

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca IV

Hugo von Hofmannsthal • Rainer Maria Rilke • Arthur Schnitzler
Peter Altenberg • Joseph Roth • Felix Salten • Hermann Broch
Julian Schutting • Jörg Mauthe • Thomas Bernhard
Ulrich Becher • Peter Preses • Hans Raimund

edit

Fausto Cercignani

Studia austriaca

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

Published annually in the spring

ISSN 1593-2508

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2012) of Vol. IV (1996)

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 IV

Hugo von Hofmannsthal • Rainer Maria Rilke • Arthur Schnitzler
Peter Altenberg • Joseph Roth • Felix Salten • Hermann Broch
Julian Schutting • Jörg Mauthe • Thomas Bernhard
Ulrich Becher • Peter Preses • Hans Raimund

edidit

Fausto Cercignani

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

Premessa

Grazie all'accordo concluso con il Console Mario Erschen nel 1994, anche il quarto volume di *Studia austriaca* esce 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

- Elena Agazzi - *Romanticismo, anarchia e realismo come registro epocale della crisi dei valori. Sulla filosofia della storia di Hermann Broch* p. 9
- Regina Binder - *Todes- und Liebeserfahrung. Aspekte der Beziehung zwischen Mensch und Tier in Werken Julian Schuttings* p. 23
- Simona Bartoli Kucher - *Il ruolo del denaro e il problema del tempo nella novella moderna: «Fräulein Else» e «La veste lunga»* p. 45
- Leopold R. G. Decloedt - *Jörg Mauthe (1924-1986). Der unbekannte österreichische Poetenpolitiker* p. 69
- Fausto Cercignani - *Spigolando tra Hofmannsthal e Rilke* p. 77
- Fritz Hackert - *Kaffeehaus, Feuilleton und Kabarett in Wien um 1900* p. 91
- Riccardo Morello - *Alcune osservazioni sulla lirica di Thomas Bernhard* p. 121
- Wolfgang Nehring - *Visionen von Macht und Ohnmacht, Gewalt und Autorität beim späten Hofmannsthal* p. 137
- Moira Paleari - *«Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge». Stesure di inizio e fine a confronto* p. 151
- Johanna W. Roden - *Ulrich Bechers und Peter Preses «Der Bockerer». Volksstück und Lehrstück* p. 181
- Klaus Zelewitz - *Thomas Bernhard fehl am (Helden-)Platz. «In Oxford bin ich genauso wenig zuhause wie in Wien». Eine Polemik* p. 189
- Gabriella Rovagnati - *L'enigmatica stabilità dell'incertezza. «Strophen einer Ehe» di Hans Raimund* p. 199

Sezione curata dall'Istituto Austriaco di Cultura di Milano

- L'Istituto Austriaco di Cultura di Milano* p. 213
- Brita Steinwendtner - *Julian Schutting. Einleitung zu einer Lesung des Dichters im Salzburger Literaturhaus am 23.5.95* p. 215
- Manifestazioni varie organizzate dall'Istituto Austriaco di Cultura di Milano nel 1995* p. 217

Elena Agazzi
(Bergamo)

*Romanticismo, anarchia e realismo come registro epocale
della crisi dei valori
Sulla filosofia della storia di Hermann Broch*

Il concetto di *logos*, così come viene introdotto nell'opera di Hermann Broch *Die Schlafwandler* [I *Sonnambuli*] (1930-32), costituisce uno dei punti cruciali della prospettiva storico-filosofica dell'epoca e contribuisce alla fondazione della moderna *Weltpoetik*¹. È quanto rileva Claudio Magris nella postfazione all'edizione italiana, all'interno del saggio *Poesia e sonnambulismo*: «La religiosità di Broch è il severo servizio del Logos, la consapevolezza di ciò che trascende il finito e gli conferisce senso e valore e che non può essere dimostrato né razionalmente né eliminato come irrilevante o inesistente, ma soprattutto non può essere confuso con la pappa del cuore»². Nella trilogia di Broch emergono, in effetti, diverse concezioni del *logos* per interpretare le quali è importante servirsi delle riflessioni espresse dall'autore a proposito del *Wertzerfall* (disgregazione dei valori): «Obwohl Broch sich die Beispiele zur Erklärung seiner Thesen meist aus den Künsten, vor allem der Literatur holt,» - osserva Ernestine Schlant - «darf man trotzdem im Hinblick auf sein Postulat des Denkstils, der alle Tätigkeiten einer Epoche prägt, von der Gesamtfassung der Epoche sprechen. In den Romanen präsentiert er den Denkstil zum großen Teil mimetisch, während er in den Essays analytisch vorgeht»³.

Huguenau o il Realismo, il terzo libro della trilogia, fu redatto da Broch prima degli altri e contiene le riflessioni più interessanti circa i movimenti culturali del XX secolo. Ciò non deve essere inteso in modo generico, ma come espressione, invece, del tentativo anche politico di contrastare le diffuse spinte

¹ Nelle *Schriften zur Literatur* dell'autore troviamo molti elementi che ci aiutano a ricostruire una chiara immagine della concezione della *Weltpoetik*. Si veda ad esempio il saggio «Das Weltbild des Romans», in: *Schriften zur Literatur 2. Theorie*, hrsg. von Paul Michael Lützeler, Suhrkamp, Frankfurt a/M. 1975, pp. 89-118.

² Claudio Magris, «Poesia e sonnambulismo», in: Hermann Broch, *I Sonnambuli. Huguenau o il realismo*, Einaudi, Torino 1960, p. 341.

³ Ernestine Schlant, *Die Philosophie Hermann Brochs*, Francke, Bern 1971, p. 43.

in senso nazionalistico con una linea europeista che aveva avuto come massimi promotori Aristide Briand a Parigi, Gustav Stresemann a Berlino e Ignaz Seipel a Vienna⁴. Molti scrittori di chiara fama si fecero portavoce di questa volontà democratica; basti citare tra questi André Gide, Paul Valéry e Georges Duhamel per la Francia, Heinrich e Thomas Mann, Annette Kolb e René Schickele per la Germania, Hugo von Hofmannstahl e Stefan Zweig per l'Austria.

Prima ancora che fossero pubblicati *Die Schlafwandler*, erano apparsi due romanzi di Iwan Goll che recavano i titoli eloquenti di *Die Eurokokke* [Il bacillo europeo], del 1927 e *Der Mitropäer* [abbreviazione di «Mitteleuropäer»] del 1928⁵. Iwan Goll era profondamente convinto che in Europa si stesse attuando un vero e proprio processo di autodistruzione culturale a causa dell'ormai irreversibile decadenza di tutti i valori e sollecitava anche i suoi colleghi scrittori a ribellarsi all'illusorio ottimismo di chi credeva che di lì a poco l'Europa sarebbe rinata dalle proprie ceneri. Broch, da parte sua, aveva abbandonato l'attività di industriale e si accingeva a dedicarsi completamente alla trilogia, che avrebbe dovuto abbracciare tre generazioni di Tedeschi (1888-1903-1918). Nelle sue lettere, Broch descrive questa svolta come una sorta di necessità, come una spinta insopprimibile a dedicarsi alla «vita letteraria». A prescindere dall'orientamento democratico del suo pensiero politico, che fece di lui un difensore dei diritti umani e che lo indusse a prendere posizione a favore degli operai, la sua religiosità laica e il pensiero razionalista lo allontanarono sempre di più dalle giustificazioni di potere del mondo capitalista.

L'intolleranza nei confronti delle disumane leggi della produttività, nei confronti dell'insopportabile tensione tra la condizione di pace e quella di guerra che si percepiva alla fine degli anni '20, indusse Broch alla formulazione di una teoria sulla «crisi», o per meglio dire, sulla «disgregazione» dei valori, che fu innanzitutto espressa in un'opera autonoma e poi inserita nel libro di *Huguenau*. A confronto di questo, gli altri due libri sono forse meno problematici, perché non si confrontano in modo diretto con questioni sociali, ma rimangono ripiegati su se stessi. Descrivono due mondi, quello romantico *fin de siècle* e quello anarchico del primo Novecento, che si configurano come le necessarie premesse del terzo, quello moderno dell'industrializzazione.

Nel romanzo dedicato a Huguenau si trovano due livelli di enunciazione della «disgregazione dei valori». Il primo livello concerne l'estetica del romanzo, che mostra la predilezione di Broch per il dibattito sulla *Sachlichkeit*, vale a dire per la cultura «non-ornamentale» che caratterizza il suo tempo. Il

⁴ Cfr. Paul Michael Lützeler, «Hermann Broch und Spenglers *Untergang des Abendlandes: Die Schlafwandler* zwischen Moderne und Postmoderne», in: *Hermann Broch. Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit*. Londoner Symposion 1991, hrsg. von Adrian Stevens, Fred Wagner und Sigurd Paul Scheichl, Innsbruck 1994, p. 19.

⁵ Ivi, p. 22.

terzo romanzo celebra infatti la parziale liberazione da un'epoca del *Kitsch* che coinvolge sia la prima che la seconda generazione di Tedeschi. Il Romanticismo e l'Anarchia sono simboli negativi: il primo perché difende una concezione ormai antiquata di «bello assoluto», la seconda perché manda in mille pezzi i valori politici e sociali. Protagonisti di una società che cambia tra mille difficoltà e senza solidi punti di riferimento è la piccola borghesia che vive nelle metropoli. Il secondo livello di enunciazione si rivolge agli ideali del passato, ormai imbalsamati in una *laudatio temporis acti*, e alla denuncia del disprezzo per le elementari regole della convivenza civile, dovuto a mancanza di senso etico. La cultura «non-ornamentale», il cui effetto più patente si ha nella riforma architettonica, corre però il rischio di insterilirsi fino a perire sotto il peso della modernizzazione: «Ornamentfreiheit [ist] das Nichts, ist [...] dem Tod verbunden [...] hinter ihr [verbirgt sich] das Monstrum eines Sterbens, in dem die Zeit zerfallen ist»⁶.

