legt den Finger auf die Wunde der antikommunistischen Abendland-Wächter, die mit großem Getöse eine Kultur verteidigen, «die es ohnedies nicht mehr gibt» (TB 8.10.60), weil sie sie zugleich an den Altären des Wirtschaftsaufschwungs opfern.

Das Schlagwort Kultur gehörte zum Inventar der restaurativen Österreich-Beschwörer, doch die Kulturträger wurden von Politik und Bürokratie finanziell ausgehungert und mit einer Borniertheit gesiebt, die heute schwer vorstellbar ist. Da schreibt Buchebner etwa 1959 in sein Tagebuch, ein Hofrat Dr. Zwanz-

Österreich. Hrsg. von Friedbert Aspetsberger et al. Wien: ÖBV 1984, S. 190-206 (hier auch einiges zum Einfluß Trakls und Rilkes). Vgl. auch im selben Band: Georg Schmid: Die «Falschen» Fuffziger. Kulturpolitische Tendenzen der fünfziger Jahre, S. 7-23.

ger habe sich bei den «Neuen Wegen» über sein Gedicht «Vor Gott» beschwert, weil er es als atheistisch empfinde (WW 28). (Der Text, der mit einem Gotteslästerer abrechnet, ist u.a. im Müzzzuschlager Pfarrblatt erschienen.) Oder da werden vor Nabokovs «Lolita» per Erlaß nicht nur die Leser, sondern auch etliche Bibliothekare geschützt (TB 26.11.60).

In diesem Klima fällt es Buchebner nicht leicht, seinen eigenen Stil zu finden. Sein Lehrer Hermann Hakel war in formaler Hinsicht ausgesprochen traditionell orientiert. Dem sogenannten Zweiten Hakel-Kreis (der erste war 1949 zu Hans Weigel ins Café Raimund übergelaufen) gehörte Buchebner - gemeinsam mit Elfriede Gerstl, Gerhard Amanshauser, Marlen Haushofer, Hannelore Valencak oder Hans Lebert - bis circa 1957 an.

Seit seiner Gymnasialzeit lehnte Buchebner die «klassischen» modernen Lyriker deutscher Zunge - mit Ausnahme Hofmannsthals - als gespreizt und manieriert ab. Im Gegensatz zu den Franzosen fand Rilke vor seinen Augen keine Gnade, Trakl ebensowenig; Zeitgenossen wie Christine Busta und Paul Celan pflegte er des öfteren als deren Epigonen zu brandmarken. Zweifellos war Buchebners harsche Kritik auch ein Versuch, sich von deren Erfolg und der weitverbreiteten Trakl-Nachfolge der dichtenden Jugend, aber auch von allenthalben präsenten Rilke- und Weinheber-Jüngern zu emanzipieren.

Ebenso vehement wendet Buchebner sich allerdings gegen «die verrückte Gruppe» um Artmann, Rühm & Co., die mit Unterstützung des ehemals «traditionellen» Friedrich Polakovics und gegen den Willen von dessen Freund Hakel 1957 Eingang in die «Neuen Wege» findet (TB 13.9.57).

Ein Großteil dessen, was Buchebner selbst produziert, kann im Grunde vor den von ihm selbst aufgestellten strengen Kriterien nicht bestehen. So bejubelt er denn in seinen Tagebuchnotizen immer wieder den «endgültigen Durchbruch», die endlich gefundene lyrische Ausdrucksweise, die er bald darauf wieder verwirft. Seine formalen Experimente reichen von der Konkreten Poesie bis zum Hexameter; das lange «Requiem», das er sich Anfang 1960 selbst widmet, ist eine klangschöne, jedoch sprachlich konventionelle Reflexion der eigenen Todesnähe in gereimten Strophen.

Die lang ersehnte Paris-Reise im August 1960 beschert Walter Buchebner dann sein lyrisches Erweckungserlebnis. Gedanklich, sprachlich und rhythmisch bewirkt sie eine letzte Lockerung, die sich als außerordentlich fruchtbar erweist. In Paris hofft Buchebner «den letzten Hauch jenes Geistes» zu finden, «der einst Europa groß machte» (WW 51). Er findet jedenfalls, abgesehen von der Halbwelt um die Place Pigalle, «eine freie, eigene Formung meines dichterischen Elements». - «Dort erlebte ich die Überwindung der Starrheit des Gefühls, konkret erlebte ich eine ganz andere, spielerische Form des Lebens. "dichtung ist nur ein spiel..." nicht tödlicher Ernst» (TB 10.9.60).

Das Leben in Paris hat - im Gegensatz zur französischen Literatur - auf Buchebner eine literarische Wirkung. Seine Notiz vom 6. September: «Um 17

Uhr 15 entschieße ich mich, ab diesem Augenblick mit diesen sentimentalen Sterbe- und Liebesgedichten Schluß zu machen!» (TB 6.9.60). Gesagt, getan: «Ich beginne nun ernstlich zu dichten. [...] Ich will das Grablied der Dichtung singen. [...] Warum ich dichte, wenn ich es für sinnlos halte? Ich lebe doch auch, obwohl ich es für äußerst sinnlos halte» (TB 14.11.60).

Anders als bei früheren literarischen Wandlungen ist die Tragweite dieser letzten nun an Hand der Gedichte ab 1960 auch nachzuvollziehen. Buchebner gelingt es, das Sentiment gegen eine gewisse Härte, Distanz, Kälte zu vertauschen und vom Abstrakten ins Konkrete vorzudringen. Nun findet er die richtigen Worte für falsche Zustände: In seiner Kritik an den Zeitläuften verläßt er den Katheder des Oberlehrers und agiert als Sprecher seiner Generation, die unter der neuen / alten österreichischen Saturiertheit im Gefolge des Staatsvertrags 1955 leidet. In «von einem der auszog das dichten zu lernen» resümiert er 1960:

die spieße der eßlust und kochkunst drehten sich wieder
 die schlappen bäuche füllte nachkriegsfett
 ich beobachtete als außenseiter die wachsende konjunktur
 [...]
 man protzte mit wohlhabenheit und gedriltem militär
 die söhne trugen die blutdurchtränkten röcke der väter
 es war alles beim alten geblieben

Damit ist das Programm umrissen, das Trauma genannt: Die Wiederbewaffnung Österreichs ist für diese Jungen ein Schock: «Die ganze Ölweig-Generation schaut erstaunt auf. Wir alle sind unvorbereitet», erinnert sich Okopenko. «Der Vormai ist um». Die Absage an den Pazifismus wird als Verrat an der eigenen Geschichte empfunden. Buchebner, dessen Eltern glühende Hitler-Gegner waren, macht die hinter der kaisergelben Fassade versteckte NS-Zeit zum Thema, als dies noch ganz und gar nicht zum guten Ton gehört. «man stimmt das gedächtnis wie ein klavier / dezent auf vergessen», lautet seine Diagnose - und: «die zukunft emigriert in die geschichte» (S. 13)⁵. Die Geschichte, das sind die Habsburger.

Im Bild der Verfettung mündet die Misere der Zeit, die Selbstzufriedenheit der Satten, jener «in speck und weißer weste» (S. 20, 23). Ihre politische Implikation ist ein Zustand, der Widerstand nicht durch Repression, sondern durch mangelnde Provokation unmöglich macht - konnte man in der Nazizeit sein Leben riskieren, bleibt einem im Österreich des Wiederaufbaus nichts übrig, als «es einfach zu verfressen» (TB 7.10.60). Gartenzwerge und Stilmöbel, Eiskasten und Fernsehgerät, Toto, Nylon und Asphalt sind für Buchebner die lyri-

⁵ Die bloßen Seitenangaben beziehen sich auf Walter Buchebner: zeit aus zellulose. Graz-Wien-Köln: Styria 1994.

schen Chiffren einer kleinbürgerlichen Üppigkeit und eines protzigen Fortschritts.

Die Segnungen der US-Kultur erscheinen nach wie vor ambivalent, werden aber nun nicht mehr moralisierend, sondern ironisch, ja mit einer gewissen Kocetterie zitiert. Buchebner hat das andere Amerika für sich entdeckt, den Jazz, den Blues, die Beat-Poeten Allen Ginsberg und Jack Kerouac, die seine Arbeit auch in formal-rhythmischer Hinsicht beeinflussen. In «ginsberg wo bleibst du?» (S. 55) wird der Angesprochene gar als atlantischer Retter Europas und der «totenstadt wien» beschworen.

Wien wird bei Buchebner zum Brennpunkt der Unkultur: Philister-Beschimpfung nach Art der Romantiker, antiurbane Stereotypen (vom Sumpf der Großstadt, von Naturferne und Verkommenheit) und satirisch gewendete Tourismus-Slogans gehen in den Wien-Gedichten eine spannungsreiche Synthese ein. Die Stadt figuriert einerseits allegorisch als Prostituierte und steht so für ein ganzes Land, das im Namen des Wohlstands - politisch, touristisch, kulturell - auf den Strich geht. Andererseits entwirft Buchebners lyrisches *name-dropping* eine ganz konkrete Wiener Topographie, von den Szene-Lokalen, Adebar, Hawelka, Fattys Saloon, bis zum Friedhof von St. Marx.

Sich selbst führt der begeisterte Ornithologe gern als Eule in die bizarre Szenerie ein, als ebenso distanzierte wie aufmerksame, schaurige Beobachterin. Wiewohl das eingesetzte Personal - Okopenko und Artmann, Hans Weigel und Helmut Qualtinger - den Zeitkolorit der Fünfziger verstärkt, scheinen Buchebners nekrophil-melancholische Viennensia heute keineswegs antiquiert. Sein düsteres Wien-Bild ist noch keine abgegriffene Schwarzweiß-Postkarte im Ramschladen der Anti-Literatur. Artmanns «med ana schwoazzn dintn» ist gerade erst (1958) erschienen, und den Kampf gegen Walzer-Klischees umgibt noch der Hauch der Pioniertat. Buchebner untersucht «das wiener blut zur zeit der demokratie» und diagnostiziert wässrigen Heurigensaft (S. 10).

Der Dichter als Stachel im Fleisch der Stadt, als Schreck der Wirtschaftswunder-Knaben - Buchebners Diagnosen frappieren heute durch ihre Haltbarkeit: die Politik, die nur noch «ein reim auf wettbewerb» (S. 18) ist, der bauernschlau-neutrale Umgang mit den Großmächten, das Pochen auf «heimische qualität / während das knusprige zwiebelgericht der EWG» schon lockt (S. 16) und die «gewerkschaftsbläserband», die im «stehparterre der konjunktur» (S. 13) aufspielt, eine Vorwegnahme von Robert Menasses Ästhetik der Sozialpartnerschaft.

Bilder von Brand und Verwüstung, aber auch von Eis und Erstarrung, und die Angst vor der Radioaktivität prägen eine kalte Poesie des Kalten Krieges, etwa in «mondo cane» (S. 41), das Buchebner kühn für «das beste Gedicht seit Hofmannsthal» hält (WW 72). Die Zeit aus Zellulose ist eine Zeit des Künstlichen, Substanzlosen, und Buchebner ist ihr Chronist. Er hat seine Berührung-ängste überwunden: Lyrik als eine «Selbstinjektion mit Zeitgeist» (S. 98) trans-

formiert rein Persönliches und bildet es umso authentischer ab. Im besten Sinne ungeniert, verzichtet der Autor auf Zensur: Marihuana und Medikamente, sexuelle Phantasien, die er früher nur in seinen «Traumskizzen» notiert hat, kommen nun zu literarischen Ehren. Die aggressive Attitüde schärft das kritische Instrumentarium, bringt pointierte Urteile hervor. Ob in der Pose des Vaganten oder des Märtyrers, ob als Christus oder als Hiob (schon früh die Lieblingsgestalt, TB Aug. 46) - in diesem lyrischen Ich schlägt der Puls der Zeit.

Das Schlagwort, das Buchebner 1962/63 für seinen Weg findet, lautet «Active Poesie». Mit ihr hat er nun endlich ein «Gegengewicht» gefunden zu den «dürren Konstruktionen der automatisch-experimentellen Literatur» einerseits und dem «unfruchtbaren Dilettantismus», dem sich oft fortschrittlich gebenden, «noch so perfektionierten Epigontum» andererseits. Mit ihr hofft er zu Recht, selbst den «Epigonenstempel» endgültig loszuwerden (WW 73, 77). In seinen theoretisch-poetologischen Aufzeichnungen (auch schon im «Manifest der Poesie» von 1961) liefert Buchebner eine präzise, freilich rebellisch stilisierte Beschreibung seiner literarischen Praxis.

Seine «Poesie des Augenblicks», des magischen Moments, der lyrischen Improvisation rühmt sich mit Recht einer «metaphorischen Unbekümmertheit» (S. 99). Das assoziative Verfahren garantiert eine wilde Mischung von Bonmots und expressiven, jungfräulichen Metaphern, von essayistischen Einwüfen und drastischen Bildern. Der Rhythmus gibt dem Heterogenen Struktur. Er trägt die ekstatischen Kaskaden ebenso wie das lakonisch Verknäppte.

Buchebners jahrelange metrische Studien, seine Analysen der Hymnen Hölderlins und Trakls tragen nun späte, aber jedenfalls reife Früchte. Die Langgedichte «die weiße wildnis» (S. 86) und «das eisenmesser» (S. 83), beide von beeindruckender formaler Geschlossenheit, zeigen das rhythmische Spektrum. Der Ton ist entweder betont nüchtern oder atemlos-fiebrig, je nach Zeilenlänge bald sprunghaft, stammelnd, bald hymnisch, getragen. Die Syntax bleibt in den meisten Gedichten unversehrt und wird nur zerbrochen, wenn es der Rhythmus erfordert.

Man könnte in Walter Buchebner ein Beispiel für die Gültigkeit der These sehen, daß auch beim Schreiben Übung den Meister macht. Einer, der auszog das Dichten zu lernen, hat es nach beharrlichen Anstrengungen und unermüdlichen Versuchen tatsächlich gelernt. Und erst jetzt, da er «alle poetischen Lehrbücher» gelesen hat, kann er verlangen, daß man sie verbrenne (S. 101). Die späte Meisterschaft scheint freilich den Preis totaler Verausgabung, Selbstausslieferung und Todesverachtung gehabt zu haben. «am ende des lebens krönte ich / die gipfel mit schmerzvoll erworbenen versen», lautet die Bilanz in jenem autobiographischen Resümee. Und: «ich habe mir flügel gemacht aus meinem leid».

«Mein Leben», heißt es im Tagebuch, «ist der unglückliche Versuch, ein Experiment zu überstehen» (WW 80). Verfolgt man Buchebners *selffulfil-*

ling (?) prophecy, ist man verblüfft. Schon vor Ausbruch der Nierenkrankheit weiß er, daß ihm «nur noch wenige Jahre» bleiben (WW 25), klagt er immer wieder darüber, sein Werk unvollendet hinterlassen zu müssen. Und zu Silvester 1963 notiert er lakonisch «1964 wird mein letztes Jahr!» (WW 86).

Der tumbe Tor aus Müzzuschlag, der sich ironisch einen «abendländischen halbintellektuellen» (S. 22) nennt und Sartre beneidet, hadert nicht mehr länger mit seinem «Schicksal als Österreicher, als Provinzösterreicher, als von den Nazis unterdrückter und isolierter Österreicher, als Sohn einfacher, ungebildeter Eltern, ja, eben nicht als Franzose, speziell als Pariser geboren zu werden» (TB 21.11.60). Er hat seine «Schwerfälligkeit» künstlerisch ebenso überwunden wie sein «gescheitertes Studium», seine Krankheit und «manches Intimere».

Freilich kann man Walter Buchebner, wie Hermann Hakel dies tut, auch als einen «alpinen Edelanarchisten» charakterisieren, «den aktive Poesie, andauernde Onanie, verwilderte Sexualprobleme, kranke Nieren und Narkotika verhinderten, ein Revoluzzer zu werden». Man wird seiner literarischen Leistung aber so nicht gerecht, die darin bestand, im Trüben der Wiederaufbauzeit «nach einem fetzen verbrannter poesie» zu fischen (S. 12). Buchebner hat uns eine «atemlose angstpoesie» hinterlassen und «blaulichtgedichte», die vom Notfall eines gefährdeten Lebens künden, ohne Rettung in Aussicht zu stellen (S. 56, 65). Und - in «ich seh zum abschied fotos» (S. 78) - zwei wunderschöne Verse, in denen die ganze Dürftigkeit einer übersättigten Zeit enthalten ist: «ich verbrenne meinen schreibtisch / denn der tag wird kalt».

Riccardo Morello
(Torino)

«*Adalbert Stifter soll mittun!*»
Karl Kraus lettore di Stifter

Wann immer du dein Haus verlassen willst,
wo immer du aus einem Tor hinaustrittst,
wo du auch gehst und stehst, der Ruf ereilt dich,
ist da und packt dich, hat dich, hält dich fest
und zwickt dich, und du mußt ein Ohr behalten
für die Stationen dieser Höllenfahrt,
wirst wissen, wie die Welt läuft, je nachdem.

Così scrive Karl Kraus in *Eextraausgabe* - !¹, la celebre poesia in cui l'urlo deformato ed ineludibile degli strilloni stigmatizza l'ossessiva presenza della stampa, la sua inarrestabile, incontenibile penetrazione nella vita quotidiana ed il generale stravolgimento della realtà che ne deriva. Negli anni del primo conflitto mondiale le pagine della *Fackel* diventano un inventario dell'orrore quotidiano, della feroce stupidità della guerra, ma soprattutto un campionario del suo sfruttamento propagandistico da parte dei giornali. Alle voci del presente - immane cacofonia di suoni striduli e lamentosi - Kraus oppone l'eloquio pacato e armonioso di grandi personaggi della storia e della cultura tedesca come Goethe, Schiller, Schopenhauer, Jean Paul - senza trascurare figure più corrusche come Lutero e Bismarck - illuminando in tal modo le tenebre che si addensano all'orizzonte con lampi di profetica chiarezza. Queste voci, citate con la sferzante unilateralità propria del grande scrittore satirico, l'aristocratica e ironica distanza dell'ingegno solitario, talvolta con indignata disperazione o un commosso senso di umana pietà, rappresentano per Kraus non soltanto un sostegno nella sua solitaria lotta contro lo *Zeitgeist*, ma anche un'arma, uno specchio posto di fronte al mondo per smascherare la sua mostruosa deformità. Così co-

¹ *Eextraausgabe* - ! in *Die Fackel* nr. 413-17, Dezember 1915; poi in K. Kraus, *Worte in Versen*, Kösel, München 1959, p. 23 e segg.

me Walter Benjamin negli anni trenta pubblicando le lettere degli *Uomini tedeschi*² intenderà offrire un saggio di «Ehre ohne Ruhm. Größe ohne Glanz. Würde ohne Sold» - come si legge nell'epigrafe - da opporre all'incombente barbarie nazista, individuando negli albori della cultura borghese tedesca quei valori di integrità, forza e saldezza morale che l'epoca contemporanea calpestava, innalzandone nello stesso tempo ipocritamente l'elogio, Kraus cita le grandi voci della cultura tedesca per sconfessare quanti, più o meno in buona fede, giustificavano o sostenevano la carneficina in atto come difesa della *Kultur*, senza mostrare di comprendere che in realtà essa era la sua definitiva liquidazione. I testimoni citati dalla *Fackel* anticipano in qualche modo il giudizio instaurato da Kraus sul mondo. Egli parla per bocca loro, senza arretrare di fronte ad alcun arbitrio filologico, nella convinzione che l'unico modo legittimo di citare un autore sia quello di portare a compimento il suo pensiero. In ciò egli appare animato dallo spirito totalitario, da quella «sostanza assassina» propria di ogni grande satirico di cui ha parlato Elias Canetti nel saggio a lui dedicato³. Mentre tuttavia tale violenza nell'annientare gli avversari poteva essere scambiata, prima della guerra, per una forma di snobismo o di ingiusta parzialità, ora la violenza ben più concreta ed immediata del conflitto le restituisce interamente la sua valenza etica. I rapporti di forza si sono ribaltati o ridimensionati, Kraus combatte più che mai una battaglia coraggiosa e disperata contro la barbarie contemporanea, armato della sua sola voce e del suo proverbiale orecchio per le storture del linguaggio. Egli appare veramente come un difensore e vendicatore della natura conculcata nel senso schilleriano del termine.

Che cosa gli ha conferito tanta forza? Come è stato possibile - si domanda Canetti - scrivere un'opera terribile e grandiosa come *Gli ultimi giorni dell'umanità*? Canetti ricostruisce con finezza nel suo saggio il travaglio di Kraus negli anni 1914-18, tra lo scoppio della guerra, il lungo silenzio della *Fackel* e la ripresa delle pubblicazioni nell'Ottobre del 1915, con tutto il suo intreccio di motivazioni pubbliche e private. La risposta al quesito iniziale viene individuata nella funzione di *Gleichgewicht* assunto nella vita di Kraus dal mondo aristocratico dell'amata Sidonie e simboleggiato dal parco incantato di Janowitz, oasi di pace assoluta e giardino inviolabile, nonché da Thierfehd am Tödi, la località svizzera in cui Kraus e Sidonie si rifugiarono più volte nel corso di quegli anni.

Questi luoghi rappresentano per Kraus l'estremo balenare di un'autenticità inattingibile e tuttavia irrinunciabile. Senza questo punto archimedeo, per usare

² Walter Benjamin, *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen in Gesammelte Schriften* IV, 1, Suhrkamp, Frankfurt 1972, pp. 149-234. L'epigrafe citata è a pag. 150; trad. it. *Uomini tedeschi*, Adelphi, Milano 1979.

³ Elias Canetti, *Der neue Karl Kraus in Das Gewissen der Worte*, Hanser, München 1976; *Il nuovo Karl Kraus in La coscienza delle parole*, trad. it. di Renata Colorni e Furio Jesi, Adelphi, Milano 1984, pp. 345-378.

la definizione di Claudio Magris⁴, egli non avrebbe avuto la forza di muovere un attacco così titanico al suo tempo.

Sarà proprio nel rifugio svizzero di Thierfehd am Tödi, al quale sono dedicate alcune splendide poesie, che Kraus maturerà la decisione di rompere il proprio silenzio, di tornare a Vienna per riprendere a leggere e scrivere pubblicamente - come apprendiamo dallo scritto intitolato *Schweigen, Wort und Tat* apparso sulla *Fackel* nr. 413-7 del Dicembre 1915. Era un silenzio il suo, dettato non già dal rispetto per gli avvenimenti in corso, ma, al contrario, dall'orrore e dall'indignazione. «Und das Schweigen war so laut, daß es fast schon Sprache war»⁵. Dentro al silenzio urge la parola, essa si fa strada sino ad infrangere la crosta del riserbo: «Ich hatte zu lange mein Teil gedacht» - scrive ancora Kraus - «als ich einen Sommermonat mitten im Schweigen der unberührtesten Landschaft lebte, da litt ich sehr daran, daß es sonst nur Lärm gab»⁶. Il fragore del conflitto distrugge insomma quel sottile equilibrio tra parola e silenzio di cui ci parla la poesia intitolata *Zuflucht*⁷:

So zwischen Schmach und Schönheit eingesetzt,
rückwärts die Welt und vorwärts einen Garten
ersehend, bleibt die Seele unverletzt.

Fern zeigt das Leben seine blutigen Scharfen,
an mir hat es sich selber wundgehetzt.
Öffne dein Ohr, um meines Worts zu warten!

L'umanità attende una parola profetica, stanca del cumulo di parole che si ammassano ormai come le rovine della storia davanti all'angelo di Benjamin. Naturalmente Kraus era ben conscio dell'illusorietà del suo rifugio sospeso tra cielo e terra, paradiso minacciato tanto nella sua realtà concreta, quanto nella sua dimensione interiore di luogo nella memoria e del desiderio. Janowitz e Thierfehd incarnano l'irrinunciabile nostalgia per un mondo incorrotto e incontaminato, senza per questo cedere alla tentazione dell'idillio.

Kraus non ha mai perso di vista la distinzione tra il legittimo bisogno di autenticità e purezza e la pretesa di possederle: accanto alla rivendicazione della naturalità perduta si manifesta in lui una profonda diffidenza, di matrice tipicamente ebraica, verso la natura indifferenziata, il culto per la natura incorrotta che caratterizzava la società del suo tempo. «Flucht in die Landschaft ist ver-

⁴ C. Magris, *Il vendicatore della natura in Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982, pp. 209-15.

⁵ K. Kraus, «Schweigen, Wort und Tat» in *Die Fackel* nr. 413-17, Dezember 1915, pp. 25-28; l'edizione citata è: K. Kraus (Hrsg.) *Die Fackel* Bd. 1-12, Kösel, 1968-1976.

⁶ Ibidem.

⁷ K. Kraus, «Zuflucht» in *Worte in Versen*, p. 63.

dächtigt» - scrive Kraus - «Die Gletscher sind zu groß, um unter ihnen zu denken, wie klein die Menschen sind. Aber die Menschen sind klein genug, um unter ihnen zu denken, wie groß die Gletscher sind. Man muß die Menschen zu diesem und nicht die Gletscher zu jenem benutzen. Der Einsame aber, der Gletscher braucht, um an Gletscher zu denken, hat vor den Gemeinsamen, die unter Menschen an Menschen denken, nur eine Größe voraus, die nicht von ihm ist. Gletscher sind schon da. Man muß sie dort erschaffen, wo sie nicht sind, weil Menschen sind»⁸. E nel suo *Epigramm aufs Hochgebirge*⁹ l'eccesso di bellezza e il *kitsch* implicito nei paesaggi da cartolina vengono impietosamente ridicolizzati:

Es ist der schönsten Berge Eigenschaft;
sie geben nicht dem Geist, sie nehmen Kraft.
[...]

Wo so viel fertige Schönheit gegenwärtig,
ist keine Dichtung, nur der Dichter fertig.

Und keine Lyrik, Epos oder Drama
schenkt sich dem sogenannten Panorama.

Umsonst ist's, daß ich auf den Genius warte,
Natur ist häufig eine Ansichtskarte.

Tuttavia, accanto alla satira del più bieco e dozzinale *Naturgefühl*, espressione di un gusto collezionistico tipicamente piccolo-borghese, non manca nella poesia di Kraus un anelito verso la natura intesa come estremo rifugio, origine e meta, dove lo spirito si acquieta, anche se non in un abbraccio ambiguamente suadente o falsamente indifferenziato.

Basta rileggere poesie come *Fahrt ins Fextal*¹⁰, suggestivamente dominata dal ritmo cullante della corsa in slitta, o la stupenda *Landschaft*¹¹, in cui la valle del Tödi diventa l'estremo lembo di terra proteso verso l'eternità:

Du Tal des Tödi bist vom Tod der Traum;
Hier ist das Ende.
Die Berge stehen vor der Ewigkeit

⁸ K. Kraus, *Beim Wort genommen*, Kösel, München 1955, p. 427 (nella sezione *Nachts*).

⁹ K. Kraus, «Epigramm aufs Hochgebirge» in *Worte in Versen* p. 83-84.

¹⁰ K. Kraus, «Fahrt ins Fextal» in *Worte in Versen* pp. 67-68; - «Als deine Sonne meinen Schnee beschien, / ein Sonntag wars im blauen Engadin. // Der Winter glühte und der Frost war heiß, / unendlich sprühten Funken aus dem Eis. // Knirschend ergab sich alle Gegenwart, / Licht tanzte zur Musik der Schlittenfahrt».

¹¹ K. Kraus, «Landschaft» in *Worte in Versen*, p. 108.

Wie Wände.
 Das Leben löst sich von dem Fluch der Zeit
 Und hat nur Raum, nur diesen letzten Raum.

Questo luogo, nel quale la meta si identifica con l'origine, non è un tranquillizzante ubi consistam, ma lo spazio sempre incerto e illusorio della poesia dove il tempo rimane sospeso e la natura si rivela come dimensione più consona all'essenza stessa dell'umano.

* * *

In questo clima di concentrazione poetica ed esistenziale Kraus matura la decisione sofferta di ritornare alla sua trincea, al posto di combattimento di «Hohenpriester der Wahrheit», come l'aveva definito Trakl¹². Tra gli scrittori citati proprio all'inizio del grande conflitto figura significativamente anche Adalbert Stifter. Il suo nome compare ad esempio nel nr. 418 della *Fackel* dell'Aprile 1916: lo spunto polemico è offerto dalla pubblicazione della Reclam-Bibliothek della biografia di Stifter scritta da Alois Raimund Hein¹³, un libro che Kraus non esita a definire «l'unica novità decente» di tale collana¹⁴. Le ragioni di quest'apprezzamento sono duplici: da un lato l'ammirazione per lo stile di un autore, di fronte al quale tutta la massa «di giornalisti, romanzieri a cottimo, sfruttatori dello spirito e della parola» che infesta il mondo delle lettere dovrebbe prostrarsi in segno di omaggio e di rispetto, chiedendo perdono per la propria indegna esistenza; dall'altro il fatto che la lettura di Stifter può essere una cura e un antidoto contro i veleni del presente, vista la superiorità della società viennese del *Vormärz* rispetto al guazzabuglio di quella contemporanea.

Citando la biografia di Hein, Kraus elenca alcuni valori, tipici della tradizione austriaca, esemplarmente incarnati da Stifter: la modestia, il rifiuto della confusione e del disordine, la ricerca dell'armonia interiore e di quella politico-sociale, il rispetto per l'individuo e la personalità umana. Valori certo un po' scontati, tradizionalmente associati alla figura di questo scrittore, che rientrano per così dire in una sorta di ideale agiografia stifteriana, ma che acquistano tuttavia, nel contesto di una scomposta esaltazione nazionalistica, tipica di quegli anni di guerra, un valore polemico e quasi profetico, tanto più netto in quanto riferito ad un personaggio, a torto o a ragione, annoverato tra i «padri» della patria e perciò suscettibile di riciclaggio per fini di propaganda politica. Kraus in sostanza mostra come il messaggio di *humanitas* e tolleranza di stam-

¹² G. Trakl, «K. Kraus» in *Poesie*, a c. di E. Pocar, BUR, Milano 1974 «Weißer Hohenpriester der Wahrheit, / Kristallne Stimme, in der Gottes eisiger Odem wohnt, / Zürnender Magier, / Dem unter flammendem Mantel der blaue Panzer des Kriegers klirrt».

¹³ Alois Raimund Hein, *Adalbert Stifter*, Wien 1904, 19522.

¹⁴ K. Kraus, *Die Fackel* nr. 418, April 1916, pp. 56-58.

po settecentesco che spira dall'opera stifteriana mal si concilia con l'ebbrezza vitalistica e l'esaltazione del sangue e della lotta proprie della retorica militaristica.

Egli inoltre, nell'ultima parte del suo commento, approfondisce il giudizio sul valore estetico dell'opera di Stifter allineandosi all'apprezzamento espresso da Nietzsche nell'aforisma 109 da *Umano, troppo umano*¹⁵. Stifter rappresenta per Kraus l'ideale contrappeso al *Feuilleton* di Heine. L'antitesi della *Harzreise* di Heine - per Kraus vero prototipo di ciò che non sarebbe dovuta diventare la prosa tedesca - è costituito dall'*Hochwald* di Stifter, uno splendido racconto, nel quale non solo il fragore della guerra dei trent'anni non riesce a penetrare, ma «la lingua tedesca sembra smarrirsi per non volerne più uscire». Immagine suggestiva che definisce assai bene il carattere selvoso della prosa stifteriana, capace di irretire il lettore nell'arcano intreccio dei rimandi, delle assonanze e suggestioni nascoste, vera e propria «Musik, die zur Sprache wird»¹⁶.

Non a caso nel suo saggio su Kraus Benjamin ricorre proprio al *sanftes Gesetz* stifteriano - la «mite legge» di cui si parla nella prefazione a *Bunte Steine* - per illustrare l'origine teologica del concetto krausiano di creaturalità. In esso, sottolinea Benjamin, l'antico credo stoico cristiano si stempera in quello universale umano della «mondanità austriaca». «In questo passo famoso il sacro ha lasciato il posto al concetto modesto, ma problematico della legge»¹⁷. Un mondo, quello stifteriano, dove natura e morale sono calate nella loro sostanza creaturale, in cui le passioni appaiono immerse nella natura e non mediate dalla storia. L'abisso del dolore e della morte è incolmabile, il tragico divario tra i fatti e la loro spiegazione insuperabile. Qui sta la radice di quel sottile carattere demonico che affascinava Thomas Mann e al quale neppure Kraus era estraneo, anche se per lui si trattava di combatterlo con gli strumenti «giuridici» dello stile e della parola.

Dopo un mese circa, nel nr. 423-25 del Maggio 1916, compare sulla *Fackel* una lettera inviata a Kraus dal biografo di Stifter Alois Raimund Hein, che denuncia il tentativo di coinvolgerlo nel progetto di un'antologia intitolata

¹⁵ F. Nietzsche, *Menschlich Allzumenschliches* II, af. 109 in *Kritische Gesamtausgabe* Hrsg. von G. Colli und Mazzino Montinari, IV Abteilung, 3. Band, De Gruyter, Berlin 1967, p. 237. «Der Schatz der deutschen Prosa - Wenn man von Goethe's Schriften absieht und namentlich von Goethe's Unterhaltungen mit Eckermann, dem besten deutschen Buche, das es giebt: was bleibt eigentlich von der deutschen Prosa-Litteratur übrig, das es verdiente, wieder und wieder gelesen zu werden? Lichtenberg's Aphorismen, das erste Buch von Jung-Stilling's Lebensgeschichte, Adalbert Stifter's Nachsommer und Gottfried Keller's Leute von Seldwyla - und damit wird es einstweilen am Ende sein».

¹⁶ K. Kraus nel passo citato in *Die Fackel* nr. 418, April 1916, p. 58.

¹⁷ Walter Benjamin, *Karl Kraus in Gesammelte Schriften* II, 1, Suhrkamp, Frankfurt 1977, pp. 334-67; K. Kraus in *Avanguardia e rivoluzione Saggi sulla letteratura*, nota intr. di C. Cases, trad. it. di Anna Marietti, Einaudi, Torino 1973, p. 105.

«Deutsche Dichter und der Krieg». Un gruppo consistente, un vero e proprio comitato di «Geheimräten und geheimer Hofräten» gli avrebbe richiesto a tal fine un contributo sul tema Adalbert Stifter und der Krieg». La reazione di Kraus risulta, come è prevedibile, tranchant:

Es ist doch kein Tag ohne Überraschung. Hat der Fasching der Geister, die sich mit fremdem Blut beschmieren, seinen Höhepunkt erreicht? Adalbert Stifter soll mittun! Fragte man so einen gebildeten Arrangeur, warum, wozu, weshalb, wieso, er würde nur lallen: Na hören Sie mal, erlauben Sie mal, sehn mal, bedenken Sie mal, Stifter war doch immerhin 'ne Nummer, und der Krieg, das können Sie nicht leugnen, ist doch auch 'ne Nummer, also müßte es fesselnd für jeden Gebildeten sein, die Beziehung Stifter zum Krieg na - sehn Sie! Und überdies kommt ja im «Hochwald» sogar der dreißigjährige Krieg vor! [...]

Oder sollte die Frage nach dem Kriegsstifter bei dem großen Lärm ein Mißverständnis hervorgerufen haben? Oder sollte nebst dem Interesse eines Studienrats zum Dichter der «Studien» die Sache aufklären? Was fängt man aber mit vielen geheimen Räten, die der Krieg übrig lassen wird, an? Man hätte sie schon vorher umbringen sollen. Denn gäb's keinen geheimen Rat, gäb's keine laute Tat. Aber sollten sie, einmal zur Ruhe gewiesen, noch weiter, Lust haben, sich an Stifter zu vergreifen, so wird auch ein lautes Wort am Platze sein!¹⁸

Per sostenere la sua polemica, Kraus pubblica inoltre otto lettere di Stifter indirizzate rispettivamente all'amico ed editore Gustav Heckenast, a Joseph Türk e alla baronessa Louise von Eichendorff, sorella del poeta. Si tratta di testi esemplari, tanto per purezza stilistica, quanto per ispirazione morale, che confutano con estrema chiarezza ogni tentativo di vedere in Stifter un nazionalista, antidemocratico propugnatore della guerra e della sua necessità. Anzi, alla luce di questa nostra fine secolo e della tragedia jugoslava, queste pagine risultano addirittura profetiche - e non è certo un caso se nel caos contemporaneo l'idea stifteriana di educazione morale e politica, prospettiva non utopica ma concretamente venata di un pessimismo conservatore tipicamente mitteleuropeo, sia stata nostalgicamente e polemicamente richiamata in causa, ad esempio riguardo ai conflitti originati dalla separazione tra le due repubbliche ceca e slovacca¹⁹.

¹⁸ K. Kraus, Die Fackel nr. 42325, Mai 1916, p. 28.

¹⁹ Cfr. Ludvik Vakulik, Peter Becher, *Ach Stifter*, München 1991; In riferimento alla discussione storico-politica intorno a *Witiko* e alle sue più recenti implicazioni si veda anche: Wolfgang Wiesmüller, «Wann werden Völker Völker sein?» *Zeitgemäße und unzeitgemäße Betrachtungen Adalbert Stifters zur Lage Europas in Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt*, Beiträge des internationalen Kolloquiums zur A. Stifter-Ausstellung der Universität Antwerpen 1993, Linz 1994, pp. 189-197.

An Gustav Heckenast

Linz, am 25. Mai 1848

[...] Ich bin ein Mann des Maßes und der Freiheit - beides ist jetzt leider gefährdet, und Viele meinen, die Freiheit erst recht gründen, wenn sie nur sehr weit von dem früheren Systeme abgehen, aber *da kommen sie an das andere Ende der Freiheit*. Nicht in der Alleingewalt, sondern in der Vertheilung liegt sie [...]

Betrübend ist die Erscheinung, daß so Viele, welche die Freiheit begehrt haben, nun selber von Despotengelüsten heimgesucht werden; es ist auch im Gange der Dinge natürlich; wer den Übermuth anderer früher ertragen mußte, wird sobald er frei ist, nicht etwa gerecht, sondern nur ihrerseits übermüthig; *das ist der große Unterschied, aus Gehorsam gehorchen oder aus Achtung vor dem Gesetze*. Die früher blos gehorsam waren, die werden nun willkürlich, und möchten, daß man ihnen gehorsame; die ihrem innern, eigenen Gesetze Genüge thaten, thun es auch jetzt, und sind gerecht.

Solche sind Männer der Freiheit, die andern müssen es erst werden. [...] Die Edelsten, welche lange Jahre gehorsam haben, kennen nur Gehorsam, und kommen, wenn sie selber anzuordnen haben, *ins Befehlen statt ins Organisiren*, so wie Kinder, wenn die Eltern spielen, nur die ihrigen copiren können. Durch Überwachung seiner selbst, durch fleißiges Studiren der Engländer, die die längste Schule haben, und durch Ergründung der Ursachen mancher Gleichgewichtsanstalten der Geschichte können wir den Lernweg abkürzen, sonst wird es lang ... *Unter Manchen, die ich kannte, sind die sprudelndsten Stürmer jetzt die, die früher die Schwächsten waren*. Sie können eben sich selber nicht widerstehen. Das ist der Stoff zu Tyrannen [...] Möge Europa sich bald in der theils neu errungenen, theils schon länger bestandenen Freiheit befestigen und ordnen - *sonst gehen wie bei dem Auftauchen so vieler nicht meßbarerer Gewalten einer düstern Zukunft entgegen*.²⁰

Il rifiuto della rivoluzione del 48, dopo un iniziale entusiasmo per la fine del regime di Metternich, sia da parte di Stifter che di Grillparzer, appare motivato non da un generico conservatorismo legittimista, ma da un ponderato giudizio storico e morale di immaturità politica. In questa lettera la opportuna distinzione tra obbedienza e rispetto delle leggi, la divisione del potere come premessa della vera democrazia, l'amara constatazione che violenza genera violenza e che i preseguiti di oggi diventano assai facilmente i persecutori di domani,

²⁰ Lettera di Stifter cit. in *Die Fackel* nr. 418, April 1916, p. 29-30.

nonché il riferimento dell'esempio inglese non possono lasciare dubbi circa l'atteggiamento politico di Stifter, che è certamente conservatore, ma anche saldamente democratico e legato ad un modello ideale di stampo anglosassone.

Nelle lettere successive inoltre Stifter ritorna più volte su un tema che stava molto a cuore a Kraus, ossia l'uso distorto della stampa per fini di propaganda politica, l'alterazione sistematica della verità, anzi il suo sovrapporsi e sostituirsi alla realtà stessa sino a farla scomparire.

Was aber den allergrößten Schaden bringt, sind die unreifen Politiker, die in Träumen, Declamationen und Phantasien herum irren, und doch so drängen, daß nur das Ihrige geschehe [...]

Schon jetzt ist eine Entrüstung über die Schandliteratur unserer Tage in allen Gemüthern [...]

Ich sagte einmal zu Zedlitz: wenn einmal eine Bewegung ausbräche, dann behüte uns Gott vor Journalisten und Professoren.

Die Revolution ist sogar aus dem Phrasenthume der Afterliteratur hervorgegangen [...] ²¹

In queste lettere stifteriane degli anni intorno al 48 vibra la stessa indignazione che anima *Der Henker hole die Journale!*²² di Grillparzer. La formazione giuseppina di entrambi li rende insofferenti nei confronti del machiavellismo politico, dell'opportunismo e della retorica di quella *Schandliteratur* contemporanea che, nei toni e nello stile, anticipa a sua volta la *Kriegspropaganda* dei tempi di Kraus. Nella simpatia di Kraus per questi giudizi si avverte il suo legame con una concezione elitaria, di stampo aristocratico e settecentesco della cultura. Il rifiuto della cultura di massa come perversimento della sfera sacrale del linguaggio e del pensiero e la loro sostituzione ad opera della *Meinung* sono già contenute in nuce nell'insofferenza post-quarantottesca per la «politicizzazione» della letteratura, la confusione di valori implicite nel livellamento operato dalla carta stampata, l'effetto stravolgente che deriva dal moto pendolare, dal continuo alternarsi di opinioni e interpretazioni diverse:

In einer Stunde wirst du zum Gelehrten,
Nur freilich in der andern wieder dumm;
Denn von der rich'tgen Ansicht zur verkehrten
Schwingt sich der Pendel immer wechselnd um.
Du brauchst nicht mehr zu wissen noch zu denken,
Ein Tagblatt denkt für dich nach deiner Wahl.
Die Weisheit statt zu kaufen, steht zu schenken:

²¹ Ivi passim.

²² F. Grillparzer, «Der Henker hole die Journale» in *Sämtliche Werke* in 20 Bden Hrsg. von A. Sauer, Bd II, Wien 1910, p. 193.

Zu kaufen brauchst du nichts als das Journal.²³

È quasi superfluo ribadire quanto tali osservazioni risultino oggi profetiche e lungimiranti.