Huguenau rappresenta il vivere finalizzato allo scopo, l'avidità nei confronti del denaro, il rifiuto della religione. L'«imperativo categorico» di stampo kantiano non ha per lui più alcun significato, perché la concorrenza capitalistica ha dissolto tutte le forme di solidarietà tra gli individui. Seguendo però l'«imperativo ipotetico», gli resta la possibilità di trovare una via d'uscita all'*impasse* cui il suo cinismo lo costringe. Impossibilitato a istituire normali relazioni amorose, si reca al bordello, un'abitudine cui era avvezzo anche il protagonista del secondo romanzo, Esch. Quando però costui sposa Mutter Hentjen, abbandona questo rito umiliante.

Bertrand, personaggio presente tanto nello *Pasenow-Roman* che nello *Esch-Roman*, è simbolo della coscienza inquieta dei protagonisti. Egli ne è il polo dialettico ed oppositivo tanto è vero che si legge: «Bertrand ist es, der das Erlebnis der Unsicherheit, der Fragwürdigkeit und Brüchigkeit seiner bisherigen Lebensform in Joachim auslöst. Als Zivilist steht er außerhalb jener festumgrenzten Ordnung, in der Pasenow lebt und die ihm Halt und Sicherheit bedeutet. Der gleichsam durch alle Konventionen ungesicherte, verschlossene Freund bedeutet für Joachim Beunruhigung, Verführung und trostfolle Geborgenheit zugleich»⁷; e nello *Esch-Roman*: «Die Situation ist eine ähnliche wie im "Pasenow", doch mit einem entschiedenen Unterschied: während Joachim von Pasenow in einer sklavischen Abhängigkeit von Bertrand gefangen bleibt und sich erst am Schluß des ersten Romans in einer Art "salto mortale" von ihm befreit glaubt, tritt Esch als gleichberechtigter Partner neben Bertrand, er wird zur vollwertigen Gegenfigur in einem Drama, in dem es um die Frage nach der

⁶ Hermann Broch, *Die Schlafwandler - Der dritte Roman, Huguenau oder die Sachlichkeit*, in: *Gesammelte Werke*, Rhein Verlag, Zürich 1931-32, p. 444.

⁷ Karl Robert Mandelkow, *Hermann Brochs Romantrilogie «Die Schlafwandler»*. *Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman*, Carl Winter, Heidelberg 1962, p. 77.

Bestimmung des Menschen, seiner Schuld und seiner Erlösung geht»⁸. Nel terzo romanzo Bertrand assume le fattezze del medico, che interviene nell'*Überroman*, cioè nella cornice esterna dell'opera. Ma perché Bertrand, che nel primo e nel secondo romanzo incarna il negativo, la presenza mefistofelica (la quale si confronta con gli smarriti Pasenow ed Esch, per ricordare loro che sono individui «decaduti»), rimane nel terzo romanzo completamente estraneo all'azione principale? Bertrand Müller si presenta come il razionalista che ha vinto sulla vita e che è in grado di intervenire su quella degli altri, avendo trovato il proprio equilibrio interiore nella riconciliazione tra la religione cattolica (rappresentata da Maria) e quella ebraica (incarnata da Nuchem). Bertrand è il cinico che prima di ravvedersi aveva dileggiato l'Esercito della Salvezza in cui Maria lavora.

In una lettera inviata a Meyer il 10.4.1930, in un'epoca, cioè, in cui l'idea dell'Esercito della Salvezza non si era ancora affacciata alla mente di Broch, e gli parla della figura di Bertrand, il quale «an der Sünde des Rationalen zu Grunde geht», mentre prima si parla in generale della «Sünde des Rationalen, Diabolischen»⁹.

Evidentemente - e questo sarebbe un argomento che parla contro la possibile identificazione di Eduard von Bertrand con il Dr. phil. Bertrand Müller - Bertrand Müller non viene sopraffatto da questo peccato di razionalismo, benché all'inizio anch'egli sia razionalista, esteta e relativista. L'esperienza dell'amore e di un contatto con l'irrazionalità gli fornisce invece la possibilità di abbandonare il proprio punto di vista positivisticò. A questo punto, qualsiasi comunicazione tra Bertrand Müller e Huguenau diventa impossibile. Huguenau procede per la sua strada e schiaccia tutto ciò che possa rivelarsi come ostacolo al suo cammino. Non ha accanto a sé nessun consigliere, né una donna che possa aprirgli gli occhi sul fatto che vive come un sonnambulo. Viene descritto addirittura come un «cadavere» cui continuano a crescere i capelli¹⁰ e che è completamente soggetto all'amore per la rotativa: «Die Druckmaschine liebte er noch immer. Denn ein Mann, der zeitlebens von Maschinen erzeugte Waren verkauft hat, dem aber die Fabriken und die Maschinenbesitzer etwas im Range Übergeordnetes und eigentlich Unerreichbares sind, ein solcher Mann wird es sicherlich als besonderes Erlebnis empfinden, wenn er selber plötzlich Maschinenbesitzer geworden ist, und mag wohl sein, daß sich dann in ihm jenes liebevolle Verhältnis zur Maschine herausbildet, wie man es bei Knaben und jungen Völkern fast immer findet, ein Verhältnis, das die Maschine heroisiert und sie in die

⁸ Ivi, p. 126.

⁹ Hermann Broch, «Briefe von 1929 bis 1951» - Brief an G. H. Meyer (10 April 1930), in: *Ges. Werke*, op. cit., p. 18 e p. 17.

¹⁰ Hermann Broch, *Huguenau*, in: *Ges. Werke*, op. cit., p. 379.

gehobene und freiere Ebene eigener Wünsche und mächtiger Heldentaten projiziert»¹¹.

Questo «Realismo», questo culto per le macchine, si trova a un passo dall'espressione di quel paganesimo moderno cui accenna Ernst Bloch nel saggio del 1929 «Raunacht in Stadt und Land»: «Das Großkapital selbst überläßt den Rückzug zwar der Mittelschicht, bleibt bei seiner "Sachlichkeit" und Fassade, hat keinen Glauben an Vaterland und Urzeit, pflegt nur allerlei Experimente der "Montage" und sieht sich an [...] Das Großkapital hat keinen Dionysos des Muff, wie die Stadtbünde, die es heranpfeift, doch es beschützt und formuliert ihn desto bewußter. So geht auch in der Großstadt die Reaktion bis zu den "chthonischen" Beständen einer Vorzeit zurück [...]»¹².

L'incontro con il tema del «Realismo» significa per Broch transitare dal mito al *logos*, come fa notare anche Hannah Arendt nella sua introduzione ai saggi del volume *Dichten und Erkennen*¹³.

L'invincibile tentazione a ricercare la verità, che fa di Broch il «diagnostico» culturale del proprio tempo esige che l'autore lasci da parte il principio dell'*art pour l'art* e si ponga invece il quesito di come l'uomo possa sopravvivere alla sterile realtà del proprio tempo¹⁴. Mentre nel mondo antico la vita poggiava sull'ideale di un *ethos* della quotidianità e la bellezza risultava come espressione di positive qualità morali, i cristiani (rappresentanti di popolazioni di epoche più tarde) hanno mostrato la necessità di proiettare aspettative e speranze nel cielo di un mondo metafisico. Ciò ha determinato naturalmente anche la dipendenza dell'uomo da una costellazione di valori che si è creato da solo e che è divenuta particolarmente solida durante il Medioevo. Prima del Rinascimento, in cui l'uomo ha riconquistato nuovamente la propria piena umanità, l'originaria purezza e innocenza dei popoli doveva essere ritenuta come irrimediabilmente perduta e la responsabilità di ogni declino da addebitarsi completamente all'individuo. Più tardi, questa responsabilità sarebbe stata ampiamente dibattuta da Cartesio e poi da Kant come sfida della ragione.

Gli ideali religiosi sono ricomparsi, secondo Broch, con l'avvento del Romanticismo. La religione, che nell'accezione di Broch non è solo dottrina di

¹¹ Ivi, pp. 469-470.

¹² Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt a/M. 1962, pp. 59-60.

¹³ Hannah Arendt, «Der Dichter wider Willen», in: *Dichten und Erkennen - Ges. Werke*, vol. I, op. cit., pp. 5-42.

¹⁴ «Der Zerfall der Welt oder die Auflösung der Werte [...] war für Broch das Resultat jenes Säkularisierungsprozesses des Abendlandes, in welchem nicht nur der Glaube an Gott abhanden gekommen war, sondern das platonische Weltbild, demzufolge ein oberster, absoluter und daher nicht-irdischer «Wert» allem Tun des Menschen seinen relativen und innerhalb einer Werthierarchie gestuften «Wert» und Sinn verleiht, zerbrochen war»; in: «Die Werttheorie», par. II dell'Introduzione di Hannah Arendt a *Dichten und Erkennen - Ges. Werke*, op. cit., p. 14.

fede, ma anche territorio di fuga, deve osservare tra gli altri compiti il rispetto per la natura, che non viene consegnata alla scienza completamente disarmata e che non può comunque essere classificata in modo positivisticò. La coincidenza tra natura e computo del tempo viene così immediatamente fondata. Se si guarda al *Pasenow-Roman* si noterà come gli eventi seguano rigorosamente la scansione diacronica del tempo e l'autorità dei personaggi si fondi sulla loro età e sui rapporti di gerarchia instaurati all'interno della famiglia. La natura detta i ritmi dell'azione e della maturazione dei protagonisti, e le proprietà fisico-corporee si manifestano in modo negativo o positivo nei tratti caratteriali dei personaggi. Si prenda ad esempio la descrizione del padre di Joachim, che l'autore affronta con la chiara volontà di creare un senso di fastidio in chi legge: «Denn so geht keiner, der Ernsthaftes beabsichtigt, und wenn man auch einen Augenblick an einen Wucherer denken muß, der zur harten Schuldeintreibung in die Wohnung des Armen sich trägt, so weiß man doch sogleich, daß dies viel zu wenig und viel zu irdisch wäre, ensetzt von der Erkenntnis, daß der Teufel schlendert, ein Hund, der auf drei Beinen hinkt, daß dies ein geradeliniges Zickzackgehen ist, [...] dies alles kann man nämlich herausfinden, wenn man den Gang des Herrn von Pasenow mit liebevollem Haß zergliedert»¹⁵.

Il dramma della «disgregazione dei valori» non si inaugura, in realtà solo con il terzo romanzo, bensì già nel primo, dove l'autorità politica e militare ha preso il sopravvento su quella religiosa. Proprio in relazione a questo fatto, Eduard von Bertrand decide di rinunciare alla carriera militare per indossare panni borghesi: un primo passo che deve essere inteso come diretto ad uno smantellamento dei privilegi nobiliari cui la società era stata fino ad allora abituata¹⁶.

Pasenow è profondamente colpito dalla decisione di Bertrand di rinunciare all'uniforme e di consacrarsi all'attività commerciale. Cerca di nascondere il conflitto che sorge nella sua coscienza tra la difesa dei privilegi acquisiti per *status* sociale (che limitano d'altra parte le possibilità d'azione del suo ceto) e il desiderio di condividere con Bertrand l'esperienza di una vita assolutamente li-

¹⁵ Hermann Broch, *Die Schlafwandler - Der erste Roman, Pasenow oder die Romantik*, in: *Ges. Werke*, op. cit., p. 9.

¹⁶ «Bertrand könnte zum Thema der Uniform etwa sagen: Einstens war es bloß die Kirche, die als Richter über die Menschen thronte, und ein jeglicher wußte, daß er ein Sünder war. Jetzt muß der Sünder über den Sünder richten, auf daß nicht alle Werte der Anarchie verfallen, und statt mit ihm zu weinen, muß der Bruder sagen: "Du hast unrecht gehandelt". Und war es einst die bloße Tracht des Klerikers, die sich als etwas Unmenschliches von der anderen abhob, und schimmerte damals selbst in der Uniform und in der Amtstracht noch das Zivillistische durch, so mußte, da die große Unduldsamkeit des Glaubens verloren wird, die irdische Amtstracht an die Stelle der himmlischen Gesetz werden, und die Gesellschaft mußte sich in irdische Hierarchien und Uniformen scheiden und diese an der Stelle des Glaubens ins Absolute erheben»; in: *Pasenow - Ges. Werke*, op. cit., p. 19.

bera da convenzioni. Il presupposto da cui parte è che tutto ciò che turba il tranquillo dipanarsi di un'esistenza, che deve ancora molto all'antico regime feudale, costituisca anche una sorta di scandalo etico. Non può che essere da lui giudicato irrazionale ciò che non contribuisce a preservare i principi conservatori della nobiltà. Bertrand diagnostica sulla base di questo comportamento l'ormai avvenuto tramonto di un'epoca, senza con ciò essere compreso da Pasenow. Broch mostra tutta la propria abilità nel registrare il progressivo indebolimento di Pasenow di fronte al «nuovo» che avanza. In effetti, Bertrand, moderno Mefistofele in questo scontro generazionale e culturale, cerca di popolare di immagini tentatrici l'immaginario di Pasenow e si aiuta con parole molto persuasive che intaccano le certezze del suo interlocutore: «Pasenow hatte allerdings schon von solchen *Ungeratenen* gehört, die drüben als Farmer zu Wohlstand gekommen waren, dann nach Deutschland heimkamen, um eine deutsche Braut zu suchen [...] Also ein *Abenteurer*! Und Pasenow sah sich in dem Lokal um, betreten, mit dem *Abenteurer* beim Mahle zu sitzen [...] Irgendwie war es *schauspielerhaft* [...] Das ist die Apokalypse Johannis, dachte Pasenow; er *lästert*»¹⁷. L'irritazione e il dubbio che Bertrand è riuscito a produrre in Pasenow vengono testimoniati da un chiaro riferimento all'ormai avvenuta *débâcle* del vecchio nobile: «Ja, wäre Bertrand auf der Scholle aufgewachsen, so würde er nicht Unsicherheit verbreiten, und hätte man ihn selbst in der Heimat gelassen, so wäre er für die Unsicherheit nicht empfänglich geworden. Schön wäre es, mit Elisabeth durch die Felder zu gehen, das reifende Korn zwischen die prüfenden Finger zu nehmen und abends, wenn der schwere Geruch der Ställe vom Winde herübergetragen wird, den sauber gekehrten Hof zu durchqueren, um nach dem Melken zu sehen [...]. Aber zu alldem war es für ihn ja zu spät, für ihn, den man zum Fremdling gemacht hatte, und er ist - nun fiel es ihm ein - heimatlos wie Bertrand»¹⁸.

Si vede, dunque, che la rappresentazione della sconfitta psicologica e morale di Pasenow viene affrontata da Broch immediatamente all'inizio del romanzo e non è frutto di un *klimax* narrativo, come è tipico, invece, dei grandi affreschi borghesi di autori tedeschi come Fontane o Thomas Mann. L'economia agraria perde evidentemente la partita contro lo sviluppo dell'industria, trascinando con sé nel baratro tutti coloro i quali dipendevano da essa. L'ultimo colpo a quella realtà, che ormai appartiene al passato, viene inferto da Ruzena, la donna che a causa del suo *milieu* corrotto distrugge le ultime certezze di Joachim.

Se è vero che è Bertrand a scandire il tempo dell'azione, questo accade perché egli rappresenta il movimento dinamico della società che cambia in contrasto con la staticità del mondo feudale romantico. Dalla dialettica di questo con-

¹⁷ Ivi, pp. 27-28.

¹⁸ Ivi, p. 32.

trasto tra il vecchio e il nuovo, Broch fa sempre dipendere una sentenza conclusiva: «Ich glaube, und das ist tiefster Glaube, daß nur in einer fürchterlichen Übersteigerung der Fremdheit, erst wenn sie sozusagen ins Unendliche geführt ist, sie in ihr Gegenteil, in die absolute Erkenntnis umschlagen und das erblühen kann, was als unerreichbares Ziel der Liebe vor ihr herschwebt und doch sie ausmacht: das Mysterium der Einheit. Durch langsames Aneinandergewöhnen und Vertraut-werden entsteht kein Mysterium»¹⁹.

Nello *Esch-Roman*, in cui è ancora Bertrand a parlare, si legge: «Ja, Esch - ans Kreuz geschlagen. Und in letzter Einsamkeit von der Lanze durchbort und mit Essig gelabt. Und erst dann mag jene Finsternis, in der keines Menschen Weg den Weg des andern findet,- und gehen wir auch nebeneinander, wir hören uns nicht und vergessen einander, so wie auch du, mein lieber letzter Freund, was ich dir sagte, wirst vergessen wie einen Traum»²⁰. E nello *Huguenau-Roman* la massima suona come segue: «Mord und Gegenmord [...] viele müssen sich opfern, damit der Erlöser geboren wird, der Sohn, der das Haus bauen darf»²¹.

Tutte le dichiarazioni che costituiscono la cornice filosofico-morale della trilogia mirano a dimostrare che non è possibile essere salvati dalla disperazione senza che vengano prima espiate le proprie colpe con miseria, sofferenza, solitudine e vergogna. La ricerca della libertà, che accomuna tutti gli uomini, non corrisponde necessariamente, per Broch, ad un successo; la salvezza entra in gioco autonomamente, a prescindere dall'intenzione dell'uomo di svincolarsi dalle maglie dei rapporti costringenti che lo incatenano al mondo esterno e dal modo con cui egli tenta di conseguire il suo risultato. Questo principio basilare pone Pasenow ed Esch, che sembrano più vittime che carnefici, sullo stesso piano di Huguenau, il quale sa sfruttare solo in senso criminale la già conseguita libertà²².

Prima di ritornare a considerazioni più strettamente storico-filosofiche sull'opera, rimane qualcosa da dire sullo *Esch-Roman*.

Come già Leo Kreutzer ha osservato, nel caso del secondo romanzo esiste una diretta corrispondenza tra il carattere del protagonista e la sua posizione

¹⁹ Ivi, p. 105.

²⁰ *Esch - Ges. Werke*, op. cit., p. 325.

²¹ *Huguenau - Ges. Werke*, op. cit., p. 479.