* * *

Negli anni successivi il nome di Stifter ricompare diverse volte nella *Fackel*²⁴, per lo più in funzione polemica, ad esempio contro il «signore di Linz», ossia Hermann Bahr, cultore sui generis dell'opera stifteriana in una accezione provincial-austriaca invisa a Kraus²⁵, oppure, nell'Aprile del 1926 in una glossa dal titolo «Hofmannsthal und die Bezüge» che polemizza col saggio di Hofmannsthal sul *Nachsommer*²⁶.

Sappiamo bene del resto come la stroncatura o promozione di un autore non dipendessero per Kraus soltanto da ciò che questi scriveva, ma anche da ciò che era, rappresentava, impersonava. In questo senso la proverbiale modestia di Stifter, unita però ad un marcato orgoglio per il valore morale della propria missione di scrittore, la sua fedeltà artigianale al mestiere e la lezione di stile che lo caratterizzano non potevano non risultare gradite a Kraus, nonostante la patina polverosa del buon tempo antico ricoprisse immancabilmente le edizioni degli *Studi* messe a fare bella mostra di sé sugli scaffali delle biblioteche domestiche dell'ottocento. E, del resto, sotto il credo patriarcale del mondo stifteriano si cela un abisso insondabile che l'ordine impeccabile delle sue frasi stenta a mascherare. Anche noi oggi, immersi come siamo nell'afa e nell'ottundimento delle periferie urbane, abbiamo bisogno più che mai della frescura che spirava dall'*Hochwald* di Stifter.

²³ Ibidem.

²⁴ K. Kraus, *Die Fackel* nr. 445 (p. 7); nr. 588 (p. 27 e segg.); nr. 595 (p. 29 e 48); nr. 601 (p. 97 e segg.); nr. 676 (p. 16); n. 697 (p. 103); nr. 717 (p. 62-66); nr. 781 (p. 54); nr. 857 (p. 96); nr. 906 (p. 27); nr. 917 (p. 73).

²⁵ Cfr. Hermann Bahr, *Adalbert Stifter. Eine Entdeckung*, Zürich/Leipzig/Wien 1919 e Hermann Bahr, *Adalbert Stifters Witiko*, St. Gallen 1928.

²⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Stifters Nachsommer*, in *Ariadne. Jahrbuch der Nietzsche Gesellschaft*, München 1925, pp. 27-35. Il saggio, per la verità non eccelso, di Hofmannsthal viene ridicolizzato da Kraus che ne stigmatizza ferocemente la trascuratezza stilistica e la povertà di idee (*Fackel* nr. 717 pp. 62-66).

Andrea Reiter
(Southampton)

Leiden an Österreich
Thomas Bernhard und Charles Sealsfield

Thomas Bernhard und Charles Sealsfield, deren Lebenszeiten nicht nur ein halbes Jahrhundert trennt - Sealsfield starb 1864, Bernhard wurde 1932 geboren -, sondern die sich auch in historischer Hinsicht grundlegend unterscheiden, scheinen auf den ersten Blick nicht viel mehr gemeinsam zu haben als ihre Heimat Österreich, der sie mit einiger Kritik gegenüberstanden. Nun soll mit diesem Essay keineswegs die These vom Habsburgischen Mythos auf die österreichische Gegenwartsliteratur ausgeweitet werden¹, noch ist es meine Absicht, nach intertextuellen Bezügen zwischen dem Werk beider Autoren zu fahnden. Es sollen im folgenden, ausgehend von biographischen Konstanten, Funktionen der Österreichkritik in den Werken beider Autoren aufgezeigt werden. Dabei wird unumgänglich Bekanntes wiederholt, ich hoffe aber, daß dieses im Vergleich der beiden Autoren eine neue Dimension erhält.

1. Biographisch-psychische Disposition

Sowohl Thomas Bernhard als auch Charles Sealsfield entstammen dem bäuerlichen Milieu. Letzterer erblickte 1793 das Licht der Welt als Bauern- bzw. Weinbauersohn Carl Postl im mährischen Poppitz. Hatte sich die Elterngeneration Bernhards von der Bauernschicht dagegen schon entfernt - die Mutter ist Hausgehilfin, der Vater Tischlergeselle -, so prägte ihn doch bekanntlich seine intensive Beziehung zum Großvater, dem wenig erfolgreichen Schriftsteller Johannes Freumbichler, einem mit revolutionären Ideen im Kopf seiner Henndorfer Heimat entlaufenen Bauernsohn. Wie sehr die Erfahrung des Großvaters die praktische Lebensführung des Enkels, insbesondere seinen Erwerb von Landbesitz, beeinflusste, hat Hans Höller jüngst prägnant dargestellt und muß daher hier nicht wiederholt werden².

¹ Vgl. Ulrich Greiner: Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Portraits, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur, München: Hanser 1979.

² Hans Höller: Thomas Bernhard, Reinbek: Rowohlt 1993 (=rm 504), bes. S. 95.

Die Affinität beider Autoren zu ihrem Herkunftsstand läßt sich auch an der Präsentation seiner Vertreter in ihrem Werk erkennen. Mit Liebe und detailreich stellt uns Sealsfield den österreichischen Bauern als «kind-hearted, good-humoured being» vor, «with a great deal of openness and honesty [...]»³. Über alles preist er dessen Gastfreundschaft und Kunst Feste zu feiern: «Nothing can exceed the jollity and gaiety of a churchwake in Austria Proper» [Austria 97].

Auch Bernhard läßt nichts über das einfache Volk kommen. Davon zeugt nicht nur Franz-Josef Muraus beinahe kindliche Zuneigung zu den Gärtnern von Wolfsegg, die er sich über die Jahre der Entfernung von Familie und Heimat erhalten hat. Bernhards auf seine Salzburger Kindheit zurückgehende Vorliebe für das Landvolk wird von diesem nicht nur bestätigt, sondern auch erwidert; etwa von Maria Moser, seiner Nachbarin aus Ottnang: «Wann i am Gartentor war», erzählte die alte Frau Krista Fleischmann, «da is er meist vom Wald ausser kumma, und i hab' mi scho g'freit. Und er hat gern g'sagt, da is sie ja wieder, die fleißige Biene. Und dann samma a halbe Stund' und oft no länger am Gartenzaun g'standen, und da hamma halt Gedanken ausgetauscht»⁴. Frau Moser bestätigt, daß diese Liebe sich durchaus auf sein Werk ausdehnte. Ähnlich seiner mütterlichen Großmutter Anna Bernhard, habe Bernhard Moser zugetraut, daß sie seine Texte besser verstehe, «daß i leichter mitkumm, hat er g'sagt, wia andere, weil i tiefer denk», erinnert sich die Frau.

Bei beiden Autoren prägte nicht nur die Herkunft Lebensanschauung und Literatur, sondern sie ähneln sich auch darin, daß sie nach Kräften ihre Person stilisierend zu beschönigen, bzw. ihr eine gewisse Aura zu verschaffen suchten. Daß ihnen dies gelang, beweist die Flut von Erinnerungs-Büchern, die bald nach ihrem Tode erschien⁵. So kultivierte Sealsfield eine Biographie als einflußreicher Diplomat, abwechselnd in französischem und amerikanischem Dienste⁶. Er stand wohl zeitweise im Dienste der Bonerpartisten, deren Sache er in Amerika, nicht zuletzt vorübergehend 1830 als Redakteur der Zeitschrift «Le Courier des Etats-Unis», vertrat. Bereits davor dienerte er sich - vermutlich aus desperater Geldnot - Metternich und dessen kurz später in scharfen Worten in «Austria as

³ Charles Sealsfield: Sämtliche Werke, Bd. 3: Austria as it is: or Sketches of continental courts by an eye-witness / Österreich wie es ist, oder Skizzen von Fürstenthöfen des Kontinents, Hildesheim u. New York: Olms Presse 1972, S. 95f (alle weiteren Hinweise im Text mit der Sigle «Austria»).

⁴ Krista Fleischmann (Hg.): Thomas Bernhard - Eine Erinnerung. Interviews zur Person, Wien: Edition S Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1992, S. 140.

⁵ Zu Sealsfield vgl. Austria: Introduction; zu Bernhard: z.B. Maria Fialik: Der Charismatiker. Thomas Bernhard und die Freunde von einst, Wien: Löcher 1992. - Fleischmann a.a.o. - Gerda Maletta: Seteais. Tage mit Thomas Bernhard, Weitra: Bibliothek der Provinz 1993. - Herbert Moritz: Lehrjahre. Thomas Bernhard - Vom Journalisten zum Dichter, Weitra: Bibliothek der Provinz 1993. - usw.

⁶ Vgl. Austria: Introduction. - W. G. Sebald: Unheimliche Heimat. Essays zur Österreichischen Literatur, Salzburg: Residenz 1991, S. 22, Anm. 16.

it is» verurteilten Regierung als Zuträger geheimer Nachrichten über eventuelle Feinde Österreichs an, eine «kaum beneidenswerte Versatilität des Charakters», wie Gustav Winter in seinem Aufsatz von 1907 süffisant bemerkt [Austria LXVIII].

Mit einem besonderen Geheimnis verstand Sealsfield es auch, seine private Person zu versehen. Erst bei seinem Tod gab das Testament seine wahre Identität, nämlich die des Mähren Carl Postl preis. Selbst in seinem Schweizer Exil, das er 1831 aus USA zurückkommend kaum mehr verließ, hielt er an der Biographie des Auslandsamerikaners fest, was genau genommen sogar stimmte, besaß er doch seit Mitte der 20er Jahre einen Amerikanischen Paß⁷. Als zwischen 1845 und 1847 seine Gesammelten Werke veröffentlicht wurden, gab Sealsfield, der große Unbekannte (Eduard Castle), die bis dahin beibehaltene Anonymität auf. Zu seinem Erstling «Austria as it is» bekannte er sich aber erst kurz vor seinem Tod dem ungarischen Journalisten, seinem ersten Biographen, Karl Kertbeny (recte: Benkert), gegenüber [Austria: Nachwort zur dten. Übers. S. 207].

Hatte Bernhard es zwar nicht nötig, sich, zumindest was sein Hauptwerk betrifft⁸, hinter einem Pseudonym zu verschanzen, so verstand er es doch, über seine Herkunft eine Aura des Geheimnisvollen und Außergewöhnlichen zu breiten. Nach dem Muster der Herkunftsmythen, etwa großer Religionsstifter, allerdings mit dem Unterschied, daß diese erst von deren Nachfolgern geschaffen wurden, strickt Bernhard selbst, wie wir aus «Ein Kind» wissen, an der Legende vom Säugling, der ein Jahr auf einem Rotterdamer Fischkutter geschaukelt habe. Er wiederholte diese Legende übrigens auch im Interview, was für eine hochgradige Identifikation mit ihr spricht: «Dann ist meine Mutter als Haushilfin in Holland, also in Rotterdam, irgendwo hingegangen» erzählte er beispielsweise Kurt Hofmann. «Da wird ihr diese Freundin was verschafft haben, und mich hat sie auf irgendeinen Fischkutter oder was im Hafen gegeben. Da war so eine Familie, die Kinder aufgenommen hat, und da waren so Hängematten, immer wenn die Mutter gekommen ist, ist das Kind heruntergelassen worden, so war das. Bis zu einem Jahr ungefähr»⁹. Neun Jahre nach dem Erscheinen von «Ein Kind» gelang es dem französischen Bernhard-Forscher Louis Huguët vorort die historische Realität zu rekonstruieren¹⁰, in der Bernhards erstes Lebensjahr viel prosaischer verlief.

Auch sein Leben als Erwachsener stilisierte Bernhard nach Kräften. Da ist zuerst in «Der Keller» die Rede von der Hoffnung auf eine Sängerkarriere oder

⁷ Vgl. Sebald a.a.o. S. 21.

⁸ Höller führt drei frühe unter zwei unterschiedlichen Pseudonymen veröffentlichte Werke an, vgl. S. 150.

⁹ Kurt Hofmann: Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard, Wien: Löcher 1988, S. 36.

¹⁰ Vgl. Höller a.a.o., S. 28f, Anm. 86, zit. Huguët.

in «Die Kälte» und im «Mallorca Interview» von seinen musikalischen Auftritten in der Kirche von St. Veit im Pongau. Ebenso rühmt er sich einer, bisher nicht nachweisbaren, wissenschaftlichen Arbeit über Artaud und Brecht, mit der er seine Ausbildung am Salzburger Mozarteum abgeschlossen haben will. Finanzielle Sicherstellung und insbesondere die nötigen Mittel zu Kauf und Instandsetzung seiner Häuser und Liegenschaften in Oberösterreich scheint Bernhard sich schließlich von seiner Bestellung zur Nachfolge Gerhard Klingenberg als Burgtheaterdirektor 1975 erhofft zu haben, was aber nicht zustandekam¹¹.

Wie Bernhard sich offensichtlich nach akademischen Weihen sehnte - sein einstiger Förderer Gerhard Lampersberg schreibt ihm gar einen «akademischen Komplex» zu¹² -, so zeugt auch seine gesuchte Nähe zum Adel von Streben nach Höherem. Nicht nur die Handlung seiner Werke spielt sich von «Die Verstörung» bis zur «Auslöschung» oft genug in Herrenhäusern und großen Besitztümern ab, sondern Bernhard pflegte auch als Mensch den Kontakt mit den Blaublütigen. Da gab es die Lampersbergs, den Grafen O'Donnell und die Reichsgräfin von Überacker, die Üxkülls und sogar einen direkten Nachkommen Kaiser Franz Josefs, den Franz Josef Altenburg, den und dessen Töchter Cäcilia und Amalia Bernhard namentlich in «Auslöschung» verewigte. Die Gesprächspartner in Krista Fleischmanns neuestem Buch «Thomas Bernhard. Eine Erinnerung. Interviews zur Person» (1992) stammen zu einem Gutteil aus den Kreisen des ehemaligen österreichischen Adels, wenn auch keine Titel mehr darauf hinweisen. Im Interview mit Maria Fialik führt Gerhard Lampersberg Bernhards Adelstick auf ihre gemeinsame Freundschaft zurück:

Er war sehr gelehrig, er hat im Handumdrehen sich derartig gut benehmen können. - Messer und Gabel richtig halten, das habe ich ihm beigebracht. Das hat ziemlich lang gedauert, bis ich ihm gesagt habe: «Paß auf, das hält man ein bisschen anders!» Und dann war es so, daß er derart überhand genommen hat, daß wir überhaupt niemanden mehr einladen durften. Nur solche Leute, die ihm gepaßt haben. Und das waren Leute von Adel.¹³

Auch H. C. Artmann polemisiert, Bernhard habe «natürlich seine Freunde gehabt (näselnd) "oben auf ihren Landhäusern und Schlössern" und so»¹⁴. Eine böse Zunge argwöhnte gar, daß sie für Bernhard wohl nicht attraktiv gewesen wäre ohne Adelsstammbaum¹⁵.

¹¹ Vgl. Maria Fialik: Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater, Wien: Löcker 1991, S. 62.

¹² Ebda, S. 50.

¹³ Ebda, S. 52.

¹⁴ Ebda., S. 83.

¹⁵ So äußerte sich Franz Josef Altenberg gegenüber Gerhard Lampersberg, vgl. ebda, S. 62.

Zu Bernhards Selbststilisierung gehört auch die Sorgfalt, die er auf seine Kleidung verwendete. Zahlreiche ehemalige Freunde heben teils kopfschüttelnd teils amüsiert Bernhards Schuh- oder Lederhosenfetischismus hervor. Nicht allein Ferry Radax hat bemerkt, daß Bernhard wohl das Image des englischen Landedelmannes zu kultivieren suchte¹⁶, der sich auf seinem Traktor in Ohlsdorf folgendermaßen verewigte: «Thomas Bernhard vgl. Bauer zu Nathal»¹⁷.

Sealsfield scheint Bernhard in seiner Anbiederung an den Adel um nichts nachgestanden zu sein. Zu seiner Zeit gehörte die Aneignung von Manieren und Lebensgewohnheiten der höheren Stände sowie die Fähigkeit zu reiten, Klavier zu spielen und Fremdsprachen zu sprechen (im Falle Sealsfields: Englisch und Französisch)¹⁸, freilich noch zum Programm des sogenannten Bildungsaufstiegers. Sealsfields Verbindung zum böhmischen Hochadel [vgl. Austria XXXII] scheint ihm allerdings, gerade als er Protektion bitter nötig gehabt hätte, nichts genützt zu haben. Vielleicht war er in Wien auch an den Falschen geraten, als er sich 1823 an den Grafen Franz Saurau (die Namensgleichheit mit dem Fürst in Bernhards «Die Verstörung» ist wohl zufällig) wandte. Obwohl ihn die Unterredung mit diesem, einem der «gefürchtetsten Exponenten der damaligen Reaktion»¹⁹, wahrscheinlich in die Emigration trieb, bringt er in seiner «Brand-schrift» [Austria XXV] gegen Österreich doch eine ganze Menge Sympathie für diesen Stand, zumindest soweit er im Böhmisches-Österreichischen beheimatet war, auf. Ausdrücklich nimmt er den Hochadel gegen Metternich in Schutz und beklagt seine zunehmende Verdrängung aus der politischen Verantwortung als despotische Maßnahme.

Noch für ihr Leben nach dem Tode haben sowohl Sealsfield wie Bernhard tätig vorgesorgt. Bernhard schaffte, wie aus Interviews mit Freunden und seinem Bruder hervorgeht, seine drei Häuser durchaus auch mit dem Blick auf die eigene Verewigung an. Ohlsdorf insbesondere sollte nicht nur zu einer Bernhard-Reliquie werden, sondern er habe sogar einmal mit dem Gedanken gespielt, sich dort selbst ein Denkmal zu errichten. Er habe zwar «nie gesprochen von einer Gedenk-, einer Begegnungsstätte oder Museum» erinnert sich Peter Fabjan, aber er habe gesagt «"das soll zu meinem Andenken halt dableiben"»²⁰. Ferry Radax gegenüber scheint Bernhard sogar konkreter geworden zu sein:

«Ja, da könnte man auch ein Theater hineinmachen». - «Festspiele in der Scheune? Bernhard-Festspiele?», sagte ich. «Na ja, 300 Sitzplätze», hat er gesagt. «Wer soll da kommen?» - «Von Salzburg und so.» -

¹⁶ Ebda, S. 207.

¹⁷ André Müller im Gespräch mit Thomas Bernhard, Weitra: Bibliothek der Provinz 1992, S. 12. - Vgl. dazu auch Fialik (1991) a.a.o., S. 10.

¹⁸ Vgl. Sebald a.a.o., S. 19.

¹⁹ Ebda, S. 19.

²⁰ Fleischmann a.a.o., S. 158.

«Glauben Sie, daß die Leute wegen Ihnen da 'raus fahren?» Die Leute waren ihm nicht so wichtig: «Der Wolfgang Schaffler soll's zahlen!» Er wollte Bernhard-Festspiele in der Scheune.²¹

Daß Bernhards Rechnung aufgegangen ist, wissen wir spätestens seit März vergangenen Jahres, als das Landesstudio Oberösterreich des Österreichischen Rundfunks in Ohlsdorf die Bernhard-Tage veranstaltete.²²

Auch Sealsfield überließ sein Fortleben nach dem Tode weder dem Zufall noch der katholischen Kirche: Er vermachte sein Vermögen zweckgebunden zwei jungen Neffen. Am 7. März 1864 verfügte er testamentarisch folgendes:

Er vererbe sein Vermögen seinen mährischen Verwandten, «mit Ausnahme jedoch zweyer Jünglinge ... besagte zwey Jünglinge nämlich haben folgende Eigenschaften zu besitzen. Sie müssen eheliche Nachkommen des Anton und der Juliana Postel seyn, dürfen nicht über 20 und unter 15 Jahren alt seyn, müssen gesund rüstig und unverdorben seyn. Dieselben erhalten so wie ihre Lust und Tauglichkeit constatirt ist, nach den VSt. von America auszuwandern, und sich dort eine neue Existenz zu gründen, Behufs dieser Auswanderung und ersten Aufenthalts Kosten die nöthigen Summen aus dem testamentarischen Nachlasse durch den Testaments Vollstrecker ..., welcher ihnen überdieß die nöthigen Anweisungen zur Auswanderung ertheilen wird».²³

Eine weitere Gemeinsamkeit prägt die literarische Karriere beider Schriftsteller. Beide übten sie ursprünglich den Brotberuf des Journalisten aus, der auch noch in ihren literarischen Werken teilweise seine Spuren hinterließ. Beide inszenierten sie auch ihre Schriftstellerlaufbahn bis zu einem gewissen Grad. So ist bekannt, daß Bernhard das Manuskript eines Prosabandes vom S. Fischer Verlag zurückgezogen hatte, um als erstes Werk «Frost» erscheinen zu lassen. «Bernhard war von der Idee eingenommen», schreibt Hans Höller dazu, «daß sein erster Prosa-Band unverwechselbar und überwältigend zu sein habe [...]»²⁴. Dies zeugt von einem erstaunlichen, bei jungen Autoren wohl seltenen Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten. Konsequenterweise sorgte sich Bernhard aber nicht nur um die gehörige Wirkung seines Erstlings, sondern auch um die seines letzten Werkes. Hilde Spiel dokumentiert Bernhards Gedanken bei einem beinahe erfolgten Flugzeugunglück: «"[...] ich hab' nur darüber nachgedacht" habe er

²¹ Fialik (1992) a.a.o., S. 202.

²² Vgl. z.B. Oberösterreichische Nachrichten vom 22.3.1994 und Die Zeit 11, 11.3.1994.

²³ Zit. Walter Weiss: Der Zusammenhang zwischen Amerika-Thematik und Erzählkunst bei Charles Sealsfield (Karl Postl). Ein Beitrag zur Dichtung und Politik im 19. Jahrhundert, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft N. F. Bd 8 (1967), S. 95-117, hier: S. 112.

²⁴ Höller a.a.o., S. 69.

gemeint, "ja, wie ist denn das letzte Buch jetzt, das ich veröffentlicht hab'? Ist das ein Buch, mit dem man aus dem Leben gehen kann?"²⁵. Dies spricht viel für die Zentralität, die sein Werk in Bernhards Leben einnahm, dokumentiert aber auch eine seltsame Fähigkeit, sich selbst und sein Leben von einer höheren Warte, etwa der der Literaturgeschichte, aus zu betrachten. Dazu paßt übrigens sein obsessionelles Zeitungslesen, wie Freunde berichten, mit dem einzigen Grund, sich darin selbst genannt zu finden. Insofern müssen Bernhards Ausfälle gegen die etablierte Germanistik auch mit Vorsicht interpretiert werden, konnte ihm wohl kaum entgangen sein, daß nur von dieser Seite die angestrebte Unsterblichkeit zu erwarten ist.

Erreichte Sealsfield anscheinend keineswegs Bernhards Meisterschaft in der Selbstinszenierung, so zeigt sich, zumindest im Rückblick, auch der Beginn seiner Schriftstellerlaufbahn als wohlkalkuliert - bilden doch die beiden 1827 publizierten Werke «Die Vereinigten Staaten» bzw. «Austria as it is» die geographischen Eckpunkte, die fürderhin das politisch-ideologische Spannungsfeld von Sealsfields literarischem Schaffen begrenzen sollten. Sie bezeichnen die beiden Hemisphären, als deren Kenner sich der Autor Sealsfield profilierte.

Faszination und Abgestoßensein prägt beider Verhältnis zur Kirche. Einer der gelungensten Abschnitte von «Austria as it is» schildert satirisch das Pomphaft-Theatralische einer sonntäglichen Messe in der Augustiner Kirche in Wien. Ohne wie etwa Muraus in «Auslöschung» extra darauf hinzuweisen, kritisiert auch Sealsfield aus der Position des nicht mehr Dazugehörenden: «[...] du siehst dieses prächtige Schauspiel, aber es geht dich nichts an [...]. Jahrzehnte, die ganze Kindheit und frühe Jugend, dachte ich, fürchtete ich die katholische Geistlichkeit, jetzt fürchtest du sie nicht». «[...] ich bin aus der Kirche genau zu dem Zeitpunkt ausgetreten, in welchem ich mit der Kirche nichts mehr zu tun hatte geistig [...]»²⁶. Diese Überlegungen Muraus könnten auch aus Sealsfields Feder stammen, hätte er seine Darstellung reflektiert. Denn auch er rechnet mit der Oberflächlichkeit einer Kirche ab, die mit Religiosität nur noch wenig zu tun hat:

Before the altar are the priest and his assistants, dressed in gaudy robes, with a number of priestlings, incensing, bowing, and dancing attendance, with an alertness which shows any thing but piety [...]. Four or five bells are incessantly ringing from the side-altars, where other priests hurry over their masses, surrounded by standing and kneeling devotees, who perform their Sunday duty of hearing a mass. The priest who is able to do it in the shortest time, about twelve minutes, is surrounded by the greatest crowd. [Austria 200]

²⁵ Fleischmann a.a.o., S. 150.

²⁶ Thomas Bernhard: *Auslöschung*. Ein Zerfall, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 633 (Hinweise fürderhin im Text mit der Sigle «Au»).

Ausdrücklich kontrastiert Sealsfield den «heidnischen österreichischen Katholizismus»²⁷ mit dem englischen Protestantismus. Er beugte also dem Eindruck vor anti-religiös zu erscheinen. Die Kritik an der Institution hindert ihn außerdem nicht daran, theologische Vorstellungen auch in sein Werk einfließen zu lassen, die beispielsweise in die Darstellung von Natur und menschlichen Vorgängen in «Prärie am Jacinto» in Form einer «seltsamen Mischung von Theologie und Politik» eingingen²⁸.

Auch Bernhards Abneigung gegen die Kirche wurzelt in persönlicher Erfahrung. Im zweiten Teil des autobiographischen Bandes «Die Ursache. Eine Andeutung» personalisiert er diese in der Figur des «Onkel Franz», was die bekannte Affäre Wesenauer auslöste²⁹. Aber auch in diesem Buch geht Bernhard bereits über die Personalisierung hinaus und schildert meineserachtens einprägsam und überaus effektiv, wie das katholische Internat Rituale und Gepflogenheiten der vormaligen nationalsozialistischen Schule nur unwesentlich verändert übernimmt bzw. fortsetzt. Am augenscheinlichsten zeigt dies das Kruzifix, hinter dem noch der Abdruck des Hitlerbildes auszumachen ist³⁰. Der scheinbar nahtlose Übergang vom nationalsozialistischen zum katholischen Österreich hat Bernhard in seinen späteren Werken, insbesondere in «Auslöschung» zu wahren Ausbrüchen gegenüber der «katholisch-nationalsozialistischen» Natur Österreichs und der Österreicher regelrecht auskomponiert, ohne dabei allerdings, wie in der folgenden Passage, ganz ernst zu bleiben: Sich den Kondukt vorstellend, sinniert Muraus:

Und dann [...] folgt unser nationalsozialistisch-katholisches Volk, dachte ich. Und unsere nationalsozialistisch-katholische Musikkapelle spielt dazu. Und die nationalsozialistischen Böller werden abgeschossen von der Friedhofsrampe und die katholischen Kirchenglocken läuten dazu. Und wenn wir Glück haben, dachte ich, scheint während der ganzen Zeremonie unsere nationalsozialistisch-katholische Sonne oder es regnet, wenn wir kein Glück haben, der nationalsozialistisch-katholische Regen.
[Au 444f]

Die Ambivalenz von Muraus Einstellung zur Kirche und ihren Würdenträgern, die Faszination durch das Schauspiel und ihre Protagonisten wie das Abgestoßen-Sein durch die Verlogenheit beider tritt uns in seinen Gedanken über

²⁷ Claudio Magris: Der habsburgische Mythos in der Österreichischen Literatur, Salzburg: Otto Müller 1966, S. 62.

²⁸ Vgl. Weiss a.a.o., S. 107f.

²⁹ Vgl. Jens Dittmar (Hg.): Thomas Bernhard: Werkgeschichte, Frankfurt/Main: 1990 (=st 2002), S. 166.

³⁰ Vgl. Thomas Bernhard: Die Ursache. Eine Andeutung Salzburg: Residenz 1975, (dtv 1299), S. 63f.

den römischen Erzbischof, den dandyhaften Spadolini entgegen, «der in jedem Wort, das er sagt, mit jeder Geste, die er zum besten gibt, sozusagen ein alle diese Provinzschauspieler überragendes schauspielerisches Genie ist, sozusagen absolutes katholisches Welttheater» [Au 635]. Auch Muraus Entscheidung, Wolfsegg «und alles *Dazugehörende*» [Au 650] seinem Freund Eisenreich für die Israelitische Kultusgemeinde zu vermachen, entspringt der Opposition gegen den «katholisch-nationalsozialistischen» Staat³¹.

Ähnlich scheint auch die Politikerschelte beider Autoren auf autobiographische Anlässe zurückzugehen, etwa nicht gewährte Ehrungen - beim frühen Bernhard z.B. des Traklpreises³² und später der bereits erwähnte Umstand, daß er nicht Burgtheaterchef wurde. Außerdem focht er als saturierter Autor auch persönliche Scharmützel mit Politikern aus; 1985 etwa mit dem damaligen Finanzminister Vranitzky und Unterrichtsminister Herbert Moritz³³. Im Werk verselbständigt sich diese Kritik in der Bernhard-typischen alles und jedes verdammenden Schimpfkanonade, die durch die insistierende Wiederholung, wie gesagt, stilistisch durchaus Humor signalisiert.

Der biographische Anlaß von Sealsfields Kritik an Metternich wurzelt ebenfalls in der gekränkten Ehre. Wie bereits erwähnt, hatte sich der entflozene Ordensgeistliche vergeblich bemüht, seine bankrotten Finanzen dadurch aufzubessern, daß er dem österreichischen Staatskanzler seine Spitzeldienste anbot [vgl. Austria LXVIII], was einen früheren Rezensenten auf den Gedanken brachte, «Austria as it is» als Rache-Akt Sealsfields zu interpretieren [Austria LXX]. Obwohl seither finanzielle Gründe für die Abfassung des Werkes plausibel gemacht wurden, ist, insbesondere in das Charakterbild Metternichs, dem das Buch alleine ein ganzes Kapitel (V) widmet, sicher viel persönlicher Groll Sealsfields eingegangen; so wenn er Metternich als den schlau-intriganten Schönling hinstellt [Austria 148], ihn als eine Spinne beschreibt, die ihr Netz über Europa ausbreitet [Austria 156], oder ihn als talentiert, aber unwissend, als «indifferent lawyer, and an absolute idiot in financial matters» [Austria 157] hinstellt.

Beide Autoren haben - auf unterschiedliche Weise - praktische Konsequenzen gezogen aus ihrer Abneigung gegen Staat und Regierung. Sealsfield verläßt Österreich 1823 aus Enttäuschung über die erstarkende Reaktion. Als unmittelbarer Anlaß dazu, die mit Aufstiegschancen versehene, gehobene Position eines Ordenssekretärs des Prager Kreuzherrnstiftes aufzugeben, zugunsten eines finanziell ungesicherten und persönlich gefährvollen Lebens, gilt die Zwangspen-

³¹ Vgl. Ulrich Weinzierl: Bernhard als Erzieher. Thomas Bernhards «Auslöschung», in: *The German Quarterly* 63, 3/4, S 455-61, hier: S. 459.

³² Vgl. Krista Fleischmann u. Wolfgang Koch: Monologe auf Mallorca, Thomas Bernhard - eine Herausforderung, in: *ORF-Nachlese* 4, 1981, S. 2-8.

³³ Vgl. Dittmar a.a.o., S. 295ff.

sionierung seines liberaltheologischen Lehrers Bernard Bolzano³⁴. In Zusammenhang mit dem Abbruch seiner Ordenslaufbahn sieht Friedrich Sengle auch Sealsfields Ausfälle gegen Kaiser Franz II, der einem entlaufenen Mönch kein Bürgerrecht gewährt hätte, sondern ihn auf seinen persönlichen Befehl ins Kloster zurückschicken und dort wie einen Gefangenen halten ließ³⁵. Von 1823 bis 1826 unternahm Sealsfield eine erste Amerika-Tour, deren Erfahrungen er in dem genannten Werk «Die Vereinigten Staaten von Nordamerika, nach ihren politischen, religiösen und gesellschaftlichen Verhältnissen betrachtet» (Stuttgart und Tübingen 1827) verarbeitete. Daß das in späteren Werken, etwa im «Kajütenbuch», gepriesene Exilland Amerika Sealsfield doch keine zweite Heimat zu werden vermochte, beweist die endgültige Rückkehr 1831 nach Europa. Die Angst vor dem Verlust seines Vermögens schien ihn allerdings davon abgehalten zu haben, noch einmal seine engere Heimat aufzusuchen.

Thomas Bernhard verließ zwar Österreich nie endgültig - im Gegenteil durch die seit den späten 60er Jahren getätigten Ankäufe diverser Liegenschaften band er sich sogar noch fester an die haßgeliebte Heimat. Die widerwillige Bindung an das Land der Vorfahren beschrieb er einmal folgendermaßen:

[...] das geliebte, genauso gehaßte Österreich, das Land meiner Eltern [...]. Was *diesen* noch Heimat gewesen war, eine lebenslängliche Glücks- und Schreckensbindung, ist mir ein mehr oder weniger zur Gewohnheit gewordener *Geschichtsaufenthalt*, geliebte, gehaßte *Nähe*, von Heimat kann keine Rede sein, dazu fehlen ihr, was mich betrifft, alle Voraussetzungen. Tatsache ist, daß ich hier, wo Österreich ist, öfter bin als woanders und daß ich an diese *österreichische Landschaft* gebunden bin, das wird immer dann klar, wenn ich sehr lang sehr weit weg bin. Dann, gleich wo, möglicherweise am intensivsten am anderen Ende der Welt, muß ich zurück, aber die Enttäuschung ist immer die größte.³⁶

Im Unterschied zu seinem Vorgänger konnte er diese und ähnliche Kritik an Österreich und seinen Institutionen ohne Schaden für seine Person äußern - der seit Sealsfields Tagen fortgeschrittene «Prozeß der Zivilisation» (Norbert Elias) macht es möglich - war also nicht gezwungen, ins Exil zu gehen. Trotzdem verbrachte Bernhard, insbesondere in späteren Jahren, einen Teil des Jahres im Süden Europas, vorwiegend zwar wohl aus gesundheitlichen Gründen. - Diese Ambivalenz zwischen Zu- und Abneigung, die auch in Sealsfields Erstling ins Auge springt, thematisiert Bernhard in seinem Werk.

³⁴ Friedrich Sengle: Karl Postl, Pseud. Charles Sealsfield (1993-1864) in: Ders: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, Bd. 3: Die Dichter, Stuttgart: Metzler 1980 S. 752-814, hier: S. 759.

³⁵ Vgl. ebda. S. 770.

³⁶ Zit. Dittmar a.a.o., S. 188.

2. Werke: «Auslöschung. Ein Zerfall» und «Austria as it is: or Sketches of Continental Courts»

Produktionsgeschichtlich betrachtet könnten sich die beiden Texte kaum mehr voneinander unterscheiden. Während «Austria» das erste Werk Sealsfields darstellt, schloß Bernhards «Auslöschung» seine Prosawerke ab. Obwohl sein Kern, wie heute als gesichert gilt, bereits in den frühen 80er Jahren, möglicherweise zeitgleich mit «Beton» (1982) geschrieben wurde und seine Nähe zu dem früheren Text «Der Italiener» (Fragment: 1963, Film: 1971) offensichtlich ist, hat Bernhard doch den Stoff für die Publikation 1986 aktualisierend überarbeitet. Deshalb weist das Werk zwar starke motivische und sprachliche Parallelen zu den genannten früheren Texten auf³⁷, dennoch ist dieses längste Werk Bernhards gerade kraft der politischen Dimension, die sein Autor ihm gab, ein «letztes» Werk, beinahe möchte man sagen ein Alterswerk, wäre sein Autor nicht so relativ früh gestorben. Als solches zeigt es auf stilistischer Ebene ein gewisses Maß an Manierismus, der sich in der Perfektionierung musikalischer Kompositionsprinzipien im Text äußert. Als «Alterswerk» hat es außerdem einen selbstkritischeren Erzähler und einige Konzilianz signalisierende Motive. So ist beispielsweise Maria - wie bekannt, eine Hommage an Ingeborg Bachmann - die einzig wirklich positive Frauengestalt in Bernhards Werk, deren Autorität der Erzähler auch anerkennt. Während Joana in «Holzfällen» zwar die melancholische Erinnerung des Erzählers anregt, erlangt sie, wie übrigens auch die Frau Regers in «Alte Meister» eigentlich erst als Tote Bedeutung.

Sealsfields Werk leitet nicht nur seine Schriftstellerkarriere ein, sondern steht auch in einem ganz anderen Produktionszusammenhang. Bereits mit dem Titel knüpfte er an eine literarische Tradition an: «As it is» spannte die Leser-erwartung in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts auf Enthüllungen von Unerhörtem [vgl. Austria LI]. Der Typus des mit dieser Chiffre identifizierten Genres scheint auf einen Grafen Joseph Hyppolyte de Santo-Domingo zurück-zugehen [Austria XXXVIIIff], der 1785 in Frankreich geboren wurde. Von seiner Biographie ist wenig bekannt, außer daß er gereist sei, z.B. nach Italien und, wie er behauptet haben soll, auch in die Vereinigten Staaten. Er gilt als Gegner der französischen Romantik und schwärmerischer Anhänger Napoleons. 1824 publizierte er die «Tablettes Romaines», die ihm ein Gerichtsverfahren und drei Monate Gefängnishaft bescherten. Er lebte daraufhin zeitweise im Ausland und starb wahrscheinlich 1831. Nicht zuletzt die gerichtliche Verfolgung erwarb Santo-Domingo und seinen «Tablettes» zu Lebzeiten sensationellen Ruhm. Das Werk, dessen Titel fürderhin als Synonym für politische Indiskretionen, Hof-

³⁷ Vgl. Andrea Reiter: «Die Bachmann hab' ich sehr gern mögen, die war halt eine gescheite Frau. Eine Seltsame Verbindung, nicht?»: Women in Thomas Bernhard's Prose Writings, in Ricarda Schmidt u. Moray McGowan (Hg.): From High Priests to Desecrators. Contemporary Austrian Writers, Sheffield Academic Press 1993, S. 155-173. - Weinzierl a.a.o., S. 459.

klatsch und andere Enthüllungen galt, gewann rasch Imitatoren und Nachfolger, die nicht selten ihren eigenen Text unter dem Namen ihres Vorbildes veröffentlichten. Ins Deutsche wurde der Titel als «Wie es ist» übertragen, eine Formel, die auch im englischen Sprachraum Aufnahme fand. Umgekehrt wurde «Austria as it is» 1830 als «Tablettes autrichiennes» in Brüssel publiziert [vgl. *Austria* XLI]. Eine deutsche Übersetzung eines Teils von «Austria» erschien 1834 unter dem Titel «Seufzer aus Österreich und seinen Provinzen» in Leipzig; vollständig erschien das Werk erst 1919 in Wien auf deutsch.

Formale Konstanten des Genres stellen der autobiographische Rahmen und die Drappierung als Reisebericht dar. Das Auspunktieren von Namen unterstreicht den konspirativen Charakter dieser Art Pamphlete. Dies artete oft zur Marotte aus, sodaß auch solche Namen verschlüsselt wurden, die ohnehin auf den ersten Blick erkennbar waren [vgl. *Austria* XXXVIII].

Die vom Autor durchaus kalkulierte Rezeption von «Austria» beruht auf seinem durch das französische Modell vorgegebenen politischen Charakter. Lediglich beim Eingangskapitel steht die Reise im Vordergrund, die den Leser mit einigen landeskundlichen Informationen von Le Havre über Paris, Karlsruhe, Stuttgart, Darmstadt, Frankfurt und Leipzig nach Dresden führt. Alle folgenden Kapitel gehen mit zunehmender geographischer Annäherung des Reisenden an das Reich der Habsburger und seine Metropole mehr und mehr auf dessen Regierung und Kultur ein. Im 4. Kapitel ist das Ziel Wien erreicht und die verbleibenden vier Abschnitte stellen nur noch die politische Situation Österreichs und ihre Exponenten Kaiser, Staatskanzler und Adel sowie die Stadt Wien mit Bürgern, Architektur und kulturellem Leben vor. Der Typus des Reiseromans gilt also vorwiegend für die erste Hälfte von «Austria as it is». Was den politischen Charakter des Werkes anbelangt, so steht es zweifellos im Schatten von Sealsfields späteren Romanen. Gelingt es ihm nämlich dort, dem politischen Inhalt eine entsprechend politische Form zu geben³⁸, so gilt dies für seinen Erstling höchstens in Ansätzen. Während er, beispielsweise im «Kajütenbuch», das Wesen des Amerikanismus anhand von Diskussion und konstitutiver Vielstimmigkeit³⁹ darstellt, ist «Austria as it is» noch, dem Bericht entsprechend, vorwiegend deskriptiv angelegt. Was die von Walter Weiss für das «Kajütenbuch» beschriebenen Erzähltypen des Annäherungs- bzw. des Kontrasttyps betrifft, so ist letzterer in vergleichsweise kruder Form in «Austria» sicher vertreten. Vom Annäherungstyp kann man dagegen kaum sprechen, da Annäherung im Text nicht als Prozeß beschrieben wird. Wo sie überhaupt durchscheint, wie im fallweisen Vergleich der österreichischen Situation mit «unserer» in Großbritannien, ist sie nämlich bereits vollzogen.

³⁸ Vgl. Weiss a.a.o.

³⁹ Vgl. ebda. S. 110.

Während der politische Charakter von «Austria» durch das Genre vorgegeben ist, stellt «Auslöschung», wollte man das Werk auf der Romanskala einordnen, eher einen Gesellschaftsroman mit politischer Dimension dar. Diese läßt sich gut erkennen, wenn man den Roman mit «Der Italiener» vergleicht, wo ja das Kernmotiv des Begräbnisschauspiels bereits formuliert ist. Was dem «Italiener», sowohl dem Fragment als auch dem Film, fehlt, ist gerade die politische Dimension, die Bernhard bei der Umarbeitung hinzufügte. Auch jene vermutete frühere Version des Werkes, ein 1981/82 in Jugoslawien entstandenes Manuskript⁴⁰, kann diese politische Dimension noch nicht gehabt haben, da sie unmittelbar mit Vorgängen in Österreich aufwartet, die, wie die Kontroverse um die nationalsozialistische Vergangenheit Kurt Waldheims anlässlich seiner Wahl zum Österreichischen Bundespräsidenten und die Übernahme des Kärntner Bährentals, eines ehemals sogenannten arisierten Besitzes durch den Obmann der FPÖ, Jörg Haider, erst zum zeitlichen Kontext der Veröffentlichung von «Auslöschung» gehören, zur Zeit der postulierten «Urschrift»⁴¹ also noch gar nicht bekannt sein konnten.

Ragt «Auslöschung» als eminent politischer Text aus dem Werk-Kanon Bernhards heraus, so äußert er sich bekanntlich dort auch so deutlich wie kaum in einem anderen Prosa-Text - sieht man vom Wort von «der durchinstrumentierten Partitur Wahnsinn» in der Erzählung «Watten. Ein Nachlaß» (1969) ab - über seine Poetologie. Die Chiffre vom Übertreibungskünstler, die auch alsbald Eingang fand in das wissenschaftliche Gespräch über Thomas Bernhard⁴², motiviert er in «Auslöschung» sowohl erzähltheoretisch als auch psychologisch: Einerseits müßten wir übertreiben, um etwas begreiflich zu machen, «nur die Übertreibung macht anschaulich» [Au 128], andererseits sagt Murau, sei er auch geradezu existentiell auf seine Übertreibungskunst angewiesen, sei «die Kunst der Übertreibung eine Kunst der Überbrückung [...], der Existenzüberbrückung» [Au 611]. Daß dies durchaus wörtlich zu nehmen ist, beweist das folgende Geständnis Muraus:

Mit diesem Übertreibungsfanatismus habe ich mich schon immer befriedigt, habe ich zu Gambetti gesagt. Er ist manchmal die einzige Möglichkeit, wenn ich diesen Übertreibungsfanatismus nämlich zur Übertreibungskunst gemacht habe, mich aus der Armseligkeit meiner Verfassung zu retten, aus meinem Geistesüberdruß [...] [Au 611].

Dem Übertreibungsfanatismus entspricht auf stilistischer Ebene Bernhards exzessiver Gebrauch superlativischer Wendungen, den Karlheinz Rossbacher

⁴⁰ Vgl. Weinzierl a.a.o., S. 459.

⁴¹ Ebd., S. 459.

⁴² Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard, Wien: Sonderzahl 1986.

als «grammatisch-ästhetische Entsprechung zu Bernhards radikaler Verweigerung einer evolutionären Weltsicht» interpretiert⁴³.

Während Bernhard so die Übertreibung zum narrativen Prinzip macht, gibt der relativ häufige Gebrauch des Superlativs bei Sealsfield seinem Text eine stark emotionale Note. Sealsfield setzt die Hyperbel auch durchaus strategisch bei der Beschreibung seiner engeren Heimat und bei der Charakterisierung von Franz II und Metternich bzw. ihrer despotischen Regentschaft ein. Die dritte Steigerungsstufe beziehungsweise der Elativ spiegelt damit die Parteilichkeit des Berichtenden. Die darauf beruhende Schwarz-weiß-Zeichnung, bzw. Simplifizierung der politischen Situation im Österreich der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts mag mit zur frühen Wirkung des Werkes beigetragen haben. Formal unterstützt sie allerdings die stereotype Wendung wie etwa: «There is not a less popular government in Europe» [Austria 189], «The approach to Vienna, from this side, is truly grand» [Austria 109] oder «Never has there been a man more detested and dreaded than Metternich» [Austria 144]. Alle Zitate sind überdies Kapitelanfänge. Auch Sealsfields späteres Werk kennzeichnet noch das Stilmerkmal der Hyperbel, in Friedrich Sengles Worten: «Er übertreibt von Anfang an mit Passion [...]. Er ist immer erregt, er ist exzentrisch [...]»⁴⁴. Sengle bringt Sealsfields Hang zur Übertreibung mit seiner Selbststilisierung in Zusammenhang, eine Parallele, die durchaus auch auf Bernhard zutrifft.

Was die Werke beider Autoren darüber hinaus verbindet, ist die österreichische Ausdrucksweise, insbesondere die Instrumentalisierung von katholischen Ausdrucksformen. So wurden die Wiederholungen bei Bernhard mit der schematisch angelegten Anrufung von Heiligen, wie sie in der Katholischen Liturgie üblich ist, verglichen und als Litaneien interpretiert, als «säkularisierte Form der bannenden Beschwörung von Dingen und Sachverhalten»⁴⁵. Walter von Molos Wort von den katholisch-österreichischen Ausdrucksformen⁴⁶ trifft dagegen wohl mehr auf die späteren Werke Sealsfields zu, in denen er für seine Figuren eine Art Kunstsprache aus dem Gemisch unterschiedlicher Idiome entwickelte⁴⁷. Was die Rekurrenz auf katholische Ausdrucksformen bei beiden Autoren signifikant macht, ist der Umstand, daß sie auf der Ebene des Inhalts die Institution, die diese hervorgebracht hat, gerade schärfstens kritisieren. Es

⁴³ Karlheinz Rossbacher: Thomas Bernhard: «Das Kalkwerk», in: Paul Michael Lützeler (Hg.): Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: Neue Interpretationen, Königstein: Athenäum 1983, S. 372-387, hier: S. 379.

⁴⁴ Sengle a.a.o., S. 766.

⁴⁵ Rossbacher a.a.o., S. 381.

⁴⁶ Walter von Molo: Sealsfield-Postl, in: März 11 (1917), zit. Franz Schuppen: Charles Sealsfield, in: Jost Hermand u. Manfred Windfuhr (Hg.): Zur Literatur der Restaurationsepochen 1815-1848. Forschungsreferate und Aufsätze, Stuttgart: Metzler 1970, S. 285-346, hier: S. 298.

⁴⁷ Vgl. Sengle a.a.o., S. 797f.

ist, zumindest bei Bernhard, aber keineswegs der Fall, daß er mit der Ausdrucksweise die Institution bloßzustellen sucht. Es geht ihm nicht darum, zu entlarven, sondern er imitiert hier vielmehr die Idiosynkrasie eines Diskurssystems in der Absicht ein neues, seinen Stoffen und deren Aussage angemessenes Idiom zu schaffen.

In der Einleitung zum anonym veröffentlichten «Austria as it is» bekennt sich der Autor zum Text, erklärt, daß er selber die geschilderten Erfahrungen bei der Rückkehr in seine Heimat nach fünfjähriger Abwesenheit gemacht habe. Daß diese Floskel, die das zu Schildernde als verlässliche Information aus erster Hand ausweisen soll, selbst nicht der Wahrheit entspricht, hat bereits die frühe Sealsfieldforschung nachgewiesen. So stellt Robert Arnold 1898 fest, daß Sealsfield zwar 1826 - was auch seine Korrespondenz mit Metternich belegt - nach Deutschland zurückgekehrt, nicht aber bis Österreich gekommen sei [Austria XLV]. Erst 1828 kam er wieder, da war allerdings «Austria» bereits im Dezember davor erschienen [Austria V]. Die Erfahrungen, die Sealsfield in «Austria» verarbeitet, stammen überwiegend bereits aus der Zeit vor seiner Flucht im Jahre 1823, waren also, wenn auch persönlich verbürgt, zumindest nicht taufrisch. Was Sealsfield dann im Text präsentiert, ist aber alles andere als ein persönlich gefärbter Bericht. Es spricht hier zwar jemand in der ersten Person Plural - einmal erwähnt der Erzähler einen Reisebegleiter, der ihn durch die Zensur an der österreichischen Grenze geschleust habe [Austria 25f] -, aber die Person des Erzählers bleibt unklar. Nur den folgenden indirekten Hinweis erlaubt er sich: «[...] an observing traveller, not entirely excluded from the higher circles, will soon find out that Austria is nearer a crisis than perhaps any other country» [Austria 156]. Der Berichtende soll wohl deshalb als Person nicht konkret werden, um die Anonymität des Autors zu wahren. Darüber hinaus scheint Sealsfield aber auch den Eindruck möglicher Objektivität des Dargebotenen vermitteln zu wollen. Er nimmt jedenfalls auf diese Weise eine moderne erzählssystematische Erkenntnis⁴⁸ vorweg, wonach der Leser das Geschilderte desto eher als nicht nur durch den subjektiv Erlebenden verbürgt auffaßt, je weniger sich ein Erzähler als vermittelndes Medium zeigt. Damit entspricht Sealsfields narrative Technik dem im Titel erhobenen Anspruch, die Umstände so zu schildern, wie sie tatsächlich seien, und nicht etwa, wie sie auf den Berichterstatter gewirkt haben.

Während Sealsfield dem gewählten Genre gemäß jeden konkreten Hinweis auf den Narrator vermeidet, macht Bernhard gerade das Gegenteil in seinem Roman. Über seinen Erzähler lesen wir bekanntlich eine ganze Menge, auch durchaus autobiographisch Gefärbtes. Was Murau dem Leser nicht über sich selber berichtet, das erfahren wir qua Analogie aus der Charakteristik seines

⁴⁸ Vgl. Jürgen H. Petersen: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 1993.

Onkels Georg. Murau scheut sich auch nicht «ich» zu sagen, mehr noch, er weist seine Auslassungen als dezidiert subjektiv aus: Er wolle Wolfsegg, das Bernhard paradigmatisch für Österreich setzt, so beschreiben, wie er es sehe, denn - und nun schließt sich eine poetologisch-philosophische Überlegung an, «Jeder kann nur beschreiben, was *er* sieht, wie es *ihm* erscheint, nicht anders» [Au 197]. Einen vergleichbaren Reflexionsgrad erreicht Sealsfield nirgends in «Austria as it is». Es ist auch Murau, der beschließt, die Auslöschung von Wolfsegg vorzunehmen. Diesen Akt, den er explizit als individuellen, subjektiv motivierten ausweist, kritisiert er aber ebenso harsch, etwa im folgenden: «Wir hassen ja nur, wenn und weil wir im Unrecht sind» [Au 105].

Ein Motiv, das überraschenderweise sowohl bei Bernhard als auch bei Sealsfield auftaucht, erhält je unterschiedliche Bedeutung in ihrem Werk. Gemeint ist die Geistfeindlichkeit Österreichs. Über verschlossen gehaltene Bibliotheken ärgerte sich schon Sealsfield. Bei ihm weisen sie allerdings auf ein Anliegen der Reaktion hin, die sich vor aufmümpfigen Intellektuellen fürchtete und nicht nur die Bücher und damit den Geist wörtlich in Ketten legte [Austria 214], sondern auch durch ein bis ins letzte Detail regelmentiertes Schul- und Universitätssystem [Austria 75-80] die Volksbildung in Schranken halten wollte. Daß Sealsfield letzterem breiten Raum gibt, scheint unmittelbar auf eigene Erfahrung zurückzugehen.

Die fünf Bibliotheken Wolfseggs, mit deren Öffnung Murau sozusagen symbolisch das Erbe antritt, haben dagegen eine viel abstraktere und ungleich weitreichendere Bedeutung. Schon die Zahl fünf ist, wie ein zahlenmythisch versierter Rezensent feststellte, eine Unglückszahl⁴⁹. Und Unglück bringen Murau diese von seinen Vorfahren zusammengetragenen Schätze zweifellos: erst das Mißtrauen der Mutter, die sich vom Sohn mit dem «Siebenkäs» von Jean Paul gehänselt fühlt. Als Erwachsener schließlich treiben sie ihn in die Ferne - Wolfsegg behindert, ja verunmöglicht geradezu seine, wie auch einst Onkel Georgs, geistig-intellektuelle Entfaltung. Die Parallele zum Mythos, nämlich zum Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies, ist hier ziemlich offensichtlich. Interessant ist der Vergleich dieses von beiden Autoren gewählten Motivs deshalb, weil es schlaglichtartig die unterschiedliche Vertextung in beiden Werken zeigt.

Kann die Haßliebe zur Heimat bei beiden Autoren als wichtiger Schreibimpuls gelten⁵⁰, den sie durchaus mit anderen österreichischen Schriftstellern, etwa Karl Kraus⁵¹ teilen, so macht gerade sie auch die Unterschiede zwischen Bern-

⁴⁹ Vgl. Karl Birkenseer in der «Mittelbayrischen Zeitung» 1986, zit. Dittmar a.a.o., S. 309.

⁵⁰ Vgl. Höller a.a.o., S. 11.

⁵¹ Vgl. Walter Benjamin: Über Literatur, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1969 (=BS 232), S. 104-139.

hard und Sealsfield deutlich. Bernhard verstand es, seine Wut⁵² in literarische Formen, beispielsweise die der «Erregung»⁵³ zu kanalisieren, sie also ästhetisch fruchtbar zu machen, wobei es für seine schriftstellerische Fähigkeit spricht, daß ihm dies, beispielsweise in der genannten Form der Litanei, schon zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere gelang⁵⁴. Sealsfield dagegen steckt, zumindest in «Austria as it is» mitten drin in diesem Affekt. Seine Invektiven gegen den Österreichischen Staat und dessen Regierung sind von persönlichem Interesse geleitet. Erst nahm die Illiberalität ihm seinen Lehrer, dann machte die Geheimpolizei an der Grenze Anstalten, ihm die fremdsprachigen Bücher abzunehmen. Wäre er in Österreich geblieben, hätte er als entwichener Mönch keine Laisierung erwarten können und schon gar nicht eine Karriere als «freier» d.h. unbehelligter Schriftsteller. Mehr bitter als ironisch stellt er fest «Even distinguished writers [...] are here paid not so much to write as not to write» [Austria 215]. Andererseits lassen gerade derartige Formulierungen auch eine gewisse Selbstrechtfertigung Sealsfields erkennen, etwa: Ich tat doch gut daran, beizeiten das Weite zu suchen. Der Unterschied zu Bernhard liegt nun gerade darin, daß dieser seinen Erzähler aussprechen läßt, was bei Sealsfield nur zwischen den Zeilen steht. So rühmt sich Murau beispielsweise, genau im richtigen Moment aus der Kirche ausgetreten zu sein [Au 632].

* * *

Was nun die Funktion der Österreichbeschimpfung betrifft, die bei Sealsfield noch genregebunden, von Bernhard zur ästhetischen Form, losgelöst von Genrezwängen, entwickelt wurde, so täuscht ihre Ähnlichkeit. Sealsfields Provokationen verhalten dem Werk, unterstützt durch die in den Untergrund gedrängte Distribution, zur Sensation und damit zu seinem Verkauf. Als noch unbekanntem Autor stand ihm kein besseres Mittel zur Verfügung, schnell zu Geld zu kommen. Damit scheint sich ihr Zweck auch erfüllt zu haben, folgt man der überwiegend negativen Kritik, die seine ästhetische Qualität erfahren hat.

Auch die Bekanntheit des Autors Bernhard steigerte sich zwar durch seine häufige Medienpräsenz. Über Provokation als Marktbedingung hinaus haben Bernhards Invektiven aber eine spezifisch literarische Qualität, die ihnen nicht nur ihren Stachel nimmt, sondern auch ihre Konsumierbarkeit gewährleistet. Bernhard hatte sein Werk nie als gesellschaftsverändernd verstanden, dennoch demonstrieren viele, insbesondere seine früheren Prosatexte und am konsequentesten «Auslöschung», gerade dies: Was «Verstörung» und «Korrektur» bloß

⁵² Vgl. Müller a.a.o., S. 80.

⁵³ Vgl. Thomas Bernhard: Heldenplatz, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988 (=BS), S. 91 zit. Höller a.a.o., S. 17.

⁵⁴ Vgl. ebda.

ankündigen, nämlich die Zerstörung des Familien-Besitzes durch den Erben, das vollzieht Murau nicht nur mit seiner Schrift auf dem Papier, sondern ganz konkret durch die Absenkung Wolfseggs. Diesem durchaus destruktiven Zug in Bernhards Prosa entspricht übrigens das genaue Gegenteil in seiner Biographie, markiert diese doch die liebevolle und kenntnisreiche Bewahrung des Kulturerbes.

Sealsfield rechnet in «Austria» mit dem Status quo der Reaktion ab. Er geißelt den habsburgischen Immobilismus und ist nicht gewillt, ihn als Handlungsverzicht sublimierend zu verklären, wie dies etwa seine Zeitgenossen Franz Grillparzer im Drama und Adalbert Stifter im Roman taten. Als Flüchtling konnte er sich freilich diese Haltung eher leisten, brauchte sich nicht mit dem System zu arrangieren. Darum überrascht umso mehr, daß er sich 1848, genau wie seine österreichischen Schriftstellerkollegen, ebenfalls gegen die revolutionäre Umwälzung wandte⁵⁵. Mögen es finanzielle Überlegungen gewesen sein oder die mit Grillparzer und Stifter geteilte Furcht vor dem Auseinanderbrechen Österreichs, signifikant bleibt, daß, wie auch im Falle Bernhards, ein auf dem Papier durchaus radikaler Autor sich, wenn es darauf ankommt, als Konservativer erweist.

Allem Anschein nach kannte Bernhard Sealsfields Text nicht⁵⁶. Daß ihr Werk die beschriebenen Ähnlichkeiten aufweist, muß daher doch in erster Linie als Folge ihrer Sozialisation im Staate Österreich gedeutet werden. Hat sich politisch also im letzten Jahrhundert dort nichts geändert? Dies ist freilich eine Frage, die sich nicht mehr an die Literatur-, sondern an die Politikwissenschaft richtet.

⁵⁵ Vgl. Sebald a.a.o., S. 26.

⁵⁶ Dies vermutet zumindest sein langjähriger Vertrauter Karl Hennemayer laut Telefongespräch vom 17.4.1994.

Gabriella Rovagnati
(Milano)

Il demone dell'hotel
Variazioni su un tema nelle novelle di Stefan Zweig

Nur das Seltene erweitert unsern Sinn, nur
am Schauer vor neuer Gewalt wächst unser
Gefühl.

Stefan Zweig¹.

La letteratura del «Moderno», com'è noto, ha operato uno sconvolgimento o un ribaltamento delle forme tradizionali, sottraendo al critico un parametro essenziale con cui procedere all'analisi di un'opera: il rassicurante concetto di «genere». Non di rado la compresenza in un unico testo di elementi compositivi considerati per tradizione antitetici ne rende difficile, se non impossibile, un'esatta collocazione e catalogazione.

Questa tendenza è particolarmente evidente nel teatro, dove da tempo è venuta meno la suddivisione manichea fra comico e tragico: le *pièces* moderne presentano per lo più un'accentuata commistione tragicomica, alla quale non di rado si sovrappongono elementi grotteschi e assurdi che sottraggono in maniera chiara il testo alla possibilità di un'interpretazione univoca e mettono invece in risalto l'ambivalenza o polivalenza di ogni discorso drammaturgico.

Lo stesso vale però, molto spesso, anche per la prosa, tanto che non di rado sono gli stessi autori a definire uno stesso testo a volte racconto, a volte romanzo e a volte storia. Questo atteggiamento, equivoco per principio e quindi

¹ Stefan Zweig, *Der Kampf mit dem Dämon*, in Knut Beck (cur.), Stefan Zweig, *Gesammelte Werke in Einzelbänden* (abbr.: GWE), Francoforte, Fischer, 1981 ss., p. 23; trad. ital.: «Solo un evento raro dilata i nostri sensi, solo col brivido di una nuova potenza crescono i nostri sentimenti».

consapevolmente ambiguo, non riguarda dunque soltanto i contenuti, ma la stessa struttura interna dello scrivere moderno, che all'univocità preferisce indiscutibilmente una sfuggente polivalenza.

C'è però un genere che, in certo senso, è rimasto fedele al proprio nucleo originario: quello della novella. Non bisogna dimenticare che, benché di chiara derivazione romanza, la novella tedesca, affermatasi soltanto nel tardo Settecento, assunse fin da principio un carattere peculiare, perdendo di solito sia l'espressa intenzione didattica sia il tono sereno e leggero, tipici in origine di questo genere letterario². Certo, oggi risulta difficile fissare uno schema che renda ragione di tutte le possibili varianti della novella moderna: la sua affinità con l'aneddoto, la storia o la fiaba, per esempio, sono spesso così evidenti da rendere a priori discutibile ogni tentativo di proporre un'esatta sistematizzazione tematica e morfologica.

In linea di principio però, almeno in ambito letterario tedesco, oggi vale ancora la definizione che di questo genere ha dato Goethe. In un passo, citato assai di frequente, di un colloquio con Eckermann egli si chiede infatti: «[...] che altro è una novella se non un inaudito evento accaduto? [...]»³.

Partendo da questo postulato possono essere prese in esame le novelle di Stefan Zweig, che in sostanza aderiscono alla forma «classica» del genere⁴. Anche nella produzione novellistica dello scrittore austriaco, per la verità, si trovano testi che oscillano fra diverse tipologie: *Geschichte eines Untergangs* (Storia di un tramonto, 1910)⁵, per esempio, si apre nei toni della biografia storica⁶, mentre il «conte drolatique» *Die gleich-ungleichen Schwestern* (Le sorelle simili-dissimili, 1937)⁷ è molto vicino alla leggenda. Di solito però le novelle di Zweig sono imperniate su un evento straordinario che sconvolge, trasformandola, la vita dei protagonisti, confermando tra l'altro, sul piano teorico, che questo genere narrativo presuppone una concezione fatalistica dell'esistenza umana.

Come fanno in generale gli autori di novelle, che appunto intendono presentare vicende imprevedibili e inaudite, anche Zweig dimostra di avere una spiccata predilezione ad ambientare le proprie storie in uno spazio che non ha nulla in comune con il quotidiano e con la norma. I luoghi d'azione prescelti non coinci-

² Cfr. Benno von Wiese, *Novelle*, Stoccarda, Sammlung Metzler 1982.

³ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, cur. H. H. Houben, Wiesbaden, Brockhaus, 1959, p. 179 s. (29 Januar 1827): «[...] was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit? [...]».

⁴ Cfr. Hugo Aust, *Novelle*, Stoccarda, Metzler, 1990, p. 158.

⁵ GWE, *Der Amokläufer*, pp. 7-49.

⁶ Gabriella Rovagnati, *La Madame de Prie di Stefan Zweig. «Geschichte eines Untergangs»*, in Fausto Cercignani (cur.), *Studia Austriaca*, Milano, Ed. dell'Arco, 1992, pp. 143-188.

⁷ GWE, *Verwirrung der Gefühle*, pp. 116-144.

dono cioè mai con quelli della «routine»; le novelle si svolgono in una realtà «altra», esterna allo «Heim» e che quindi, essendo vagamente «un-heim-lich», ossia poco rassicurante, perturbante, risulta adatta a favorire esperienze particolari, ma insieme anche plausibili. Diversamente dalla fiaba o dalla storia fantastica, infatti, la novella non costruisce un mondo di sogno sottraibile all'esame di realtà, non postula una dimensione sovrareale o irreali: l'ambiente in cui l'azione si svolge, pur nella sua eccezionalità, deve riuscire credibile al lettore e riflettere (e allo stesso tempo giustificare) lo strano o stravagante episodio narrato.

Uno degli spazi preferiti da Zweig per presentare lo sviluppo di un soggetto novellistico è l'hotel. Si tratta in genere di una struttura alberghiera situata in una stazione turistica, estiva o invernale, in una di quelle località di villeggiatura alla moda che, all'inizio del secolo, per i «bessere Kreise», per i ceti più abbienti della società, erano diventate una sorta di *status symbol*. Questa scelta conferma l'adesione, da parte dell'autore, a un'altra specifica connotazione teorica della novella, il cui orizzonte d'attesa coincide con quello delle classi più alte: scrittori altoborghesi si rivolgono con questo tipo di racconto a un pubblico dello stesso livello sociale.

Per quel che riguarda specificamente Zweig, che negli ultimi anni di vita rievocò con tanto pathos il sommerso *Mondo di ieri* e rimpianse con profonda malinconia la perduta «epoca d'oro della sicurezza», si può stabilire per lo più in maniera inequivocabile quale sia lo sfondo storico delle sue novelle. È «l'epoca dell'ultimo splendore della borghesia colta. L'impianto sociale, fatto in seguito saltare da guerra e rivoluzione, è ancora intatto. I vari personaggi sempre ricorrenti, consiglieri, baroni, giovani signore borghesi, medici e soprattutto villeggianti, non sono ancora angustiati dalle preoccupazioni finanziarie, dal degrado sociale e dai problemi alimentari del dopoguerra. La loro cacciata dalle sicurezze sociali della Monarchia non è ancora avvenuta»⁸. Al centro delle novelle c'è insomma quasi sempre «il mondo dell'anteguerra visto con gli occhi dell'anteguerra»⁹.

Zweig, rampollo di un ricco industriale e di una madre un po' snob e di ve-

⁸ Alfred Pfoser, *Verwirrung der Gefühle als Verwirrung einer Zeit*, in Heinz Lunzer-Gerhard Renner (curr.), *Stefan Zweig 1881-1981*, «Zirkular» Sondernummer 2, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur (abbr.: SZZ), Vienna, 1981, p. 13: «[Es ist] die letzte Glanzzeit des gebildeten Bürgertums. Das später durch Krieg und Revolution gesprengte Sozialgefüge ist noch intakt. Diverse Geheimräte, Barone, junge Bürgersfrauen, Ärzte und vor allem die immer wiederkehrenden Urlauber plagten sich nicht mit Finanzsorgen, sozialer Degradierung und Ernährungsproblemen der Nachkriegszeit. Die Vertreibung aus den sozialen Sekuritäten der Monarchie steht ihnen erst bevor».

⁹ Hannah Arendt, *Juden in der Welt von Gestern. Sechs Essay*, Heidelberg, 1948, p. 116: «die Vorkriegswelt mit den Augen des Vorkriegs».

dute internazionali che amava la vita del bel mondo¹⁰, soggiornò con regolarità nei migliori hotel dei luoghi di villeggiatura più in voga dell'imperial-regia Monarchia fin dalla primissima infanzia: «D'estate si andava "in campagna" in un'elegante stazione termale come Marienbad, o in uno dei grandi hotel delle Alpi, oppure in una piccola località come Pörtschach sul Wörthersee»¹¹. La scelta di questo «milieu» prende quindi spunto innanzitutto da un'esperienza autobiografica, anche se non si deve dimenticare che questo stile di vita era comune a molti scrittori dell'epoca; anche Schnitzler, ad esempio, figlio come Zweig di una ricca famiglia ebrea di Vienna, ambienta molti dei suoi racconti in località turistiche: si pensi, a titolo di esempio, a *Frau Beate und ihr Sohn* (Beate e suo figlio) o a *Fräulein Else* (La signorina Else).

Ma l'hotel non interessa Zweig solo per motivi sociologici; come ha sottolineato David Turner, «a new location» significa innanzitutto «relaxation of those civilising restraints and conventions which obtain at home, but are under threat in a different setting»¹².

Forse anche i diversi giardini della poesia di «Jung Wien», luoghi belli e separati dalla volgarità del mondo, nei quali i vari preziosi e raffinati esteti si rifugiano alla ricerca di un isolamento che favorisca il dispiegarsi del loro programmatico egotismo, potrebbero essere assimilati all'hotel, se considerato mero luogo alternativo alla quotidianità. Ma mentre giardino e parco garantiscono una dimensione del tutto soggettiva dell'essere diversi, l'hotel presuppone una sfera collettiva, in cui il confronto con gli «altri» diventa inevitabile. Qui è impossibile coltivare un narcisismo inteso come puro autorispecchiamento: al contrario, in questo spazio il piacere di mettersi in mostra viene accentuato ed esaltato, e l'esibirsi, l'esporsi in un ambiente diverso può portare alla luce tratti inattesi della personalità, spesso utili nel processo di scoperta di sé. Mentre il giardino simboleggia una sostanziale distante staticità, l'hotel rappresenta un luogo di possibile dinamismo: «the change may bring suffering, but it may also bring revitalisation and release»¹³.

Prescindendo dai diversi paesaggi «esotici», assai frequenti anche nell'opera di Zweig¹⁴, un'ulteriore sfumata variante del «lieu particulier» lontano da ogni

¹⁰ La madre di Zweig, Ida Brettauer (1854-1938), proveniva da una ricca famiglia di banchieri ebrei, che si erano insediati in Francia, in Svizzera, negli USA e anche in Italia.

¹¹ Donald A. Prater, *Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen* (abbr.: PR), Francoforte, Fischer, 1984, p. 20: «Im Sommer fuhr man "aufs Land", in einen vornehmen Badeort wie Marienbad, in eines der großen Hotels in den österreichischen Alpen oder in einen kleinen Ort wie Pörtschach am Wörthersee».

¹² David Turner, *Moral Values and the Human Zoo. The Novellen of Stefan Zweig* (abbr.: TU), Hull, University Press, 1988, p. 201.

¹³ TU, p. 201.

¹⁴ Cfr. Klaus Zelewitz, *Stefan Zweig. Exotismus versus (?) Europhilie*, in Fausto Cercignani (cur.), *Studia Austriaca II*, Milano, Ed. dell'Arco, 1993, pp. 29-38.

«domestic obligation»¹⁵, ma che sottolinea in maniera più concreta il lato patologico, il tributo di sofferenza che ogni passo alla conquista della propria identità comporta, è l'istituto termale - valgono come esempi *Doktor Gräsler, Badearzt* (Dottor Gräsler, medico termale) e *Die Schwestern, oder Casanova in Spa* (Le sorelle o Casanova a Spa) di Schnitzler - o il sanatorio vero e proprio, e qui primeggiano ospedali come «Einfried» e «Berghof», rispettivamente al centro di *Tristan* (Tristano) e di *Der Zauberberg* (La montagna incantata) di Thomas Mann.

Pur nelle sue multiformi varianti, insomma, l'hotel è un costante «topos» letterario all'inizio del XX secolo.

Seguendo le novelle di Zweig da un punto di vista cronologico, già nel primo ciclo di racconti *Die Liebe der Erika Ewald*¹⁶ (L'amore di E. E.), pubblicato nel 1904, ci si imbatte in una storia che si svolge in un albergo: *Der Stern über dem Wald* (La stella sul bosco).

François, cameriere in un grand hotel della Riviera, si innamora perdutamente e senza alcuna speranza della bella contessa polacca Ostrakowa, che ha l'onore e il piacere di servire. Il giovanotto prova per la nobildonna una venerazione quasi sacrale e si prodiga per lei con una devozione che rasenta il feticismo: «Dopo cena egli accarezzava le pieghe della tovaglia, là, dov'era il suo posto, e lo faceva con dita così dolci e carezzevoli che sembrava sfiorasse care e morbide mani di donna; tutte le cose che le erano state vicine egli le raccoglieva insieme con una simmetria piena di abnegazione, come se le preparasse per una festa»¹⁷.

Ma un bel giorno la permanenza della bella aristocratica all'hotel giunge alla fine. Quando scopre che l'amata straniera si prepara a partire, François decide di spendere tutto il denaro che è riuscito a risparmiare per far pervenire anonimo alla contessa un cesto di fiori particolarmente rari e costosi, risoluto a gettarsi poi sotto il treno che riporterà la signora a Varsavia.

¹⁵ TU, p. 199.

¹⁶ Stefan Zweig, *Die Liebe der Erika Ewald*, Berlino, Egon Fleischel & Co., 1904. Oltre al racconto del titolo, il volume conteneva: *Der Stern über dem Wald*, *Die Wanderung* e *Die Wunder des Lebens*; in GWE, *Verwirrung der Gefühle*, *Der Stern über dem Walde* (abbr.: SuW), pp. 7-18 e *Die Liebe der Erika Ewald*, pp. 19-70; GWE, *Buchmendel*, *Die Wanderung*, pp. 7-14 e *Die Wunder des Lebens* pp. 15-95. La trad. ital. di Loredana De Campi dell'intero ciclo, dal titolo *Voci d'amore*, Milano, Rizzoli, 1963, è così suddivisa: *L'amore di Erika Ewald*, p. 9-60, *Il pellegrinaggio*, pp. 61-68; *I miracoli della vita*, pp. 69-148 e *La stella sul bosco* (abbr.: SuWI), pp. 149-160. Una nuova edizione italiana dell'intero ciclo è uscita da Pasigli, Firenze, 1994.

¹⁷ SuWI, p. 150; SuW, p. 8: «Er strich nach dem Souper über die zerknüllten Tischtuchfalten vor ihrem Platze mit so zärtlichen und kosenden Fingern, wie man wohl liebe und weichruhende Frauenhände streichelt; er rückte alle Dinge ihrer Nähe mit hingebungsvoller Symmetrie zusammen, als ob er sie zu einem Feste bereite».

Pochi istanti prima di morire, mentre è già disteso sopra i binari, il cameriere vede brillare nel cielo notturno un'unica stella e muore con quest'immagine negli occhi. Quando il treno, costretto dal suicida a una brusca frenata, si ferma, la contessa si affaccia al finestrino e scorge nel cielo la stessa stella luminosa, quasi scoprisse finalmente la luce dell'amore.

La prospettiva del racconto è inusuale: il narratore infatti è un cameriere, mentre di solito, come si è detto, i protagonisti delle novelle appartengono alle classi più elevate. Ma l'ambientazione resta funzionale all'intenzione altoborghese della storia, soprattutto nella «allure» di François che, servito l'ultimo *dinner* (una sorta di ultima cena), lascia l'hotel: «Come un ospite davanti al quale i servitori s'inclinano, egli passò lungo i corridoi, discese la sontuosa scalinata principale e fu in istrada»¹⁸.

È il gesto con cui questo eroe negativo si libera da tutti i «vuoti e deserti anni» da cameriere¹⁹ e, sacrificandosi all'amore, si getta nella libertà della morte.

Anche due delle «Quattro storie dal mondo dei ragazzi», come dice il sottotitolo della successiva raccolta di racconti *Erstes Erlebnis*²⁰ (Prima esperienza), pubblicata nel 1911, si svolgono in un albergo.

In *Sommernovellette*²¹ (Breve novella estiva) un anziano signore dal vivace passato da *bohémien*, ospite di uno hotel di Cadenabbia sul Lago di Como, sopraffatto dalla noia, inizia a scrivere anonime lettere d'amore a una ragazzina di sedici anni che soggiorna nello stesso albergo con la madre e la zia. Il vecchio libertino, non esente da pose di palese sadismo, osserva poi da lontano come la sua piccola vittima pian piano si innamori: il romantico e inquietante desiderio di tenerezza che la pervade, spinge la ragazzina a credere persino di riconoscere in un giovanotto italiano l'autore delle lettere. Ma non appena si illude di poter realizzare il proprio inconfessato sogno puberale, di poter davvero incontrare un innamorato, giunge improvviso e impreveduto il giorno della partenza che distrugge brutalmente tutti i suoi castelli in aria. L'elegante signore, tormentato dai sensi di colpa, torna l'anno successivo nello stesso albergo, sperando invano di poter rimediare a quella perfidia, scatenata da un gioco inconsulto e perverso.

¹⁸ SuWI, p. 155; SuW, p. 12: «Wie ein Gast, vor dem sich die Bedienten beugen und neigen, schritt er durch die Gänge und über die vornehme Empfangstreppe hinab zur Straße zu [...]».

¹⁹ SuWI, p. 153; SuW, p. 11: «öde, leere Kellnerjahre».

²⁰ Stefan Zweig, *Erstes Erlebnis. Vier Geschichten aus Kinderland*, Lipsia, Insel, 1911. Le novelle sono ora distribuite come segue: GWE, *Phantastische Nacht, Sommernovellette* (abbr.: SN), pp. 7-19 e *Die Gouvernante*, pp. 20-38, GWE, *Verwirrung der Gefühle, Geschichte in der Dämmerung*, pp. 79-115; GWE, *Brennendes Geheimnis, Brennendes Geheimnis* (abbr.: BG), pp. 7-85; per quest'ultimo racconto si fa riferimento alla traduz. ital. di Anna dal Collo, *Bruciante segreto* (abbr.: BGI), Milano, SugrCo, 1982.

²¹ SN, pp. 7-19; trad. ital. di Barbara Griffini, *Breve novella estiva* (abbr.: SNI), in Stefan Zweig, *Notte fantastica* (cur. Cinzia Romani), Milano, Frassinelli, 1992, pp. 1-11.

L'hotel in sé non viene descritto: si sa soltanto che è in riva al lago e che l'episodio narrato è accaduto verso la fine d'agosto. La cittadina di Cadenabbia²² si presenta come «un ritiro fragrante, inondato dal sole»²³, ma l'hotel - si è alla fine della stagione - è quasi deserto. Tutto emana noia, come il narratore sottolinea descrivendo gli altri ospiti dell'albergo: «C'era lo stesso signore di Milano che passa le sue giornate a prendere pesci per poi ributarli in acqua ogni sera e ripescarli la mattina dopo. C'erano due vecchie inglesi, la cui esistenza, lievemente vegetativa, quasi non si notava [...]»²⁴.

I clienti dell'albergo riflettono insomma il vuoto interiore dei ricchi, la cui saturata esistenza si è fatta con l'età inutile e insensata. Tanto più reattivi si fanno allora i nervi del consumato uomo di mondo di fronte a quella fanciulla adolescente, nella cui «nostalgia disperata» trova «qualcosa di commovente»²⁵. Nel tedio opprimente e rassegnato che regna all'intorno, la ragazzina diventa per lui la personificazione di quel «sì alla vita» al quale il maturo avventuriero, simile al *Casanova* di Schnitzler, non vuole ancora rinunciare.

Luogo particolarmente favorevole all'avventura si rivela anche l'albergo al centro di *Brennendes Geheimnis* (Bruciante segreto), altra storia nella quale un delicato ragazzino alle soglie della pubertà, il dodicenne Edgar, cade vittima del gioco spietato di adulti insensibili ed egoisti.

In questo caso l'atmosfera generale non preannuncia una «tarda estate»; è primavera, e l'aria è ricolma d'inquietudine e d'impazienza sul Semmering, dove un giovane barone ha deciso di trascorrere una vacanza. Diversamente che in *Breve novella estiva*, l'età dell'avventuriero lascia presagire qui orizzonti d'aspettativa più ampi, come conferma la stessa estensione della storia, la più lunga dell'intero ciclo narrativo.

A tutta prima l'albergo al Semmering non sembra avere molto da offrire, soprattutto a ospiti come il giovane barone, il quale non va cercando né pace né idilli di natura e invece nutre la precisa intenzione di «andare a caccia» di facili amori. Così lo descrive Zweig: «Era uno i quei giovani a cui molto riesce grazie alla bellezza del loro viso e nei quali, dunque, ogni fibra è costantemente tesa verso un nuovo incontro, verso un'esperienza. Sono sempre pronti a scattare verso l'incognita di un'avventura. [...] Nel definire questo genere di uomini, non senza un certo superficiale disprezzo, cacciatori di gonnelle, non ci si rende conto di quanta verità e spirito d'osservazione siano condensati in quest'espres-

²² La descrizione della località lacustre suscita la piena ammirazione di Rilke (cfr. Stefan Zweig, *Tagebücher*, Francoforte, Fischer, 1988, p. 63).

²³ SNI, p. 1; SN, p. 7: «eine duftende, sonnenbeglänzte Einsamkeit [...] das Hotel [...] fast ganz verlassen».

²⁴ SNI, p. 2 s.; SN, p. 9: «Der gleiche Herr aus Mailand war hier, der den ganzen Tag Fische fängt, um sie abends wieder loszulassen und am nächsten Morgen wieder einzufangen; es waren zwei alte Engländerinnen da, deren leise vegetative Existenz man kaum bemerkte [...]».

²⁵ SNI, p. 3; SN, p. 9: «Es war etwas Rührendes in ihrer hilflosen Sehnsucht».

sione. In essi ardono infatti tutti gli istinti passionali della caccia, dal gusto del braccare la selvaggina all'eccitazione, alla crudeltà mentale»²⁶.

Nel fruscio di un abito di seta al quale si accompagna una voce femminile che parla francese, il barone individua immediatamente la propria vittima, la probabile preda della sua programmata battuta. Per arrivare a lei, il giovanotto stringe una «rapida amicizia» (BG, p. 23 ss.) con il figlioletto della signora. Ben presto si forma così un «terzetto» (BG, p. 32 ss.), dal quale però il piccolo Edgar viene programmaticamente sempre più escluso, in modo che possa iniziare il vero e proprio «attacco» (BG, p. 39 ss.) che, sferrato secondo le regole di una tecnica consumata, permetta di giungere alla conquista finale. Ma il ragazzo oppone resistenza, vuole in tutti i modi penetrare nel «bruciante segreto» (BG, p. 59 ss.) degli adulti, si rende conto che il barone e la madre sono «bugiardi» (BG, p. 74 ss.) e segue le loro «orme al chiaro di luna» (BG, p. 84 ss.) fino a organizzare un'autentica «aggressione» (BG, p. 93 ss.), distruggendo così il piano dell'avversario libertino.

Anche in questo caso l'albergo serve soltanto da sfondo alla vicenda: non viene descritto, serve semplicemente a creare una determinata atmosfera e una determinata tensione. È un palcoscenico particolare, da cui il papà è assente e perciò la madre può facilmente essere indotta in tentazione; ma è soprattutto il teatro che permette al dodicenne di pervenire alla «prima intuizione» (BG, p. 107 ss.) della realtà che si nasconde dietro l'oscuro e inaffidabile mondo dei grandi. L'hotel significa lontananza dal protettivo ambiente domestico e si trasforma in luogo di «trasgressione» in senso etico ed etimologico: spinge la madre oltre le proprie inibizioni morali e permette al figlio di superare una serie di ostacoli sul cammino verso la maturità. Alla coppia l'albergo offre spazio per il gioco erotico, che nella signora scatena eccitazione ma anche angoscia, in quanto fa vacillare la sua fedeltà coniugale. Per il ragazzino esso si trasforma in una sorta di carcere, nel quale egli comincia a odiare la propria infanzia trovando il coraggio di evaderne.

Centro propulsore della meccanica del gioco è la *hall* dell'albergo, apparente punto d'incontro dal quale invece la coppia cerca sempre di sfuggire al ragazzino. Ma la cocciutaggine di Edgar si rivela superiore alle astuzie degli adulti: «L'atrio era piuttosto frequentato quando la carrozza con i due fuggiaschi si fermò davanti all'hotel. Alcuni signori giocavano a scacchi, altri leggevano il

²⁶ BGI, p. 18; BG, p. 9: «Er war einer jener jungen Menschen, deren hübschem Gesicht viel geglückt ist und in denen nun beständig alles für eine neue Begegnung, ein neues Erlebnis bereit ist, die immer gespannt sind, sich ins Unbekannte eines Abenteuers zu schnellen [...]. Wenn man solche Menschen mit einer gewissen leichtfertigen Verächtlichkeit Frauenjäger nennt, so geschieht es, ohne zu wissen, wieviel beobachtende Wahrheit in dem Worte versteinert ist, denn tatsächlich, alle leidenschaftlichen Instinkte der Jagd, das Aufspüren, die Erregtheit und die seelische Grausamkeit flackern in dem rastlosen Wachsein solcher Menschen».

giornale, le signore conversavano»²⁷; qui il figlio fa la posta alla madre e al suo accompagnatore, che ora non considera più un amico, ma una canaglia. E nella sua spontaneità infantile non manca di dirgli apertamente: «Lei si è comportato in maniera infame»²⁸. A questo gesto di aperta ribellione segue, inevitabile, l'ingiusta punizione, e il ragazzino viene chiuso in camera. La sua vigilanza però non ha cedimenti: «Tra la porta interna e quella esterna, sottile e leggera ricoperta di tappezzeria, v'era uno spazio angusto, non più profondo dell'interno di un armadio»²⁹; nascosto in quella buia intercapedine, Edgar organizza il proprio inatteso interludio, aggredendo alla fine il donnaiolo imbroglione e salvando così la madre dal rischio dell'adulterio.