²² «Für Huguenau liegt der Sinn der Freiheit nicht in der Befreiung von etwas, sondern eher in der Freiheit etwas zu tun, in der Handlungsfreiheit. Freiheit ist für ihn nicht Rettung vor der Einsamkeit, sondern liegt in der Einsamkeit als aktive Zukunftsmöglichkeit eingeschlossen [...] Hierin liegt eines der befremdensten Probleme der Schlafwandler: der einzige wirklich freie, wertfreie Mensch benutzt seine Freiheit zu betrügen, zu erpressen und zu morden; in: Erich W. Herd, «Hermann Brochs Romantrilogie *Die Schlafwandler* (1930-1932)», in: *Hermann Broch*, hrsg. von Paul Michael Lützeler, Suhrkamp, Frankfurt a/M., p. 72.

ideologica²³. Tuttavia, anche la sua personalità risulta lacerata, perché egli tenta da una parte, pragmaticamente, di ricondurre ad un'unità le parti disperse del suo vivere quotidiano (ricerca di lavoro; speranza di formarsi una famiglia; tentativo di migliorare il proprio tenore di vita), mentre dall'altra si abbandona a sogni irrealizzabili (quello di emigrare in America, ad esempio). In questo senso Kreutzer è del tutto attendibile, quando cerca di definire Esch ancora come assolutamente «romantico». Lützelzer ha parlato di una «cattiva utopia» di Esch, perché costui trova sul proprio percorso sempre nuovi ostacoli che lo legittimano a cercare di vendicarsi contro il mondo. Broch è stato il primo a sottolineare che Pasenow ed Esch hanno molto in comune. Molto più individualista di Pasenow, il secondo vive incessantemente la lacerazione tra il suo essere (che è anarchico) e la sua coscienza (che è romantica). Crede che la microcostellazione di obbiettivi che vorrebbe conseguire per migliorare la propria situazione fornisca anche lo schema per salvare il mondo. La morte di Bertrand, di cui Esch è responsabile, perché lo denuncia alla polizia e gli rende insopportabile la vergogna dell'omosessualità, consegue logicamente dal suo programma di portare ordine nel mondo. Mentre le proiezioni di Pasenow si volgono al futuro e al passato, quelle di Esch si manifestano nel presente senza strategia, le idee e le aspettative di Huguenau sono perfettamente conformi alla realtà. La concordanza tra i protagonisti delle tre epoche e le definizioni delle tre epoche che si riferiscono alle rispettive generazioni culturali - «romantica», «anarchica» e «realista» - può essere, in conclusione, riassunta con la seguente osservazione di Kreutzer: «Die Trilogie ist ein Werk der Erkenntnis. Es geht darin um die Kräfte, die in der historischen Entwicklung am Werke sind, und soweit auch persönliches Schicksal im Spiele ist, hat es nur die Funktion, das Wirken dieser Kräfte sinnfällig zu machen»²⁴.

Non abbiamo bisogno di fare «supposizioni» sulla visione storico-filosofica che Broch ha voluto esprimere nella sua opera, poiché egli ha cercato in prima persona, nei suoi interventi critici, di chiarirci il quadro della sua posizione ideologica rispetto all'epoca nella quale ha vissuto. Un altro impegno richiede invece il tentativo di condurre sotto uno stesso «tetto» concettuale i numerosi saggi di Broch che riguardano temi specifici e molto lontani tra loro per anni di stesura. La maggior parte degli studiosi che si sono occupati dello scrittore hanno sottolineato che Broch ha sofferto per una precoce «delusione metafisica» che si sarebbe espressa al tempo in cui frequentava ancora l'Università di Vienna i corsi di matematica e di filosofia (1906). Ancora ventenne, era già tormentato dai grandi problemi dell'«assoluto» e del «relativo» che scaturivano dalla sua necessità di giustificare il ruolo del soggetto e le sue implicazioni eti-

²³ Leo Kreutzer, *Erkenntnistheorie und Prophetie. Hermann Brochs Romantrilogie «Die Schlafwandler»*, Max Niemeyer, Tübingen 1966, p. 106 sgg.

²⁴ Ivi, p. 158.

che alla luce della *Jahrhundertwende*. Egli prendeva le mosse dalla convinzione che ogni concetto dipendesse da un «soggetto di valore» e che l'universale presenza dell'anima nella natura e nel mondo fosse da interpretarsi come un porre all'infinito il primo principio. Riteneva ad esempio del tutto sterile la discussione positivista instauratasi tra scienze della natura e scienze umane e preferiva concepirle nel loro rapporto dal punto di vista della «funzione pragmatica». È chiaro che una simile semplice relativizzazione e funzionalizzazione della scienza non era possibile se non a spese del principio etico-religioso. Pensare «logicamente» non significava per Broch tanto scoprire in modo rigorosamente matematico i segreti dei rapporti tra gli elementi, bensì portare alla luce le lacune dell'organizzazione del sistema. L'incompatibilità che sorge tra l'io cognitivo (inteso in senso a-temporale e problematico) e il mondo esterno (che dal Rinascimento in poi deve affrontare una fase di decadenza dovuta al sovvertimento dei valori della cosmogonia medievale europea), viene espressa con una crescita del ruolo della natura che accelera i ritmi della vita. Come osserva Erich Kahler «Das *Ich*, die *Innenwelt des Menschen*, das Bewußtsein mit seiner Aufgabe des Denkers, der logischen, stabilen Einheit, Geschlossenheit und Autonomie, steht der fluiden, stetig wanderhaften, zeit- und todhaltigen, anarchistischen *Außenwelt* mit ihrer überwältigenden, sich überstürzenden Fülle gegenüber»²⁵.

Lützelers ha dedicato un saggio molto ricco ed articolato alla dimostrazione che esistono numerosi punti di contatto, ma nondimeno delle sostanziali divergenze ideologiche, tra lo *Untergang des Abendlandes* [Il Tramonto dell'Occidente] di Oswald Spengler, del 1918-1922, e la trilogia di Broch: «Broch und Spengler verstanden im Sinne der Romantik das Mittelalter bzw. die Gotik als eine exemplarische Phase einheitlicher Hochkultur, und beide betrachteten das 20. Jahrhundert als eine Zeit des Kulturverfalls und des bevorstehenden Kultur-todes. Die ursächlichen Begründungen des kulturellen Zerfalls lauteten bei Broch anders als bei Spengler. Spenglers Morphologie zufolge durchläuft jede Kultur bzw. «Kulturseele» - vergleichbar lebenden Organismen - einen jahreszeitlichen Rhythmus von der Geburt bis zum Tod bzw. vom Frühling bis zum Winter. Die abendländische Winterzeit habe ungefähr mit dem Jahre 1800 eingesetzt. Broch arbeitete nicht mit biologischen Analogien, sondern mit einer idealistisch-erkenntnistheoretischen Begründung. Nach ihm begann der Zerfall der europäischen, d.h. mittelalterlichen Kultur mit dem Beginn der Renaissance, wurde verstärkt durch Reformation, Aufklärung und moderne Wissenschaft, um sich in der Gegenwart dem Nullpunkt zu nähern, in dem eine neue Kultur beginnen könnte»²⁶.

²⁵ Erich Kahler, *Die Philosophie von Hermann Broch*, Mohr, Tübingen 1962, p. 45.

²⁶ Paul Michael Lützelers, «Hermann Broch und Spenglers Untergang des Abendlandes [...]», saggio cit., pp. 27-28.

Per Broch, alla base di ogni cultura si trova una forma di pensiero che determina tutte le questioni che rimandano alla fede, alla conoscenza e al comportamento. Avendo l'umanità liquidato lo spirito logico del Medioevo, sarebbe secondo lui cominciata la fase di decadenza dello stesso spirito europeo.

Non è possibile qui ripercorrere qui tappa per tappa l'analisi di Lützel, che mira soprattutto a dimostrare che Broch era alla ricerca di una dimensione etica che superasse lo spirito reazionario-romantico del cristianesimo e che si era convinto di poterla ritrovare nella proposta di una religiosità che fosse a metà strada tra ebraismo e protestantesimo; al primo riconosceva la «abstrakte Strenge seiner Unendlichkeit», alla seconda la «positivistische Doppelbejahung weltlicher Gegebenheit und religiöser Pflichttaskese»²⁷.

Per quanto riguarda il suo scetticismo nei confronti del Realismo, esso si esprime anche nell'arte e nella teoria della società, cosicché all'inizio degli anni '20 le sue posizioni si avvicinano sempre più a quelle di Karl Kraus. Lützel è in grado di dimostrare che la personalità e la critica di Kraus hanno lasciato segni profondi nelle analisi di Broch²⁸. Nel saggio «Notizen zu einer systematischen Ästhetik» del 1912 si legge già: «Was Kraus sehend auf Lokalberichte kündigt, wird auch dem Kurzsichtigen in großzügiger Einfachheit vorgeführt. Diese weiße Zivilisation hat eine geographische Mission gehabt, und die erfüllt sich nun: seit zweitausend Jahren rationalisiert sich auch diese Kultur, ohne sich zu vertiefen, um ihrer geographischen Mission zu genügen, und ist es geglückt: das Zeitalter des Verkehrs hat die Pole "entdeckt", und Cook und Peary und Shaketon und Amundsen *mußten* kommen, mußten den Abschluß bewerkstelligen. Es bleibt nichts mehr. Toll geworden, wird sich der Verkehr um die überbekannte Erde drehen, als eine Energie ohne Ziel, hysterisch werdend; Wolkenkratzer treiben sich sinnlos zum Himmel empor, schienenlos rast die Lokomotive ins schwarze hinaus, um im Nichts zu verenden»²⁹. Secondo Georg Simmel, Kraus è il tipico esempio di un «teorico feuilletonista», che grazie ad un miscuglio di sociologia, critica d'arte, morale e teoria economica ha completato il quadro della *Erkenntnistheorie* di Broch. Quando Lützel osserva con sorpresa, nell'introduzione al già citato saggio, che Kraus è stato recepito in modo non politico fino agli anni '70, dimentica forse che anche pensatori come Simmel, che hanno avuto notevole peso nella formazione di Broch, sono stati letti più come esteti e come economisti che come politici. L'opera di Simmel non fu assimilata da Broch tanto come teoria sistemica, quanto come strumento di collegamento tra estetica e concezione etica della vita. L'esperienza dell'«as-

²⁷ Ivi, p. 29.