Nella storia l'albergo è presentato chiaramente come un luogo della vita pubblica, in cui è importante mantenere in piedi una facciata di rispettabilità. Nella vita che gli ospiti conducono nell'hotel traspare l'eterno dualismo fra «Schein» e «Sein», fra apparenza e verità che sempre attraversa la letteratura del *fin de siècle*. Per riuscire elegante e raffinata la signora si rivolge al figlio in francese, benché non sia affatto padrona di questa lingua. Edgar, dal canto suo, per cercare di ritrovare un punto di contatto con la madre dopo la famigerata aggressione al barone, ricorre all'unica strategia che la donna certamente apprezza, vale a dire alle regole formali del buon comportamento: «Si fece zitto zitto, non osò fare il minimo rumore, sollevò e posò la tazza con la massima attenzione»³⁰. Il ragazzo sa che per la madre è fondamentale mantenere in pubblico un atteggiamento adeguato al proprio ruolo, sa che per lei è irrinunciabile recitare esattamente la propria parte, entrando in scena, come sul palcoscenico, con le battute e i gesti giusti; anzi ha capito che l'esteriorità per lei è più importante della sua intima sofferenza. Ma, essendo una creatura ancora sostanzialmente incorrotta, sa stare al gioco solo fino a un certo punto; se nella sala da pranzo comune riesce a reprimere il proprio disagio, nella camera privata non è più in grado di controllarsi: la rabbia esplose, Edgar si ribella apertamente, arriva persino a picchiare la madre, dopo di che si dà alla fuga.

La vita d'albergo appartiene dunque al regno dello «Schein», al mondo dell'apparenza e della menzogna: locali destinati alla vita collettiva, come atrio, sala da pranzo, stanza da musica o campo da tennis servono all'appagamento di un'ostentazione sociale che è in netto contrasto con la realtà soggettiva, la quale

²⁷ BGI, p. 77; BG, p. 50: «Die Hall war recht gut besucht, als der Wagen mit den beiden Flüchtlingen draußen wieder hielt. Ein paar Herren spielten Schach, andere lasen ihre Zeitungen, die Damen plauderten».

²⁸ BGI, p. 77; BG, p. 50: «Sie haben sich niederträchtig benommen».

²⁹ BGI, p. 94; BG, p. 62: «Zwischen der inneren Tür und der äußeren, leicht beweglichen Tapetetür, war ein schmaler Zwischenraum, nicht größer als das Innere eines Kleiderschranks».

³⁰ BGI, p. 99 s.; BG, p. 66: «Er wurde ganz still, wagte nicht einmal Lärm zu machen, ganz vorsichtig hob er die Tasse und stellte sie wieder zurück».

si manifesta soltanto nella sfera privatissima dell'alloggio personale: la mancata coincidenza di interno ed esterno - nell'anima dell'individuo oltre che nei rapporti interumani - trova la sua immagine speculare nella struttura dell'albergo.

Nel terzo anello della «Catena» novellistica progettata da Zweig, *Verwirrung der Gefühle* (Sovvertimento dei sensi, 1927)³¹, l'hotel ricompare in diverse ulteriori varianti. *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (Ventiquattr'ore dalla vita di una donna) si apre in una «piccola pensione della Riviera»³², dov'è radunata una «cerchia prettamente borghese e tanto pacifica da divertirsi con discorsi poco significanti e scherzi innocenti»³³. Ma in via del tutto eccezionale, la compagnia, eccitata da uno strano episodio appena verificatosi, si butta in una violenta discussione. Il narratore che introduce in prima persona l'evento nella cornice, presenta la situazione in questi termini: «La pensione da noi [...] abitata, sembrava di fuori una villa isolata - oh come spaziava lo sguardo da quelle finestre sulla spiaggia frastagliata di rocce! - ma in realtà non era altro che una dipendenza più economica del grande Palace Hotel e a questo unita dal giardino, di modo che noi della pensione eravamo, in fondo, in continuo contatto con gli ospiti del grande Hotel»³⁴.

Poi viene subito introdotto lo scandalo che il giorno precedente si è verificato nell'edificio vero e proprio dell'albergo: Madame Henriette, sedotta da un affascinante giovane francese a lei prima del tutto sconosciuto, ha abbandonato all'improvviso marito e figli per fuggire con l'amante. L'episodio divide il gruppo di ospiti della *dépendance*: mentre alcuni lo giudicano un'infamia imperdonabile, altri cercano di capire, se non di giustificare, la decisione della signora. La situazione offre all'anziana aristocratica inglese Mrs. C. l'occasione di chiedere al narratore il permesso di confidargli una strana avventura occorsale esattamente ventiquattro anni prima. Tutto era successo in un unico giorno, ventiquattr'ore

³¹ Stefan Zweig, *Verwirrung der Gefühle*, Lipsia, Insel, 1927; il vol. conteneva le seguenti novelle: *Verwirrung der Gefühle* (abbr.: VdG), ora in GWE, *Verwirrung der Gefühle*, pp. 79-115; *Untergang eines Herzens* (abbr.: UeH), ora in GWE, *Verwirrung der Gefühle*, pp. 145-181; *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (abbr.: LeF), ora in GWE, *Phantastische Nacht*, pp. 70-144. Trad. ital. di Berta Burgio Ahrens, *Sovvertimento dei sensi*, Milano, dall'Oglio, 1931; il vol. è così composto: *Sovvertimento dei sensi* (abbr.: VdGI), pp. 5-140; *Tramonto di un cuore* (abbr.: UeHI), pp. 41-192; *Ventiquattr'ore della vita di una donna* (abbr.: LeFI), pp. 193-288.

³² LeFI, p. 193.

³³ LeFI, p. 193; LeF, p. 70: «durchaus bürgerliche Tischgesellschaft, die sonst friedlich small talk und untiefe, kleine Späßchen untereinanderübt».

³⁴ LeFI, p. 194; LeF, p. 70: «Die Pension, in der wir [...] wohnten, bot sich nach außen hin zwar als abgesonderte Villa dar - ach, wie wunderbar ging der Blick von den Fenstern auf den felsenerzackten Strand! -, aber eigentlich war sie nichts als die wohlfeilere Dependence des großen Palace Hotels und ihm durch den Garten unmittelbar verbunden, so daß wir Nebenbewohner doch mit seinen Gästen in ständigem Zusammenhang lebten».

appunto, ma era stato talmente sconvolgente da continuare a essere per la signora, pur a distanza di tanto tempo, un gravoso peso sulla coscienza.

Per poter procedere alla confessione, la Lady invita l'ascoltatore prescelto nella propria camera: «La stanza era immersa in una pallida penombra, ove solo una piccola lampada sul tavolo proiettava il suo cono di luce gialla. Mrs. C. mi venne incontro senza ombra d'imbarazzo, m'offrì una poltrona e si sedette di fronte a me. [...] Dalla sala di conversazione salivano di quando in quando [deboli e strascicate] le note d'un valzer [...]»³⁵. In quest'atmosfera «soft», in cui tutto, suoni e colori, è attutito e smorzato e genera così un'intimità artificiale, l'aristocratica Lady scozzese racconta a quell'estraneo la sconvolgente avventura in cui un tempo è rimasta coinvolta.

La signora aveva condotto fino a quarantadue anni - e non può sfuggire la voluta inversione delle cifre, più evidente nel tedesco *zweiundvierzig/vierundzwanzig* - un'esistenza secondo le regole dell'ambiente altoborghese in cui era stata educata: si era sposata, aveva cresciuto due figli e aveva vissuto unicamente per la propria famiglia, senza soffrire di nessun tipo di frustrazione o malcontento. Ma all'improvviso la sua vita aveva subito un drastico cambiamento: aveva perso il marito, i figli erano ormai adulti e indipendenti e allora, per la prima volta, la donna si era sentita sola, abbandonata e inutile. Così «per sfuggire inconsapevolmente al tedio e alla noia insopportabili»³⁶ di un'esistenza vuota, si era messa a viaggiare ed era capitata a Monte Carlo. Qui aveva preso l'abitudine di recarsi spesso al Casinò, affascinata soprattutto dalla passionalità dei giocatori che le si manifestava nel muto linguaggio delle loro mani. Nel corso della fatale serata di cui appunto intende parlare, aveva così involontariamente assistito al totale crollo finanziario di un giovane aristocratico polacco che, nell'accanimento del gioco, aveva perso tutte le sue sostanze. Temendo che il giovanotto si volesse toglier la vita, lo aveva rincorso quando questi aveva abbandonato come una furia il Casinò, precipitandosi fuori nella notte tempestosa. La sua disponibilità da buona samaritana era stata però fraintesa: il giocatore disperato l'aveva presa per una *cocotte* e lei, quasi inconsapevolmente, aveva assecondato quell'equivoco. Aveva chiamato una carrozza: «Alla domanda del cocchiere dove andare, non seppi lì per lì rispondere. Ma ricordandomi subito che l'uomo accanto a me, così bagnato fradicio, non avrebbe potuto trovare alloggio in uno dei buoni alberghi, d'altra parte, da donna veramente inesperta, non pensando a cosa equivoca, intimai al cocchiere: "In qualche al-

³⁵ LeFI, p. 212; LeF, p. 84: «Das Zimmer lag in einem matten Zwielflicht, nur die kleine Leselampe auf dem Tisch warf einen gelben Kegel in den sonst dämmerhaft dunklen Raum. Ganz ohne Befangen trat Mrs. C. auf mich zu, bot mir einen Fauteuil und setzte sich mir gegenüber [...]. Vom Konversationszimmer unten kreiselten manchmal matt die abgerissenen Töne eines Walzers herauf [...]».

³⁶ LeFI, p. 215; LeF, p. 87: «[auf einer] uneingestandenem Flucht vor einer wertlos gewordenen und nicht zu errückenden Zeit».

bergo modesto"»³⁷. L'ordine era stato immediatamente eseguito: «E ci troviamo davanti alla porta chiusa d'un piccolo albergo sconosciuto, sopra di noi una piccolissima tettoia ci proteggeva contro la pioggia incessante, che tutt'intorno scrosciava nella notte impenetrabile»³⁸. A tutta prima la signora aveva tentato di regalare del denaro al giovanotto e di andarsene. Ma lui aveva rifiutato di accettare i cento franchi che gli erano stati offerti, senza tuttavia smettere di minacciare di suicidarsi. «In questo momento s'udì di dentro girare la chiave della porta, il portiere apriva. [...] E così ... così, ad un tratto, mi trovai nell'albergo. Volevo parlare, dire qualche cosa, ma la gola non mi obbediva ... [...] ... una chiave scricchiolava ... E ad un tratto mi trovai sola con un estraneo, nella stanza di un albergo del quale oggi ancora ignoro il nome»³⁹. Dopo una notte «piena di lotta e di parole di passione, di collera e di odio»⁴⁰ la nobildonna si era ridestata, individuando con angoscia «la volta di una stanza estranea, e poi, a poco a poco, un ambiente sconosciuto, brutto»⁴¹, senza ricordare come vi fosse capitata. L'effetto straniante era andato crescendo man mano che la signora aveva preso coscienza dell'accaduto: «[...] sentivo parlare nella stanza attigua, sentivo rumore d'acqua, di fuori nell'andito, sentivo trascinare dei passi, e ognuno di questi segni mi provava inesorabilmente la crudele verità»⁴². Vergogna e disagio avevano allora scatenato in lei un unico desiderio, quello della fuga: «[...] via, via, tornare ad una vita mia, al mio albergo»⁴³.

Mentre la donna nel «suo» hotel di lusso si sente a proprio agio come a casa propria, il modesto alberghetto senza nome non le offre più alcun punto di rife-

³⁷ LeFI, p. 239; LeF, p. 106: «Als der Kutscher fragte, wohin, wußte ich zunächst keine Antwort. Aber mich plötzlich erinnernd, daß der gänzlich durchnäßte, tiefende Mensch neben mir in keinem der guten Hotels Aufnahme finden könnte - andererseits aber auch als wahrhaft unerfahrene Frau an ein Zweideutiges gar nicht denkend, rief ich dem Kutscher nur zu: "In irgendein einfaches Hotel!"».

³⁸ LeFI, p. 240; LeF, p. 106 s.: «Wir standen jetzt vor der Tür eines kleinen, fremden Hotels, über uns wölbte ein gläsernes Vordach sein winziges Stück geschützten Raumes gegen den Regen, der ringsum mit gräßlicher Monotonie die undurchdringliche Nacht zerfranste».

³⁹ LeFI, p. 243; LeF, p. 109: «In diesem Augenblick knackte der Schlüssel an der Tür von innen her, der Portier öffnete. [...] Und so ... so stand ich mit einem Male innen im Hotel; ich wollte sprechen, etwas sagen, aber die Kehle stockte mir ... [...] ... ein Schlüssel knackte ... Und plötzlich war ich mit diesem fremden Menschen allein in einem fremden Zimmer, in irgendeinem Hotel, dessen Namen ich heute noch nicht weiß».

⁴⁰ LeFI, p. 245; LeF, p. 111: «angefüllt mit Kampf und Gespräch, mit Leidenschaft und Zorn und Haß».

⁴¹ LeFI, p. 246; LeF, p. 111: «[...] eine fremde Zimmerdecke, und weiter tastend dann ein ganz fremder, unbekannter, häßlicher Raum».

⁴² LeFI, p. 247; LeF, p. 112: «[...] ich hörte im Nachbarzimmer Menschen sprechen, Wasser rauschen, außen schlurften Schritte im Gang, und jedes dieser Zeichen bezeugte unerbittlich das grausam Wache meiner Sinne».

⁴³ LeFI, p. 248; LeF, p. 113: «fort, fort, fort, zurück in irgendein eigenes Leben, in mein Hotel».

rimento, perché non corrisponde né al suo *status* sociale né al suo stile di vita. Si sarebbe tentati di dire che mentre una grande struttura alberghiera rappresenta un luogo di possibile trasgressione - una trasgressione che nel caso di François può arrivare fino a trasfigurarsi nel suicidio oppure, come per la madre di Edgar, giunge soltanto fino a un grado di estrema probabilità - la squalida pensione senza nome in periferia è il luogo in cui viene messa in atto la violazione morale, in cui ci si abbandona al peccato in tutta la sua volgare concretezza.

E infatti la stanza della signora nel grande e rinomato Palace Hotel diventa luogo del fallimento, spazio in cui la sua femminilità, ridestatasi dopo anni di torpore, sperimenta un'amara delusione. Invitato a salire in camera sua per ritirare «il denaro per il viaggio e per il riscatto dei gioielli»⁴⁴, il giovanotto si inchina, ringrazia e se ne va, la abbandona remissivo, senza far alcun tentativo di abbracciarla o di attirarla a sé, venerandola come una santa, ma senza vedere in lei la donna.

Anche il grand hotel diventa allora per lei realtà «del vuoto, dell'abbandono»⁴⁵, insopportabile nel nuovo stato di eccitazione dei sensi: «Corsi giù dal portiere per dirgli che partivo con il treno della sera. E adesso occorreva far presto. Suonai per la cameriera perché mi aiutasse a fare le valigie»⁴⁶. La partenza viene immediatamente approntata: «Il facchino andò avanti col bagaglio, io corsi alla cassa per pagare la nota. Già il cassiere mi dava il resto, già ero in procinto d'andare, quando una mano affettuosamente mi toccò la spalla. Tralalii. Era mia cugina [...]»⁴⁷. Questo gesto rompe in maniera brutale l'incantesimo: la signora non solo perde il treno ma riconosce la follia del proprio progetto non appena ritrova nella sala da gioco del casinò il suo protetto, che per di più la insulta: non lo ha affatto salvato, egli si è di nuovo abbandonato appassionatamente al gioco d'azzardo, vanificando il suo sacrificio e il suo enorme sconvolgimento interiore.

Il grand hotel sembra dunque più promettere l'avventura che offrire la concreta possibilità di realizzarla, mentre la violazione attiva e materiale delle norme sembra affidata ad alberghi di piccola dimensione e di rango inferiore. Immediata è, in questo contesto, l'associazione con le fughe clandestine del pro-

⁴⁴ LeFI, p. 265; LeF, p. 126: «das Geld für die Reise und die Auslösung des Schmuckes».

⁴⁵ LeFI, p. 270; LeF, p. 130: «der Leere, des Verlassenseins».

⁴⁶ LeFI, p. 271; LeF, p. 130: «Ich lief hinunter zum Portier, kündigte ihm an, daß ich heute mit dem Abendzug abreise. Und nun galt es eilig zu sein: ich klingelte dem Mädchen, daß sie mir behilflich sei, meine Sachen zu packen».

⁴⁷ LeFI, p. 271 s.; LeF, p. 131: «Der Diener trug die Koffer voraus, ich hastete zur Hotelkasse, meine Rechnung zu begleichen. Schon reichte mir der Manager das Geld zurück, schon wollte ich weiter, da rührte eine Hand zärtlich an meine Schulter. Ich zuckte auf. Es war meine Cousine [...]».

fessore protagonista di *Verwirrung der Gefühle*. Per placare i desideri del suo «sesso traviato»⁴⁸ questo nobile cultore delle lettere è costretto, quasi condannato dalle sue pulsioni omoerotiche, a frequentare giovani imbellettati, profumati garzoni di parrucchiere, travestiti in gonnella, commedianti vagabondi, marinai che masticano tabacco, insomma a contaminarsi con il pantano umano che popola gli ultimi bassofondi della città e si incontra nei locali malfamati e nei più squallidi alberghi di periferia (VdG, p. 32 ss.). I comportamenti indegni, quelli che la morale pubblica bollerebbe certamente con il marchio dell'infamia, sembrano dunque assecondabili solo in locande di infimo livello.

A questa condanna, che induce gli adulti all'isolamento e all'autodisprezzo, sembrano invece sottrarsi i giovani, capaci di scendere a patti con la sessualità in modo più disinvolto e più disinibito. Ciò almeno vale per Erna, la figlia diciannovenne di Salomonsohn, la cui vicenda è al centro di *Untergang eines Herzens* (Tramonto di un cuore).

La storia, la più debole del volume secondo il giudizio di Freud e di Schnitzler⁴⁹, si svolge, ancora una volta, in un albergo di lusso; è ambientata a Gardone sul lago di Garda, dove l'anziano protagonista ha «accompagnato la famiglia in occasione dei giorni pasquali»⁵⁰. Una notte, sentendosi male, per alleviare il dolore che gli serra lo stomaco, l'uomo si alza, lascia la propria camera e si avventura cauto all'esterno: «Il lungo corridoio era completamente al buio, ma ricordando bene, poiché lo aveva visto di giorno, il vecchio Salomonsohn lo sapeva diritto e spazioso. Così, senza bisogno di luce camminava, respirando forte, da un'estremità all'altra, e ancora e ancora, constatando contento che a poco a poco cedeva quella morsa al petto»⁵¹. Ma nel corridoio lo sorprende d'un tratto la dolorosa scoperta che sua figlia ha una relazione con un giovane ufficialetto, dalla cui camera esce furtiva in piena notte. La perdita innocenza della fanciulla significa per il padre il crollo del mondo intero. Da quel momento Salomonsohn considera la propria vita un totale fallimento; per questo decide di rinunciarvi, lasciandosi consumare dalla malattia, una patologia di chiara natura psicosomatica.

L'albergo italiano con l'immane rigoglioso giardino, un luogo dove «si potrebbe essere felici», diventa così per lui lo spazio di una profonda presa di

⁴⁸ VdGI, p. 134; VdG, p. 274: «fehlwandernde[s] Geschlecht».

⁴⁹ Cfr. Le lettere di Sigmund Freud e Arthur Schnitzler a Stefan Zweig, datate rispettivamente 4.9.26 e 2.10.26, in Ulrich Weinzierl (cur.), *Stefan Zweig. Triumph und Tragik*, Francoforte, Fischer, 1992, p. 36 ss. e pag. 40 s.

⁵⁰ UeHI, p. 142; UeH, p. 145: «[...] seine Familie anlässlich der Ostertage begleitet».

⁵¹ UeHI, p. 143; UeH, p. 146: «Der lange Korridor lag vollkommen dunkel. Aber aus deutlicher Erinnerung des Tages wußte der alte Mann ihn geradeausgehend und tiefräumig: so schritt er, ohne der Beleuchtung zu bedürfen, stark atmend von einem Ende zum anderen, und nochmals und nochmals, zufrieden gewährend, daß allmählich jene Klammer um die Brust sich löste».

coscienza e insieme di un totale straniamento. Dietro le sue spalle si recita una commedia in cui a lui non spetta parte alcuna, e non solo perché non sa giocare a tennis e non conosce il francese, ma perché non corrispondono alla sua intima natura la frivolezza e la mondanità che caratterizzano la vita degli ospiti dell'hotel.

Si sente un *outsider* quando mette piede nella *hall* e scorge da lontano il bel circolo al quale sua moglie e sua figlia sono felici di appartenere: «[...] nell'angolo, sui larghi sedili di vimini, erano tutti in compagnia, in allegra chiacchiera, sorbendo *whisky* e *soda* dalle sottili cannuccie»⁵². Erna gli corre incontro e annuncia al «paparino»: «[...] il signor von Medowitz ci condurrà a Desenzano con l'automobile, lungo tutto il lago»⁵³. Il vecchio avverte di essere ripudiato e in effetti, subito dopo, viene abbandonato a se stesso: da una posizione appartata osserva allora il ballo della figlia e della moglie che volteggiano a turno fra le braccia dei loro accompagnatori. Poiché si è reso conto che le due donne lo tollerano a fatica, riesce soltanto a guardare con disprezzo il loro divertimento. Dopo un alterco con la moglie, un accesso d'ira gli gonfia il cuore e allora sale di sopra, nell'unico locale in grado di offrirgli un rifugio: «[...] arrivare in camera, adesso, star solo, dominarsi, contenere i nervi, non fare follie!»⁵⁴. L'isolamento e la solitudine del vecchio vengono addirittura accentuate dalla struttura dell'alloggio privato: la camera da letto è infatti separata dal salotto in cui, la sera, le due dame tornano per far toletta per il cena: «Ma le due donne non lo cercarono: avevano fretta: il *gong* martellava per la terza volta, insistentemente, invitando al *diner*. Sembrava si preparassero: attraverso la porta socchiusa egli sentiva ogni movimento. Ora aprivano cassetti, ora, con leggero tintinnio, posavano gli anelli sul lavabo; ora rumore di scarpe buttate per terra e, a intervalli, parole [...]»⁵⁵. È così che Salomonssohn viene a conoscenza, in maniera immediata e diretta, di quanto nel frattempo ha capito benissimo, ossia che sua figlia si vergogna di lui. Ancora una volta tutto viene giudicato in base all'esteriorità, coi criteri dell'apparenza: «È proprio una vergogna come cammina, gli abiti sgualciti, il colletto aperto ... Tu dovresti dirglielo di vestirsi un po' meglio, al-

⁵² UeHI, p. 159; UeH, p. 158: «[...] in der Ecke, auf den weichen Strohkörben saßen sie alle beisammen, Whisky und Soda aus dünnen Strohröhren saugend, heiter gesprächig in faulenzlicher Geselligkeit».

⁵³ UeHI, p. 160; UeH, p. 158: «[...] Herr von Medowitz nimmt uns mit in seinem Fiat, wir fahren bis nach Desenzano den ganzen See entlang».

⁵⁴ UeHI, p. 170; UeH, p. 166: «[...] nur in das Zimmer jetzt, allein sein, sich bändigen, die Nerven niederpressen, nichts Unsinniges tun!».

⁵⁵ UeHI, p. 177 s.; UeH, p. 171: «Aber die beiden Frauen suchten ihn nicht. Sie hatten Eile offenbar, ungestüm hammerte der Gong seine dritte Ladung zum Diner. Sie richteten sich anscheinend her: der Lauschende hörte durch die offene Tür jede Bewegung. Jetzt schoben sie die Laden auf, jetzt legten sie leise klirrend die Ringe auf die Waschtische, jetzt polterten Schuhe zu Boden, und zwischendurch redeten sie [...]».

meno la sera [...]»⁵⁶. Dopo aver ascoltato quest'aperta dichiarazione di disprezzo, al padre e marito umiliato non resta altro che scendere in sala da pranzo e sedersi a tavola «come un estraneo»⁵⁷. È l'ultima cena che consuma con le sue donne: la stessa notte il vecchio abbandona l'albergo e con esso la propria famiglia e, in fondo, la propria esistenza. Il variegato rigoglio di vita che sembra regnare nell'hotel, lascia trapelare un sostanziale vuoto di valori; l'albergo si trasforma così per Salomonssohn in anticamera della morte.

Soltanto postuma, precisamente nel 1951, venne pubblicata una delle ultime novelle di Zweig, *Die spät bezahlte Schuld*⁵⁸ (Il debito pagato in ritardo), che pure si svolge in un albergo⁵⁹. La vicenda è narrata in forma epistolare; l'autrice della lettera, che ha la duplice funzione di cornice e di racconto interno, è Margaret, una signora della buona società che dopo anni di silenzio sente il bisogno di comunicare a una coetanea amica di gioventù, Elen, uno strano incontro che le è appena capitato di fare in una piccola pensione del Tirolo.

Innanzitutto l'autrice della missiva spiega alla destinataria le ragioni che l'hanno spinta a concedersi un soggiorno nelle Alpi tirolesi. Dopo un periodo particolarmente faticoso e ricolmo di impegni nei diversi ruoli di moglie, madre, nonna e nuora, Margaret si era sentita esausta e superaffaticata. Suo marito, primario di un grande ospedale, le aveva per la verità proposto di trascorrere un periodo di riposo di due o tre settimane in una casa di cura in campagna, dove di certo si sarebbe rimessa. Lei però aveva seguito solo in parte il suo consiglio, perché, come spiega all'amica, in un sanatorio «avrei incontrato altra gente, magari conoscenti, avrei dovuto comportarmi in modo cortese e affabile. Io invece, non volevo altro che starmene da sola con me stessa, quattordici giorni insieme ai miei libri, fare le mie passeggiate, sogni ad occhi aperti e lunghi sonni indisturbati, quattordici giorni senza telefono e senza radio, quattordici giorni senza dover parlare, quattordici giorni di Io indisturbato»⁶⁰. Bisognosa di quiete e di pace, Margaret aveva quindi preferito scegliere un piccolo villaggio sperduto fra le montagne del Tirolo ed era scesa in uno di quei rustici alberghetti tipici della zona.

⁵⁶ UeHI, p. 178; UeH, p. 172: «Wirklich eine Schande, wie er herumgeht, immer die Kleider zerdrückt, mit offenem Kragen ... Du solltest ihn doch aufmerksam machen, wenigstens abends sich ein bißchen soignierter zu halten [...]».

⁵⁷ UeHI, p. 179; UeH, p. 173: «wie zu fremden Menschen».

⁵⁸ Stefan Zweig, *Die spät bezahlte Schuld* (abbr.: SbS), in GWE, *Phantastische Nacht*, pp. 39-69; trad. ital. di Barbara Griffini, *Il debito pagato in ritardo* (abbr.: SbSI), in Stefan Zweig, *Notte fantastica*, cit., pp. 28-53.

⁵⁹ Sulla gestazione della novella cfr. PR, p. 324 s.

⁶⁰ SbSI, p. 30; SbS, p. 41: «denn dort waren wieder Menschen, Bekannte, dort hieß es wieder höflich und umgänglich sein. Aber ich wollte nichts als mit mir allein sein, vierzehn Tage mit Büchern, mit Spazierengehen, Träumereien und langem ungestörten Schlaf, vierzehn Tage ohne Telephon und ohne Radio, vierzehn Tage Schweigen, vierzehn Tage ungestörtes eigenes Ich».

In un'analogia pensione delle vali del Tirolo si svolge per la verità anche *Die Frau und die Landschaft* (La donna e il paesaggio)⁶¹, una novella inclusa in origine nel secondo anello della «Catena», *Der Amokläufer*, del 1922. Ma al centro dell'episodio narrato, in quel caso, non c'è tanto l'albergo quanto il clima particolarmente afoso e soffocante: l'arsura della terra riarsa e desiderosa di pioggia si raddoppia nella tensione semicosciente di una ragazza verso l'appagamento dei sensi. Come promette il titolo della novella, il realizzarsi dell'incontro erotico del narratore con la giovane donna in preda a uno stato simile al sonnambulismo va ascritto totalmente allo stimolo del paesaggio.

In *Die spät bezahlte Schuld*, invece, la pensione che fa da sfondo alla vicenda viene descritta piuttosto dettagliatamente: «squadrata al piano terreno in pietre larghe e massicce, mentre il primo piano è protetto da un'ampia e sporgente falda in legno, con una veranda spaziosa e il tutto è poi rivestito dalla vite che, in autunno⁶², avvolgeva la casa come un fuoco rosso eppure rinfrescante. Alla destra e alla sinistra, come cani fedeli, erano accuciate delle casette e dei fienili spaziosi, mentre la locanda si ergeva col petto all'aria sotto le soffici nubi autunnali spazzate dal vento e guardava verso l'infinito panorama delle montagne»⁶³. Alle finestre sono appesi vasi di fiori rossi e gialli; lungo la balaustra di legno al primo piano svolazza la biancheria stesa ad asciugare, al centro delle ante delle finestre gialle e azzurre sono intagliati dei cuoricini, le camere coi loro semplici mobili di cembro chiaro sono linde e accoglienti, la cucina brilla di pulizia: tutto insomma contribuisce a creare le premesse per il miglior idillio rusticano che si possa immaginare. La piccola stanza da pranzo non è che «un locale buio e basso, rivestito di legno e molto confortevole con le sue tovaglie a scacchi rossi e blu, le corna dei camosci e i fucili incrociati appesi al muro»⁶⁴ e, naturalmente, l'immane stufa di ceramica blu.

⁶¹ GWE, *Phantastische Nacht*, pp. 145-171. Trad. it. di Barbara Griffini, in Stefan Zweig, *Notte fantastica*, pp. 118-141.

⁶² È evidente l'affinità di questa descrizione con il testo in prosa *Herbstwinter in Meran* (GWE, *Auf Reisen*, pp. 161-169). L'entusiasmo di Zweig per il paesaggio tirolese, dove soggiornava spesso e molto volentieri, trova espressione lirica anche nelle poesie *Zwei Morgenlieder. Bozener Berge* (in GWE, *Silberne Saiten*, p. 151 s.), nonché in numerose lettere.

⁶³ SbSI, p. 30; SbS, p. 41: «zu ebener Erde in breiten wuchtigen Steinen gequadert, das erste Stockwerk unter dem breiten überhängenden hölzernen Dach mit einer geräumigen Veranda und das ganze umspannen mit Weinlaub, das damals im Herbst wie ein rotes und doch kühlendes Feuer das ganze Haus umglühte. Zur rechten und zur linken duckten sich wie getreue Hunde kleine Häuschen und breite Scheunen, das Haus selbst aber stand mit offener Brust frei unter den weichen wehenden Wolken des Herbstes und sah hinüber in das endlose Panorama der Berge».

⁶⁴ SbSI, p. 32; SbS, p. 44: «ein dunkler, niederer Raum, holzgetäfelt und behaglich mit seinen rot und blau karierten Tischtüchern, den Gamsenkrucken und gekreuzten Gewehren an der Wand».

La modestia campagnola della locanda non lascia presupporre, in questo caso, nessuna avventura erotica; la serenità di quella generale, ap problematica pulizia esclude a priori ogni possibile esplosione di pulsioni inconsce e fa invece presentire il gesto di riscatto morale con cui la storia si conclude. Neppure qui manca tuttavia l'elemento sorprendente, che introduce il «Wendepunkt», il punto di svolta. Già durante la prima sera del soggiorno, mentre la signora dopo una cena divorata con appetito si trattiene nella saletta, la porta d'ingresso si spalanca chiassosamente ed entra un uomo che attira l'attenzione per via del suo linguaggio affettato, del suo abbigliamento stravagante e, in genere, dei suoi modi che nulla hanno in comune con la realtà paesana degli altri avventori: si tratta di un poveraccio evidentemente mal tollerato alla locanda, ma che un tempo, probabilmente, era stato una persona importante.

Ben presto la signora riconosce in quell'originale l'ex attore Peter Sturz(en-thaler) - il nome ne evoca con chiarezza il crollo interiore - di cui in gioventù essa (come del resto l'amica Elen) era stata follemente innamorata. Per quell'uomo agli anni del successo erano seguiti quelli della decadenza artistica e fisica, e alla fine l'attore un tempo famoso era approdato in quella piccola località alpestre: «Suo padre era taglialegna qui in paese, e così lo hanno accolto all'ospizio dei poveri»⁶⁵, spiega la locandiera alla signora incuriosita da quel personaggio. Rivedendolo, Margaret ricorda l'età dei suoi sedici anni. Allora, pazzamente attratta da quell'uomo, essa aveva osato presentarsi in casa sua per offrirgli il proprio amore. L'attore, allora trentottenne, non aveva però approfittato di tanta leggerezza e la aveva cortesemente licenziata, evitandole di compire un grave passo falso e salvandola dal disonore. Adesso le si offre l'occasione di ricompensarlo per quel gesto generoso. Mentre l'uomo, ora cinquantaseienne⁶⁶ e ridotto al grado di mendicante, beve la solita birra nella saletta della locanda, deriso e insultato dalla compagnia di contadini lì radunata, la signora si fa avanti e magnifica pubblicamente il suo passato glorioso di attore di corte. Dopo la riabilitazione sociale del suo idolo di un tempo, Margaret interrompe la vacanza, ma le due giornate trascorse in Tirolo hanno su di lei l'effetto di una cura miracolosa.

In quella locanda alpina si compie infatti una sorta di doppia catarsi, anticipata simbolicamente dall'altitudine dello stupendo paesaggio montano nonché

⁶⁵ SbsI, p. 38; Sbs, p. 51: «Sein Vater war Holzfäller hier im Dorf, und so haben sie ihn aufgenommen ins Armenhaus».

⁶⁶ L'attore, stando alla descrizione nella novella, sembra molto più anziano di quel che è in realtà. Era la paura di invecchiare, secondo PR (p. 324), a indurre sempre Zweig «zu einer recht unrealistischer Auffassung vom Alter», ossia a una concezione alquanto poco realistica dell'età. Anche Margaret, che nella storia ha trentaquattro anni, viene presentata ai lettori come un'anziana signora. Secondo TU (p. 148), Zweig dà corpo nell'attore decaduto alla su paura del «falso sogno della propria fama».

dalla purezza di tutti i locali della pensione⁶⁷. La concreta situazione topografica e coreografica prepara il passaggio alla dimensione ideale, alla purificazione.

Nonostante le perplessità dell'autore a proposito di questo testo⁶⁸, *Schachnovelle*⁶⁹ (Novella degli scacchi), l'ultimo lavoro in prosa di questo genere, viene considerato dalla critica all'unanimità il capolavoro della novellistica di Zweig. L'opera venne portata a termine soltanto a Petropolis, l'ultima residenza dello scrittore in esilio, che aveva sperato di trovare finalmente tranquillità e pace nel paradiso brasiliano. La storia venne conclusa all'inizio di gennaio del 1942⁷⁰; il 22 febbraio Zweig si tolse la vita insieme alla seconda moglie, Lotte Altmann, «troppo impaziente» per attendere ancora un'alba nuova «dopo la lunga notte» imposta alla storia dal regime nazista⁷¹. Incapace di continuare a vivere in «un mondo pieno di urla d'odio, di divieti ostili e di brutalizzante angoscia»⁷², nell'ultima novella Zweig aveva espresso in maniera indiretta quella disperazione che molti avevano colto sul suo viso nell'ultimo periodo della sua vita⁷³. Nella contrapposizione dei due scacchisti al centro della vicenda, l'avvocato viennese Dr. B. e Mirko Centovic, il campione che conserva tutta la brutalità della propria origine, lo scrittore aveva illustrato mediante una metafora la resistenza impotente dello spirito alla crudeltà della violenza. «Aveva scelto per la prima volta un tema che faceva diretto riferimento agli eventi storici contemporanei»⁷⁴ e, come già in precedenza⁷⁵, aveva tentato di illustrare la lotta degli ideali umanistici e umanitari sia contro le proprie intime debolezze sia contro l'abietta logica del potere⁷⁶. Insomma, come scrive Prater⁷⁷, «nella

⁶⁷ Esattamente il cammino inverso percorre invece *Leporella* (GWE, *Der Amokläufer*, pp. 156-186), che si contamina interiormente non appena abbandona la valle del Tirolo dov'è nata e cresciuta per andare a servizio presso una ricca famiglia viennese (cfr. TU, p. 200).

⁶⁸ Donald Prater-Volker Michels (curr.) *Stefan Zweig. Leben und Werk im Bild*, Francoforte, Insel TB, 1981, p. 308; PR, p. 330.

⁶⁹ Stefan Zweig, *Schachnovelle*, Buenos Aires, Pigmalion, 1942; ora GWE, *Buchmendel* (abbr.: SCH), pp. 248-314; trad. ital. di Simona Martini Vigezzi, *Novella degli scacchi* (abbr.: SCHI), Milano, Garzanti, 1994.

⁷⁰ PR, p. 330.

⁷¹ Stefan Zweig, *Declaração*, in Hanns Arens (cur.), *Der große Europäer Stefan Zweig* (abbr.: AR), Francoforte, Fischer, 1981, p. 28.

⁷² Thomas Mann, *Stefan Zweig. Zum zehnten Todestag 1952*, in AR, p. 187 s.: «[...] Welt voller Haßgeschrei, feindlicher Absperrung und brutalisierender Angst».

⁷³ Cfr. i necrologi scritti da molti intellettuali dopo il suicidio dello scrittore, soprattutto in AR.

⁷⁴ PR, p. 330: «Er hatte zum erstenmal ein Thema gewählt, das sich direkt auf das Zeitgeschehen bezog».

⁷⁵ Si pensi a opere come *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*, Vienna-Lipsia-Zurigo, Reichner, 1934 o *Castello gegen Calvin oder Ein Gewissen gegen die Gewalt*, Vienna-Lipsia-Zurigo, Reichner, 1936.

⁷⁶ TU, p. 79, sottolinea la scissione dell'io del Dr. B.

forza con cui l'avvocato austriaco si sottrae alle pressioni della Gestapo, possiamo certamente vedere una proiezione dei desideri dell'autore».

Il tentativo di resistenza del Dr. B. prende le mosse proprio nell'hotel in cui è stato rinchiuso per essere sottoposto a un metodico lavaggio del cervello. «Forse lei ricorda che il nostro cancelliere e d'altra parte anche il barone von Rothschild [...] non furono affatto messi dietro il filo spinato in un campo di prigionia, ma, con trattamento in apparenza privilegiato, in un albergo, l'hotel Metropole, che serviva al contempo da quartier generale della Gestapo, dove ognuno di loro ottenne una camera separata. Anche a me, uomo assolutamente non in vista, venne concesso questo trattamento di favore»⁷⁸, racconta l'avvocato. Certo, gli vengono risparmiate «rudi bastonature e tortura fisica»⁷⁹, ma in compenso l'ospite apparentemente privilegiato viene sottoposto a una programmatica sevizia psicologica: «Non ci facevano alcunché - ci collocavano solo nel nulla totale, perché, com'è noto, nessuna cosa sulla terra esercita una tale pressione sull'anima come il nulla»⁸⁰. La camera d'albergo si trasforma così in raffinata camera di tortura, in cella di totale isolamento: «Aveva una porta, un letto, una sedia, un lavandino, una finestra con le sbarre. Ma la porta restava chiusa giorno e notte, sul tavolo non era permesso tenere né un libro, né un giornale, né un foglio di carta, né una matita, la finestra dava su un muro spartif fuoco; intorno al mio Io e persino sul mio stesso corpo era costruito il nulla completo»⁸¹. La consapevolezza di rischiare, in una simile situazione, di diventare pazzo, dà al Dr. B. il coraggio di sottrarre un libro dalla tasca di un pastrano militare, appeso nell'anticamera della stanza degli interrogatori, dove lo si tiene in attesa per ore. Il volume rubato è un manuale di scacchi. La follia, evitata per quattro lunghi mesi di completo isolamento, esplose però quando l'avvocato decide di apprendere il gioco illustrato nel libro; l'iniziale innocua cu-

⁷⁷ PR, p. 330: «In der Kraft des österreichischen Anwalts, sich dem Druck der Gestapo zu widersetzen, dürfen wir wohl eine Wunschvorstellung des Autors sehen».

⁷⁸ SCHI, p. 57. Poiché la traduz. a stampa non corrisponde all'originale, si è proceduto a una traduzione più fedele al testo; SCH, p. 279: «Sie erinnern sich vielleicht, daß unser Kanzler und andererseits der Baron Rothschild [...] keineswegs hinter Stacheldraht in ein Gefangenlager gesetzt wurden, sondern unter scheinbarer Bevorzugung in ein Hotel, das Hotel Metropole, das zugleich Hauptquartier der Gestapo war, überführt, wo jeder ein abgesondertes Zimmer erhielt. Auch mir unscheinbarem Mann wurde diese Auszeichnung erwiesen».

⁷⁹ SCHI, p. 57; SCH, p. 279: «rohe Prügel oder körperliche Folterung».

⁸⁰ SCHI, p. 57; SCH, p. 279: «Man tat uns nichts - man stellte uns nur in das vollkommene Nichts, denn bekanntlich erzeugt kein Ding auf Erden einen solchen Druck auf die menschliche Seele als das Nichts».

⁸¹ SCHI, p. 57 s.; SCH, p. 279 s.: «Es hatte eine Tür, ein Bett, einen Sessel, eine Waschschüssel, ein vergittetes Fenster. Aber die Tür blieb Tag und Nacht verschlossen, auf dem Tisch durfte kein Buch, keine Zeitung, kein Blatt Papier, kein Bleistift liegen, das Fenster startete eine Feuermauer an; rings um mein Ich und selbst an meinem eigenen Körper war das vollkommene Nichts konstruiert».

riosità degenera infatti pian piano fino a diventare una vera mania e trasformarsi poi in un'invincibile ossessione. Quel che a tutta prima era stato salutato come «eccellente exercitium mentale», come diga spirituale contro il cedimento dei nervi, assume un tratto demonico, diventa patologico ed esplose alla fine in un autentico accesso di pazzia, che poi si ripete durante la partita con Czentovic. L'hotel diventa in questa storia il luogo in cui si scatena la malattia mentale, la totale perdita del sé. Come in una scacchiera, l'io del protagonista si dissocia «in un io nero e un io bianco»⁸² che giocano l'uno contro l'altro fino alla totale distruzione dell'identità: «Ognuno dei miei due io trionfava se l'altro commetteva un errore, e al tempo stesso si amareggiava per la propria incapacità»⁸³.