²⁸ Paul Michael Lützel, *Hermann Brochs Ethik und Politikstudien zum Frühwerk und zur Romantrilogie «Die Schlafwandler»*, Winkler, München 1973; si confronti, in particolare «Die frühen Aphorismen». «Kultur 1908-1909», pp. 15-20.

²⁹ Hermann Broch, «Notizen zu einer systematischen Ästhetik (1912)», in: *Schriften zur Literatur 2. Theorie*, op. cit., p. 29.

solitamente bello» sorge al centro dello spirito lacerato della modernità: la natura, che viene fruita al di là del principio utilitaristico in modo assolutamente contemplativo, mostra di non avere radici nella chiusa soggettività, ma in qualcosa che è inesprimibile e invisibile per la ragione discorsiva. Ciò spiega in parte anche il tipo di *status* del «sonnambulo» che sperimenta la fuga senza tempo dell'io dalla realtà. Questo è il senso in cui si può interpretare la trasformazione del volto di Elisabeth in paesaggio così come il rapporto quasi mistico di Esch con il parco di Bertrand. Mentre Pasenow ed Esch non corrono veramente il pericolo di perdere la propria dimensione etica, ma tutt'al più quella estetica, Huguenaud si gioca entrambe.

Broch, che come si è visto non crede in uno sviluppo teleologico dei eventi e anzi si appella continuamente alla ragione kantiana, si volge anche alla filosofia di Schopenhauer, accettando il principio secondo il quale la volontà umana, pur avendo un ruolo importante nel decorso degli avvenimenti, non può essere mai soddisfatta, pena la sua stessa morte: «Der Gedanke Schopenhauers sagt: Wesenheit der Dinge ist der Wille; er ist das Ding an sich. Dasein heißt, seine Wesenheit entfalten zu *wollen*. Wirken ist Wirklichkeit - der Wille ist sein eigenes Ziel und kann so nie zur Erfüllung gelangen, denn täte er es, müßte er sterben. Und nur der Wille ist Leben»³⁰; e ancora: «Spinoza hat den "Sinn" materialisiert, Schopenhauer unterwarf ihn dem Weltwillen, Kant aber hat ihn dem rationalen Denken erreichbar gemacht»³¹. Secondo l'insegnamento di Schopenhauer, dunque, se si vuole smorzare la tensione della volontà bisogna raggiungere l'oggettivazione del volere. Ciò costituirebbe la fase intermedia di un'esperienza estetica riuscita e contemporaneamente la fine della sofferenza.

Pasenow ed Esch, che a prima vista sembrano individui sconfitti, sono in grado di sopravvivere alla legge disumana della rapida modernizzazione perché hanno proiettato nella realtà un *logos* della vita. Huguenaud, al contrario, costituisce di per sé il *logos* nella forma compiuta del soggetto razionalizzato. Egli esperisce senza originalità il processo di completamento delle causalità storiche, perché resta completamente imbrigliato nella contingenza della vita concreta. Può trovare il suo equilibrio, però, solo in un'iniziativa estrema: l'uccisione di Esch e l'inganno perpetrato ai danni di Pasenow. Con ciò si celebra anche la morte del principio etico. La fine dell'estetica, nella moderna società «civilizzata», è il prodotto della vittoria del tempo sullo spazio, in quanto l'ornamento viene eliminato con lo sfruttamento totale dello spazio in senso funzionale. Broch dice a questo proposito: «Das Ästhetische tritt, der Grundtendenz des rationalen Denkens gemäß, im Raum und in der Zeit in Erscheinung - von allen Sinnen können auch nur Ohr und Auge das Ästhetische erfassen -; der Stil als Korrelat des Ästhetischen folgt dieser Regel und seine *Brücke von Zeit und*

³⁰ Ivi, p. 12.

³¹ Ivi, p. 13.

Raum ist im Ornament zu finden. Dem Ornament ist damit eine merkwürdige Ausnahmestellung innerhalb der Kunst zugewiesen»³².

Si è già fatto riferimento al vario ruolo che l'imperativo kantiano svolge nel comportamento dei protagonisti. Si vorrebbe invece aggiungere ancora qualcosa circa il compito della «ragione pratica» nell'economia dell'opera.

Nel fondamentale saggio di Broch «Das Weltbild des Romans. Ein Vortrag» troviamo la seguente osservazione: «Wir kommen der Sache näher, wenn wir erkennen, daß ein jedes der sachgebundenen Weltbilder einem bestimmten Wertsystem entspricht, oder mit anderen Worten, daß hier überall bestimmte Forderungen und Arbeitsanweisungen vorliegen, die allesamt darauf hinzielen, den bestehenden schlechten Zustand durch einen besseren zu ersetzen. Der Militär will die mangelhaft beschützten Grenzen seines Vaterlandes sichern und erweitern, der Industrielle will sein Unternehmen immer mehr konsolidieren, der Wissenschaftler will die unzureichende Wissenssumme der Welt immer mehr bereichern, der Sozialist strebt zu einer besseren Gesellschaftsform, der Religiöse will das Reich Gottes auf Erden etablieren»³³. È chiaro come qui Broch proponga un'alternativa al principio teleologico, promuovendo la lotta al pregiudizio e all'atteggiamento passivo, ma disilludendo l'uomo sulla possibilità che vi siano ricette sicure per il successo. Anche un'altra riflessione di Broch è rivelatrice in questo senso: «Die Entwicklung strebt vom Irdischen, vom Gewesenen, vom Sichtbaren und Definierbaren zum absoluten Ziel hin, das in seiner Unendlichkeit unsichtbar ist und so wenig definiert werden kann wie Gott selber oder das Schöne an sich oder das Glück an sich, oder die Harmonie. Und es ist durchaus bezeichnend, daß die ethische Forderung überall dort, wo sie ins Irdische eingreift, also in Gestalt einer Moral auftritt, nicht imstande ist, Anweisungen zu geben, auf welche Weise der Mensch das eben undefinierbare Gute erreichen soll; es vermag die Moral bloß das definierbare Böse zu verbieten. Von den zehn Geboten haben sieben die Form des "Du sollst nicht", und von den übrigen dreien ließe sich mit Leichtigkeit nachweisen, daß sie erst aus Absolutierungen entstanden sind»³⁴.

Nei primi due libri, l'inquietante consigliere Bertrand, che in realtà non rivela essere a sua volta particolare esempio di eticità, subisce il giudizio dello scrittore; non solo deve scomparire, ma deve persino togliersi la vita. Nell'ultimo libro, Huguenau non offre più alternative di nessun tipo: «Huguenau hatte einen Mordversuch begangen. Er hat ihn hinterher vergessen, er dachte nicht mehr an ihn, während er jeden einzelnen kaufmännischen Coup, der ihm in der Folge gelungen war [...], treu im Gedächtnis bewahrte. Und das war selbstver-

³² Ivi, p. 24.

³³ Hermann Broch, «Das Weltbild des Romans. Ein Vortrag», in: *Schriften zur Literatur 2*, op. cit., pp. 89-90.

³⁴ Ivi, pp. 92-92.

ständig: es bleiben bloß jene Taten am Leben, die in das jeweilige Wertsystem passen, Huguenau aber hatte ins kaufmannische System zurückgefunden»³⁵.

Chi è la vittima, e chi il carnefice? La misericordia umana e religiosa non consente all'uomo di giudicare su questo punto; si può dunque comprendere alla luce della prospettiva etico-morale dello scrittore perché egli abbia concluso il terzo volume in forma mistica e perché, come critico del proprio tempo, abbia voluto distinguersi dal «filosofo»: «Der Kritiker ist kein Philosoph; er steht [...] im Leben. Seine Ethik ist induktiv, nicht deduktiv»³⁶.

³⁵ Huguenau - *Ges. Werke*, op. cit., p. 674.

³⁶ Hermann Broch, «Der Kunstkritiker» (1920), in: *Schriften zur Literatur 2.*, op. cit. p. 40.

Regina Binder
(Wien)

*Todes- und Liebeserfahrung
Aspekte der Beziehung zwischen Mensch und Tier
in Werken Julian Schuttings*

Laß uns nicht immer noch einen Schritt zu weit gehen
in den Traum von perfektionierbarer Unvollkommenheit!
Mache uns blind, für uns Verderbliches zu erkennen,
da wir alles, was denkbar ist, denken und erproben müssen,
und wäre es zu unserem Verderben!
Stelle uns moralische Krüppel und geborene Verbrecher
nicht länger vor die freie Wahl,
beschränke unsere Freiheit lieber so, daß entbehrlich wird
das unterentwickelte Gewissen.¹

Mit diesen scharfen Worten überraschte Schutting, der gewiß nicht der Riege leicht zu vereinnahmender gesellschaftskritischer Autoren angehört, in einer TV-Produktion aus dem Jahr 1993. Schuttings Aussage ist unmittelbar auf sämtliche mißbräuchliche Praktiken zu beziehen, die den Umgang mit der Natur kennzeichnen. Daß die Kritik doch nicht so überraschend ist, zeigt eine nähere Beschäftigung mit dem bislang vorliegenden Gesamtwerk des Autors. Zwar finden sich nur an einigen wenigen Stellen ökologiekritische Aussagen², doch hat sich Schutting eingehend und nachhaltig mit der Mensch-Tier-Beziehung auseinandergesetzt³, mit einem Thema also, das von der sog. «Öko-Literatur» recht

¹ Feierabend. Gestaltet und gesprochen von Julian Schutting. ORF-Produktion 1993.

² Z.B. in *Schnee* und *Nature morte*, beide in *Das Herz eines Löwen* (1985).

³ Bisher hat sich Schutting in mehreren kurzen Prosatexten (*der Schimmel, der Tag der Schweine, mein Eichkätzchen*) und in der den Langformen zuzurechnenden Erzählung *Hundegeschichte* mit verschiedensten Aspekten der Beziehung zwischen Mensch und Tier auseinandergesetzt. Im Frühjahr 1995 wird ein Prosatext mittlerer Länge mit dem Titel *Katzentage* erscheinen. Schuttings Lyrik reflektiert das konventionelle Symbolinventar unter produktions- und wirkungsästhetischen Gesichtspunkten. Das Tier begegnet aber kaum als unmittelbarer

stiefmütterlich behandelt wird. Darüber hinaus unterstützte der Autor eine Anti-Pelz-Kampagne und stellte aus diesem Anlaß die bange Frage: «Wie es wohl ist, von Kindheit an als der Pelz gehalten zu werden, der man eines Tages werden muß?»⁴.

Die Aspekte des vielschichtigen Beziehungsgeflechts zwischen Mensch und Tier in Werken Schuttings aufzuzeigen und ihre potentiell kritische Relevanz zu untersuchen, ist das Anliegen dieser Arbeit.

1. *Der Vater: Veterinär von Beruf, Jäger aus Leidenschaft*

Die Einbeziehung des lebensgeschichtlichen Hintergrundes in die vorliegende Betrachtung scheint in mehrfacher Weise unentbehrlich: Zum einen resultiert die literarische Auseinandersetzung mit Tieren wohl in jedem Fall aus einer besonderen Einstellung des Verfassers zu nichtmenschlichen Lebewesen⁵. Zum anderen liegt das Sujet gerade im Fall Schuttings in der Herkunftsgeschichte des Autors begründet⁶. Als prägende Faktoren erweisen sich vor allem der nicht zuletzt durch seinen Hang zur Tierquälerei charakterisierte Vater des Autors und der in unmittelbarer Nähe des Elternhauses gelegene Schlachthof.

Aufgewachsen in Amstetten, erlebt Schutting die Kindheit als Sohn⁷ eines Landtierarztes und Hobbyjägers: «Hans Schutting [...] ist Jäger und Tierarzt, *beides in einem*»⁸. Der Zwiespalt zwischen diesen beiden widersprüchlichen, ja unvereinbar scheinenden Tätigkeiten, der medizinischen Behandlung bzw. Heilung von Tieren einerseits und der mutwilligen Tötung gesunder Tiere anderer-

Symbolträger; eine Ausnahme bildet der Prosatext *Salzburg retour* (1978), in welchem der Schwan im Kontext der Todessymbolik auftritt.

⁴ Informationsbroschüre des Tierschutzvereins «Vier Pfoten» aus dem Jahr 1990.

⁵ Viele als «Tierschriftsteller» bezeichnete Autoren der 20er und 30er Jahre waren Naturforscher, die ihre (wissenschaftlichen) Beobachtungen in die literarische Darstellung einfließen ließen. Bei anderen Autoren, wie z.B. bei E. T. A. Hoffmann und Thomas Mann, ist die Zuneigung zu den von ihnen literarisch porträtierten Tieren verbürgt.

⁶ Vgl. dazu Karin Kinast: Jutta Schutting. Autobiographische Elemente in ihrem erzählerischen Werk. - Wien, Phil. Dipl. Arbeit 1984 und Gerhard Zeillinger: Die Kindheit und der Kindheitstopos. Untersuchungen zur Biografie und Poetik des österreichischen Schriftstellers Julian (Jutta) Schutting. - Wien, Phil. Diss. 1992.

⁷ Als bekannt vorausgesetzt werden dürfen jene Umstände, die 1989 zur Namensänderung des Autors geführt haben. In Ansehung des Namensänderungsgesetzes und des Selbstverständnisses Schuttings (vgl. Anm. 41) werden in dieser Untersuchung auch für Zeiträume *vor* der bescheidenmäßigen Namensänderung männliche Substantive und Pronomen verwendet.

⁸ Wolfgang Siegmund: Rinderherden, bewegliche Ziele, Automobile und die Jagd. Zum Buch *Der Vater* von Julian Schutting. - In: Wolfgang Siegmund und Julian Schutting: Väter. Rinderherden, bewegliche Ziele, Automobile und die Jagd. (Zum Buch *Der Vater* von Julian Schutting. Mit einer Replik? von Julian Schutting). - Graz: Droschl 1991. (= Essays 5. Hrsgeg. v. Walter Grond.) S. 8. [Meine Hervorhebung.]

seits bleibt auch für das Vaterbild des erwachsenen Autors prägend. Eine Aufarbeitung der belasteten und belastenden Beziehung zum Vater unternimmt Schutting in der nach dem Tod des Vaters entstandenen und 1980 veröffentlichten Erzählung *Der Vater*. Im Zeitpunkt seines Begräbnisses erinnert der Ich-Erzähler⁹ - «[...] im Wohnzimmer [des Elternhauses] sitzend, mehr als zweihundert verstümmelte Totenschädel schauen auf mich herab [...]»¹⁰ - in erster Linie einen choleralischen Trunkenbold, der kaum anderes als Jagdtrophäen im Sinn hat, seine Familie tyrannisiert und Katzen quält. Rund sechs Romanseiten umfaßt sein schonungslos vorgetragenes Sündenregister:

[...]

er hat gewußt, daß ich Katzen besonders gern hatte, gerade deshalb hat er vor meinen Augen die Hunde auf streunende Katzen gehetzt und sie totbeißen lassen

[...]

er hat das Pferd der Mutter, obwohl sie ihn inständig gebeten hat, ihr nicht auch das anzutun, dem Wiener Pferdefleischhauer Jarolimek verkauft und davon, obwohl sie deshalb viele Male beim Einschlafen weinte, wie von einem lustigen Streich gesprochen.¹¹

Photos aus der «Erinnerungsschachtel» zeigen den Vater in Jägerpose; da nunmehr auch den Täter der Tod ereilt hat, sind es «Totenbilder» im doppelten Wortsinn:

[...] - neben den frisch erlegten Gamsen, Hirschen, Rehböcken etc. meist ein Schweißhund eine Dachsbracke ein Dackel, manchmal er selber, indem er z.B. dem Gamsbock mit den eingetrockneten Augen den Kopf stützt, damit die Krucken gut zu sehen sind; [...] oder indem er, zwischen das mit ausgebreiteten Armen gehaltene Geweih eines Hirsches sein Gesicht geschoben, einen an dessen Stelle anschaut, dem im Tod die Augen halb zugefallen sind; [...] oft hängen an seinem Gürtel oder an einer langen Stange, die er wie ein Wasserträger geschultert hat, zwanzig oder mehr Wildenten Rebhühner oder Fasane, [...]; auf einer Tragbahre, es ist ein Leiterwagen, vier wie Leichen aufeinandergetürmte Wildschweine, der Vater, der die Hände in den Hosentaschen, daneben steht, trägt einen Militärmantel und könnte ein Verwandter Stalins gewesen sein.¹²

⁹ Die Erörterung der Problematik des Erzählbegriffes in bezug auf Schuttings Texte muß einer gesonderten Untersuchung vorbehalten bleiben.

¹⁰ Jutta Schutting: *Der Vater*. Erzählung. - Salzburg: Residenz Verlag 1980. S. 82.

¹¹ ebd. S. 139.

¹² ebd. S. 66.

Die Unvereinbarkeit von Heilen und Töten kennzeichnet aber nicht nur die Disparität zwischen Beruf und Freizeitbeschäftigung des Vaters, sondern segmentiert auch das Bild des *berufstätigen* Vaters: Verfügt der Tierarzt Schutting einerseits über intuitive diagnostische Fähigkeiten - was ihm bei der Bauernschaft beträchtliches Ansehen einbringt - so fehlt ihm andererseits jegliches Berufsethos: Wenn die Kinder ihn aus dem Wirtshaus zu Hilfe rufen, um ein krankes oder verletztes Tier zu retten, läßt er sich verleugnen¹³ und obwohl er - wie ein Jäger eben - Hunden zugetan ist, bekommt auch sein Rauhaardackel die Launen des Betrunkenen zu spüren: «[...] zwei Viertel Wein [...] und die Hexi saß zitternd auf der Kohlenkiste; etwas mehr, und sie verschwand, ein winziger Hund geworden, an ihm vorbei auf den Gang [...]»¹⁴.

Die dennoch differenziert gezeichnete Vater-Kind-Beziehung - Schutting erinnert durchaus auch mit dem Vater wesensverwandte Züge - kulminiert letztendlich in einer etwas ungläubwürdigen *post mortem*-Apotheose¹⁵, die in einem viele Jahre später entstandenen *in memoriam*-Gedicht motivisch wiederkehrt. Am dreizehnten Todestag des Vaters läßt ein vom lyrischen Ich beobachteter Bussard den Vater lebendig werden:

[...]
 in den Tag hinein schief er,
 seit ich ihn kannte,
 es sei denn, es wäre unvermeidlich früher Aufbruch gewesen ins
 Ötscherland, zu einer Hochwildjagd
 ("auf eine Gams"),
 in dem Bussard lebe er fort,
 weit fort,
 den als meinen ersten
 er mir als kleinem Kind gezeigt hat,
 an einem Donautalhimmel.¹⁶

¹³ Vgl. *Der Vater*. S. 138.

¹⁴ ebd. S. 90.