Non meraviglia affatto che nell'opera di Zweig l'hotel ritorni con tanta frequenza. Gli alberghi appartennero per l'intera vita all'esperienza regolare dello scrittore, uomo profondamente inquieto che di continuo sentiva il bisogno di andarsene, di viaggiare, di conoscere gente e posti nuovi. In alcuni alberghi Zweig soggiornò anche per lunghi periodi, come ad esempio nell'hotel Belvoir di Rüschtikon presso Zurigo, dove abitò fino alla fine della Prima Guerra Mondiale; altri alberghi, come l'hotel Regina di Vienna furono per lui un costante punto di riferimento. Basterebbe sfogliare la sua cospicua corrispondenza⁸⁴ per mettere a punto un elenco lunghissimo degli alberghi da lui frequentati. Invece non scelse mai come luogo d'azione delle novelle Salisburgo, la città in cui trascorse gli anni del primo dopoguerra, i più felici e proficui della sua esistenza. La città e la villa sul Kapuzinerberg rappresentarono infatti nella sua vita i luoghi dell'intimità e della tranquillità; per questo Salisburgo non gli suggerì mai storie impregnate sull'eromper di quegli incontrollabili impulsi sotterranei di cui sempre come uomo intuì la pericolosità e come scrittore inseguì le tracce. I protagonisti dei suoi racconti sono personalità labili, malati di amok, gente stregata o vittima di un incantesimo, persone che sempre brancolano sull'orlo dell'abisso. I luoghi in cui si muovono, anche se descritti con oggettività realistica, non trasmettono mai «états de choses», ma sempre soltanto «états de l'âme», perché ogni sensazione, come dice Hofmannsthal, trova «la propria espressione più raffinata e appropriata solo in un determinato milieu»⁸⁵.

⁸² SCHI, p. 78; SCH, p. 294: «in ein Ich Schwarz und ein Ich Weiß».

⁸³ SCHI, p. 78; SCH, p. 296: «Jedes meiner beiden Ich triumphierte, wenn das andere einen Fehler machte, und erbitterte sich gleichzeitig über sein eigenes Ungeschick».

⁸⁴ Cfr. *Vorwort*, in Donald A. Prater (cur.), Stefan Zweig, *Briefwechsel mit Hermann Bahr, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler*, Francoforte, Fischer, 1987, dove si sottolinea la grafomania epistolare dello scrittore.

⁸⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, in *Gesammelte Werke*, Francoforte, Fischer TB Vlg., 1979 ss., p. 348: «Jede Sensation findet ihren feinsten und eigensten Ausdruck nur in einem bestimmten Milieu».

L'ambiente si compone di molti singoli elementi, di un particolare luogo, di un particolare stagione o ora del giorno, di un clima particolare, di un particolare «intérieur». Per questo nelle novelle di Zweig l'hotel, cornice deputata a evocare determinate suggestioni e a scongiurare precise tensioni, non è tanto un'istituzione concreta, anche se magari è indicata con esattezza topografica; esso illustra piuttosto uno stato dell'anima, non è che una proiezione dell'«io», e conferma quanto sostiene Schnitzler, ossia che «noi sentiamo, anzi agiamo persino in maniera simbolica molto più spesso di quanto sappiamo»⁸⁶.

L'albergo, luogo alternativo all'ambiente della quotidianità, offre allo scrittore l'occasione per dimostrare che la fuga da se stessi è impossibile. Si può essere lontani da casa quanto si vuole, ci si può anche sentire tanto diversi da come ci si sente nel nido rassicurante della famiglia, ci si può credere molto più liberi e disinibiti se si è distanti dalla rete dei rapporti più intimi, ma alla fin fine non ci si libera del proprio sé. Ovunque si vada, ovunque si soggiorni, ci si porta sempre appresso il proprio segreto, o meglio il proprio demone, che, energia ctonica eminentemente dionisiaca, pur essendo sempre in agguato, si manifesta di preferenza in situazioni e luoghi particolari. In questa forza, in questa latente, incoercibile attrazione verso le vette o verso l'abisso sta, secondo Zweig, l'aspetto affascinante di ogni vita umana; infatti «il demone dà corpo in noi alla sostanza lievitante, a quel fermento scrosciante, tormentoso, inquietante che sospinge l'essere, altrimenti tranquillo, verso il pericolo, l'eccesso, l'estasi, l'autodisillusione e l'autoannientamento»⁸⁷.

La vita quindi si può programmare solo fino a un certo punto, perché è segnata da una sorta di predestinazione, e «per quanto il nostro cammino sembri deviare dai nostri desideri in modo bizzarro e assurdo, esso finisce sempre per condurci alla nostra meta invisibile»⁸⁸.

⁸⁶ Clemens Eich (cur.), Arthur Schnitzler, *Beziehungen und Einsamkeiten. Aphorismen*, Francoforte, Fischer, 1987, p. 77: «Denn wir empfinden, ja wir handeln sogar viel öfter symbolisch als wir wissen».

⁸⁷ GWE, *Der Kampf mit dem Dämon*, p. 11: «[...] der Dämon verkörpert in uns den Gärungsstoff, das aufquellende, quälende, spannende Ferment, das zu allem Gefährlichen, zu Übermaß, Ekstase, Selbstenttäuschung, Selbstvernichtung das sonst ruhige Sein drängt».

⁸⁸ Stefan Zweig, *Il mondo di ieri*, trad. ital. di Lavinia Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1994 [1946], p. 144; Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Francoforte, Fischer TB., 1980, p. 149: «wie kraus und sinnlos unser Weg von unseren Wünschen abzuweichen scheint, immer führt er uns doch schließlich zu unserem unsichtbaren Ziel».

Klaus Zeyringer
(Angers)

*Ein paar Schritte zu zwei Wegmarken
im Namen des dichterischen Selbst
Die Lyrik von Peter Turrini*

1. Kein Fachbuch für Gartenschläuche

In seinem mit «Dilemma» betitelten Vorwort zur Buchausgabe der ersten Folge der sechsteiligen Fernsehserie *Alpensaga* formuliert Peter Turrini 1974 pointiert die - in Statistiken hinlänglich belegte - gesellschaftliche Situation von Kunst und Künstlern: «Wer heute Kunst macht, macht sie für wenige. [...] Wir haben eine Massenkultur, aber keine Kultur für die Massen»¹. Als beispielhafte Beweise dienen die wenig erhebenden Umfrage-Ergebnisse zur «Hochkultur», daß nämlich nur vier Prozent der Bevölkerung ins Theater gehen, nur jeder vierte Österreicher jährlich ein Buch liest und: «Lyrikbände erreichen kaum die Auflage etwa eines Fachbuches für Gartenschläuche»².

Peter Turrini hat recht: Lyrik ist Kunst für sehr wenige, ist der kleinste Nenner in einer geschlossenen Literaturgesellschaft, die arm an Zahlern ist. Bei einer Erhebung des Jahres 1972 gaben 0,1% der österreichischen Bevölkerung Lyrik (womit nicht nur sog. «gehaltvolle Gegenwartsliteratur» gemeint ist, sondern auch die Reimerei der «Heimatchdichter», die schollenverbunden auf dem Schreibtisch ackern) als bevorzugten Lesestoff an³; in der ifes-Folgestudie von 1980/81, im Mikrozensus 1985 und in neueren Umfragen und Untersuchungen

¹ Peter Turrini: Dilemma. Zitiert nach dem Abdruck in: P. T.: Es ist ein gutes Land. Texte zu Anlässen. Hrsg. Christa Binder. 2. Aufl. Wien, München, Zürich: Europaverlag 1987, S. 40.

² Ebda.

³ Ergebnisse des Mikrozensus Juni 1972. Zitiert nach: Christian Fleck: Geschlossene Literaturgesellschaft. Über einige Bedingungen, die die Belanglosigkeit der Literatur hervorrufen. In: Die Feder, ein Schwert? Literatur und Politik in Österreich. Hrsg. Harald Seuter. Graz: Leykam 1981, S. 136-146, hier: S. 144.

wurde sogar noch ein Rückgang des Interesses an Lyrik festgestellt⁴. Bedenkt man, daß fast 50% der Österreicher/innen kaum je ein Buch lesen und sich höchstens 5-10% für «gehaltvolle Gegenwartsliteratur» interessieren, so bleibt tatsächlich für Lyrikbände ein lächerlich kleiner Markt von nicht mehr als 3000 Personen in ganz Österreich. Dieser äußerst bescheidenen Nachfrage steht aber eine recht rege Produktion gegenüber: Die Erhebungen von Gerhard Ruiss und Johannes A. Vyoral bestätigen, daß die Mehrzahl der Schriftsteller/innen (auch) Lyrik schreibt⁵. Dem entsprechend heißt es 1977 im Gedicht «Trara trara die Hochkultur» von Fritz Herrmann: «Wer wart' aufn neu'sten Lyrikband? / Acht Käufer und des Dichters Tant!»⁶.

Weit über eine derart geschlossene Literaturgesellschaft hinaus gehen Auflage und Publikums-Erfolg der beiden bisher von Peter Turrini publizierten Lyrikbände. *Ein paar Schritte zurück* erschien 1980 im Münchner Verlag Autoren-Edition in der sehr hohen Auflage von 8000 Exemplaren (1983 wurden 1600 nachgedruckt) und war «sensationell rasch vergriffen»⁷: *Im Namen der Liebe* erreichte im Herbst 1993 im Luchterhand-Literaturverlag⁸ binnen weniger Wochen seine dritte Auflage. Turrinis Lyrik muß also weit in Käufer- und Leser-Schichten eingedrungen sein, die - wie Karl Kraus ätzte - mit dem Ausdruck «ein Gedicht» eher «eine Mehlspeise» bezeichnen. Trotz dieser außergewöhnlichen Resonanz werden diese Texte jedoch bei der Betrachtung von Turrinis Werk meist übersehen oder bestenfalls quasi dem poetischen Kleinvieh zugerechnet, das eben auch ein Körnchen finde. Das 1991 erschienene Luchterhand-Buch über Peter Turrini z.B. erwähnt knapp die Veröffentlichung des ersten Lyrikbandes, geht aber weiters mit keinem einzigen Satz auf die Gedichte ein⁹. Es gibt einige literaturwissenschaftliche Arbeiten - publiziert in Frank-

⁴ Vgl. z.B. Gerhard Ruiss, Johannes A. Vyoral: Verlagswesen und Buchmarkt in Österreich. In: Autorensolidarität (Wien) 7/8 (1985), S. 5 - 18, bes. S. 15. Vgl. weiters: Statistisches Handbuch für die Republik Österreich (Wien) 1987; Statistische Nachrichten (Wien) 41 (1986) 9, S. 814. Ähnlich die Ergebnisse in den Statistischen Nachrichten der letzten Jahre.

⁵ Vgl. Gerhard Ruiss, Johannes A. Vyoral: Die Lage der Schriftsteller in Österreich. In: Künstler in Österreich. Die soziale Lage der Komponisten, bildenden Künstler und Schriftsteller. Salzburg, Wien: Landeskulturreferentenkonferenz der österr. Bundesländer 1984, S. 259.

⁶ Zitiert nach dem Abdruck in: Literatur in Österreich. Rot ich Weiß Rot. Hrsg. Gustav Ernst, Klaus Wagenbach. Berlin: Wagenbach 1979, S. 61.

⁷ Ulf Birbaumer: Vorwort. In: Peter Turrini: Turrini Lesebuch zwei. Stücke, Film, Gedichte, Reaktionen etc. Ausgew., bearb. von Ulf Birbaumer. Wien, Zürich: Europaverlag 1982, S. 8. *Ein paar Schritte zurück* zitiere ich nach diesem Band, 279-327.

⁸ Peter Turrini: Im Namen der Liebe. Gedichte. Hamburg: Luchterhand Literaturverlag 1993. Hier zitiert nach dem Manuskript.

⁹ Vgl. Peter Turrini. Texte, Daten, Bilder. Hrsg. Wolfgang Schuch, Klaus Siblewski. Frankfurt/Main: Luchterhand Literaturverlag 1991 (=Sammlung Luchterhand 960). Es ist z.B. im KLG-Beitrag (1988) über Peter Turrini nur eine einzige Kritik über *Ein paar Schritte zurück* angeführt: Hansjörg Graf: Die Schwächen einer Kraftnatur. In: FAZ, 12.1.1981.

reich, Österreich, Deutschland, den USA - über die Dramen, aber meines Wissens keine über die lyrischen Texte Turrinis, denen von der Kritik ebenfalls keine hervorstechende Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Karl Markus Gauß betont denn auch die divergierende Rezeption in seiner Besprechung von *Im Namen der Liebe*: «[...] der von der Kritik so zögerlich, von der Leserschaft so begeistert aufgenommene neue Zyklus»¹⁰. Die Erfahrung, daß Lyrik in einem intimeren Kreis der Innerlichkeit des «Literaturbetriebes» steht, während Theateraufführungen in der Öffentlichkeit eventuell mit einem Skandal kokettieren (vgl. Bernhards *Heldenplatz*, Turrinis *Tod und Teufel* und jüngst Jelineks *Raststätte*) und viel lauter hallen, wirkt sich offensichtlich auch auf ein professionelles Rezeptionsverhalten aus, das den Widerhall gerne pro domo nützt und darüber hinaus in seiner (Zu-)Ordnungs-Sucht einen Autor ohnehin lieber auf eine Schublade beschränken möchte, Turrini also einzig oder zunächst als Dramatiker gesehen haben will. Diese Zurückhaltung gegenüber den Gedichten und auch der Publikums-Erfolg haben Gründe, die in den Texten und den Kontexten liegen.

2. Lyrische Wegmarken

Die beiden Gedichtbände sind Wegmarken im Werk Peter Turrinis, der sie jeweils in Zeiten publizierte, in denen er sich nach neuen Orientierungen für sein literarisches Schaffen umsah. Nach der intensiven und fruchtbaren dramatischen Phase der Jahre 1971 - 1973 (6 Uraufführungen) folgte von 1974 bis 1979 die Arbeit für den ORF, also der Schritt in eine breite Öffentlichkeit unter dem deklarierten Motto: «Nicht der Künstler ist wichtig, sondern die Menschen, von denen er redet. Nicht die Kunst ist wichtig, sondern die Form, in der man mit möglichst vielen Menschen reden kann»¹¹. Am Endpunkt dieser Fernseh-Vorstellung, die Turrinis Haltung auffallend modifiziert hat¹², steht 1980 *Ein paar Schritte zurück* als der Versuch, eben einige Schritte zurück in die Innerlichkeit der «intimsten» Gattung zu gehen und dennoch eine «offene», auch einem breiteren Publikum verständliche Form zu finden, «in der man mit möglichst vielen Menschen reden kann» - eine Form, wie sie etwa die in den siebziger Jahren von westdeutschen Autoren propagierte «Alltagslyrik» bieten konnte.

¹⁰ Karl-Markus Gauß: Große Gefühle, fein zergliedert. Peter Turrinis Liebesgedichte. In: Neue Zürcher Zeitung, 18.2.1994.

¹¹ Turrini, *Dilemma* (Anm. 1), S. 41.

¹² Vgl. Michael Töteberg: Peter Turrini. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 8. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. München: text + kritik 1978 (10. Nlg., Stand 1.4.1989), S. 5f: «Den Sprung von der bloßen Zertrümmerung vorgegebenen Materials zur positiven Utopie schaffte Turrini mit dem Wechsel in ein anderes Medium [...]. Ende der siebziger Jahre hat sich Turrinis Haltung entscheidend verändert».

Damit aber gerät ein professionelles Rezeptionsverhalten in Schwierigkeiten, nämlich das Gesetz der Hermeneutik «Es darf nicht *nicht* interpretiert werden». Für die meisten Texte im ersten Gedichtband Peter Turrinis gilt die Beobachtung von Albert Berger, der sich auf Avangarde-Lyrik vom Ende der siebziger Jahre bezieht, daß nämlich die «Zwangsneurose der Hermeneutiker» spürbar etwas Mißliches und Unangemessenes an sich habe, «weil die Verse ja selber schon frank aussprechen, was sie meinen, und daher eigentlich nur wiederholbar sind»¹³.

In dem Band *Ein paar Schritte zurück* sucht Turrini eine Verbindung von Kunst und Form und (breiter) Wirkung. Die Welt, die er zeichnet, ist noch immer jene der Fernsehserie *Alpensaga* - aber sie wird ins Private, ins Autobiographische gewendet: Es ist eine Frage nach der Kindheit, nach dem Bild des Vaters und der Mutter, der Gesellschaft und ihren Strukturen und Normen, deutlich basierend auf der Offenheit einer persönlichen Erinnerung. Und gerade «Erinnerung» ist eines der auffallenden Konzepte und Themen österreichischer Literatur der achtziger Jahre: Was in einer Gesellschaft des Verdrängens und Vergessens unter den Teppich des Schweigens gekehrt, was von einer langen Tradition und Kontinuität der Anti-Moderne verhindert, was von einer konservativen Österreich-Ideologie aus dem Kanon ausgeschlossen worden war, trat nun immer mehr und - vor allem ab 1986, in den Auseinandersetzungen um Kurt Waldheim - immer vehementer auch im literarischen Schaffen vieler österreichischer Autoren und Autorinnen zu Tage. In zahlreichen Ich-Betrachtungen und in vielfältigen «Vater-Lands»-Besichtigungen wurde Vergessenes, Verschwiegendes, Verstecktes ungeniert zur Sprache gebracht. Im öffentlich-politischen Raum erhob Peter Turrini seine kritische Stimme besonders in Reden, Polemiken und Aufsätzen (*Es ist ein gutes Land*, 1986; *Mein Österreich*, 1988); in den persönlichen Bereich, der für ihn deutlich im gesellschaftlichen steht, führt seine Lyrik, die ihren Ausgang im bislang Verschwiegenen nimmt: «Ich habe meine Eltern, meine Lehrer, meine Umgebung immer schweigend über die Vergangenheit erlebt», erklärt Turrini 1980¹⁴. Die persönliche Erinnerung wird nun in einen ästhetischen Rahmen gestellt - die realistische, leicht verständliche, oft lapidare Sprech-Art macht die Erinnerung auch einem nicht an Gegenwartslyrik geübten Publikum nachvollziehbar.

Anfang der achtziger Jahre wendete sich Peter Turrini wieder intensiver dem Theater zu, 1985 begann er mit neuerlichen, konfliktreichen Fernseharbeiten. Gewissermaßen in Wett- und Widerstreit mit den Fernsehbildern stehen die vier

¹³ Albert Berger: So ein Gedicht! Österreichische Lyrik der siebziger Jahre. In: *Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich*. Hrsg. Friedbert Aspetsberger, Hubert Lengauer. Wien: Österr. Bundesverlag 1987 (=Schriften des Institutes für Österreichkunde 49/50), S. 211 - 222, hier: S. 213.

¹⁴ Peter Turrini: Interview [1980]. In: *Gutes Land* (Anm. 1), S. 69.

zwischen 1988 und 1993 uraufgeführten Dramen. Bei der schwierigen Arbeit am Stück *Die Schlacht um Wien* mußte Turrini 1993 aber erkennen, daß die immer schamloser werdenden Schreckensbilder des Fernsehens durch schreckliche Theaterszenen nicht mehr einzuholen sind - er müsse aus dem Wettlauf mit den Fernsehbildern aussteigen und eine andere Dramaturgie finden. In dieser Phase der Neu-Orientierung arbeitete Turrini wieder an Gedichten und publizierte 1993 den Lyrikband *Im Namen der Liebe*. Sein Schock-Theater hat den Schock und die Welt, die die Bretter bedeuteten, unter den Füßen verloren und an das mächtigere, bis in jeden Haushalt gelangende Fernsehen abgeben müssen; die lyrischen Texte aber sind in einem anderen Dekor, nämlich in dem Spannungsbogen zwischen Ich und Du angesiedelt. Während es Turrini auf dem Theater schwieriger wird, in Schreckensbildern eine große gesellschaftliche Mechanik abrollen zu lassen, kann er in seinen Gedichten eine kleinere Mechanik - die einer Beziehung - bloßlegen.

3. Alltagslyrik als Bild und Gegenbild: *Ein paar Schritte zurück*

In den Texten des Gedichtbandes *Ein paar Schritte zurück* arbeitet sich Peter Turrini an seinen Kindheitserinnerungen ab, präsentiert er eine privat klingende, ohne Interpretationsarbeit nachvollziehbare Reflexion. Dies ist gewiß auch *ein* Grund des Publikums-Erfolges von Turrinis Lyrik: Ein bekannter Schock-Schriftsteller eröffnet Einblicke in Sphären, in denen sich viele Leser/innen wiedererkennen können, und führt in eine Gattung, die sich so als weit weniger hermetisch erweist, als landläufig angenommen wird.

Die Kindheit ist, frei nach Doderer, jener Eimer, der einem übergestülpt wird und dann das Leben lang an einem hinunterrinnt. *Ein paar Schritte zurück* macht sichtbar, daß die frühen Wunden, die dem Ich zugefügt werden, nicht verheilen können und auch die Beziehungen des Erwachsenen schmerzhaft beeinflussen. Turrinis erstes Gedicht gibt in der ersten Strophe mit einer der wenigen - geläufigen - Metaphern des Bandes und den ungetrockneten Tränen der Kindheit den Ton an: «Ist die Müdigkeit / die mich plötzlich überfällt / der Mantel über alle Tränen / meiner Kindheit?» (S. 280) - isoliert die eigene Kindheit in einem Vers und versieht sie mit einem Fragezeichen. Nicht der «Mantel des Schweigens» wird über die frühen Jahre gebreitet - er wird ja gerade gehoben -, sondern ein Gefühl des Erwachsenen wird mit der Kindheit in Verbindung gebracht, die als «schreckliches Reich» der unverständenen Wider-Sprüche und der Entfremdung erstet:

Die Kindheit ist ein schreckliches Reich.
Die Hände, die dich streicheln, schlagen dich.
Der Mund, der dich tröstet, brüllt dich an.
Die Arme, die dich hochheben, erdrücken dich.

Die Ohren, die dir zuhören, verstehen alles falsch.
[...]

Wohin soll ich gehen,
wenn die eigenen Leute
so fremd zu mir sind?

Ich gehe nirgendwohin. (S. 283)

Regiert wird dieses «schreckliche Reich», aus dem es keinen Ausweg gibt, von einer übermächtigen Mutter, zu der eine deutlich ödipale Beziehung besteht; vom Bild eines Vaters, der nicht «herzeigbar» ist, weil er aus Italien stammt; von den «anderen», die Vater und Sohn aus ihrer Gemein-Schaft ausschließen (eines der letzten Gedichte beginnt: «Am Ende der Trauer und des Zornes / verstehe ich meinen Vater», S. 325); vom «Alltagsfaschismus», von sexuellen Tabus und Ängsten, von Normen und Schranken, die vor allem die Religion und deren katholische Vorbeter errichten.

Das zentrale christliche Opfer-Bild formt Turrini zu einer abgewandelten Bild-Konstante seiner Literatur. In seinem ersten Gedichtband setzt er das Motiv der Selbstkreuzigung für einen «vorausseilenden Gehorsam» gegenüber den Autoritäten des «schrecklichen Reiches» («Ich nehme Hammer und Nagel / gehe in den Wald / und schlage meine Hand / an den Baum»). In der Schlußszene von *Tod und Teufel* baut er es zur Welt-Sünden-Opfer-Metapher aus¹⁵. Und in dem zweiten Gedichtband, *Im Namen der Liebe* (S. 44), wird es auf das Ende einer Liebes-Beziehung übertragen - in der Form einer Gebrauchsanweisung: «Scheidung - / eine Anleitung: / [...] / Man nagle / die rechte Hand / und die Füße / an die Wohnungstüre / und bitte sodann / den Partner um Hilfe / beim Annageln der linken Hand». Wie die Kindheit in das Erwachsenenleben reicht, führt also dieses Bild, das das Selbst gewissermaßen an eine Opfer- und Schuld-Konstante nagelt, von den ersten Gedichten über ein Theaterstück bis in den zweiten Lyrikband hinein.

Diese Strukturen der Unterdrückung und Unterwerfung in Kindheit und Jugend wirken sich auf die Beziehungen des Erwachsenen aus: «Ich habe das Gefühl / daß du mich in allem bestimmst. / Jede Unternehmung / jede Zärtlichkeit / geht von dir aus. // Ich habe das Gefühl / meine Liebe / ist die Ausführung / deiner Wünsche» (S. 301). Dieses Gedicht hat Turrini auch in den ersten Teil des Bandes *Im Namen der Liebe* gestellt, als Erinnerung an die Erinnerung.

Eine - späte - Reaktion gegen die Ängste und Schmerzen, die Enttäuschun-

¹⁵ Vgl. Peter Turrini: *Tod und Teufel. Eine Kolportage*. Frankfurt/Main: Luchterhand Literaturverlag 1990 (=Luchterhand Theater), S. 83-85.

gen und die Auswirkungen des «schrecklichen Reiches» ist der Schrei; eine Fluchtmöglichkeit des eingegengten Ich, dem die (Bewegungs-)Freiheit genommen wird, bietet die Verkleidung, die Maske; ein Fluchtort ist die Phantasie: «Ich entschloß mich / sitzenzubleiben / und zu phantasieren» (S. 286); «ich könnte die Gewißheit verlassen / und zur Poesie fliehen» (S. 310).

Diese Lyrik ist sachlich-lapidar und kommt fast ohne Symbol-Dekor, mit sehr wenigen Metaphern aus: «Hier wird in privater Meditation der autobiographische Hintergrund aufgeheilt [...]. Auf [...] literarische Kunstmittel verzichtet Turrini weitgehend: Private Schwächen geben die Geschichte ohne den Schutz ästhetischer Vollkommenheit preis»¹⁶. Lakonismus, Verzicht auf künstlerische Kopfstände, Verständlichkeit: das stellt Turrinis Gedichte auf die Seite der «Alltagslyrik», die als Gegentyp eine hermetische Lyrik konterkariert und ein lyrisches Sprechen anstrebt, das sich von der Umgangssprache kaum entfernt. Das «hermetische Gedicht» (z.B. bei Celan) erscheint durch eine Betonung der Form und durch Sprachmystik, die Inhalte als außerästhetisch zu tilgen versuchen, charakterisiert; der Gegentyp wird demnach in einer unverkennbaren Polemik gegen das «l'art pour l'art» als inhaltlich bestimmte, «gegenständliche» Lyrik aufgefaßt - wobei allerdings, z.B. von Jürgen Theobaldy (*Veränderungen der Lyrik*, 1976), übersehen wird, daß auch das «natürliche Sprechen» im Gedicht Stilcharakter hat¹⁷. Theobaldy wurde denn auch vorgehalten, daß es in der Literatur kein «unmittelbares Sprechen» geben könne, weil jede Redeweise jedenfalls in einem poetisierten Kontext erscheine: «Was einfach hingesagt scheint, wird auf dem Papier zur Pose von Spontaneität»¹⁸.

Eine Poetik des Alltagsgedichtes ist in den Texten der «Neuen Subjektivität» oder «Neuen Sensibilität» ab etwa 1975 verstärkt reflektiert worden. An-Sätze sind in «poetischen Programmen» der sechziger Jahre zu finden (in Walter Höllers «offener Poetik», bei Günter Herburger). Während Ingeborg Bachmann in ihren *Frankfurter Vorlesungen* 1959/60 die Befürchtung aussprach, daß das Ich des Autors «formal und rhetorisch» werde, sobald es sich öffentlich äußere¹⁹, bezeichnete Dieter Wellershoff 1969 die Formel «zu privat» als «Kategorie der Verdrängung»: mit ihr würden im Kulturbetrieb unliebsame Ansichten zurückgewiesen - in der Literatur aber könnte das von einer zweckrationalen

¹⁶ Töteberg, Peter Turrini (Anm. 12), S. 7.

¹⁷ Vgl. Hartmut Engelhardt, Dieter Mettler: Tendenzen der Lyrik. In: Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur. Hrsg. Thomas Koebner. 2., neuverfaßte Aufl. Stuttgart: Kröner 1984 (=Kröners Taschenausgabe 405), S. 143.

¹⁸ Michael Braun: Lyrik. In: Gegenwartsliteratur seit 1968. Hrsg. Klaus Briegleb, Sigrid Weigel. München: dtv 1992 (=Hansers Sozialgeschichte der dt. Lit. 12), S. 424 - 454, hier: S. 434.

¹⁹ Vgl. Ingeborg Bachmann: *Frankfurter Vorlesungen*. Probleme zeitgenössischer Dichtung. München: Piper 1980.

Gesellschaft verdrängte Private doch noch zur Sprache kommen²⁰. Ähnlich argumentierte Nicolas Born, der in seinem ersten Gedichtband *Marktlage* (1967) einen unmittelbaren Zugriff auf die Wirklichkeit alltäglicher Erfahrungen sucht:

Weg von der alten Poetik, die nur noch Anleitung zum Poetisieren ist; weg von Symbol, Metapher, von allen Bedeutungsträgern; weg vom Ausstattungsgedicht, von Dekor, Schminke und Parfüm. Die Gedichte sollen roh sein, jedenfalls nicht geglättet; und die rohe, unartifizielle Formulierung [...] wird wieder Poesie, die nicht geschmäckerlich oder romantisierend ist, sondern geradenwegs daher rührt, daß der Schreiber Dinge, Beziehungen, Umwelt direkt angeht.²¹

Dies steht über den Gedichten von Nicolas Born; dies kann auch für Turrinis *Ein paar Schritte zurück* gelten. Der Lakonismus ist wie bei Günter Eich, bei Peter Huchel, bei Erich Fried (auch) eine Kritik an der «poetischen Sprache», ein Steinwurf gegen das Glashaus der Diktatur des «guten Geschmacks». Ein derartiger Protest gegen eine «Metapherngeilheit» leitet z.B. 1976 die Lyrikanthologie *So ein Gedicht!* der österreichischen Literaturzeitschrift *Freibord* mit einem Zitat von Michail Bakunin ein: «Je schöner einer die Verse drehselt, einen umso höheren Galgen würde ich ihm errichten»²².

Die Genre-Pose einer Gegenwartslyrik, die Bedeutung säuselt, wurde 1987 von einer Mystifikations-Posse bloßgestellt: Die beiden österreichischen Autoren Franz Josef Czernin und Ferdinand Schmatz wollten «jene grausliche Mischung aus Tiefsinn, Professionalität und Verständlichkeit, die sie alle auszeichnet von Krolow bis Huchel, von Kirsch bis Kunze und Kolleritsch»²³, aufreißen und verfaßten spontane Jux-Gedichte, auf die der Salzburger Residenz-Verlag hineinfiel. Der Band wurde veröffentlicht (*Die Reisen. In achtzig Gedichten um die ganze Welt*) und gleichzeitig von den Autoren im *Spiegel* (14/1987, S. 254) und in einem Gegenbuch (*Die Reise. In achtzig flachen Hunden in die ganz tiefe Grube*) als literatursoziologisches Experiment und als Elefantenfalle für fragwürdige Auswahlkriterien aufgedeckt. Danach konnten manche sich «des Gefühls nicht erwehren, plötzlich einen Großteil der deutschsprachigen Gegenwartslyrik für einen Schwindel von Schmatz und Czernin zu halten»²⁴. In ihrem Gegenbuch in der Linzer «edition neue texte», dem bekannten Kleinverlag für experimentelle Literatur in Österreich, versuchten Czernin und Schmatz zu erklären, was «das gute Gedicht vom schlechten» unterscheidet -

²⁰ Vgl. Hermann Schlösser: Subjektivität und Autobiographie. In: *Gegenwartsliteratur* (Anm. 18), S. 404-423, hier: S. 407.

²¹ Klappentext von Nicolas Born: *Marktlage*. Köln: Kiepenheuer 1967.

²² *Freibord* 4 (1976), S. 3. Zitiert nach: Berger, *So ein Gedicht!* (Anm. 13), S. 221.

²³ In: *Profil* (Wien) 14/1987, S. 63.

²⁴ Franz Schuh: Skandal im Literaturbetrieb. In: *Falter* (Wien) 14/1987, S. 12.

konnten allerdings auch keine befriedigende Antwort, keine deutlichen, eindeutigen Kriterien bieten:

Dieser herkömmlichen Verbindung von ver- oder mißbrauchten Wörtern zu Sätzen oder Versen des Sinnträchtigen (des Gemeinten) und dem damit gleichgesetzten Vorgang des Verstehens arbeitet das gute Gedicht entgegen. Aber das Entgegenarbeiten will es verstehen! Das ist für mich ein Schlüsselwort für das gute Gedicht: verstehen von Verstehen!²⁵

Peter Turrini, der sich auf Verständlichkeit versteht, sucht in seinen Gedichten gewiß nicht das «Sinnträchtige». Mit dem Versuch des Verstehens und des Verständlich-Machens arbeitet er den Zwängen, den Tabus und den Autoritäten (nicht nur) seiner Kindheit und Jugend entgegen. Dies aber bringt einen lyrischen «Gestus» mit sich, den Czernin und Schmatz ablehnen - nicht ohne ihren eigenen «Gestus» zu schaffen. Das Prinzip Turrinis - Lakonismus, minimale Symbolhaftigkeit, Verständlichkeit - allerdings läßt sich nicht in einen, von Czernin und Schmatz heftig kritisierten, «Bildsinn» fallen.

Turrinis «realistische» Variante einer autobiographischen Ich-Besichtigung²⁶ unterscheidet sich deutlich von poetischen Reflexionen - z.B. von Alfred Kolleritschs mit dem Petrarca-Preis ausgezeichneten Band *Einübung in das Vermeidbare* (1978) -, die ein «Neuer Subjektivismus» im besten Fall zu bieten hatte. In einer philosophischen, sprachbewußten Variante der Poesie über Heimatverlust, Fremdheit, Liebe stellt Kolleritsch die «Melancholie der Unvermeidbarkeiten» dar²⁷. Wie im ersten Gedicht von Turrinis Band sind hier Müdigkeit und Widerstand des Ich bestimmend; Kolleritsch aber weitert das «Ich» zu einem «man» aus, das zwischen dem Reden und dem Schweigen steht: «Man ist einer von vielen, / man bietet sich an, wie es geboten ist, / mit dem Stempel zwischen den Zähnen, / der das Schweigen verbietet, / aber Verschweigen fordert: / auf das Brett genagelt, nägeleinschlagend / [...] / Metzger der eigenen Erfahrung, / unter dem Netz tanzend: / das Alltagsseil pendelt das Rasen aus / in dieser Einsamkeit»²⁸. Schon hier, 1978 bei Kolleritsch, steht das Bild der Selbstkreuzigung - aber im Vergleich zu Turrini poetisch verdichtet in einem Netz von Metaphern und Symbolen, das über eigene Erfahrung und Vergangenheit gespannt ist (so gesehen arbeitet Turrini ohne Netz!): «A conversational-narrative voice telescopes the complex emotions into metaphors as unusual and opaque as the sensations they were meant to convey. [...] Boundaries between

²⁵ Ferdinand Schmatz: Die Vierteilung des Hasen. Eine Polemik. In: Franz Josef Czernin, Ferdinand Schmatz: Die Reise. In achtzig flachen Hunden in die ganz tiefe Grube. Linz: edition neue texte 1987, S. 8.

²⁶ Vgl. Berger, So ein Gedicht! (Anm. 13), S. 219.

²⁷ Vgl. ebda, S. 219f.

²⁸ Alfred Kolleritsch: Einübung in das Vermeidbare. Salzburg: Residenz 1978, S. 92.

subject and object become blurred as perception becomes increasingly problematic»²⁹.

Gerade von österreichischen Autoren und Autorinnen waren in der Folge von Handkes *Wunschloses Unglück* (1972) eine ganze Reihe von subjektiv-intimistischen Texten vorgelegt worden, die die Wonnen des «Ich»-Sagens auskosten wollten. Am Ende der siebziger Jahre hatte sich so eine Genre-Literatur etabliert, deren literarisches Programm einzig um den eigenen Nabel kreiste und das Lese-Publikum zu langweilen begann. Das Ich in Peter Turrinis *Ein paar Schritte zurück* aber genügt nicht einzig sich selbst, bezieht nicht alles solipsistisch auf ein zwar verwundetes, aber fixes Ego-Zentrum; es stellt vielmehr in Frage, es lebt in einer bezeichneten Gesellschaft und in ihrer Sprache. Allem, einschließlich dem eigenen Bild, steht es kritisch gegenüber; in allem, auch in sich selbst, sieht es die Möglichkeit der Veränderung: «Wie lange noch / werde ich auf alle eingehen / und mich selbst / mit freundlicher Miene / vergessen?» (S. 281). Auf der Suche nach einer verlorenen Identität wird Rimbauds «Ich ist ein anderer» («Je est un autre») abgewandelt und verkörperlicht:

Ich bin nicht ich.
Auf der Suche nach meinem Selbst
werde ich die Haare ausreißen
den Schädel zerbrechen
die Gliedmaßen ausgegeln
die Brust aufschneiden.
Am Ende meines Tuns
wird ein ungefähr
dreißig Zentimeter hoher
Fleischhaufen vor mir liegen
und ich werde wieder nicht
ich selbst sein. (S. 311)

Von den «Wonnen des Ich-Sagens» oder gar einer «Apotheose des Ich»³⁰, wie sie einer «gedankenlosen, ornamentalen» Genre-Innerlichkeit des alten «Neuen Subjektivismus» vorgeworfen wurde, kann bei Turrinis Gedichten keine Rede sein. Hier geht es um Bruchstellen und Disharmonien des Ich, hier steht letztlich (vielleicht) alles auf unsicherem Boden: «So war es nicht. / Alles was ich sage

²⁹ Beth Bjorklund: Introduction. Postwar Austrian Poetry. In: Contemporary Austrian Poetry. An Anthology. Hrsg., übers. Beth Bjorklund. London, Toronto: Associated University Presses 1986, S. 37.

³⁰ Robert Menasse: Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik. Essays zum österreichischen Geist. Wien: Sonderzahl 1990, S. 93. Eine «gedankenlose, ornamentale Innerlichkeit» nennt es Franz Schuh: Vorwort. In: Elfriede Gerstl: Narren & Funktionäre. Aufsätze zum Kulturbetrieb. Wien: Frischfleisch & Löwenmaul 1980 (=Die neue Literatur 1/80), S. 5.

ist falsch. / Es ist nur richtig gespielt» (S. 317). Und so führen die Gedichte schließlich wieder zum Theater(-Spiel) zurück.

4. Ein paar Schritte weiter: *Im Namen der Liebe*

Peter Turrinis zweiter Gedichtband *Im Namen der Liebe* (1993) baut gewissermaßen auf dem ersten auf, aus dem auch einige Texte als Bindeglieder übernommen sind, und beobachtet, untersucht, präsentiert Gefühle und Beziehungen - neuerlich in verständlicher lapidarer Sprache, aber diesmal geführt von einem stärkeren Formwillen, der vor Metaphern nicht mehr zurückschreckt: Es darf wieder interpretiert werden! Und da die Bildhaftigkeit nicht allzu schwer zu entschlüsseln ist, sperrt sich auch diese Lyrik nicht gegen eine «breitere» Rezeption.

Turrini arbeitet mit Ton-Lagen, die die Lyrik der achtziger Jahre bestimmten, mischt deren sensitiven, reflexiven und aggressiven Ton zu einer Beziehungsmusik zwischen Ich und Ich sowie Ich und Du; er arbeitet mit einer konkreten und einer abstrakten Sprache der Liebe, die in einigen Gedichten als verblühte und unverblühte Formeln gegeneinanderstoßen: «Gestern bekam ich / keinen Steifen. / [...] // Die Liebe ist eben / etwas Weiches / Zartes» (S. 11). Metaphern und Bilder können in eine andere Ebene kippen («Das Eis / rinnt aus den Augen / aus dem Mund / [...] / Anlässlich dieser Weltvereisung / erscheint der für den Wohnbezirk / zuständige Notarzt», S. 26); den schönen Wörtern ist nicht zu trauen (siehe Bakunin, oben): «Am höchsten Gipfel der Worte / werde ich einen Galgen errichten. / Daran wird baumeln: / Alles Geflüsterte. / Alles Sehnsüchtige. / Alles Versprochene. / Alles Erdenkliche und Erdachte. / Wohl formuliert. / Gut stranguliert» (S. 33). So erweisen sich die Sprachmasken, die Bilder und Metaphern als doppelbödig; sie stehen - wie im ersten Gedichtband die Erinnerung und die Identität - auf unsicherem Boden, auf dem die Wörter im doppelten Sinn «gebrochen» werden:

Mein Geschriebenes
ist öffentlich.

Ich versuche es
mit einem Bodentuch
aufzuwischen.

Bei dieser Tätigkeit
wird mir so übel
daß ich neues Geschriebenes
von mir gebe. (S. 34)

Das Titelgedicht des Bandes *Im Namen der Liebe* knüpft assoziativ an die in *Ein paar Schritte zurück* montierten Formeln der Religion an und stellt an den Platz derer Autoritätsfigur die Liebe, die sich als ebenso einengend erweist. Vom «Wir» wird das «Ich» abgesetzt, abgewürgt und dann aufgehoben (Rimbaud abgewandelt: Ich wird ein anderer):

Im Namen der Liebe
verschenken wir das Herz.
Ich verblute.

Im Namen der Liebe
rauben wir uns den Atem.
Ich erstickte.

Im Namen der Liebe
schreiben wir einen anderen Namen
anstelle des eigenen. (S. 1)

Das Gedicht steht in einer strengen Drei-Form: Jeweils im ersten Vers jeder der drei Strophen der Titel des Bandes; im zweiten Vers eine Aktion des «Wir» und als letztes Wort das Bild des (Gefühls-)Lebens, dann des körperlichen Lebens und schließlich der Lebens-Identität; im dritten Vers ein Vergehen des «Ich», das in den ersten beiden Strophen den Rhythmus bricht. Deutlicher als in *Ein paar Schritte zurück*, dem Rekurs auf eine Erinnerung, wird hier das Ich in Frage gestellt, kann es zersplittern: «Jeder Mensch / ist ein Mensch / oder zwei Menschen / oder drei Menschen. / Ich bin auf jeden Fall / zu viele Menschen» (S. 39). In Turrinis erstem Gedichtband (1980) ist das lyrische Ich - und in deutlicher autobiographischer Zuweisung: der Dichter - vor allem Opfer des «schrecklichen Reiches». Dies wird im zweiten Band (1993) reflektiert und differenziert:

In meinen Gedichten
ist der Dichter das Opfer.
Sein Leid
ist das Gedicht.

In Wahrheit
bin ich der Täter.
Ein Ungeheuer
grausig und grausam.