¹⁵ Der versöhnliche Blick auf den alternden oder toten Vater ist allerdings keine Besonderheit; auf die diesbezügliche Parallele zu der 1975 erschienenen Erstfassung von Peter Henrichs Roman *Die kleine Figur meines Vaters* hat Wolfgang Neuber hingewiesen. Vgl. dazu Wolfgang Neuber: *Fremderfahrungen. Von den kleinen Herrscherfiguren der Väter*. - In: *Studien zur österreichischen Erzählliteratur der Gegenwart*. Hrsg. v. Herbert Zeman. - Amsterdam: Rodopi 1982. (= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. Bd. 14, 1982.) S. 270.

¹⁶ Julian Schutting: *Himmelskreise*. - In: Wolfgang Siegmund und Julian Schutting: *Väter. Rinderherden, bewegliche Ziele, Automobile und die Jagd*. (Zum Buch *Der Vater* von Julian Schutting. Mit einer Replik? von Julian Schutting.) - Graz: Droschl 1991. (= *Essays* 5. Hrsg. v. Walter Grond.) S. 26.

Im milden Licht der Erinnerung wird das ehemals verurteilte Jägertum geradezu wohlwollend, jedenfalls aber nachsichtig betrachtet und der Vater zum Naturfreund stilisiert, der dem Kind seine Beobachtungsgabe vererbt und die Liebe zur Natur vermittelt hat¹⁷.

Lebt der Vater seine Jagdleidenschaft immerhin weitab vom Elternhaus aus, so wird seine Familie unablässig mit einer anderen Seite des Tierarztberufes konfrontiert, die mit der Heilungsfunktion ebenfalls unvereinbar ist: mit der des Fleischbeschauers.

2. *Auschwitz ist Amstetten ist Auschwitz ... Die Schlachthoferfahrung*

Das Elternhaus Schuttings in der Amstettener Hauptstraße steht im Eigentum eines Viehhändlers und Fleischhauers, der den in Schuttings Kindheit auf dem Nachbargrundstück befindlichen Schlachthof Anfang der siebziger Jahre in den Hof seines Hauses verlegt hat. Die Allgegenwart des Tötens wird für die kindliche Psyche prägend. Leitmotivisch hallen die «schrillen Schreie der Schweine»¹⁸ durch Schuttings Frühwerk. «Die Ängste - die Angst, dem Kalb auf dem letzten Weg ins Gesicht zu sehen»¹⁹ bestimmen nicht nur die Kindheitserinnerungen: Auch der erwachsene, längst in Wien lebende Erzähler wendet «[...] in der Absicht, das Gesicht des Schimmels vorerst zu meiden [...]»²⁰, den Blick von einem vermutlich zur Schlachtung gebrachten Pferd ab. Indem der Erzähler den Augen des Tieres (und damit dem Vorwurf seiner Beseeltheit) ausweicht, wird indirekt die Schuldfrage thematisiert. Dem - je nach Temperament haßerfüllten oder gebrochenen - Blick Gefangener nicht standzuhalten, heißt, sich zumindest durch Mitwissertum an ihrem Schicksal mitschuldig zu fühlen.

Schon sehr früh, nämlich Mitte der siebziger Jahre, stellt Schutting eine Analogie zwischen NS-Verbrechen und Gewaltausübung gegen Tiere her:

A.
nach Auschwitz
- sagt Adorno -
kann es kein lyrisches Gedicht mehr geben
aber wie es,
auch wenn es nach A. Kalbsschnitzel noch weniger geben kann,

¹⁷ Dieser Verklärungsstendenz ist Schutting sich allerdings sehr wohl bewußt: Das Bild des Vaters ist bereits Legende; vgl. *Der Vater*. S. 172.

¹⁸ Jutta Schutting: *Kindheit*. - In: Baum in O. *Prosatexte. Erzählungen*. - Wien: Europaverlag 1973. S. 83. *Der Vater*. S. 15 und 151.

¹⁹ ebd. S. 87.

²⁰ Jutta Schutting: *der Schimmel*. - In: *Parkmord. Erzählungen*. - Salzburg: Residenz Verlag 1975. S. 71.

Berechtigung des Vergleiches auf bestimmte Tierarten und deren Jungtiere einengt.

Wesentlich klarer hat der jüdische Nobelpreisträger Isaac Bashevis Singer den Zusammenhang zwischen den Greueln des nationalsozialistischen Regimes und institutionalisierter Tierquälerei formuliert: «In relation to them [the animals] all people are Nazis; for the animals it is an eternal Treblinka»²⁴.

Wie erbarmungslos die Gesellschaft selbst am Tag des «Friedensfestes» mit Tieren verfährt, zeigt die eben erwähnte Erzählung *der Tag der Schweine*. Der Erzähler hält sich am Heiligen Abend des Jahres 1973 im Elternhaus auf. Wie jeden Montag, so ist auch an diesem Schlachttag. Im Halbschlaf verschwimmen dem erzählenden Ich die durch das Entladen der Tiere verursachten Geräusche mit Kindheitsängsten: Die Schlächter werden zu harmlosen «[...] Matrosen und die Lastwagen zu Schiffen in einem Sturm [...]»²⁵. Im Wachzustand stellen sich dann Assoziationen zu biblischen Ereignissen her, zum bethlehemitischen Kindermord, zur verlassenen Arche Noah und zu den armen Sündern, die sich mit dem Jüngsten Gericht konfrontiert sehen. Die Verfremdung der Wirklichkeit durch poetische und intellektuelle Mittel dient als Selbstschutzmechanismus zur Realitätsbewältigung. Diese Strategie führt zur resignativen, ja fatalistischen Hinnahme des Unvermeidlichen. Können Kinder noch für einen kurzen Augenblick die Befreiung eines der zum Schlachten bestimmten Tiere erwägen²⁶, so zieht der Erwachsene einen Versuch, in das Geschehen einzugreifen, nicht mehr in Betracht. Auch die Mutter des Erzählers, verschiedentlich durch ihr Mitgefühl mit Tieren charakterisiert, meint nur «“am Heiligen Abend, das ist doch eine Schweinerei!”»²⁷.

In der im selben Milieu angesiedelten Erzählung *der Schimmel* blickt das reflektierende Ich in den Kindheitshof und beobachtet einen offensichtlich zur Schlachtung gebrachten Schimmel, der von sechs Männern taxiert wird. Vermutlich wird der Vater die Entscheidung über Leben oder Tod des Pferdes treffen. Voller Sorge werden die Vorgänge im Hof verfolgt; zwischen Resignation und Hoffnung schwankend werden alle Gründe, die für und gegen eine Schlachtung sprechen, gegeneinander abgewogen²⁸. Gerade weil der Beobachter so krampfhaft versucht, sich autosuggestiv von der Harmlosigkeit

²⁴ Isaac Bashevis Singer: The Letter Writer. - In: Isaac Bashevis Singer: The Séance and Other Stories. - London: Jonathan Campe 1970. [Erstveröffentlichung 1964.] S. 270.

²⁵ der Tag der Schweine. S. 81.

²⁶ Vgl. ebd. S. 84.

²⁷ ebd. S. 80.

²⁸ Dieser Text kann als Paradebeispiel für das Spiel mit Möglichkeiten gelten, als welches Schuttings Prosa charakterisiert wurde. Vgl. dazu Sigrid Schmid: Möglichkeiten. Zur Prosa von Jutta Schutting. - In: Festschrift für Adalbert Schmidt. - Stuttgart: Heinz 1976. (= Stuttgarter Arbeiten zur neueren Germanistik. Bd. 4.)

der Situation zu überzeugen - «es kann nichts geschehen, wiederhole ich»²⁹ - ahnt der Leser, daß sich die Befürchtungen bewahrheiten werden.

Die in diesen beiden äußerst komprimierten Prosatexten besonders ausgeprägte Anspielungs- und Aussparungstechnik erzeugt eine beklemmende Atmosphäre des Grauens, ohne daß der Tötungsvorgang selbst auch nur erwähnt wird. Auf die ängstliche Frage des Erzählers über den Verbleib des Schimmels, antwortet die Mutter ausweichend «Er war ja schon dreißig Jahre alt!»³⁰.

«Du könntest natürlich auch über den Alltag der Tötung schreiben», sinniert das erzählende Ich, um dann doch nur sprachphilosophische Reflexionen über die Beziehung zwischen lebendem Tier und totem Fleisch anzustellen. Immerhin rütteln auch diese Überlegungen an einem der bestgeschützten Tabus unserer Gesellschaft. Die absolute Trennung zwischen «Produktionsvorgang» (Zucht, Mastung und Tötung der Tiere) einerseits und dem Konsum andererseits, die die industrialisierte Landwirtschaft kennzeichnet, macht den Verbraucher vergessen, daß Fleisch keine maschinell gefertigte oder synthetisch hergestellte Ware ist.

In ihrer kürzlich vorgelegten feministischen Theorie des Vegetarismus formuliert Carol J. Adams das Konzept des «absent referent», wonach das lebende Tier systematisch aus dem Bewußtsein des karnivoren Konsumenten getilgt wird:

Through butchering, animals become absent referents. Animals in name and body are made absent as animals for meat to exist. [...] Animals are made absent through language that renames dead bodies before consumers participate in eating them. [...] Live animals [...] are the absent referents in the concept of meat. The absent referent permits to forget about the animal as an independent entity.³¹

Die Rekonstruktion des «absent referent», das Zurückholen des lebenden Tieres und damit des Tötungsvorganges in das Bewußtsein, ist eines der Hauptanliegen der vegetarischen Bewegung. Eine der Rekonstruktionsstrategien besteht in der literarischen Spurensuche und in der Etablierung einer Tradition «vegetarischer Protestliteratur». Wie sind Schuttings «Schlachttiertexte» unter diesem Aspekt zu beurteilen?