So schrecklich
daß ich mir selbst

den größten Schrecken
einjage. (S. 40)

Wieder besteht der Text aus drei Teilen, wieder sind die erste und die zweite Strophe symmetrisch angelegt, wobei Dichtung und Wahrheit (die klassische Formel der Autobiographie) den jeweils ersten Vers bilden und danach die gegensätzlichen Bereiche einer Fiktion in der Realität und einer Realität in der Fiktion bezeichnen (dazu auch: «Die Wahrheit / ist kein Gedicht» als erste Strophe: S. 41). Als Opfer steht der Dichter in der 3. Person, als Täter in der Ich-Form; als Opfer wird *ihm* mitgespielt, als Täter spielt *er* mit: Das «schreckliche Reich» ist hier der zersplitterte Mensch selbst. Da aber «Ich» gleichzeitig ein anderer ist («In dieser Liebe / werde ich ein Fremder», S. 7), nimmt er auch andere Gestalten und Wesenszüge an, ist er nicht fixierbar, auch nicht im Sprechen: «Jedes Versprechen ist gelogen / und wahr. / [...] / Mein Selbst / ist da und dort» (S. 18).

So werden große Gefühle fein zergliedert³¹; eine sinnliche Gewißheit jedoch kann nur vorübergehend gefunden werden, in einem einfachen, aber nicht vorbehaltlosen «Du»: «Solange die Existenz / und die Lage / des Paradieses / nicht geklärt sind / halte ich mich / weiterhin / an dich» (S. 5). Schon im nächsten Gedicht wird konkret-lakonisch die geschäftige Bedingung einer in drei Metaphern gezeichneten Zweisamkeit genannt:

Wir werden der Nacht
eine offene Rose
entreißen.

Wir werden aus der Mauer
eine Handvoll Samen
holen.

Wir werden aus dem Schweigen
Purzelbäume
formen.

Wenn ich einen Termin frei habe. (S. 6)

In den ersten drei Strophen stellen poetische Bilder gemeinsames Vorgehen in Aussicht: Eine offene Liebe gegen dunkle Kälte, eine fruchtbare Beziehung gegen Unverständnis und Begrenzung, leichtes Spiel gegen die Kommunikationslosigkeit der «Mauer des Schweigens» und der «Weltvereisung» (die Eis-Meta-

³¹ Vgl. Gauß, Große Gefühle (Anm. 10).

pher wird mehrmals verwendet, z.B. «Das Eis das Eis / ist überall», S. 28). Die letzte Strophe aber nimmt alles - auch die Bildhaftigkeit - wieder zurück.

In dem Band *Im Namen der Liebe* stehen die Gefühle und die Beziehungen zwischen den Möglichkeiten des Miteinander- und des Auseinander-Lebens («Du bist immer dort / wo ich nicht bin», S. 3; «Wenn du gehst, will ich alles: / Das Geflüster. / Die Entdeckung. / [...] / Zeit. / Wenn du bleibst, will ich nichts», S. 10). Hier wird eine «Isolierungsgesellschaft» spürbar, die Turrini im September 1994 in seiner Rede zur Eröffnung des Internationalen Brucknerfestes in Linz deutlich benannt hat:

Männer verdächtigen Frauen, und Frauen verdächtigen Männer. So nahe können wir gar nicht beieinanderliegen, daß wir uns wirklich nahekommen. Denn zwischen uns nisten die Vorstellungen, wuchern die Bilder [...] ³²

Die lyrischen Texte, die Peter Turrini in seinem zweiten Gedichtband präsentiert, sind trotz der - allerdings nicht sehr zahlreichen und meist leicht verständlichen - Symbole und Metaphern keine «Ausstattungsgedichte». Sie beruhen auf einer «unartifizialen Formulierung», wie das Nicolas Born 1967 propagierte. Ähnlich argumentierte 1969 Dieter Wellershoff: Weil die moderne, zweckrationale Gesellschaft keine Verwendung für die subjektiven Besonderheiten habe, mache sie alles Persönliche zur Privatangelegenheit, über die in der Öffentlichkeit nicht geredet werden dürfe³³. Peter Turrinis Gedichte sind dagegen ver-öffentlichte Orte, in denen das Private noch zur Sprache und die Sprache zum Privaten kommen kann. Wenn es auch scheinen mag, daß hier (laut Born) «Dinge, Beziehungen, Umwelt» direkt angegangen werden, so ist doch der Zugriff auf eine alltägliche Gefühls- und Beziehungs-Wirklichkeit im lyrischen Text - manchmal mehrfach - gebrochen. Anders als bei Theobaldy, Born, Wellershoff steht dem lyrischen Ich der Gedichte von Peter Turrini nicht einzig der Weg in das Refugium der Poesie offen, kehrt der Alltagslyriker nicht dem Politischen den Rücken zu - er hat vielmehr das Politische im Blick und zeigt, wie sich das Private und das Öffentliche verschränken:

Ich sitze
vor dem Fernsehapparat.
Du sitzt
auf mir.
Ich sehe
auffahrende Panzer in Tiflis
eindringende Soldaten in Bosnien

³² Peter Turrini: Die Verdächtigen. [Leicht gekürzte Fassung der Rede]. In: Profil (Wien) 37/1994, S. 88.

³³ Vgl. Schlösser, Subjektivität (Anm. 20), S. 407.

kreischende Frauen auf einem Müllhaufen in Rio
eine Explosion in einem polnischen Stahlwerk
apathische Gestalten am Stadtrand von Moskau
ein totes Kind in Somalia.
Wir leben
in einer erregenden Welt. (S. 15)

Die intime Situation ist mit der weltpolitischen verbunden durch das Medium, mit dem und gegen das Turrini gearbeitet hat: das Fernsehen, das die beiden Welten, die persönliche (angespielt: die sexuelle) und die öffentliche (das «schreckliche Reich» der Schreckensbilder), in den beiden letzten Versen mit einem Bild lakonisch umfaßt.

In den Gedichten werden von Turrini nicht nur Erfahrungen wiedergegeben, sondern auch welche gemacht. Auch wenn die lyrischen Texte mit dem Autobiographischen kokettieren - und so im Verband mit einem vordergründig leicht verständlichen lyrischen Sprechen ein breiteres Publikum *ansprechen* (im doppelten Sinn) -, führen sie Autor und Leser/innen aus der Gefangenschaft einer Biographie³⁴ in die Fiktion eines Gedichtes, das gesellschaftliche und zwischenmenschliche Erfahrungen unter eine poetische Lupe nimmt und derart vergrößert offen, ver-öffentlich zugänglich macht.

³⁴ Vgl. Peter Turrini: Die Bewohner des Stammtisches. In: Gutes Land (Anm. 1), S. 183: «Ich bin ein Gefangener meiner Biographie».

Alessandra Schininà
(Siracusa)

Tra Amleto e Narciso
I diari di Franz Grillparzer

Quelli che oggi vengono designati come i diari di Franz Grillparzer consistono in una serie di quaderni e di fogli sparsi, raccolti e pubblicati solo dopo la morte del poeta. Non si tratta quindi di un diario inteso come semplice annotazione quotidiana, più o meno sistematica, e neppure di un diario intimo, risultato di una osservazione continua del proprio io. Gli scritti diaristici di Grillparzer manifestano piuttosto alcune caratteristiche che fanno del diario un genere aperto e polivalente. I diari possono in realtà essere portatori di diverse funzioni grazie alla loro condizione di scritto a metà strada tra privato e pubblico, realtà e finzione, regola e caso. Inoltre Grillparzer mostra un atteggiamento critico verso le proprie annotazioni. La pagina di diario quale espressione spontanea e genuina dell'individuo viene messa in discussione e il diario come mezzo di costruzione e chiarificazione della propria personalità si rivela ambiguo. Dall'altro lato tuttavia il diario offre a Grillparzer la possibilità di analizzare dal di dentro il proprio rapporto con la scrittura. Qui lo scrittore si può analizzare in quanto «scrivente». Il confronto di Grillparzer con la sua condizione di scrittore, l'interrogarsi sulla scrittura come mezzo di espressione, l'analisi delle relazioni tra autore, opera e pubblico con i loro risvolti pratici e psicologici sono motivi ricorrenti in questi diari. Proprio per questo essi non sono solo dei documenti utili alla ricostruzione biografica, ma possono aiutare ad illuminare da nuove prospettive i temi dell'autore.

Le insidie di un genere: inganno, menzogna, dannazione

Tipica per questi diari, che nell'edizione Sauer-Backmann comprendono sei volumi¹, è la varietà di forme e contenuti: si passa dalla nota personale alla ci-

¹ Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Gesamtausgabe, a cura di A. Sauer, fortgeführt von R. Backmann, Wien, 1909-1948, Abt. II, 7-12.

tazione, dall'aforisma alla cronaca della giornata, dall'elenco di vocaboli agli epigrammi, dai riassunti di opere di letteratura, storia, filosofia alle parabole. È difficile tracciare una linea di evoluzione all'interno di annotazioni che si estendono per un arco di circa sessant'anni, dal 1808 fino al 1870. Il giudizio negativo di Gerhart Baumann su questi diari riguarda soprattutto l'immobilità e la ripetitività del diarista². Grillparzer stesso afferma:

Ich bin im Einzelnen inkonsequent, aber eisern konsequent im Ganzen. Drum haben schon viele, zu ihrem Schaden nicht geglaubt, wenn sie mich von Minute zu Minute die Entschlüsse wechseln sahen, daß ich am Ende des Jahres, ja des Jahrzehnts unabänderlich auf dem Punkte stehen würde, auf dem ich scheinbar so beweglich, von Anfang her stand. (1828)³

In effetti gli stessi temi, immagini, situazioni ritornano di continuo nei quaderni. Insistere sulle corrispondenze è anche un modo per affermare l'unità della propria persona contro la dispersione dell'esistenza, problema particolarmente sentito da Grillparzer. Rüdiger Görner ravvede nei motivi che spingono alla stesura di un diario proprio la ricerca di una sorta di «Dauer im Wechsel»⁴. La ripetizione facendo ricordare all'io l'io, lo rende consapevole della propria esistenza. In questi diari troviamo però una coscienza critica ed una certa dose di autoironia che impediscono al poeta di abbandonarsi ad un quietismo inattivo e ad una ottusa *Selbstzufriedenheit*. Questo «Amleto in giacca da camera e pantofole»⁵ continua piuttosto ad oscillare tra posizioni polari in un movimento che non si arresta nemmeno nelle ultime annotazioni. Tutti questi appunti possono essere letti in base a binomi del tipo pudore-esibizione, menzogna-verità, fantasia-ragione, sanità-malattia, concentrazione-dispersione, isolamento-comunicazione. Lo stesso andare avanti e indietro del diarista Grillparzer, l'allontanarsi dalla pagina diaristica per poi ritornarvi è segno di una mobilità incessante che se non arriva a nessuna sintesi, almeno a livello diaristico, continua a impegnare il poeta nella sua «ricerca»:

Ich bin ziemlich wandelbar in meinen Entschlüssen, meine Meinungen sind aber so eisern mit meiner innersten Natur verflochten, daß ich so lange ich lebe, ich meines Wissens keine geändert habe. [...] Mein Den-

² Cfr. Gerhart Baumann, *Franz Grillparzer. Dichtung und österreichische Geistesverfassung*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1966, pp. 118-129.

³ In Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, a cura di A. Sauer, Wien, 1909-1948, (d'ora in poi GW), II, 8, p. 300.

⁴ Cfr. Rüdiger Görner, *Das Tagebuch*, Artemis, Zürich - München, 1986, p. 12.

⁵ «Ich komme mir manchmal wie ein Hamlet im Hausrock und Pantoffeln vor» (1849) GW, III, 3, p. 48.

ken ist immer nur ein Suchen von Gründen, das Resultat war lange vor der Untersuchung da. (1837)⁶

Le osservazioni che si trovano all'inizio e alla fine dei diari non sono molto diverse nella sostanza, ma in mezzo c'è una continua oscillazione, una messa in discussione che coinvolge forme e contenuti, che permette di andare avanti senza pronunciare veramente una parola definitiva. Grillparzer resta invischiato nelle proprie contraddizioni, ma proprio esse contribuiscono ad arricchire la sua opera. Egli afferma che ciò che dà vita all'arte drammatica sono le *Inkonsequenzen*⁷. «Inconsequenze», dissonanze, contraddizioni animano i suoi diari e li distinguono da analoghi scritti dei contemporanei. Il desiderio del diarista-poeta Grillparzer è forse proprio quello di tenere insieme momenti polari e divergenti⁸. Il mondo è complesso, paradossale, riesce a fare convivere gli opposti, mentre il pensiero soggettivistico moderno distrugge questa unione delle polarità, distingue e divide. Il fatto è che il diario è l'espressione tipica di questa soggettività e Grillparzer ha verso di esso un atteggiamento critico. Rolf Geißler nota: «Grillparzer ist ein Autor des 19. Jahrhunderts, der selbst durchaus noch in der subjektivistischen Denktradition der Neuzeit steht, sie aber nicht bestätigen, bekräftigen und als Selbstverständlichkeit gebrauchen will, sondern ihre Schwächen und Unzulänglichkeiten hinsichtlich der Wirklichkeit erkannt hat, sie gerade kritisiert und überwinden möchte»⁹.

Quando Grillparzer parla di sé nei propri diari usa diversi approcci. Già questa mobilità nell'uso del genere mostra l'antinomia fondamentale tra necessità del diario da un lato e paura delle conseguenze di una riflessione che metta a nudo il diarista e lo estranei a se stesso, dall'altro. È il tipico dilemma di Grillparzer, che oscilla tra un'azione inevitabile e necessaria e il timore di perdere il controllo sulle sue conseguenze.

Una prima forma di annotazione di Grillparzer è lo sfogo diretto. I motivi che spingono a scrivere un diario intimo sono vari: volontà di conoscere se stessi e di mettere ordine nella propria vita, tentativo di giustificarsi, desiderio di rompere la solitudine. Il giovane Grillparzer afferma di voler cercare nella stesura di un diario una fonte di ristoro:

Ein poetisches Tagebuch zu führen, d.h. keinen Tag vorübergehen zu lassen (ausgenommen während man mit größeren Arbeiten beschäftigt

⁶ GW, II, 10, p. 149.

⁷ «Erst die aus der Natur gegriffenen Inkonsequenzen bringen Leben in das Bild und sind das höchste der dramatischen Kunst» (1821) GW, II, 7, p. 352.

⁸ Cfr. nell'autobiografia: «Wir mindern Poeten müssen uns an die Konsequenzen der Natur halten; die großen Dichter sind aber nur darum groß, weil sie auch die Inkongruenzen der Natur zur Geltung und Wirklichkeit zu bringen imstande sind» GW, I, 16, p. 187.

⁹ In Rolf Geißler, *Ein Dichter der letzten Dinge. Grillparzer heute*, Braunmüller, Wien, 1987, p. 144.

ist) ohne die eben im Gemüth obwaltende Stimmung poetisch auszudrücken. Das müßte für Vieles helfen, und vor Allem zu Sammlung, Ruhe und Klarheit führen. Ich will mir's vornehmen. (1823)¹⁰

Ma Grillparzer non riesce a realizzare veramente questo suo proposito se non per pochi giorni. Egli appare irritato soprattutto dall'elemento di artificiosità che ravvede in un diario intimo. La riflessione sugli eventi, anche se ravvicinata, la possibilità che altri leggano ciò che si è scritto, la messa in risalto di alcuni episodi o dettagli ed il silenzio su altri, il passaggio dal pensiero e dal sentimento alla forma scritta possono portare ad un processo di falsificazione della realtà. Anche l'autoanalisi più spietata e sinceramente intrapresa non è esente da fenomeni di rimozione, di autoesaltazione o al contrario di autodenigrazione. Grillparzer annota:

Wie wäre es, jene schon einmal gefaßte Idee wieder aufzugreifen und ein eigentliches Tagebuch zu führen? Ich weiß wohl, daß ich es in früherer Zeit darum aufgab, weil unter dem Bestreben, den Ereignissen des Tages eine gewisse künstlerische Form zu geben, nur die Wahrheit zu leiden und der Selbsttäuschung Tür und Tor geöffnet zu werden schien. (19.3.1826)¹¹

Peter Boerner considera come una caratteristica che distingue il diario del nostro secolo dal *Journal intime* del XIX secolo il fatto che il diarista sia consapevole del pericolo costante di un'autofalsificazione¹². A differenza dei suoi contemporanei, Grillparzer denuncia nei suoi stessi diari questa possibilità di mistificazione. Egli trasferisce al proprio diario la stessa curiosità e insieme diffidenza che prova verso le confessioni scritte altrui. Curiosità che lo spinge sempre a ricercare nuovamente la verità sul proprio io e sulla natura della propria vocazione, diffidenza verso le pose che egli teme consciamente o inconsciamente di assumere.

Nei diari balza agli occhi di Grillparzer il gioco di un poeta con i sentimenti propri ed altrui. Egli giunge a negare le proprie affermazioni e a prenderne le distanze. Così il poeta diciottenne dichiara a proposito delle sue annotazioni personali:

Alles, was ich bisher geschrieben, ist erlogen und bloß in der Absicht geschrieben, damit es einst jemand lesen und mich daraus günstig beurteilen möge! (1809)¹³

¹⁰ GW, II, 8, p. 120.

¹¹ GW, II, 8, p. 193.

¹² Peter Boerner, *Tagebuch*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1969, p. 59.

¹³ GW, II, 7, p. 30.

Anche questa «confessione» non è che una posa, come e più degli autoritratti che la precedono, ma intanto tutto acquista un carattere ambiguo e perde di credibilità. Al margine di autodefinizioni perentorie del proprio carattere Grillparzer aggiunge: «das ist nicht wahr», «das ist erlogen», «diese letzten Worte habe ich hier geschrieben ohne ihren Zusammenhang zu fühlen». Con gli anni, la forma di svalutazione e negazione di ciò che egli scrive nei diari diventa meno esplicita, si trasforma in una rete di contraddizioni, si manifesta infine nella progressiva scomparsa di ogni appunto personale.

Grillparzer come uomo e soprattutto come scrittore si scopre bugiardo e ingannatore¹⁴. A diciassette anni afferma:

Ich lüge, und nicht etwa des Scherzes willen, nein, es ist Neigung,
Wohlgefallen an der Lüge. (7/1808)¹⁵

L'artista, artefice di illusioni è un ciarlatano¹⁶, capace di ingannare gli altri e se stesso con immagini e parole, riprovevole da un punto di vista morale. La tendenza del poeta all'inganno, alla dissimulazione si ritrova anche nei rapporti umani quotidiani: l'adolescente inganna il padre, nascondendogli i propri scritti, il giovane precettore mente al conte presso cui lavora spacciando i propri frammenti per traduzioni, l'impiegato assunto da poco prende in giro i superiori, facendo finta di lavorare sugli atti d'ufficio mentre compone in realtà dei versi. Del resto gli altri non mostrano alcuna fiducia verso chi scrive di poesia: il maestro non crede che la poesia composta dall'alunno sia veramente opera sua, la famiglia considera un poco di buono lo zio, autore di teatro, il conte bolla ogni scrittore come rivoluzionario e la polizia piomba in casa dello stesso Grillparzer, autore ormai affermato, per frugare tra i suoi scritti. Il diarista da parte sua esprime il timore di diventare uno di quegli artisti, tanto presi dal loro ruolo da essere abilissimi nel simulare sentimenti:

Als ich in der Folge gewahr wurde, daß Leute Empfindungen heuchelten, die sie nicht hatten, als ich besonders bei Künstlern und Kunstfreunden diese Erscheinung am häufigsten antraf, ergriff mich eine solche Furcht, in ein gleiches zu verfallen, was sich mir als das Widerwärtigste darstellte, was ich kenne. (1825)¹⁷

¹⁴ «Lügner, Lügner, abscheulicher Lügner! Was heuchelst du Gefühle, die du nicht hast? (1826-27) GW, II, 8, p. 278.

¹⁵ GW, II, 7, p. 7.

¹⁶ Non è un caso che Grillparzer si soffermi nel diario sulla parola *Charlatan* che fa derivare dall'italiano «ciarlare» (GW, II, 7, p. 32) e che annoti: «Ob wohl gar das Wort liederlich von Lied herkömmt, und so viel heißt als gleich einem Dichter. Lüderlich - Luder» (GW, II, 7, p. 73). Sull'uso di *liederlich* e *lüderlich* e la convinzione diffusa nel XVIII sec. di una derivazione da Luder cfr. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, 1885-1893, 12, Sp. 990-991, nr. 6.

¹⁷ GW, II, 8, p. 183.

Il motivo della menzogna percorre tutti i diari e viene affrontato sia da un punto di vista personale che teorico generale. Per quanto riguarda le opere esso si traduce negli anni giovanili nella composizione di brevi commedie, a volte incomplete, fondate sul tema dell'inganno, della bugia, del travestimento, della difficoltà di distinguere il vero dal falso. Ma il tema è presente anche nelle opere maggiori. Dalla commedia *Die Schreibfeder* del 1808 al *Weh dem, der lügt!* del 1837 il bugiardo viene accusato di essere il peggiore degli uomini, capace di ogni bassezza. La bugia viene considerata un vero e proprio attentato all'umanità¹⁸. L'intransigenza giovanile del poeta si attenuò con il tempo. Chi come il vescovo Gregor nella commedia *Weh dem, der lügt!* affronta il rapporto tra verità e menzogna in astratto rischia di cadere nel fanatismo e di tradire i suoi stessi principi.

Per Grillparzer l'uomo può tuttavia essere vero se cerca di restare sempre fedele a se stesso. L'uomo vive tra verità e bugia proprio perché cade necessariamente in contraddizione, soggetto com'è a subire cambiamenti nel tempo. La non-identità con se stessi è allora fonte prima di menzogna. Grillparzer annota nel 1820:

Das Leben gibt dir nichts! Falsche Götter herrschen drin! Nichts bleibt dir
treu, als dein Selbst; wenn du selbst ihm treu bleibst! (1820)¹⁹

Proprio il diarista è posto di fronte alla mutevolezza nel tempo. Egli si scopre vincolato al presente, tra un passato che non riesce ancora a definire ed un futuro, appena intravisto, che gli impone però di agire. L'uomo non riesce ad essere sempre identico a sé perché si sdoppia in essere e apparire. Persino di fronte al proprio io non è sempre sincero, come evidenzia lo stesso diario. Grillparzer annota un passo tratto dalle *Confessioni* di Rousseau da usare come motto della trilogia del *Vließ*:

L'on a remarqué que la plupart des hommes sont dans le cours de leur vie
souvent dissemblables à eux mêmes, et semblent se transformer en des
hommes tout différents. (1822)²⁰

Il poeta deve constatare come spesso il suo comportamento esterno non corrisponda a quello che sente. A volte si serve dei diari per vedere fino a che punto arriva la sua capacità di fingere nella vita. Egli sembra tuttavia suggerire che sono le circostanze stesse che lo costringono a mentire per non danneggiare gli altri e potere continuare a sopravvivere. Nel rapporto tra ingannatore e ingannato non tutta la responsabilità cade sul primo. In una breve parabola con-

¹⁸ GW, II, 8, p. 22; cfr. anche GW, II, 11, p. 1.

¹⁹ GW, II, 7, p. 250.

²⁰ GW, II, 8, p. 35.

tenuta nei diari, al fanciullo che l'accusa di averlo tratto in inganno con il suo amaro sapore la rosa replica:

Nicht ich, du selbst hast dich betrogen, erwiderte die Rose; wer hieß dich von mir mehr als Duft zu verlangen! (1809)²¹

La rosa sta per la donna, ma anche per la poesia, bella parvenza da cui non si può pretendere una verità assoluta. I diari stessi si muovono su di una linea di confine tra apparenza e realtà. Chi scrive e chi legge si ingannano a vicenda, anche se l'io lettore e l'io scrivente coincidono.

La questione non è tanto quella se si possa raggiungere la verità tramite il diario, quanto quella se si possa farlo tramite la finzione sublimata dell'arte. In un frammento del 1829 intitolato *Le poète sifflé*, la giovane protagonista critica l'autore di teatro che si espone impudicamente in pubblico e che sfrutta i sentimenti propri ed altrui per farne oggetto di rappresentazione e guadagno. Al padre che crede fermamente nella verità del teatro Adele chiede incredula: «Wahrheit in der Lüge?» e risponde alle repliche:

Die Alten lügen auch nicht, sie dringen uns nicht als Wahrheit auf, was bloße Erfindung ist [...] Aber diese Neuern, die die verborgensten Winkeln der nächstliegenden Schlechtigkeit durchstöbern um uns zu erschrecken mit unserm eignen Bilde, die das Gräßliche auf ebenen Boden neben uns hinstellen, damit der Scheinpfel treffe als ein wirklicher.²²

Sono accuse che Grillparzer rivolge a se stesso, all'autore che già al suo esordio con la *Ahnfrau* provocò emozioni così forti in lui e nel pubblico²³.

La questione della menzogna in teatro coinvolge il rapporto dell'uomo con il linguaggio. Agostino sottolinea come il linguaggio sia stato dato agli uomini per potere comunicare i loro pensieri, usarlo per mentire viene allora considerato un peccato e chi inganna con le parole è un peccatore. Nell'opinione comune l'artista, l'attore o il poeta sono bugiardi per loro stessa natura e non a caso Platone bandisce i poeti dalla sua Repubblica²⁴. L'uso e l'abuso della parola orale e scritta è ciò che accomuna i poeti con i «bugiardi di professione» come i giornalisti o i diplomatici, accusati e derisi per la loro insincerità e tendenza all'inganno da quel Grillparzer che afferma che si è tanto più intolleranti con i difetti

²¹ GW, II, 7, p. 24.

²² GW, I, 8, p. 210.

²³ Nei suoi ricordi su Grillparzer Emilie von Binzer, all'epoca diciassettenne, annota a proposito delle reazioni del pubblico: «Es ging ein Rausch des Beifalls, aber auch des Entsetzens durch ganz Wien». In *Grillparzers Gespräche und die Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen*, a cura di A. Sauer, Wien, 1904-1916, I, p. 233.

²⁴ Sull'analisi della menzogna nell'ambito linguistico e letterario cfr. Harald Weinrich, *Linguistik der Lüge*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, 1966, in particolare pp. 9-14, 42-47, 66-74.

altrui, quanto più questi sono una caricatura dei propri²⁵. Sempre per Agostino tuttavia c'è bugia se c'è volontà di ingannare e di fare del male. In questo senso, nota Weinrich, la «Notlüge» sarebbe permessa, e così la «Scherzlüge» e quella dei poeti. In particolare nel caso delle metafore usate dai poeti il linguista parla non tanto di inganno (*Täuschung*) quanto di disinganno (*Enttäuschung*). In questi casi il linguaggio non viene usato per fini egoistici e soprattutto nella letteratura sono presenti segnali che indicano che si tratta appunto di letteratura, di finzione. Se in arte la bugia non è condannabile perché manca la volontà di fare del male al prossimo, l'apparenza deve essere presentata come tale. Questo è un punto su cui Grillparzer insiste. Egli ribadisce più volte il carattere di finzione dello spettacolo teatrale. Nell'autobiografia afferma:

Zugleich sollten die Deutschen in ihrer abgeschmackten Gründlichkeit nie den Unterschied zwischen Poesie und Prosa, noch den Umstand vergessen, daß ein Trauerspiel, so traurig es sein mag, doch immer ein Spiel bleibt.²⁶

Proprio il carattere di gioco del teatro rende la menzogna sulla scena moralmente neutra e permette di dire delle verità anche sgradevoli sotto la veste della forma. Il teatro classico spagnolo viene ammirato dal poeta proprio perché di frequente sono gli attori stessi a distruggere l'illusione alla fine della recita²⁷. In questo modo dietro l'apparente menzogna può trapelare la verità e il poeta può giustificare eticamente la propria opera. L'uomo spesso ha bisogno della menzogna per continuare a vivere e in fondo la bugia offerta dai poeti è la meno condannabile. Libussa che afferma:

Ich aber rede Wahrheit, Wahrheit nur verhüllt
In Gleichnis und in selbstgeschaffnes Bild.
(V, 2444-2445)²⁸

divenuta «umana», è destinata a perire di fronte alla visione della verità assoluta. Anche Melusina è costretta a nascondere la sua vera natura sotto un mantello per non suscitare l'orrore dell'uomo amato. Quest'idea della menzogna come veste necessaria della verità ritorna anche negli ultimi versi pronunciati da Gregor:

Du wardst getäuscht im Land der Täuschung, Sohn!
Ich weiß ein Land, das aller Wahrheit Thron;
Wo selbst die Lüge nur ein buntes Kleid,
Das schaffend Er genannt: Vergänglichkeit,

²⁵ GW, II, 7, p. 246.

²⁶ GW, I, 16, p. 126.

²⁷ «Dem Spanier ist das Schauspiel eben ein Spiel» (1839) GW, II, 10, p. 281.

²⁸ GW, I, 6, p. 150.

Und das er umhing dem Geschlecht der Sünden,
 Daß ihre Augen nicht am Strahl erblinden.
 (V, 1816-1821)²⁹

Questo paese ideale è un luogo dell'utopia, che si avvicina al teatro, ove le immagini sulla scena sono reali e illusorie insieme, come veli lasciano trasparire la verità e la fissano nel ricordo.

Per limitare i pericoli dell'inganno e dell'autoinganno è necessario secondo Grillparzer mantenere un certo distacco verso l'oggetto che abbiamo di fronte. Ciò vale sia nei confronti del diario che di un'opera d'arte e riguarda sia l'autore che il pubblico. Il poeta non deve lasciarsi dominare dalla propria materia, ma deve mantenersi in una posizione intermedia tra illusione e consapevolezza. Per questo egli preferisce che sulla scena ci sia uno scarto visibile tra realtà e finzione. L'uso del verso, l'avversione per il dramma borghese, la ricerca al contrario di una ambientazione leggendaria, mitologica, fiabesca, mostrano la tendenza ad evitare una corrispondenza troppo stretta della rappresentazione scenica con la realtà. Grillparzer paragona l'effetto di un dramma a quello di un sogno:

Ich stelle mir oft die Wirkung der dramatischen Poesie wie einen Morgenraum, kurz vor dem Aufwachen vor, wo angenehme Bilder um die Stirne gaukeln, uns mit Freude und Schmerz erfüllen, obschon (wenigstens bei mir) immer der Gedanke dazwischen kömt: es ist ja doch alles nur ein Traum! (1817)³⁰

La pretesa di verità della confessione diaristica risulta una finzione. Come in teatro l'autore diventa attore e spettatore della sua esistenza e questa corre il pericolo di essere messa al servizio di un progetto artistico più o meno conscio³¹. Il diarista può nascondersi dietro una maschera e il linguaggio è lo strumento di cui si serve per ingannare se stesso e gli altri. È più onesto ricorrere allora alla finzione palese del dramma. Il palcoscenico è un mondo che tutti per convenzione considerano fittizio e le responsabilità morali di spacciare per verità una sua alterazione sono minori. Forse proprio per tentare di eliminare l'elemento di artificio e posa che lo infastidisce nell'analisi diretta del suo carattere Grillparzer ricorre a mezzi indiretti. Egli prova così a trascrivere le opinioni che altri hanno su di lui. Ma le osservazioni della zia o dell'amico Wohlgemut, che gli fa leggere il suo diario non lo soddisfano³². Anch'essi infatti non fanno che

²⁹ GW, I, 5, p. 270.

³⁰ GW, II, 7, p. 110.

³¹ Cfr. C. Vogelgesang, *Das Tagebuch in Prosa ohne Erzählen*, a cura di K. Weissenberger, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985, pp. 185-202, in part. pp. 194-196.

³² «Es ist doch seltsam, was sich die Menschen für sonderbare Begriffe von mir machen» (1808) GW, II, 7, p. 15.

confermare le continue metamorfosi del diarista e aumentare il suo senso di scissione e straniamento. Altro espediente è quello della citazione. Il poeta annota massime di altri autori e personaggi illustri, oppure trascrive interi brani, quasi sempre privi di commento, ma il riferimento alla propria persona è evidente già nella scelta dell'argomento. Carla Consolini nota come Grillparzer cerchi in altre figure della storia e della letteratura «analogie con le sue stesse inclinazioni e sensazioni, quasi spinto dalla necessità di oggettivarle - e più analiticamente analizzare - nel «fuori da sé»³³. Così ad esempio nel caso di Byron, Grillparzer fa un uso autobiografico dei brani citati, soprattutto in rapporto alla sua tormentata relazione amorosa con Katharina Fröhlich; nel caso di Rousseau le citazioni di un autore, considerato affine, servono per riflettere sulla posizione morale dello scrittore in generale; nel caso di Napoleone il diarista cerca di analizzare la propria irruenza e mobilità di immaginazione. Tutto il diario si trasforma a volte in una semplice raccolta di citazioni, ma così finiscono per dominare il frammento, la visione parziale.

Altra forma a cui Grillparzer ricorre nei suoi quaderni per osservare se stesso è la lettera fittizia. Nei diari dei pietisti e dei romantici si incontrano spesso lettere e abbozzi di lettere mai spedite³⁴. Esse si presentano come un misto di sfogo immediato, calcolo e volontà di stilizzazione. Grillparzer nutriva verso le lettere la stessa diffidenza che provava verso la spontaneità del diario³⁵. L'uso della forma epistolare nel diario rappresenta tuttavia il tentativo di uscire dal vicolo cieco dell'introspezione, in quanto la lettera presuppone un'apertura, un contatto con il mondo esterno. Ma queste lettere, scritte tra il 1825 ed il 1829, mostrano in realtà l'impossibilità di comprensione tra l'io del poeta ed il destinatario. Grillparzer cerca di mettersi nei panni di persone «comuni» e immagina le loro reazioni³⁶. Anche nella serie di lettere in cui Grillparzer si rivolge a Georg Altmütter, le domande attribuite all'amico, alle quali egli cerca di rispondere, sono le stesse che il diarista continua a porsi nei suoi quaderni. I destinatari, ad eccezione di Marie, restano sullo sfondo, non esercitano una funzione effettiva, se non quella di fornire al poeta l'occasione per cercare di definire se stesso.

³³ In Carla Consolini, *La presenza di Byron nei «Diari» di Franz Grillparzer. Un aspetto della crisi del «Dichter»*, in *F. Grillparzer e la crisi mitteleuropea*, a cura di G. Scimonello, Shakespeare & Company, Milano, 1992, pp. 43-68, qui p. 48.

³⁴ Cfr. Gustav René Hocke, *Der Brief im Tagebuch*, in «Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung», Darmstadt, 1975, pp. 100-106.

³⁵ In una lettera del 1827 a Eduard von Schenk Grillparzer afferma: «Ein Brief hat für mich immer etwas, ich möchte sagen Frevelhaftes. Daß man sich dabei besinnt, Worte wählt, das ärgert mich, und kommt mir wie ein Artefakt, wie ein Verrath an aufrichtiger, wahrer Empfindung vor» GW, III, 2, p. 2.

³⁶ «"Also sind Sie nicht krank? werden Sie fragen". "Ich sehe Sie lachen". "Sie haben sich sehr in mir getäuscht; nicht wahr?". "Sie schütteln den Kopf? Sie verstehen mich nicht?"». GW, II, 8, pp. 344-347.

L'ultima lettera si chiude proprio con l'esclamazione: «Ja, wenn ich mich erst selbst ganz verstünde!»³⁷.

Grillparzer sempre in cerca di un modo obiettivo per analizzare se stesso, arriva fino a creare un *alter ego*, quel Fixlmüllner, che a cominciare dal nome risulta una autoparodia. Con l'invenzione di Fixlmüllner, caricatura grottesca della propria persona, Grillparzer porta all'estremo la condizione del diarista che si ripiega totalmente su se stesso. L'individuo isolato che vede solo il proprio riflesso nel diario rischia di trovarsi di fronte ad un'immagine distorta di se stesso:

Hat erst der Mensch kein Beispiel als das seine,
Wird er wohl ab und zu sein eig'nes Zerrbild.³⁸

Nella poesia *Das Spiegelbild* del 1821 il narratore è pericolosamente attratto dalla propria immagine riflessa nell'acqua e viene salvato appena in tempo da un amico che lo scuote dal sogno narcisistico. La riflessione autistica infatti può rivelarsi fatale e fonte di orrore. Nei panni di Fixlmüllner Grillparzer può osservarsi meglio, ma il porsi di fronte a questo specchio deformante non fa che aumentare un senso di doppiezza e di scissione. Già nel frammento *Das Narrennest* del 1808 lo scrittore aveva schizzato un autoritratto satirico nel poeta dilettante Seraphin Klodius Storch. Grillparzer gli affida alcune battute ed esprime opinioni che ritroviamo nei diari, ma Storch è una figura troppo superficiale per rendere inquieto il suo autore. L'analisi approfondita della propria vita di poeta attraverso Fixlmüllner rappresenta invece un'esperienza dolorosa. Questo *alter ego* sarebbe dovuto diventare il protagonista di un romanzo autobiografico in chiave parodistica di cui restano il titolo, *Leben, Thaten, Meinungen, Himmel- und Höllenfahrt Seraphin Klodius Fixlmüllner's, eines Halbgenie's*, e alcuni appunti preparatori, sparsi nei diari. Fixlmüllner è anche il protagonista di un frammento del 1821, una commedia intitolata *Das Prius*, ove si presenta nelle vesti di un ridicolo *Kanzleipraktikant*, poeta dilettante. La commedia restò incompleta, così come il romanzo, forse proprio perché Grillparzer non sopportava di vedere di fronte a sé un'immagine caricaturale diretta del proprio io.

Il riservato diarista Grillparzer mostra così come drammaturgo una maggiore apertura nel trattare questioni che nei quaderni personali di rado vengono affrontate fino in fondo. Il travestimento letterario gli permette di coprire con il «velo» della forma quell'esposizione impudica di sé che gli è intollerabile. Egli può lasciare intravedere il suo intimo senza doverlo scoprire³⁹. Ciò che nei diari

³⁷ GW, II, 8, p. 347.

³⁸ Cfr. lettera di Grillparzer a Fichtner del 25.2.1838, in «JbGrGes», III, 1960, p. 29.

³⁹ Nel caso di Grillparzer cade opportuna l'osservazione di Wolfram Mauser che invita a diffidare delle confidenze dirette di uno scrittore, giacché «al contrario, nel campo dell'inven-

viene taciuto o bruscamente interrotto può venire espresso in palcoscenico attraverso un non-detto che traspare ad esempio da uno sguardo o un gesto significativo. L'autore può meglio nascondersi dietro persone, scene, oggetti.

I personaggi dei drammi di Grillparzer sono incarnazioni e portavoce di atteggiamenti e idee presenti nei diari, ma l'autore rifiuta di identificarsi totalmente con le sue creature. Nei versi scritti in un album di famiglia afferma:

Dichter nenn' ich dich gleich mir.
Dichter heißt zumeist doch eben
In fremdem Dasein eignes leben,
Und da, errötend, weich' ich dir.⁴⁰

Egli non vuole che si ripeta più ciò che gli accadde alla prima della *Ahnfrau*, non vuole più provare quell'orribile sensazione, definita nei termini di un incubo:

Ich denke, wenn man mir unvermutet mein eigenes lebensgroßes Bild, in Wachs geformt, nach der Natur bemalt, und doch in seiner ganzen toten Starrheit, vor die Augen brächte, würde mein Gefühl viel ähnliches mit jener Empfindung haben. (1817)⁴¹

Queste affermazioni richiamano il racconto di Berta sull'orrore provato nel vedere la propria immagine allo specchio animarsi⁴². È una delle poche volte in cui si nota una corrispondenza tra le annotazioni personali di Grillparzer e i versi di un suo dramma. Hinrich C. Seeba osserva: «Die befremdende Gestalt der Ahnfrau ist die Personifizierung des verfremdenden Bildes, dieses die poetische Form für die Erfahrung der Selbstentfremdung»⁴³. Come l'immagine allo specchio prende vita e punta l'indice contro chi vi si riflette, così la «riflessione» nella pagina diaristica, nella pagina scritta in generale, rischia di rimandare al poeta un'immagine straniata e minacciosa del proprio io. Il fatto stesso di scrivere un diario e di osservarsi è per Grillparzer una forma di sdoppiamento alla

zione gli autori si esprimono non di rado in maniera più scoperta che nelle testimonianze private». In Wolfram Mauser, *Peter Handke: Wunschloses Unglück - erwünschtes Unglück*, in «Der Deutschunterricht», 34 (1985), Hft. 5, pp. 73-89, qui p. 76.

⁴⁰ GW, I, 12, p. 294.

⁴¹ GW, II, 7, p. 91.

⁴² «Wie ich senke meine Hände, / Um den Gürtel anzuziehen, / Da erhebt mein Bild im Spiegel / Seine Hände an das Haupt, / Und mit starrendem Entsetzen / Seh ich in dem dunkeln Glase / Meine Züge sich verzerren. / Immer sind es noch dieselben, / Und doch anders, furchtbar anders, / Und mir selbst nicht ähnlicher / Als ein Lebendger seiner Leiche. / Weit reißt es die Augen auf, / Starrt nach mir, und mit dem Finger / Droht es warnend gegen mich» (I, vv. 449-462) GW, I, 1, p. 26.

⁴³ In Hinrich C. Seeba, *Grillparzer und die Selbstentfremdung des Zerrissenen im 19. Jahrhundert*, in «Grillparzer-Forum Forchtenstein», 1973, pp. 24-43 qui p. 35.

lunga insopportabile. Egli teme di perdere la propria integrità, quell'autopossesso a cui tiene tanto, nel momento stesso in cui si rispecchia nella scrittura e avverte uno scarto tra la realtà concreta ed il segno scritto.

I personaggi della *Ahnfrau*, nei quali Grillparzer aveva riversato tutto se stesso gli avevano rimandato un autoritratto troppo diretto e inquietante. Nelle opere successive egli tentò di trasporre i propri dubbi e le proprie problematiche sulla scena esponendosi il meno possibile:

Ich nahm mir vor, mein nächstes Produkt ein Gegenstück dieses tollen Treibens werden zu lassen, und suchte daher, mit absichtlicher Vermeidung effektreicherer, seit lange vorbereiteter Stoffe, nach einem solchen, der es mir möglich machte, mich von den handelnden Personen zu trennen und in der Behandlung eine Ruhe walten zu lassen, die mir des Strebens um so würdiger schien, je fremder sie meiner Individualität ist, und je mehr ich daher verzweifelte, sie je zu erreichen. Ich verfiel auf Sappho. (1818)⁴⁴

Ogni forma di rispecchiamento, da quello sulla scena a quello nel diario, è infatti per Grillparzer fonte di angoscia. Gérard Genette nota come nel tema di Narciso confluiscono due motivi ambigui di per sé: quello della fuga e quello del riflesso: «Quell'immagine di se stesso su cui Narciso si piega con tutta la sua rassomiglianza, non gli dà una sicurezza sufficiente [...] è un'immagine sfuggente, un'immagine in fuga, giacché l'elemento che la sostiene e la costituisce è destinato per essenza a sparire. L'acqua è il luogo di tutti i tradimenti e di tutte le incostanze: nel riflesso che essa gli presenta, Narciso non può riconoscersi senza inquietudine, né amarsi senza pericolo»⁴⁵. Per Grillparzer la ricerca di sé nell'azione porta all'alienazione, ma anche la contemplazione ripiegata su se stessa è fatale. Il modello cedendo all'immagine tutti i segni della propria esistenza, corre il rischio di svuotarsi progressivamente di sé, e nello stesso tempo che l'immagine creata possa rivoltarglisi contro. Nella poesia *Die Porträtmalerin* Grillparzer mette in guardia l'artista dalle creazioni che rivendicano un'anima anche a costo di strapparla all'originale. In *Incubus* troviamo i versi:

Und schaudernd seh' ich's, Entsetzen-betört,
Wie mein eigenes Selbst gen mich sich empört,
Verwünsche mein Werk, und mich selber ins Grab.⁴⁶

Le stesse espressioni ricorrono nei diari. A volte basta leggere il proprio nome per provare un senso di sgomento:

⁴⁴ GW, III, 1, p. 102.

⁴⁵ In Gérard Genette, *Il complesso di Narciso*, in *Figure I*, Einaudi, Torino, 1981, p. 19.

⁴⁶ GW, I, 10, p. 57.

In den Briefen eines Verstorbenen gelesen. Amüsant. Bei einer Stelle erschrak ich. Es geschah meiner Erwähnung. Ich las den Namen, wie den eines Fremden, eines selbst Verstorbenen. (21.12.1831)⁴⁷

I personaggi sulla scena vivono con orrore una situazione analoga. Giasone ad esempio esclama rivolto a Medea:

Entsetzliche! Was rasedt du gen mich?
 Machst mir zu Wesen meiner Träume Schatten,
 Hältst mir mein Ich vor in des deinen Spiegel
 Und rufst meine Gedanken wider mich?
 (I, 1095-1098)⁴⁸

Soprattutto i protagonisti della *Ahnfrau*, si muovono in un labirinto fatto di immagini riflesse, di illusioni e menzogne⁴⁹. Non stupisce allora la riluttanza del poeta a scrivere un diario introspettivo regolare. Egli ricorre per parlare della *Ahnfrau* a quell'aggettivo *widerlich* che usa spesso anche a proposito della sua attività di diarista. La via da percorrere per definire il proprio io nei diari è infatti tortuosa e insidiosa, può condurre all'annientamento, alla follia, alla morte, come nel caso di Jaromir o di Berta.

L'immagine riflessa del mito è anche incostante. La forma di rispecchiamento del diarista-Narciso è affidata alla pagina scritta, che come l'acqua si rivela un mezzo infido. Tentare di fissare la propria immagine nell'annotazione per sfuggire alla vertigine data dalla mobilità del tempo si rivela un'illusione⁵⁰. L'io inafferrabile si frantuma per Grillparzer in singoli attimi non ricongiungibili in una totalità. La propria identità travolta da impressioni mutevoli e reazioni contrastanti sfugge e il diario rischia di essere solo la «Krankheitsgeschichte eines Wahnsinnigen»⁵¹. L'io di oggi stenta a riconoscersi in quello di ieri. Grillparzer si chiede nei diari: «Ich hörte einmal von jemand sagen oder war ich es selbst?»⁵². Personaggi come Jaromir o Giasone non riescono a fissare una propria identità, continuano ad osservarsi e a non riconoscersi. Se però la forma

⁴⁷ GW, II, 9, p. 49.

⁴⁸ GW, I, 2, p. 228.

⁴⁹ Cfr. Alfred Barthofer, «Die Ahnfrau» und Freuds Grillparzerdeutung, in «JbGrGes», III, 17 (1991), pp. 13-28, in part. pp. 26-27.

⁵⁰ Questo continuo andare e venire dalla pagina diaristica è indicativo di una condizione, che Grillparzer analizza a distanza di anni nella sua autobiografia. Nella prima metà degli anni '30 scrive: «Ich fühlte mich vielleicht etwa hypochondrischerweise, so von allen Seiten bedrängt, daß, ich kein Hilfsmittel wußte, als die marternden Gedankenfäden abzureißen und mich in eine neue Reihe zu versetzen. Das hat mir übrigens auch sonst unendlich geschadet. Es hat das ursprüngliche Stetige meines Wesens, um mich kantisch auszudrücken, zum Fließenden gemacht» GW, I, 16, pp. 215-216.

⁵¹ GW, II, 8, p. 290.

⁵² GW, II, 7, p. 66 e II, 4, p. 239.

drammatica riesce a ricondurre il tutto ad una unità sia pure fittizia, il diario legato all'«ora e qui» dell'appunto, conferma il soggetto scrivente nella sua discontinuità.

Per Grillparzer la predilezione dei suoi contemporanei per una continua autoosservazione è conseguenza di una determinata situazione storica. La spinta ad agire, frustrata durante la Restaurazione, ha infatti secondo lui ripercussioni negative sulla letteratura. Il risultato più evidente è una tendenza patologica all'introspezione:

Wer aber einmal die Süßigkeit des Umgangs mit sich selbst genossen hat, kehrt nicht mehr zurück. Wie der selbst sich Befleckende zuletzt die Weiber flieht, flieht der Selbstbeschauende die Welt. In seinem Innern ist er Herr und König. Alles fügt sich nach seinem Sinne; und selbst was sich nicht fügt, was ihm widersteht, ihn quält, ist doch wenigstens sein Gedanke, sein eignes Werk. Auch Selbstverdammung ist noch immer süß, denn wird dadurch der Mensch als Verdammter erniedrigt, so ist ja doch der hoch stehende Verdammende wieder er selbst. (1822)⁵³

Questa caratteristica che Grillparzer attribuisce alla letteratura tedesca della sua epoca corrisponde al tipico atteggiamento del diarista. Nella sua epoca il genere diaristico era ancora legato alla tradizione del pietismo, ove l'arte della *Selbstschauung* aveva raggiunto delle manifestazioni estreme. Goethe era riuscito a fare del diario un testimone del proprio sviluppo organico, una fonte di serenità e ordine, da cui trarre fiducia in se stesso ed un senso di soddisfazione per l'opera svolta. Per i romantici e gli *Zerrissenen* dell'Ottocento il diario ritorna ad essere soprattutto un mezzo per registrare le oscillazioni del proprio animo, senza però quella sicurezza che veniva ai pietisti dalla fede in un Dio giusto ed in una provvidenza regolatrice. L'autoanalisi fine a se stessa si trasforma allora in una penosa messa a nudo del proprio io priva di via d'uscita. Il diario intimo si configura così come l'esempio tipico di una disposizione verso la vita e l'arte che Grillparzer considera con sospetto. Essa comporta infatti uno stato di tensione continua, una condizione snervante di permanente eccitazione e insoddisfazione. La ricerca di emozioni forti si perde nell'indefinito e l'individuo si scopre: «Ohne Tatkraft voll Tatendurst; voll Reiz zum Genuß ohne Sinn dafür; voll Gedanken ohne Wollen» (1822)⁵⁴. Il diarista si costruisce un mondo tutto suo, ma l'apparente dolcezza della *Selbstschauung* si rivela una trappola che porta all'autodistruzione. In personaggi come Saffo, Medea o Ero Grillparzer proietta il proprio desiderio di *Selbstbewahrung*. Sono figure che fuggono in un luogo separato dal mondo, Saffo nella poesia, Medea nella torre, Ero

⁵³ GW, II, 8, p. 107-108.

⁵⁴ GW, II, 8, p. 108.

nel tempio, ma l'universo che le circonda finisce con l'essere vuoto e illusorio. L'individualità che credeva di potere fare centro su se stessa si scopre soggetta al caso e ad una continua metamorfosi che sfugge al suo controllo.

L'autoosservazione viene considerata persino una colpa, quasi una maledizione. In una poesia scritta in memoria di Zacharias Werner, autore di un diario in cui l'autocritica raggiunge dimensioni patologiche, troviamo i versi:

Man sagt, daß wer sich selbst geschaut im Leben,
Die eigene Gestalt, ansichtig, außer sich,
Daß er nicht leben könne fürder mehr,
Und müsse sterben in der nächsten Frist.
O unglückselge Frucht der Selbstbeschauung!
Du hast dich auch geschaut und bist gestorben. [...]
Nicht auf sich selbst, die eigne Form und Uniform,
Soll er die Augen heften, wenden seine Glut,
Die Außenwelt ward ihm als lichte Braut,
Die mag er sich erfassen und umarmen,
Und Kinder zeugen, daß die Welt bestehe!
Fluch auch im Geisterreich der Unzucht mit sich selbst!⁵⁵

Proprio nei diari Grillparzer sente di macchiarsi di questa «colpa», da qui le continue interruzioni e ricerche di nuove soluzioni espressive. Al senso di scissione si accompagna il timore di ingannare se stesso⁵⁶.

Una difficile terapia: tra coscienza critica ed esibizione

La volontà di ribadire nei diari la propria identità di poeta si rivela tuttavia più forte dei pericoli dell'introspezione:

So oder so! Zeigt sich kein gebahnter Weg meinen Blicken, nun gut, so
eröffne ich mir einen selbst, und sollte der Pfad aus diesem Labyrinthe
auch aus diesem Leben führen; ich muß hinaus, es koste, was es wolle!
(16.6.1810)⁵⁷

Anche se la scrittura come mezzo per superare uno stato di disagio si rivela insufficiente e ambigua, il diario conserva una funzione esistenziale per Grillparzer. Il diario, scritto di solito nei momenti di depressione, offre paradossalmente un punto di appoggio per acquistare nuovi impulsi, impedisce di soccombere.

⁵⁵ GW, I, 11, p. 52.

⁵⁶ Se mentire agli altri è per Grillparzer una delle colpe più gravi, mentire a se stessi è considerato una vera perversione: «Die Lüge gegen andere ist Sünde, / Die Lüge gegen sich Verkertheit» GW, I, 12, p. 227.

⁵⁷ GW, II, 7, p. 46.

Esso rappresenta una dimostrazione di forza⁵⁸, espressione di una lotta per affermare se stessi e la propria opera. Per questo, nonostante lo scetticismo verso il genere, Grillparzer continua a modo suo a scrivere un diario:

Ich sehe wohl, mit derlei comptes rendus kommt nicht viel heraus. Und doch will ich sie fortsetzen. Ich will die Gemeinheit abhalten wie ein Gestrandeter das Wasser von seinem lecken Schiffe, solange es geht, und hilft endlich kein Schöpfen mehr, dann spült mich fort, brausende Wellen, mein Tagwerk ist getan. (19.3.1826)⁵⁹

Analogamente Franz Kafka si «aggrappa» al proprio diario⁶⁰, ma è molto più deciso nel considerarlo l'unica possibilità di esistenza offertagli⁶¹. Grillparzer dubita troppo della verità dell'espressione scritta, per accettare incondizionatamente la funzione chiarificatrice del proprio diario. Una delle tipiche funzioni del diario, quella di costruire la propria identità personale, entra in crisi, così come l'unità dell'individuo moderno.

I diari restano tuttavia una sorta di «zattera» di salvataggio, grazie alla convinzione che, una volta «fuori bordo» il poeta, anche l'uomo sia finito⁶². Quando Grillparzer non riesce ad affermare la propria identità di scrittore in opere letterarie vere e proprie, cerca di farlo almeno nei propri quaderni. È però un percorso sofferto, che mette a nudo l'egoismo e il rapporto mediato con la realtà tipici dell'artista. A volte è come se il diarista analizzasse lo scrittore, lo mettesse alla prova in determinate situazioni per controllarne le reazioni. Il diario assume allora la funzione di prova e di controllo⁶³. Grillparzer si serve delle possibilità offerte dal genere per analizzare il suo ruolo di artista. Queste annotazioni rispecchiano il travaglio di uno scrittore non solo in relazione al periodo storico, ma anche alla condizione di chi si serve della parola scritta per la propria attività creativa. Grillparzer si interroga nei diari sul valore che assume per lui l'atto di scrivere. In un appunto del 1821 egli vi attribuisce una funzione terapeutica:

⁵⁸ Grillparzer stesso afferma: «Mich hat überhaupt von jeher bei jeder Hervorbringung weniger das Produkt als die Kraftäußerung interessiert» GW, III, 1, p. 109.

⁵⁹ GW, II, 8, pp. 195-196.

⁶⁰ «Das Tagebuch von heute an festhalten! Regelmäßig schreiben! Sich nicht aufgeben! Wenn auch keine Erlösung kommt, so will ich doch jeden Augenblick ihrer würdig sein» (25.2.1912). In Franz Kafka, *Tagebücher*, Fischer, Frankfurt am Main, 1967, p. 178.

⁶¹ «Ich werde das Tagebuch nicht mehr verlassen. Hier muß ich mich festhalten, denn nur hier kann ich es» (16.12.1910). Ivi p. 20.

⁶² «Ist einmal der Dichter über Bord, so sende ich den Menschen auch nach» (19.3.1826) GW, II, 8, p. 196.

⁶³ Nei diari troviamo espressioni del tipo: «Zu versuchen was für eine Wirkung ein regelmäßiges Tagebuch ...». «Ich ging in die Kirche, um mich auf die Probe zu stellen ...». «... und ich mich daher gewissermaßen probieren wollte».

Ich weiß, daß im Schreiben die Arznei meines Übels liegt. Ich habe dies Blatt ergriffen, ohne daß ich wußte was ich darauf hinsetzen wollte; nur schreiben, schreiben wollt' ich; zugleich mein Abscheu und mein Trost; und jetzt schon, indem ich halb gedankenlos Züge hinmale, fühle ich mich erleichtert, erfrischt, erquickt! (1821)⁶⁴

La funzione rasserenatrice attribuita all'annotazione è un motivo ricorrente nella letteratura diaristica⁶⁵. La frase scritta diventa fonte di «consolazione», serve da punto di appoggio e valvola di sfogo, quando ci si sente oppressi da più parti, anche da quella scrittura poetica che non riesce a prendere forma. La nota diaristica si trasforma così in una sorta di spazio libero per lo scrittore di professione. Ma l'effetto calmante di questo tipo di scrittura è solo momentaneo, esso si muta nel suo opposto: non permette di assopirsi, mantiene svegli e costringe spesso ad essere critici verso se stessi. Una delle accuse che Grillparzer rivolge ai suoi appunti diaristici è proprio quella di rubargli il sonno⁶⁶. La scrittura diaristica può trasformarsi allora in una sorta di capro espiatorio. Il poeta, «forzato della scrittura», si rivolta contro di essa ma non volendo attaccare le sue opere si sfoga contro il diario. Egli adopera così per definirlo termini dispregiativi come «Geschreibsel», «dummes Zeug», «Unsinn».

Da un lato il diario assume un valore-scrittura positivo, anche il nulla che viene annotato è pur sempre qualcosa, prova nei momenti di crisi, che la propria identità di scrivente non si è dissolta del tutto. Dall'altro la realtà presente, trascritta nei diari, non si lascia tradurre in poesia, in immagini e si avverte un senso di vuoto. Le parole che si scrivono appaiono prive di peso reale, di concretezza, si riducono a segni convenzionali senza un reale significato. A proposito della capacità degli uomini di comunicare e di tramandare il linguaggio Grillparzer nota:

Die Spättern bauen auf dem Überlieferten fort und je höher sie bauen, um so schwächer werden ihnen die gar zu leicht, fast nur mit dem Gedächtnis erworbenen Grundlagen. Ist es endlich so weit gekommen, daß die Empfindung zu Worten, die Überzeugung zu Notizen geworden sind, so verliert die Generation ebensoviel an Charakter als sie an Kenntnis gewinnt und dann tritt jener Umsturz ein, der die alten Bildungsepochen

⁶⁴ GW, II, 7, p. 369.

⁶⁵ Elias Canetti afferma ad esempio: «Beruhigung ist vielleicht der Hauptgrund, warum ich ein Tagebuch führe. Es ist kaum zu glauben, wie der geschriebene Satz den Menschen beruhigt und bändigt». In E. Canetti, *Dialog mit dem grausamen Partner in Das Tagebuch und der moderne Autor*, a cura di U. Schultz, Hanser Verlag, München, 1965, p. 49.

⁶⁶ «Ich will mir den Schlaf nicht wegschreiben» (19.12.1831) GW, II, 9, p. 48. Cfr. inoltre GW, II, 9, p. 41 e p. 88.

zerstört hat, und die unsere nicht verschonen wird. (1860)⁶⁷

Parole e sentimenti non coincidono più. Lo stesso diario, la funzione che assume per lo scrivente mostrano come pensiero ed espressione, causa ed effetto spesso non corrispondono. Da qui deriva anche quel fastidio che il poeta mostra per i suoi appunti, lasciati a metà, e svalutati. Dal fastidio si passa all'avversione. Sin dai primi appunti Grillparzer esprime il suo «Abscheu» per l'atto dello scrivere e il poeta vi attribuisce la causa del suo lungo silenzio poetico dopo le prime prove dell'adolescenza:

Hiezu kam noch der außerordentliche Abscheu, den ich von Kindheit her vor langem Stillsitzen, besonders aber vor Schreiben hatte. (1817)⁶⁸

Allo scrivente che «odia penna e calamaio»⁶⁹ corrisponde il drammaturgo che rabbrivisce di fronte alle proprie opere:

Das Theater erregt mir Abscheu, und kommt jemand auf das zu sprechen, was ich geschrieben oder daß ich wieder etwas schreiben soll, so reißt sich ein so ungeheures Gefühl in meinem Innern los, ich sehe einen so ungeheuren Abgrund vor mir, einen so dunkel leeren Abgrund, daß ich schaudern muß, und der Gedanke, mich selbst zu töten, war mir schon oft nahe. (17.7.1826)⁷⁰

Il linguaggio, soprattutto quello scritto, può essere insidioso sia per il mittente che per il destinatario. Lo scrittore può restare prigioniero delle proprie parole, costruire un mondo labirintico e fittizio, ove perde il contatto con la realtà e inganna se stesso. Particolarmente delicata è la situazione del diarista. Il diario è un genere che per sua natura non ha un riscontro immediato con l'esterno. Il pensiero passando alla forma scritta può subire delle distorsioni, senza che una controprova della sua verità venga dal confronto con la realtà circostante. Un esempio grottesco di questa situazione è rappresentato dallo *Spielmann* della novella, il quale si costruisce un mondo tutto suo, crede di vivere nell'armonia, ma per gli altri produce solo rumori. Jakob è convinto di suonare Dio, ma le sue composizioni che disprezzano ogni regola si perdono nel nulla. Non a caso il pubblico svolge un ruolo essenziale nella concezione estetica di Grillparzer. Nella poesia *Wenn dich die Dichtung* Grillparzer mette in guardia il poeta lirico dall'isolamento:

Nichts sichtbar als nur du und ich,

⁶⁷ GW, II, 12, p. 39.

⁶⁸ GW, II, 7, p. 105.

⁶⁹ Cfr. lettera a Böttinger del 6.4.1818. GW, III, 1, p. 108.

⁷⁰ GW, II, 8, p. 206.

Nichts hörbar als nur du,
 Das Innre ist allein mit sich,
 Kein Mittler tritt hinzu
 Dann aber nimm dich nur in Acht,
 Daß du du selber seist,
 Daß nicht, was du getan, gedacht,
 Als Andern dich erweist.⁷¹

È la stessa condizione del diarista, che, solo con i propri quaderni, rischia di essere ingannato tramite le sue stesse parole. Maurice Blanchot nota come l'esperienza letteraria possa suscitare in chi la vive un senso di colpa, dovuto non da ultimo alla consapevolezza dell'alienazione che comporta l'atto di scrivere⁷². Nel caso del diario in particolare l'obiettivo salvifico si rivela una trappola: si scrive per «salvare i giorni, ma si affida la propria salvezza alla scrittura, da cui il giorno è alterato»⁷³, si scrive per sfuggire alla sterilità, per ricordarsi di sé, ma alla fine non resta che un riflesso illusorio e la sensazione di non avere né vissuto né scritto.

Grillparzer avverte il senso di alienazione legato all'autoosservazione scritta tramite il mezzo poetico e diaristico. Nei suoi quaderni la scrittura, la letteratura sono vissute a volte come una maledizione. Se è vero che la letteratura, indagando e scavando nelle parti più oscure e ripugnanti dell'uomo, è immorale, cinica, perversa, ingannevole, cortigiana corrotta e corruttrice⁷⁴, allora per chi l'abbraccia non c'è scampo, il suo destino è segnato⁷⁵. L'inquietudine del poeta sembra prendere forma nella figura di Zawisch nell'*Ottokar*. Questo libertino, colto e giocatore, che fa largo uso di doppi sensi e metafore viene definito da Politzer un'incarnazione del «genio malvagio della poesia»⁷⁶. Zawisch smaschera le ambizioni e le ipocrisie di chi lo circonda, egli stesso però è privo di morale, si affida all'ispirazione del momento, i suoi discorsi vengono ingoiati da una folle risata simile a quella dell'«hohnlachender Narr» che fa capolino dietro ogni angolo, raggelando il diarista⁷⁷.

La riflessione sulla parola scritta e sulla posizione del soggetto scrivente viene però affidata alla pagina diaristica, che è naturalmente essa stessa scrittura, trasposizione scritta della vita, finzione, letteratura. Queste annotazioni sono manifestazione del travaglio di un autore che vede nell'espressione scritta

⁷¹ GW, I, 11, p. 250.

⁷² Maurice Blanchot, *Il libro a venire*, Einaudi, Torino, 1969, pp. 51sgg.

⁷³ Ivi p. 190.

⁷⁴ Cfr. Giorgio Manganelli, *Die Literatur als Lüge*, in «Akzente», 1969, pp. 97-104.

⁷⁵ Cfr. il lamento di Grillparzer nella poesia *Die tragische Muse* del 1819.

⁷⁶ Cfr. Heinz Politzer, *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*, Paul Zsolnay Verlag, Wien - Darmstadt, 1990, pp. 179-184, qui p. 184.

⁷⁷ Cfr. GW, II, 8, p. 290.

l'unica possibilità di realizzarsi e nello stesso tempo una prigione che porta all'aridità, all'inganno, all'alienazione autodistruttiva. Se la scrittura permette al poeta di entrare in un nuovo rapporto di entusiasmo con la verità e la libertà essa è anche un perdersi per chi si lascia coinvolgere in una ricerca che porta alla migrazione senza fine, all'incapacità di vivere. La lingua allora da strumento di comunicazione diventa un mezzo per isolarsi. Grillparzer mostra come il suo bisogno di scrivere lo porti alla solitudine⁷⁸. Per scrivere è necessario staccarsi dagli altri, morire per questo mondo⁷⁹. Esiste una segreta corrispondenza nel rapporto tra artista e morte e la posizione di Rodolfo che nel *Bruderzwist* afferma:

Damit ich lebe, muß ich mich begraben.
Ich wäre tot, lebt ich mit dieser Welt.
(III, vv. 1160-1161)⁸⁰

o di Saffo che deve dolorosamente ammettere:

Ein Biß nur in des Ruhmes goldne Frucht
Proserpinens Granatenkernen gleich,
Reiht dich auf ewig zu den stillen Schatten,
Und den Lebendigen gehörest nimmer an!
(III, vv. 954-957)⁸¹

Anche lo scrittore Grillparzer finisce per «seppellire» se stesso e le sue ultime opere nella propria stanzetta, nella «tomba» della sua scrivania.

Il rapporto tra vita e arte non riguarda solo i contenuti, la tradizionale inconciliabilità tra ideale e reale, ma, più specificamente i mezzi di cui si serve lo scrittore, la condizione in cui si trova a operare chi scrive, chi fa letteratura. Anche per questo Kafka, così sensibile ai problemi connessi con l'esercizio della letteratura, trovò tanti elementi a lui affini sia nella vita che nella prosa e nei diari di Grillparzer, quali il senso di freddezza che comunica ad entrambi la scrittura, la sostanziale indifferenza provata verso gli uomini, l'incapacità di godere e di amare fino in fondo⁸². Grillparzer confessa:

⁷⁸ Cfr. GW, II, 9, p. 7. Cfr. anche GW, II, 9, p. 39.

⁷⁹ Kafka annota: «Ich brauche zu meinem Schreiben Abgeschiedenheit, nicht wie ein Einsiedler, das wäre nicht genug, sondern wie ein Toter». Franz Kafka, *Briefe an Felice*, 1976, p. 412.

⁸⁰ GW, I, 6, p. 241. Cfr. Hans Höller, *Der Kaiser, der Künstler und der Tod. Überlegungen zu F. Grillparzer und T. Bernhard*, in *Statt Bernhard*, a cura di W. Schmidt-Dengler - M. Huber, Wien, 1987, pp. 171-181.

⁸¹ GW, I, 1, p. 310.

⁸² Cfr. Claudia Sonino, *Kafka legge Grillparzer*, in *F. Grillparzer e la crisi mitteleuropea*, op. cit., pp. 137-152.

Mein Herz ist anteilnahlos geworden. Mich interessiert kein Mensch,
kein Genuß, kein Gedanke, kein Buch. (8.4.1826)⁸³

La scrittura è il mezzo privilegiato del processo di introspezione: «Das moderne Projekt psychologischer Selbstreflektion findet seine angemessene Umsetzung in der Versprachlichung, besser noch Verschriftlichung»⁸⁴. Grillparzer è cosciente dei meccanismi autonomi dell'espressione scritta e del fatto che entrando nella sfera della scrittura l'io ed il mondo si trasformano. Come diarista rifugge da una completa trasposizione della propria vita nel diario. Egli oscilla così tra il bisogno «esistenziale» di scrivere sempre e comunque, e la coscienza che la scrittura unita all'autoosservazione porti ad un invecchiamento precoce, alla perdita del senso del reale, ad uno svuotamento progressivo.

Se l'introversione, tipica del diarista, può arrivare a distruggere l'integrità dell'uomo e a inaridire l'artista, nei diari può manifestarsi contemporaneamente un'altra forma di atteggiamento considerato colpevole da Grillparzer. Colpa del diarista e dell'artista è anche quella di mostrarsi agli altri, di mettere a nudo il proprio intimo, di sfruttare i propri sentimenti per suscitare l'ammirazione altrui. Sempre a proposito del profondo disagio provato in teatro in occasione della messa in scena della *Ahnfrau*, il poeta afferma:

Die Aufführung meines Stückes hat auch offenbar mein Schamgefühl verletzt. Es ist etwas in mir das sagt, es sei ebenso unschicklich, das Innere nackt zu zeigen wie das Äußere. (1817)⁸⁵

L'oscillazione tra pudore ed esibizione, strettamente collegata al rapporto tra menzogna e verità, percorre tutti i diari di Grillparzer. A proposito di una letteratura dei «Selbstentblößer», che si sarebbe diffusa in occidente a partire da Rousseau, Helmut Heissenbüttel parla di due possibili significati della parola *Selbstentblößung*:

Selbstentblößung kann einmal heißen, daß man sich selber bloßstellt, das sagt, dem nachforscht, von dem man «normalerweise» nicht spricht, Tabus und Verborgeneheiten, die man sich (vielleicht) selber verhehlt, sogenannte Laster, Details des Sexuallebens, aber auch Ängste, Ticks, Unheimliches, Stimmenhören, Halluzinationen usw. - Selbstentblößung kann aber auch heißen, daß man sich seines Selbst entblößt, daß man sich aufgehoben findet in den «Objektivitäten» der registrierbaren Ereignis-

⁸³ GW, II, 8, p. 203.

⁸⁴ Cfr. Detlev Kremer, *Die Identität der Schrift. Flaubert und Kafka*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 63, 1989, pp. 547-573, qui p. 550.

⁸⁵ GW, II, 7, p. 91.

nisse, Begegnungen, Anekdoten, Photos, Redensarten, bildlich oder sprachlich fixiert Überliefertem usw.⁸⁶

La *Selbstbekenntnis*, la riflessione diaristica sul proprio io coinvolge questi due aspetti. Da un lato l'io indaga e mette a nudo i lati oscuri del proprio carattere, dall'altro si libera, per così dire, del proprio io, esce da sé per osservarsi con distacco. Entrambe queste posizioni suscitano l'orrore del diarista Grillparzer. La messa a nudo del proprio io è infatti considerata moralmente ed esteticamente ripugnante, mentre l'oggettivazione di sé nella pagina scritta provoca una sensazione di svuotamento annichilente. Nell'atteggiamento in sostanza ostile verso la stesura di un diario intimo c'è senza dubbio una componente di autodifesa. Sia la contemplazione narcisistica dell'io che l'esibizionismo, tipici del diarista, rappresentano un potenziamento della situazione dell'artista, che il diario mostra in tutta la sua ambiguità morale.

Scopo, a volte espressamente dichiarato, del diarista è spesso quello di mostrarsi «nudo» per arrivare alla verità. A proposito della metafora della «nuda» verità Hans Blumenberg nota come questa implichi sia il concetto di smascheramento di un inganno, sia quello di un disvelamento offensivo del pudore, di violazione di un mistero⁸⁷. Egli nota inoltre che la verità può avere la sua veste nella cultura come l'uomo ha la sua storia culturale nella storia dell'abbigliamento: l'uomo è l'essere che si veste, che non si dà mai apertamente nella sua «naturalzza». Nei diari e nelle lettere Grillparzer paragona più di un volta il pudore per la nudità corporale al rifiuto di mostrare in pubblico il suo intimo:

Wie ein anderer sorgfältig seinen Körper verhüllt, so hat mich immer ein Widerwillen angewandelt, meine Empfindungen nackt zu zeigen (1825)⁸⁸

La difficoltà di conciliare un innato senso del pudore con l'esibizionismo tipico dell'artista ritorna in un'osservazione di Grillparzer sul suo doppio Fixl-müllner:

Je älter er aber wurde, um so widerlicher dünkte es ihn, sich vor Zusehern zu entblößen (die moralischen Hosen abzuziehen, wie er es höchst gemein nannte) [...] Es war ein Gefühl in ihm, daß man die Geheimnisse

⁸⁶ In Helmut Heissenbüttel, *Anmerkungen zu einer Literatur der SelbstentblöBer*, in «Merkur», 20, 1966, pp. 568-577, qui p. 572.

⁸⁷ Cfr. Hans Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Il Mulino, Bologna, 1969, pp. 57-71.

⁸⁸ GW, II, 8, p. 183. Cfr. anche una lettera a Katharina Fröhlich del luglio 1826: «So wie es Leute gibt, die ein ins Übertriebene gehendes körperliches Schamgefühl haben, so wohnt mir ein gewisses Schamgefühl der Empfindung bei; ich mag meinen inneren Menschen nicht nackt zu zeigen».

seines Innern nicht zur Schau tragen sollte. Geistige Hurerei treiben.
Musa vulgivaga. (1827)⁸⁹

Franz Werfel afferma: «La nuda verità, la «nuda veritas», è la concubina dei barbari. La cultura inizia precisamente con il fatto che si ha qualcosa da nascondere, cioè a dire con la presa di coscienza del peccato originale (la foglia di fico di Adamo è il primo documento culturale). La ricaduta nella barbarie comincia precisamente con il fatto che si comincia a scoprire di nuovo ciò che è celato, cioè a dire con la psicologia»⁹⁰. Proprio il diarista compie su di sé un'operazione di psicologia che può portare ad una conoscenza dell'io priva di ogni velo e in ciò c'è qualcosa di empio: in origine solo a Dio ci si presentava nudi. Grillparzer, lettore di Rousseau, conosceva bene la volontà dell'autore delle *Confessioni* di mostrarsi ai suoi simili come un uomo nella naturalezza della sua «nuda» verità. La società umana si è formata per Rousseau da un sistema di travestimenti che egli strappa via come se fosse giunto il momento del giudizio finale nel quale tutti saranno di nuovo nudi come all'inizio. Le resistenze di Grillparzer a «denudarsi» totalmente nel proprio diario derivano sia dall'idea cristiano-cattolica che la vista della verità latente è intollerabile per l'uomo, come il nudo; sia dal timore che la verità, una volta raggiunta, distrugga il suo pur precario equilibrio.

Il tema si affaccia in maniera indiretta in una delle prime annotazioni:

Hosen und der Ruf kein Dieb zu sein sind sich darin ähnlich: hat man sie so macht es keine Ehre, doch hat man sie verloren so glaubt jedermann berechtigt zu sein uns zu schmähen. (1808)⁹¹

È un'affermazione piuttosto singolare che va collegata con quella ironica che la precede:

Welche Leute verlieren am liebsten was sie haben? Ein Kranker sein Fieber, ein geplagter Ehemann sein Weib, ein Spieler seine Schulden und ein Mädchen - seine Jungfrauschaft. (1808)⁹²

In entrambi i casi al centro dell'interesse c'è in realtà la condizione del poeta. Anche lo scrittore che si espone in pubblico, che si vende, che scende a compromessi con il mondo esterno, perde la sua purezza. In un appunto del 1831 il paragone tra lo scrittore e la fanciulla che va in sposa diventa esplicito⁹³. Il

⁸⁹ GW, II, 8, p. 313.

⁹⁰ In Franz Werfel, *Zwischen Oben und Unten*, Langen u. Müller, München - Wien, 1975, p. 174.

⁹¹ GW, II, 7, p. 4.

⁹² GW, II, 7, p. 4.

⁹³ Dopo essersi pentito di avere spinto un collega poeta dilettante a pubblicare, Grillparzer ci ripensa e conclude: «Und doch soll er dran! Es ist einmal Pflicht des Menschen, sich der

poeta che si denuda in pubblico, che si toglie le «moralischen Hosen» di cui parla Fixlmüller, perde l'innocenza, ma l'esibirsi è una delle caratteristiche proprie dello scrittore. L'azione rivolta all'esterno è inevitabile per l'artista che vuole essere riconosciuto tale, il riconoscimento da parte degli altri è essenziale per la sua stessa identità. È il motivo della caduta in un mondo estraneo esemplificato dalla condizione del poeta. Come i suoi personaggi, Grillparzer riconosce «sia l'impossibilità di permanere in un mondo "virgineo", sia la sostanziale impossibilità di trovare un nuovo equilibrio nel mondo del divenire»⁹⁴.

Il rifiuto del poeta diciottenne di fare rappresentare la sua *Blanka* non deriva solo dal timore di un insuccesso. Grillparzer mostra sin dagli esordi la tendenza a tenere le proprie opere chiuse nel cassetto anche per anni. I sensi di colpa che derivano dalla perdita della purezza in seguito all'apertura al mondo esterno si traducono nel diario in una continua critica dell'esibizionismo dell'artista. In un appunto del 1817 Grillparzer si interroga sui motivi della scarsa stima di cui godono gli attori nella società borghese e conclude:

Sollte nicht der Hauptgrund dieser Erscheinung in dem indignirenden Gefühle liegen, Jemanden zu sehen, der das Tiefste seines Gemüthes, die Edelsten Empfindungen, Gefühle die wir im Innersten hegen, und jedem Fremden verschließen mögen, offen und ohne Hülle, dem Ungebildeten, Rohen für - Geld hingibt? - Es geht beim Gemüthe wie beim Körper. Beide haben Theile, die nicht entblößt sein wollen, wenigstens der Neugierde nicht. (1817)⁹⁵

Ma insieme agli attori sono anche gli autori che si mettono a nudo sulla scena. Esempio tipico dell'artista che si espone impudico è il Paganini dell'omonima poesia:

Du wärest ein Mörder nicht? Selbstmörder du!
Was öffnest du des Busens sichres Haus,
Und stößt sie aus, die unverhüllte Seele
Und stellst sie hin, den Gaffern eine Lust? [...]
Du nicht ein Mörder? Frevler du am Ich!⁹⁶

Come nel caso di Zacharias Werner e della *Selbstentfremdung*, le accuse rivolte

Menschheit hinzugeben mit dem, was er vermag. Im Grunde steht es auch den züchtigen Fräulein nicht wohl zu heiraten und sich da allerhand sonst verabscheute körperliche Dinge gefallen zu lassen, aber der Mensch ist einmal nicht da, um rein zu sein, sondern zu nützen, zu wirken» (20.12.1831) GW, II, 9, p. 49.

⁹⁴ In Luciano Zagari, *La Libussa e la crisi della poetica drammatica di Grillparzer*, in «Studi Germanici», n.s. I, 1963, pp. 173-221, qui p. 179.

⁹⁵ GW, II, 7, p. 87.

⁹⁶ GW, I, 11, p. 85. Lo stesso tema viene trattato ironicamente nella quartina *Die Dichterin* del 1852, GW, I, 12, p. 239.

a Paganini sono in realtà autoaccuse. Se lo sfruttamento dell'io da parte del poeta per suscitare l'ammirazione altrui ha qualcosa di empio, anche il gusto del diarista nell'andare sempre più a fondo nell'autoanalisi è per Grillparzer, come abbiamo visto, una forma di perversione. L'io che si sdoppia nel diario in osservatore e osservato è fonte di straniamento e di abbandono del pudore⁹⁷.

Insofferenza per ogni posa, senso di vergogna, timore di perdere l'autocontrollo frenano da più parti Grillparzer diarista. C'è però una forma di appunto nei suoi quaderni in cui egli appare meno combattuto tra autoanalisi spietata e fastidio per la stessa, tra volontà di conoscersi e paura di esporsi, ed è quando egli ricorda la sua infanzia. La componente del ricordo, della memoria è un motivo essenziale dell'attività diaristica, sia nel senso di volere lasciare testimonianza di sé, sia nel senso di fissare qualcosa per sottrarlo all'oblio. Nei diari di Grillparzer, nell'autobiografia, nelle conversazioni riferite dai suoi contemporanei ritornano ricordi e impressioni indelebili. Egli stesso afferma nel 1847: «Die Jugendeindrücke wird man nicht los»⁹⁸. È il caso di una lunga annotazione del 1809 nella quale Grillparzer si sofferma sul suo rapporto con la religione quando era un bambino. L'episodio centrale è la descrizione di un pranzo durante il quale le parole di un invitato insinuano nel bambino il dubbio sull'esistenza dell'al di là. Tutto un mondo di immagini fantastiche che il bambino aveva collegato con la Bibbia e le gesta gloriose dei martiri e dei santi comincia a crollare. Così le parole: «Wer weiß, ob es überhaupt nach diesem Leben noch eines gibt!» scatenano un groviglio di sentimenti contrastanti:

Veraltete Vorurteile im Kampfe mit schimmernden Vorstellungen, lange Gewohnheit streitend mit dem wohltuenden Stolz des Erhabenseins über Volksmeinungen, Ringen nach Gewißheit verbunden mit Unfähigkeit Gründe richtig abzuwägen, eine stürmische Phantasie bis zum Wahnsinn glühend, Aufblitzen des dichterischen Talentes von unnützen Grübeleien niedergedrückt, alles dies vereinigte sich meinen ohnehin schwachen Körper ganz zu zerrütten, meine Gesundheit zu untergraben. (1809)⁹⁹

In realtà il diarista proietta nel passato una situazione presente, cercando di analizzarla dalla distanza. A sua volta il passato deve servire a capire meglio il presente. Nel 1814 Grillparzer scrive le pagine iniziali di un'autobiografia, destinata ai posteri, come sottolinea ironicamente in apertura, dove afferma:

Ich will mich bestreben aufrichtig zu sein, und trachten nicht das Ver-

⁹⁷ Anche Rousseau, l'autore delle *Confessioni*, viene accusato da Grillparzer di mancare di pudore, cfr. GW, II, 12, p. 44.

⁹⁸ GW, II, 11, p. 132.

⁹⁹ GW, II, 7, p. 29.

gangne durch die Gegenwart sondern diese durch jenes zu beschauen.¹⁰⁰

Questi accostamenti di presente e passato sono tipici dei diari del poeta. Hofmannsthal nota come nei diari di Grillparzer non si sappia mai di preciso di quale epoca della vita si stia parlando: «Alle Lebensalter spielen durcheinander»¹⁰¹. Il giovane autore si rispecchia nella sua infanzia e va alla ricerca del «Nachgeschmack der Kinderzeit», il quarantenne si crea la maschera del vegliardo decrepito, il sessantenne afferma di volere «recuperare gli anni della giovinezza». L'«allora come ora» oltre che servire da conferma della propria identità è un modo per sottrarsi al tempo. Allo stesso modo le corrispondenze che percorrono i diari, le citazioni di autori del passato in cui si ritrovano aspetti della propria persona, il riconoscere di vivere le stesse sensazioni, di pensare le stesse cose dei propri predecessori è un tentativo di annullare le distanze temporali. Grillparzer desidera essere «Herr seiner Zeit» vorrebbe collocarsi al di sopra del presente con la sua limitatezza. Se il quotidiano perde il suo carattere di attaccamento al presente, il diario viene sottoposto ad un processo di letterarizzazione. Per Grillparzer il presente non è poetico perché «viene governato dal bisogno»¹⁰², e il diario porta le tracce evidenti di questa necessità limitante. Ciò è considerato particolarmente dannoso per un artista e in generale nei suoi drammi la felicità corrisponde ad uno stadio che rifugge da ogni legame spaziale e temporale.

Se da un lato il passato viene recuperato al presente, dall'altro l'io si proietta verso il futuro. Le ultime parole di Libussa:

Fort alles was um mich noch Gegenwart,
Die Luft der Zukunft soll mich frei umspielen.
(V, vv. 2495-2496)¹⁰³

corrispondono al desiderio del poeta e del diarista. Grillparzer si sente incompreso e isolato nel presente e nel suo diario manifesta la speranza e la convinzione di entrare un giorno nella schiera di quei classici che infrangono i limiti temporali. L'epigramma:

Will unsre Zeit mich bestreiten,
Ich laß es ruhig geschehen,
Ich komme aus andern Zeiten
Und hoffe in andre zu gehn.¹⁰⁴

¹⁰⁰ GW, II, 6, p. 284.

¹⁰¹ Hugo von Hofmannsthal, *Notizen zu einem Grillparzervortrag*, in *F. Grillparzer*, a cura di H. Bachmaier, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, pp. 385-390, qui p. 385.

¹⁰² Cfr. GW, II, 10, p. 241.

¹⁰³ GW, I, 6, p. 153.

¹⁰⁴ GW, I, 12, p. 299.

fa vedere come dietro la passività del poeta si nasconda una tensione tra passato e futuro. Ciò comporta però l'impossibilità, la rinuncia a vivere nel presente. Egli teme di essere dimenticato:

«all'oblio non sono né barche né cavalli da ritorno» sagt Salvator Rosa.
Ich vergeße gar zu sehr, daß ich auch einmal ein Schriftsteller war. Die andern haben es schon vergessen. (25.9.1832)¹⁰⁵

Grillparzer scrive queste annotazioni diaristiche anche per non dimenticare di essere scrittore. La funzione di conservare al ricordo e quella di terapia si incontrano nel diario. Non a caso i ricordi di Grillparzer trascritti nei diari ruotano per lo più intorno alla ricostruzione della propria identità di scrittore. Ciò vale sia per l'episodio drammatico in cui il padre adirato rifiuta di leggere le prime prove letterarie del figlio, sia per l'episodio in cui la fantasia del bambino trasforma un cervo volante in un fantasma.

La dissoluzione del diario

Come abbiamo visto Grillparzer si confronta in maniera critica con le forme di un diario intimo, ma anche un diario di tipo cronachistico non lo soddisfa. Il primo «esperimento»¹⁰⁶ in questo senso consiste in una cronaca del giorno secondo uno schema ripetitivo: sveglia, lettura di primo mattino, colazione, ufficio, incontri o passeggiate pomeridiane e alla sera teatro. Il fastidio del poeta per questi appunti traspare da ogni rigo, ma egli insiste:

Dies Abhaspeln ewig sich gleichbleibender Tagesbegebenheiten fängt nun schon an, mich gewaltig zu ennuyieren. Ich will aber doch damit fortfahren, denn erstlich habe ich es mir vorgenommen, zweitens ist es denn doch ein Damm gegen eine gewisse mißmutige Zerstretheit, die täglich gefährlicher um sich greift. (24.2.1829)¹⁰⁷

Egli si limita così a registrare i semplici fatti della giornata con un commento ridotto al minimo ed una chiusa, di solito ironica e sbrigativa. La nota quotidiana, concepita come strumento per sollevarsi dall'apatia, per trovare un senso di unità, per riaffermare il controllo dell'io sugli eventi non fa che aumentare il senso di frantumazione e impotenza del diarista. Proprio questa forma di diario, legata all'*hic et nunc* dell'appunto, mette in luce il carattere frammentario della

¹⁰⁵ GW, II, 9, p. 80.

¹⁰⁶ «Zu versuchen, was für eine Wirkung ein regelmäßig fortgesetztes Tagebuch auf das Gemüth und den gegenwärtigen Seelenzustand zu machen vermag» (18.2.1829) GW, II, 8, p. 331.

¹⁰⁷ GW, II, 8, p. 338.

percezione dell'io nel tempo da parte dello scrivente¹⁰⁸. A Grillparzer sembra di vedersi passare davanti la propria vita senza potervi o volervi intervenire. Del suo *alter ego* Fixlmüllner scrive: «Der Schlüssel seines Wesens war: Passivität nach Außen ja nach Innen. (1827)¹⁰⁹

Nel 1832 Grillparzer comincia a scrivere una cronaca quotidiana. Scopo dichiarato del diarista è quello di trovare un punto fermo nello scorrere incontrollabile degli eventi. Pur di tenere fede al suo impegno Grillparzer si impone di trascrivere anche ciò che gli appare insignificante e vacuo. Le notazioni si aprono allora con affermazioni del tipo: «Was ist denn heute geschehen? Nichts» oppure «Es sind wieder mehrere Tage vergangen, eigentlich entgangen; es ist nichts geschehen» e così via. Il diario rischia di trasformarsi in un atto burocratico. La realtà non si lascia tradurre in poesia. Il senso artistico del poeta si ribella. Grillparzer soffre per non riuscire a sottrarsi all'anonimità che lo circonda e il diario viene più volte interrotto. Eppure in superficie le giornate del poeta non si presentano affatto vuote. Grillparzer, almeno fino ai cinquant'anni, va al lavoro, fa visita ad amici, fa passeggiate da solo e in compagnia, legge moltissimo, frequenta salotti e concerti, va a teatro. Attraverso queste pagine ci si può fare un quadro delle abitudini e degli svaghi della borghesia austriaca della prima metà del XIX secolo. Grillparzer però, in parte volutamente, mostra di avere verso tutto quello che lo circonda un atteggiamento di distacco. Il lavoro in ufficio, la routine quotidiana, le necessità fisiche sono cose insignificanti, ma lo distraggono dalla sua vera attività. Egli sottolinea come l'unico accadimento sia per lui quello che presiede alla creazione di un'opera di poesia. Si tratta dei pochi momenti felici in cui il poeta afferma di trovare quella pace e concentrazione in cui sentirsi libero e realizzato. In queste occasioni il diarista tace, e ritorna di nuovo per registrare la frustrazione che lo assale quando non riesce ad esprimersi nell'opera.

Nell'ultimo periodo della vita di Grillparzer i suoi diari si riducono a fogli e appunti tracciati dove capita. Il vecchio scrittore dice al suo pubblico:

Bedürfnis ist's mir, Großes zu denken,
Nicht aber zu schreiben.¹¹⁰

Ciononostante egli continua in queste sempre più rare annotazioni a dare voce ai propri temi e segnale di sé. Egli sa che ciò che ha scritto e ancora scrive è l'unica cosa che resterà di lui. Se il diario è un modo per continuare a non arrendersi, per reagire in una situazione disperata, anche questo «non-diario»,

¹⁰⁸ C. Vogelgesang nota: «Der Diarist erlebt ja nicht "die Zeit", sondern nur den Augenblick [...] Der Tagebücher-Schreiber vermag nicht wie der "komponierende", formende Autobiograph aus der Distanz die Einheit zu fassen, er faßt nur das Bruchstück». In Claus Vogelgesang, loc. cit., p. 186.

¹⁰⁹ GW, II, 8, p. 312.

¹¹⁰ GW, I, 12, p. 358.

questi fogli sparsi, note isolate in prosa o in versi svolgono una funzione essenziale per il poeta. In uno *Stammbuch* Grillparzer scrive nel 1868:

Alt wie ich bin, und blind und taub,
 Steht endlich die Hand auch stille;
 Und wenn ich mir noch zu schreiben erlaub',
 Ist's fast wie ein letzter Wille.¹¹¹

Se la varietà di forme e contenuti dei diari di Grillparzer ruota intorno alla propria identità di scrittore e soprattutto al tentativo di ridefinirla quando essa entra in crisi, lo sforzo di autodeterminarsi ricorrendo a forme attinte al passato si rivela ormai insufficiente, e la loro messa in discussione finisce per coinvolgere lo stesso io del poeta. Nella problematizzazione dei propri mezzi espressivi il diarista Grillparzer preannuncia la crisi della coscienza dell'uomo occidentale moderno. Egli non arriva certo a sconvolgere dalle fondamenta l'edificio tradizionale ma vi apre delle fessure, delle crepe che minano dall'interno l'apparente quiete della società della Restaurazione. Dalla tensione tra il desiderio di restare fedele a modi e forme tradizionali e la coscienza dell'impossibilità di farlo nascono questi quaderni che procedono per antinomie e contraddizioni. Non a caso l'interrogarsi continuo sulla propria esistenza di artista è spesso il punto di partenza per porsi questioni esistenziali più vaste. Il rapporto ambiguo del poeta verso i propri diari non è che un aspetto del rapporto ambivalente dello scrittore verso la propria identità di artista, operante nell'Austria della Restaurazione. Il Grillparzer diarista che critica l'introspezione e la solitudine quale causa di illusione, autoinganno e inaridimento è lo stesso che mostra i lati oscuri del culto della *Innerlichkeit* e della *Häuslichkeit*, proprio della borghesia dell'epoca. Sempre alla ricerca di quiete, il poeta non riesce in realtà ad adattarsi soddisfatto nell'autolimitazione. A differenza di altri diaristi che lo hanno preceduto o a lui contemporanei, egli non trova serenità nella rinuncia. In ciò si avvicina ad autori più vicini a noi, che fanno del diario non solo un luogo di contemplazione ma un luogo dove vivere drammaticamente le proprie contraddizioni.

¹¹¹ GW, I, 12, p. 344.

Sezione a cura
dell'Istituto Austriaco di Cultura di Milano

ISTITUTO AUSTRIACO DI CULTURA
DI MILANO

Piazza del Liberty 8
I-20121 MILANO

Tel. (02) 78 37 41 - 78 37 42

Fax: (02) 78 36 25

L'Istituto Austriaco di Cultura di Milano, istituito all'inizio del 1993, ha sede nel Palazzo Liberty in Piazza del Liberty 8.

Tale Istituto si affianca a quello già presente a Roma, competente per l'Italia centrale e meridionale. La vita culturale austriaca può contare ora su una nuova rappresentanza ufficiale a Milano, preposta ai rapporti con l'Italia settentrionale. La competenza del nuovo Istituto si estende dal Sud-Tirolo all'Emilia-Romagna comprendendo il Trentino, il Friuli Venezia Giulia, il Veneto, la Lombardia, il Piemonte, la Valle d'Aosta e la Liguria. Con la fondazione di questo nuovo Istituto, il Governo austriaco ha voluto dare particolare risalto all'importanza della città di Milano quale centro culturale nonché agli stretti legami culturali esistenti tra le regioni confinanti dell'Italia e dell'Austria. L'Istituto ha il fine di diffondere la conoscenza della cultura austriaca in tutti i suoi aspetti storici e presenti: la letteratura, le arti, il pensiero scientifico e filosofico, la storia, le strutture politiche e sociali nonché le tradizioni popolari. Le attività dell'Istituto, svolte in stretta collaborazione con istituzioni ed enti italiani, contemplano una grande varietà di manifestazioni culturali - come conferenze, convegni, mostre, concerti, letture, ecc.

L'Istituto Austriaco di Cultura dipende dal Ministero degli Affari Esteri di Vienna il quale, in molti ambienti del settore culturale, agisce in cooperazione con il Ministero della Scienza, della Ricerca e dell'Arte nonché con il Ministero della Pubblica Istruzione e degli Affari Culturali. Accanto ai già collaudati corsi di aggiornamento destinati ad insegnanti di lingua tedesca, a partire dall'autunno 1995 l'Istituto Austriaco di Cultura a Milano attiverà dei corsi di lingua tedesca aperti a tutti.

Wolfgang Kraus
(Vienna)

*Prima della fine del secolo
La cultura nell'Europa di domani*

Chi si interroga sulla cultura dell'Europa di domani? Certamente colui per il quale la cultura costituisce il presupposto decisivo per una vita significativa e soddisfacente. Anche chi non abita in Europa, ma avverte un legame simile con la cultura, si porrà la stessa domanda, essendo l'Europa un continente caratterizzato da una cultura inesauribile e particolare. Quanto avviene da noi influisce sulla situazione di molte regioni del mondo.

Ma saranno particolarmente interessati alla questione soprattutto coloro i quali sono insoddisfatti della cultura europea attuale: chi pertanto rifiuta le rivoluzioni radicali sulla base dell'esperienza storica e della propria, chi dunque pensa e vive nel segno dell'evoluzione e della continuità. La questione relativa alla cultura nell'Europa di domani affligge in modo più terribile chi ha perso ogni speranza, i lettori di libri che li chiudono dopo qualche pagina incomprendibile e lontana, gli spettatori di teatro, che abbandonano la sala dopo qualche scena noiosa e non di loro gradimento, il pubblico delle esposizioni, che si allontana irato e deluso da oggetti senza senso, senza attrattiva e invadenti. Perché bisogna dirlo: nelle arti, e intorno ad esse, è sopraggiunta nel mondo occidentale una situazione piuttosto singolare: un'arte senza pubblico si trova di fronte un pubblico senza arte.

Gli artisti dal canto loro lamentano che le loro creazioni vengano occasionalmente lodate dai critici sui mass-media, ma che tutto ciò non aiuti a condurre le persone desiderose di arte alla loro prosa, alla loro poesia, alle loro pièce teatrali, ai loro quadri, ai loro oggetti e alle loro azioni. Una piccola élite, che generalmente si offende con estrema facilità, crea prodotti ermetici da una fantasia altamente soggettiva in un linguaggio privato spesso comunicativo e si innalza in una collera aggressiva o precipita in uno stizzito risentimento, quando nota che le proprie creazioni trovano il favore di pochi; e quei pochi sono spesso colleghi, che lodano per essere lodati a loro volta.

A causa del crollo dell'utopia comunista la protesta contro una società borghese pressoché scomparsa si è trasformata spesso, proprio di recente, in una selvaggio rivolgimento a livello estetico.

Quando le opere artistiche degli ultimi trent'anni vengono raffrontate con i grandi eventi letterari, musicali e artistici in genere dall'inizio del nostro secolo fino agli anni Sessanta, allora non si può fare a meno, per questi anni più recenti, di parlare di un periodo di debolezza, di una debolezza piena di rumori e grida.

Perché tutto ciò? Forse perché ultimamente la creatività delle scienze naturali e le loro notevolissime innovazioni tecniche hanno fatto sorgere un'epoca finora sconosciuta alla storia del mondo. La potenza creativa sembra non esprimersi più, o solo in minima parte, nelle arti, nella filosofia, nelle scienze umanistiche, bensì guardare alla realtà. La fantasia diventa immediatamente realtà: non si gioca con la metafora delle stelle, non si canta la luna, ma la si raggiunge volando. Non si sogna più del tappeto volante, delle «Mille e una notte», ma si tramutano tali visioni in realtà.

Televisione, telefono, aereo, razzi spaziali e computer sono i risultati contemporanei della nostra creatività e dei nostri sogni, al posto di poemi epici, dipinti, templi e cattedrali. Fisica e tecnica hanno reso reali le immagini della nostra poesia, della nostra musica e della nostra pittura. Le arti sono quindi giunte a una fase di esaurimento?

Non è necessario rispondere immediatamente a questa domanda, ma io voglio comunque fare presente che fino a ora si è parlato di arti, di filosofia e di una parte delle scienze umanistiche. Ma la cultura è fatta solo di questi elementi?

Rientra nel solco della tradizione soprattutto di lingua tedesca che il concetto di «Kultur» sia occupato quasi esclusivamente dalle arti, dalla filosofia e dalle scienze umanistiche. Nell'ambito francese e inglese, e anche in quello americano, la situazione è diversa. Là il concetto di Zivilisation racchiude l'insieme del nostro abituale concetto di Kultur. A dire il vero esso comprende altri contenuti, rispetto a quanto siamo abituati nell'Europa centrale, anzi, sono proprio questi contenuti a essere posti in primo piano. In questo caso il concetto di Kultur, quindi di Zivilisation, ha soprattutto a che fare con il modo di vivere e, attraverso ciò, anche con la tecnica e le scienze naturali. Si tratta di una concezione più vicina a quella degli antichi. I greci, si pensi ad Aristotele, intendevano per cultura proprio quel concetto di cultura che comprende e permea la vita, di cui parlavo.

Sigmund Freud ha detto: «Io mi rifiuto di separare Kultur e Zivilisation». Nel mio libro «Kultur und Macht. Die Verwandlung der Wünsche» ho dato questa definizione di cultura: «Cultura è contenuto umano che si esprime nella vita reale, che si può riflettere nell'arte e che viene elevato dall'arte, anche attraverso provocazioni apparentemente negative». Le arti, la filosofia, e le scienze

umanistiche non sono gli unici elementi della cultura, pur restando naturalmente essenziali.

La cultura è presenza di contenuto, preziosità, qualità del modo di vivere. Se si deve trovare una risposta alla domanda sulla cultura nell'Europa di domani, il nostro sguardo deve dirigersi verso un ambito molto più completo che non sia limitato alle sole arti, alla filosofia e alle scienze umanistiche.

Secondo il dizionario latino italiano di G. Angelini e C. Mariano la parola «colere» significa «Coltivare, abitare, avere cura di, coltivare spiritualmente, educare, darsi pensiero di, onorare, venerare, rendere omaggio». Il concetto di cultura deriva da una cerchia emozionale concreta, che deve essere tenuta in considerazione. Non ha niente a che vedere con l'antropofagia e non è incultura, anticultura, non-cultura. Un comportamento che distrugge la vita non può essere cultura. Il giuramento di Ippocrate non vale solo per la medicina, è espressione e criterio di cultura.

Ad ogni modo il problema riconosciuto in «Die zwei Kulturen» di C. P. Snow si è evidenziato in maniera più netta nell'area di lingua tedesca, mitteleuropea ed est europea, in quanto in queste regioni la frattura era stata evidenziata precocemente attraverso due diversi concetti, Kultur e Zivilisation, ed era stata sottolineata da Nietzsche e Dostoevskij. Già da molto tempo Kultur e Zivilisation avevano finito per contrapporsi astiosamente. Era sorto addirittura un culto contro la ragione, un antirazionalismo, un irrazionalismo, un fronte contro l'illuminismo e naturalmente contro un mondo tecnico ed economicamente organizzato. Da Nietzsche e Dostoevskij partono linee che giungono a Moeller van den Bruck, Paul de Lagarde, Langbehn, a miti rovinosi della cultura e ancora più della politica.

In una cultura futura, e qui affronto il tema principale «la cultura nell'Europa di domani», questa voragine dovrebbe essere richiusa. Nel summenzionato libro «Kultur und Macht» ho scritto: «Ho parlato di cultura come di quella esigenza che, al di là dell'arte, della scienza e della rappresentazione, deve comprendere l'interezza dell'agire umano».

Vorrei riassumere in una frase il programma cui si tende: quello che è Zivilisation deve diventare Kultur.

Alla questione relativa a una cultura nell'Europa di domani si dovrebbe rispondere soffermandosi su questa costellazione di problemi. Ai quali se ne aggiunge comunque un altro: non si deve parlare oggi di separazione di «Kultur e Zivilisation» solo in senso «verticale», ma esiste anche una divisione orizzontale. La oltre quarantennale divisione dell'Europa, provocata dalla situazione politica mondiale, in un ovest democratico e caratterizzato dall'economia di mercato e un est centralistico, autoritario e con un'economia pianificata, ha fatto nascere una sorta di «due culture». Settanta anni di isolamento dell'Unione Sovietica comunista dall'ovest, con un proprio sviluppo originale profondamente caratterizzato, hanno creato un mondo comunista particolare e persone

forgiate in profondità da questa società. Nei paesi più tardi conquistati ed annessi si sono potute determinare forme di passaggio diversamente sfumate. Anche in questo caso si tratta di eliminare una divisione.

Si sente ripetere che la cultura non può essere raggiunta con la forza e non può essere diretta. Può darsi, eppure la pretesa, il desiderio e la partecipazione a una cultura sono indispensabili per la sua crescita. Sono necessari l'intenzione, lo sforzo passionale di centinaia o addirittura milioni di persone, affinché in una determinata costellazione e situazione temporale nasca ed esista una cultura, che contribuisca a configurare questa epoca e il suo futuro. Agostino si rivolge all'individuo con le parole: «Noi siamo i tempi: come siamo noi, così sono i tempi».

L'esortazione da ciò derivante si rivolge a innumerevoli individui con le loro doti di creatività, ma anche alla partecipazione, alla risonanza, decisive per la conformazione del clima di un'epoca. E si rivolge anche alle istituzioni oggi diventate così importanti. Proprio questo nuovo fenomeno e questo cammino di riunificazione hanno bisogno di istituzioni e non sono affatto possibili senza di esse. Esse sono, che lo si accolga con favore o meno, una necessità operativa per la nascita di una Europa unita e pacifica. Questo atto di unione, soprattutto l'atto della pace, presuppone contenutisticamente concordia, tolleranza, comprensione dell'altro, accettazione della sua originalità e dei suoi interessi. Questo atto è un atto di cultura.

Il fatto che noi ci troviamo alla soglia della realizzazione di questa possibilità di riunificazione di almeno una grossa parte dell'Europa è il segno forte di una potenza storicamente nuova della cultura. Ci si dovrebbe abituare a misurare la forza e il valore di una cultura non solo rispetto alle sue opere artistiche. Un'Europa unita, nella quale non vi siano più guerre, né fredde né calde, sarebbe una enorme prova culturale, come ce ne sono state nella storia solo in fasi rare e brevi. Forse si è spesso avuto un atteggiamento ingiusto nella valutazione culturale degli USA: perché la costituzione degli Stati Uniti e la sua messa in pratica, seppur incompleta, hanno molto a che vedere con la cultura.

Per gli uomini e le istituzioni, che agiscono in un simile contesto, sorgono altre proporzioni relativamente alla cultura e alla vita culturale. Le arti, per quanto io le ami, non sono più l'unico elemento significativo, e non è più passibile di scomunica chi non le ritiene il solo aspetto importante. Costituzioni, leggi, regole e stili dell'economia, della comunicazione umana, anche lo stile della politica in un paese e lo stile dei mass-media sono parte della cultura. Così capiamo immediatamente dove si trovano oggi i più profondi deficit della nostra cultura, cioè non tanto nella dolorosa pausa creativa delle arti, ma piuttosto nella mancanza di livello, nella ricerca dello scandalo e del sensazionalismo, nella brama di potere e profitto di molti dei nostri mass-media.

Lo sciovinismo nazionale, che oggi trova così spesso occasione di accendersi, è in rapporto diretto con il pesante deficit culturale e con la mancanza di

tolleranza. L'irrazionalismo autodistruttivo e il fanatismo, che portano alle guerre civili, presuppongono una mancanza di ragione, di conoscenza, di controllo delle proprie emozioni, di informazione e di amore per il prossimo. Cosa altro è questo se non una mancanza di cultura?

Ed è qui anche la chiave del problema dei nazionalismi in Europa. Franz Grillparzer, che ha vissuto le proprie esperienze nell'impero austro-ungarico, ci ha lasciato la frase: «Dall'umanità attraverso la nazionalità alla bestialità». In genere il nazionalismo viene praticato con fanatismo, in ogni caso in questa direzione i pericoli sono terribilmente grandi, come mostra sanguinosamente la storia anche dell'immediato presente. Così parlo anch'io molto malvolentieri di nazionalismo, e sono traumatizzato dal collegamento tra nazionalismo e socialismo. E oggi possiamo osservare nuovamente con orrore quanto queste due parole siano adatte a una miscela altamente esplosiva.

Se si concepisce il concetto di cultura in maniera così ampia, ci si deve attendere l'obiezione che allora tutto nella vita è cultura o deficit di cultura. Onestà, lealtà, amore per il prossimo, bontà, prontezza nel soccorrere, affidabilità, magnanimità, riguardo, tatto - tutto questo sarebbe cultura. Allora, morale, etica, religione, miti, ideali: non hanno effettivamente a che fare con la cultura in modo diretto? Forse non sono cultura? La cultura poi è proprio nella sua essenza l'idea di come dovrebbe essere un comportamento, una coesistenza, una umanità, naturalmente un'arte. La cultura è la più grande, forte e affascinante utopia, o meglio, il più puro e significativo ideale che l'uomo sia in grado di formulare.

Come si deve tendere a un tale ideale in modo veramente pratico e realistico? La via da seguire individualmente sarebbe un problema di progettazione di vita, di formazione di obiettivi e di metodi, e pertanto dello stile di vita dell'individuo, del quale non voglio trattare in questa sede. Quali sono però le possibilità delle istituzioni già menzionate in precedenza, delle istituzioni che si occupano di cultura? Quali punti di vista, quali criteri, quali obiettivi dovrebbero fungere da guida in tali sedi?

Prima di tutto bisogna chiarire di quali istituzioni si tratta. Il numero è enorme, le dimensioni estremamente diverse. Dall'UNESCO, dal Consiglio d'Europa e da un nuovo e piccolo dipartimento culturale dell'UE fino alle minuscole associazioni culturali regionali, esiste una miriade di grandi ma soprattutto di piccole strutture che in tempi recenti hanno acquisito una notevole importanza culturale. Nella maggior parte dei casi anche i governi di stati, o le province, le amministrazioni locali, i land federali, i ministeri della cultura o gli enti culturali e i comuni hanno dipartimenti culturali. Esistono istituzioni significative e di ampio spettro come gli istituti culturali statali rispettivamente all'interno e all'estero, spesso ingegnosamente strutturati, che sono attivi in modo culturalmente propositivo e rinvigorente in svariati comparti e direzioni. Inoltre è notevole il numero e l'eterogeneità di fondazioni (finanziate da stato,

partiti o industrie, banche), opere per l'istruzione del popolo, e accademie cattoliche, protestanti o di altro tipo.

Quando ho affermato: «Cultura è contenuto umano che si esprime nella vita reale, che si può riflettere nell'arte ...» ho naturalmente posto una questione relativa a questo contenuto umano, cioè quella relativa alla specificità della cultura europea. Permettetemi di indicare le seguenti caratteristiche: anche se esistono enormi differenze tra le riflessioni dell'umanesimo kantiano e di quello marxista (e sarebbe opportuno chiedersi se l'umanesimo marxista è davvero tale), il contenuto umano di una cultura, come lo intendo io, dovrebbe essere fuori discussione: questa cultura dell'Europa si nutre della visione platonica, ma è impregnata della ragione aristotelica. È portata dalla corrente della religione giudaico-cristiana, che è stata trascritta nell'Antico e nel Nuovo Testamento ed è stata diffusa da Origene, Agostino, Dionigi l'Aeropagita, dai padri della chiesa della Cappadocia e da innumerevoli altri uomini. L'umanesimo del Rinascimento ha certamente fornito il proprio contributo a questa tradizione, formata poi da Leibniz, Kant e Goethe.

A questa cultura umana dell'Europa hanno contribuito la motivazione e la formulazione dei diritti dell'uomo in tutte le sue fasi in Inghilterra, Francia e in America. Ma soprattutto hanno contribuito quei milioni di uomini che attivi, ma per lo più sconosciuti, si sono occupati di esercitare questa cultura in situazioni estreme e nella vita di tutti i giorni. In questa umanità sono confluiti lo spirito dell'esempio del samaritano e l'intelletto di Cartesio. L'ideale democratico, che contiene la libertà, l'uguaglianza di fronte alla legge, la tolleranza e la pace, è oggi irrinunciabile.

E l'individualità del singolo nasce non solo dal Rinascimento bensì dal diretto legame cristiano del singolo uomo con Dio. Tra le sue fonti ritroviamo la profondità religiosa di Dostoevskij e di Tolstoj, e anche gli ammonimenti del filosofo Karl Popper di fronte alla perversione delle ideologie. Sarà fondamentale mostrare nuovamente questo «contenuto umano» della cultura, riformularlo, rappresentarlo e diffonderlo instancabilmente.

Nonostante tutte le contestazioni e gli attacchi anarchici e ideologici esiste una «Magna Charta» della cultura europea, che non si limita a verbalizzarne la definizione, ma deve essere vissuta. Se io cercassi di riassumere con una frase questa Magna Charta della cultura europea, di cui ho già indicato alcune linee fondamentali, direi: essa ha le sue basi più importanti nell'antichità e nella Bibbia, si sviluppa attraverso l'umanesimo del rinascimento, l'illuminismo, l'esistenzialismo cristiano e il razionalismo critico di Karl Popper fino all'elaborazione della democrazia attuale e futura. Se vogliamo distinguere questa cultura europea dalle culture dell'Asia e dell'Africa, allora dobbiamo dire che è l'individualismo, l'accento sulla personalità, il significato del singolo con le sue possibilità, i suoi diritti, la sua libertà e i suoi doveri a determinare la specificità della cultura europea.

Mentre mi avvicino alla fine, lasciatemi fermare ancora una volta per giungere nella mia città natale. Vienna mi sembra occupare un posto pieno di prospettive in questa cultura dell'Europa di domani. Vienna non è solo la capitale dell'odierna Austria, questa città porta ancora con sé l'eredità di una continuità ininterrotta da 1100 anni. Io non voglio neppure menzionare tutte le tappe della storia di cui Vienna è stato teatro importante. Ripeto però spesso, solo in parte scherzando (e qui giungo a una epoca di questa menzionata continuità): il primo libro che è nato a Vienna sono i «Colloqui con se stesso» di Marco Aurelio, che è morto a Vienna. Non tutto il libro, ma almeno due capitoli sono stati scritti a Vienna: «Ta en Karnounto», in Carnuntum, si legge davanti al terzo capitolo; «Ta en Kouathois», nel Quadenland, davanti al secondo libro. Gli altri sono stati scritti da Marco Aurelio in località non determinabili. Dopo il ritiro dei romani è iniziata la barbarie.

Non possiamo dimenticare gli Asburgo. Forse qualcuno si stupirà nel sapere che la corona imperiale germanica e anche la lancia sacra portate nella battaglia di Lechfeld siano conservate nella camera del Tesoro del Wiener Hofburg, dove è possibile vederle. Sotto gli Asburgo è nato quell'impero nei cui confini non tramontava mai il sole; Colombo ha solcato i mari sotto la bandiera asburgica; e se volete vedere la corona di piume di Montezuma, la trovate a Vienna, accanto a molti oggetti dell'imperatore asburgico Massimiliano del Messico. È avvertibile ed ancora viva la presenza di influssi dell'impero austro-ungarico, a cui una volta appartenevano parti dell'Italia settentrionale, la Polonia, l'Ucraina, la Romania, l'intera regione ceca, la Slovacchia e l'Ungheria, oltre che naturalmente Croazia, Slovenia e parti della Serbia. Grazie a Dio non abbiamo più le loro preoccupazioni in parlamento e sulla Ringstraße. Un pensiero spaventoso per ogni austriaco di oggi.

Ma i legami concreti di parentela esistono ancora, basta sfogliare l'elenco telefonico di Vienna. E anche se non concreto, resta come in passato la profonda consonanza mentale che giunge fino alla Galizia, a Lemberg, Cracovia, Praga, Preßburg, Budapest, Kronstadt e Hermannstadt, Milano e Venezia.

Nella regione di lingua tedesca Vienna è una città mondiale cresciuta in una millenaria continuità, di una formazione alimentata da molti popoli di molte lingue. A loro Vienna deve la sua creatività culturale. Proprio la forte presenza di questa tradizione ha fatto nascere qui, con un salto dialettico, il mondo moderno: Sigmund Freud, Robert Musil, Arnold Schönberg, Gustav Klimt e Oskar Kokoschka hanno lavorato a Vienna, Franz Kafka ha vissuto e scritto a Praga, una città della monarchia danubiana, e fino al suo trentacinquesimo anno da suddito dell'imperatore Francesco Giuseppe.

Io ho sempre paragonato la Vienna dell'impero austro-ungarico all'Alessandria dell'Ellenismo. Di Alessandria si diceva spesso che era solo il debole riflesso della Grecia classica e la fine di una grande epoca. Ma in realtà essa fu con Plotino, Origene, Clemente di Alessandria, Filone, la capitale dell'inizio della

modernità di quei tempi, di una nuova modernità fatta della ricomposizione di elementi delle culture egiziana, ebraica e greca: il cristianesimo.

Come sarà allora la cultura del nostro futuro? Lo sviluppo culturale vedrà le innovazioni più energiche dove ci si occuperà nel modo più intenso e più fortemente consapevole della cultura esistente fino a quel momento, perché senza una chiara tesi esiste poco spazio per una antitesi. Presso tutti coloro e quelle istituzioni che si occupano dell'evoluzione della cultura nell'Europa di domani, e cioè nella grande Europa, si dovrebbe partire dalla tesi, e quindi da quanto si è realizzato finora. In questo è possibile essere competenti. Sulla base di temi attentamente considerati si possono presentare e mostrare le migliori qualità della cultura esistente. Ciò è necessario con urgenza ancora maggiore, perché questo patrimonio minaccia di scomparire nel fracasso degli scandali di moda e delle provocazioni forzate che finiscono nel vuoto.

Senza tradizione non esiste spazio per l'innovazione e l'evoluzione. L'impulso non può partire solo dalla presunta innovazione, perché la sua direzione, e quindi anche la contraddizione, viene definita solo dalla coscienza della tradizione. L'epoca moderna in Europa è nata nel paradosso creativo rispetto all'azione delle scuole più conservatrici, quindi quelle umanistiche tese alla conservazione del passato, e soprattutto i ginnasi. I miei amici emigrati negli USA non si sono mai stancati di sottolineare con forza il valore che per loro hanno avuto le basi del vecchio ginnasio austriaco. Sia l'apprendimento delle lingue antiche, quanto soprattutto l'universalità presente e desiderata nelle scuole. Un eco dell'apertura universale dell'umanesimo del Rinascimento era stato interiorizzato in quei giovani e avrebbe risvegliato la loro successiva creatività. Il più forte impulso per una cultura europea di domani viene generato con la rappresentazione ottimale e appassionata della cultura finora esistente. Naturalmente le porte rivolte al futuro devono restare aperte e si devono favorire i tentativi di cammino.

Vorrei sottolineare un fatto che oggi viene così spesso misconosciuto o intenzionalmente omesso: che molti lo disapprovino o meno - senza la Bibbia e il suo insegnamento dell'essenza umana come storia di salvezza (con tutte le ripercussioni diaboliche) e senza i valori fondamentali cristiani di fede, amore e speranza, senza queste cause di forza quasi inesauribile - frenate e indirizzate dal logos e dalla pietà samaritana - e senza la logica comunicativa e orientata all'attività dell'individuo di Aristotele non esisterebbe la nostra cultura europea.

Evidentemente si evince da questi fatti che la tentata riunificazione dell'Europa riguarda ben altro che diritti di pesca, transito di veicoli e problemi agricoli. Gli accordi pragmatici sono importanti, ma la prospettiva di un'Europa culturale, quindi di una idealità culturale europea dovrebbe orientare tutti questi sforzi e soddisfarli con forza. Le normative materiali da sole non saranno mai in grado di consentire la pace e l'eguaglianza sociale, per non parlare della felicità personale dell'individuo.

Nell'azione per una cultura dell'Europa di domani mi sembra miope e vile

indietreggiare per lo spavento di un incarico educativo. La creatività futura viene stimolata proprio attraverso temi e progetti che ci rendono consapevoli delle qualità e dei valori fino a oggi esistenti. E al riguardo mi ricordo che all'inizio mi sono occupato soprattutto di indicare la vera dimensione della cultura, di descrivere la cultura come un concetto centrale nella vita umana, come un atteggiamento che racchiude e determina il pensiero, le decisioni e l'agire degli uomini. Così concepita essa supera di gran lunga l'ambito delle arti e delle scienze umanistiche, a cui è stata limitata soprattutto dal XIX secolo.

La cultura che si svilupperà nell'Europa di domani dalla modernità del nostro secolo non si è ancora articolata chiaramente, ma è possibile riconoscere dei segni. Essi si trovano in quell'ampia visuale che si apre quando consideriamo come tali alcuni eccessi di pazzia del nostro secolo e di quello passato (e di molti precedenti), quando scaliamo le vette più alte del paesaggio (sicuramente imponente) della cultura europea e guardiamo avanti. La minaccia di un futuro caotico è sufficientemente spaventosa. I prossimi decenni dipenderanno dalla forza e dal numero, dall'intelligenza e dal carattere di coloro che si schiereranno per la cultura e contro il caos.

Nato a Vienna nel 1924, Wolfgang Kraus consegue il dottorato in filosofia (germanistica) presso l'università della capitale austriaca. Lettore della casa editrice Ullstein di Vienna nel 1947/48, collaboratore letterario della «Wiener Zeitung», lettore, capo dell'ufficio stampa, direttore delle vendite della casa editrice Paul Zsolnay di Vienna nel periodo 1949-1956. Corrispondente culturale di giornali tedesco-federali e svizzeri (in particolare per le tematiche dell'Europa dell'Est). Nel 1961 viene fondata la «Österreichische Gesellschaft für Literatur», di cui diventa direttore e, dal 1994, presidente onorario. Nel periodo 1968-1994 è ideatore e moderatore del programma televisivo «Jour fixe» sulla rete ORF. Negli anni 1971-1975 è direttore di programma presso la casa editrice Europa di Vienna. 1975-1982: fonda e dirige l'ufficio per i rapporti culturali del ministero degli esteri. 1982-1983 fellow del «Wissenschaftskolleg zu Berlin». 1993 laurea ad honorem dell'Università di Sofia; è inoltre autore di numerose pubblicazioni. - Opere: «Der fünfte Stand. Aufbruch der Intellektuellen in West und Ost», 1966 Scherz, Berna, ed. economica dtv 1968, Fischer 1990. «Die stillen Revolutionäre», 1970 Molden, Vienna. «Kultur und Macht», 1975, Europa-Verlag, Vienna, ed. economica dtv, 1977. «Die verratene Anbetung», 1978, Piper, Monaco di Baviera. «Die Wiederkehr des Einzelnen», 1980, Piper, Monaco di Baviera. «Nihilismus heute oder Die Geduld der Weltgeschichte», 1980, Zsolnay, Vienna, ed. economica S. Fischer 1988. «Die Spuren des Paradieses. Über Ideale», 1988, S. Fischer-economica, Francoforte. «Neuer Kontinent Fernsehen. Kultur oder Chaos» 1989, S. Fischer-economica. «Zukunft Europa» 1993, S. Fischer-economica, Francoforte. Numerose traduzioni (inglese, russo, spagnolo, italiano, ceco, ungherese, bulgaro, ecc).

MANIFESTAZIONI VARIE ORGANIZZATE
DALL'ISTITUTO AUSTRIACO DI CULTURA DI MILANO
NEL 1994

- LETTERATURA (letture, presentazione di libri ecc.)

Lettura bilingue: testi di Hans RAIMUND (prosa e poesia), letti da Hans Raimund e August Debove.

Milano, 19.1.1994 Pavia, 20.1.1994

In collaborazione con: Università di Pavia

Lettura bilingue di testi di Adalbert STIFTER, letti da Michaela Bürger e Daniela Ardini.

Genova, 3.2.1994

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco

Lettura bilingue: "Die gestundete Zeit" di Ingeborg BACHMANN, letta da Michaela Bürger e Daniela Ardini.

Genova, 10.2.1994

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco.

Lettura bilingue: testi di Karl LUBOMIRSKI (lirica e prosa) letti da Karl Lubomirski e Giovanni Seveso.

Milano, 16.2.1994

Lettura bilingue: Barbara FRISCHMUTH da, "Die Klosterschule" e "Mystifikationen der Sophie Silber", letti da Barbara Frischmuth e Patrizia Zappa Mulas.

Bolzano, 19.4.1994

In collaborazione con: Kreis Südtiroler Autoren (Circolo di autori altoatesini).

Alfred KOLLERITSCH legge dalle sue opere.

Udine, 25.5.1994

In collaborazione con: Istituto di Germanistica dell'Università di Udine e Biblioteca austriaca di Udine.

Presentazione del libro: "Psicologia e psichiatria di una guerra" del Prof. Eduard KLAIN (Università di Zagabria).

Trieste, 24.6. 1994

In collaborazione con: Circolo di Cultura Italo-Austriaco e Associazione Scambi Culturali Adriatici.

Presentazione della traduzione di Luigi REITANI del libro "Anrufung des Grossen Bären" di Ingeborg BACHMANN ("Invocazione dell'Orsa Maggiore") - Tavola rotonda con il traduttore, il Prof. Giorgio Cusatelli e la Prof.ssa Gabriella Catalano.

Milano, 27.4.1994

Presentazione del libro "Maria Teresa. Una donna al potere" di Edgarda FERRI alla presenza della scrittrice. Conferenza introduttiva del Prof. Alberto Milanese.

Milano, 2.6.1994

In collaborazione con: Arnoldo Mondadori Editore.

Presentazione della traduzione di Luigi REITANI del libro "Anrufung des Grossen Bären" di Ingeborg BACHMANN ("Invocazione dell'Orsa Maggiore") alla presenza del traduttore e con una conferenza del Prof. Hermann Dörowin.

Torino, 8.6.1994

In collaborazione con: Università di Torino.

Presentazione del libro "Schlafes Bruder" di Robert SCHNEIDER (traduzione di Flavio Cuniberto "Le voci del Mondo").

Milano, 15.6.1994

In collaborazione con: Casa editrice Einaudi.

Lettura bilingue: testi di Friederike MAYRÖCKER, letti da Friederike Mayröcker e Sara Barni.

Milano, 9.11.1994

Gerald BISINGER legge dalle sue opere in occasione del convegno internazionale "Poesia Oggi".

Venezia, 15.11.1994

In collaborazione con: Associazione Culturale Supernova.

- TEATRO

Adattamento e rappresentazione dei racconti di Ingeborg BACHMANN "Probleme" e "Ihr glücklichen Augen".

Genova, 25.2 - 6.3.1994

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco e Associazione Culturale Lunaria.

Workshop sul tema "Fremd" ("straniero") a cura della Arbeitsgemeinschaft Theaterlaboratorium Graz.

Voghera, 2.5.1994

In collaborazione con: Centro Culturale Voghera.

Rappresentazione di "La scena madre" di Arthur Schnitzler a cura del gruppo Teatro Libero (Regia: Antonio Ballerio).

Milano, 5 - 26.5.1994

Rappresentazione di "Medea" di Franz GRILLPARZER (nella traduzione di Claudio Magris): Regia di Nanni Gabella.

Trieste, 21.10 - 19.11.1994

In collaborazione con: Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia.

- CONVEGNI E CONGRESSI

Convegno "Il Lombardo-Veneto, Storia e Cultura (1814-1859)". Relatori austriaci: Prof. Erika Kanduth, Prof. Walter Zettel, Prof. Franz Pesendorfer, Doz. Liselotte Popelka (Vienna), Dr. Primus Heinz Kucher (Klagenfurt).

Pavia, 13 e 15.4.1994 Milano, 14.4.1994.

In collaborazione con: Università di Pavia.

Convegno su Ingeborg BACHMANN.

Relatori: Prof. Hermann Dorowin (Università di Torino), Dr. Luigi Reitani (Biblioteca austriaca di Udine).

Padova, 14 e 15.4.1994

In collaborazione con: Istituto di Cultura Italo-Tedesca.

Convegno su "Charles Sealsfield e la storia della letteratura austriaca".

Relatori austriaci: Prof. Walter Weiss (Salisburgo), Wynfried Kriegleder (Vienna), Dr. Primus Heinz Kucher (Klagenfurt).

Bergamo, 27 e 28.10.1994

In collaborazione con: Facoltà di Lingue e Letterature Straniere.

- CONFERENZE

Conferenza del Prof. Walter ZETTL: "Vienna attorno al 1900".

Vicenza, 18.3.1994

In collaborazione con: Associazione Artistico-Culturale "Neopoesi" e Associazione "Amici del Pigafetta".

Conferenza del Dr. Luigi REITANI: "Thomas Bernhard e la musica".

Udine, 19.4.1994 Milano, 19.10.1994

In collaborazione con: Istituto di Germanistica dell'Università di Udine e Biblioteca austriaca di Udine.

Conferenza di Leonardo QUARESIMA: "Il doppio sogno - Schnitzler fra letteratura e film".

Udine, 18.5.1994

In collaborazione con: Istituto di Germanistica di Udine e Biblioteca austriaca di Udine.

Conferenza del Prof. Alberto MILANESI (Pavia) "Maria Teresa e Milano".

Milano, 2.6.1994

Conferenza del Prof. Quirino PRINCIPE: "Infelix Austria degli anni venti. I nuovi 'ultimi giorni dell'umanità'"

Milano, 28.9.1994

Conferenza della Dr. Renate LUNZER "Destini incrociati di due scrittori - Il carteggio inedito fra Stefan Zweig e Enrico Rocca (1930-1938)".

Milano, 5.10.1994

Conferenza della Dott.ssa Elena VITAS "I misteri di Vindobona - un viaggio transdanubiale".

Milano, 16.11.1994

Conferenza della Dott.ssa Clementina POZZI (Milano) "Josef Roth: La profondità del quotidiano".

Milano, 14.12.1994

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