Schutting abstrahiert den Schlachtvorgang zur «bevorstehenden Objektwerdung»³²; daraus geht zunächst nur hervor, daß dem lebenden Tier Subjektstatus zukommt. Über das «Endprodukt» heißt es dann:

²⁹ der Schimmel. S. 76.

³⁰ ebd. S. 78.

³¹ Carol J. Adams: *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory.* - Cambridge: Polity Press 1990. S. 40.

³² der Schimmel. S. 75.

die noch lebenden und die schon ausgenommenen Schweine: vielleicht sind dir nur weil dir durch die geschlossene Tür das Zwischenglied Tötung und der Schritt Reinigung/Entdärmung als Realität verborgen bleibt, die an den Hinterbeinen ohne Borsten und mit klaffendem Bauch baumelnden Schweine von den lebenden so weit entfernt wie von den lebenden das Schnitzel [...]: es ist, als verschwände eine Eisenbahn in einem Tunell, dieses als an einem Kran schwebendes Aowrack zu verlassen.³³

Im Schlachthofmilieu ist auch Beat Sterchis Roman *Blösch* angesiedelt. Darin wird die Schlachtung so dargestellt:

Ich verfehle die Halsschlagader beim ersten, auch beim zweiten, erwische sie beim dritten Versuch. Das Rot sprudelt hervor. [...] Ein Stöhnen, ein durch die Luftröhre bebendes Röcheln, ein Zucken [...]. Die Kuh hebt den Schädel. [...] Die rafft das Gerippe auf die Vorderbeine, die will aufstehen.³⁴

Die Unterschiede sind signifikant: Während Schutting nur das Tabu, das die Tötungshandlung einhüllt, als solches benennt und für den Entfremdungsprozeß verantwortlich macht, holt Sterchi durch die drastische Darstellung des Schlachtvorgangs das Geschehen aus dem Tunell ans Licht. Weiters vermag Schuttings «Eisenbahn-Aowrack-Vergleich» nicht zu überzeugen: Könnten die Begriffspaare Eisenbahn - Eisenbahnwrack oder Auto - Aowrack den Zerstörungsprozeß anschaulich benennen, so bleibt unklar, worin die Wesensänderung bestehen soll. Bei Sterchi ist das tote Tier ein Körper, der durch das Ausweiden und Zerlegen auf brutale Weise seiner Integrität beraubt wird: «Luigi hat der Geisterkuh einen vollen Gebärmuttersack aus dem Leib gezerrt»³⁵.

Auch die Entlarvung der Alltags-, Erwachsenen- und Werbesprache als Beschönigungsstrategien im Dienste der Tötungsindustrie zählt zu den Mitteln der Rekonstruktion. Schutting führt die Unverblümtheit, mit der der von kultureller Vereinnahmung noch weitgehend unverstellte kindliche Blick den Zusammen-

³³ der Tag der Schweine. S. 85 - 86.

³⁴ Beat Sterchi: *Blösch*. Roman. - Zürich: Diogenes 1985. (= detebe 21341.) S. 117. [Erstveröffentlichung 1983.]

³⁵ Sterchi: *Blösch*. S. 121. - Die kritische Aussage Sterchis hält freilich nur bei isolierter Betrachtung der Schlachthauszenen stand: Der Roman endet mit einer «Restauration der traditionellen Hierarchie» zwischen Mensch und Tier, Schlächtern und Opfern, die - laut Sterchi - beide denselben Gesetzen der Ausbeutung unterliegen. Vgl. Johanna Bossinade: Die Frau, die Kreatur und der Jäger. Trugbilder einer Freiheit des Menschen. - In: Sylvia Wallinger und Monika Jonas (Hrsg.): *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. - Innsbruck: Institut für Germanistik 1986. (= Innsbrucker Arbeiten zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. Bd. 31.) S. 370.

hang zwischen totem Tier und Schlachtung benennt, in einer der Episoden des Prosatextes *Am Morgen vor der Reise* vor. Wenn Schutting den Kindern Judith und Stephan folgende Worte in den Mund legt, dann wohl auch in Erinnerung an sein «Kindheitsgrausen vor Brathühnern»³⁶:

Schau dir dieses Plakat an - auf eine nackte Hühnerleiche haben sie ein Schildchen geklebt, auf dem "Frischhenderl aus Österreich" steht! ist es nicht eine Gemeinheit, ein getötetes Huhn "Henderl" zu nennen wie ein Küken, das leben soll, solange es leben will.³⁷

Schutting spricht (im Vergleich zu Sterchi) die Tötungsthematik zwar eher verhalten an, doch kann man ihm - so meine ich im Gegensatz zu Sigrid Schmid - keinesfalls eine Idyllisierung des Vorganges unterstellen. Allein dadurch, daß die behandelten Texte zeigen, daß die Schlachtthematik «[...] kein höchst privater und zufälliger Sachverhalt [ist] und die daraus resultierenden Probleme kein Fall für den Psychiater, sondern Gegenstand gesellschaftlich relevanter Natur [...]»³⁸ sind, leistet der Autor einen Beitrag zur Rekonstruktion des «absent referent». Im Vergleich zu Sterchis *mimetischer Rekonstruktion* beschränkt sich Schuttings Rekonstruktionsarbeit allerdings auf die *diskursive Ebene*.

3. Die Jagd nach Tieren, die Jagd nach Worten oder Was haben Jäger und Dichter gemeinsam?

Das für Schuttings Poetik kennzeichnende Ineinanderfließen traumhafter und realer Vorstellungen macht nicht nur dem Kind die grausame Wirklichkeit erträglicher³⁹, es distanziert auch den erwachsenen (wenngleich jugendlichen) Beobachter vom Leiden der Kreatur: «Von einem Baum einem Stierkampf bei-zuwohnen, Entfernung, die ihn gnädig in ein Ballett auflöst»⁴⁰.

Vor allem aber sind Reflexion und Metareflexion, Diskursivität und Hypothesenhaftigkeit der Texte Schuttings jene Faktoren, die zu einer Abschwächung des kritischen Potentials führen. So äußert sich beispielsweise die Vorliebe des Autors für Sprachspiele in der Verwendung von Synonymen, die einmal im wörtlichen, das andere Mal im übertragenen Wortsinn verwendet werden. Kommen wir auf das Beispiel der Jagd zurück: Schutting fühlt sich - bereits die

³⁶ Der Vater. S. 50.

³⁷ Schutting: *Am Morgen vor der Reise*. Die Geschichte zweier Kinder. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980. (= rororo TB 4654.) S. 51.

³⁸ So Schmid im Widerspruch zu ihrer eben wiedergegebenen Behauptung. Möglichkeiten. S. 415.

³⁹ Vgl. S. [7], Anm. 25.

⁴⁰ Jutta Schutting: *Reisefieber*. - In: Jutta Schutting: *Reisefieber*. Erzählungen. - Salzburg: Residenz Verlag 1988. S. 18.

zweite Hälfte der Erzählung *Der Vater* belegt dies - dem Vater aller Abwehr zum Trotz zunehmend wesensverwandt; davon, daß eine unüberbrückbare Kluft zwischen ihm und dem Vater bestehe, kann also keine Rede sein⁴¹. Ja die Annäherung reicht so weit, daß Schutting sich sogar mit der väterlichen Jagdleiden-schaft identifiziert, allerdings nicht mit der nach Tieren:

Jagdprüfung

zuerst auf einer Wiese (dann am Schreibtisch)
einen Hirsch auf der (auf einer) Wiese sich vorstellen,
dann mit der Vorstellung Waffe
auf die Vorstellung Hirsch anlegen,
um auf die Vision Hirsch
mit dem Begriff Waffe zu zielen.
dann entweder die Abstraktion Hirsch
mit dem Wort Waffe treffen
oder den Hirsch aus einem Jägerlied [...]
mit dem Firmennamen (Spitznamen) einer berühmten Waffe erlegen [...]⁴²

Jagd und künstlerische Produktion - vor allem Dichtkunst, aber auch Photographie⁴³ - werden als analoge Tätigkeiten betrachtet. «Was für den Vater die Jagd nach Wild ist, ist für den Sohn die Jagd nach Wörtern oder nach Motiven, der Begabung des Vaters zur intuitiven Diagnostik entspricht das Talent des Sohnes für künstlerisch-ästhetisches Empfinden»⁴⁴. Dem Aufstöbern und Erlegen von Tieren ähnelt die fieberhafte Suche nach *treffenden* Worten, im einen Fall mit Fernglas und Gewehr, im anderen mit der Feder, setzen beide Tätigkei-

⁴¹ Im Gegensatz dazu stellt Neuber fest, daß jede ex post-Identifikation mit dem Vater unmöglich sei und glaubt, diese Ansicht aus Schuttings «weiblichem Wahrnehmungsmuster» ableiten zu können. (Neuber: Fremderfahrungen. S. 265.). Konnte man für diese Sichtweise zunächst noch Sozialisierungseinflüsse ins Treffen führen, so hat ihr Schutting 1990 in einem Interview jede Grundlage entzogen: «Ich habe mich keine Sekunde in meinem Leben als weiblich empfunden. Ich war mir meiner Männlichkeit, meiner verhüllten Männlichkeit, immer ganz sicher». (Julian Schutting: «... daß die Wahrheit der Kunst nur verhüllt aus sich heraustritt». - Gespräch in Wien am 23. Nov. 1990. - In: Regula Venske: Das Verschwinden des Mannes in der weiblichen Schreibmaschine. Männerbilder in der Literatur von Frauen. - Hamburg und Zürich: Luchterhand 1991. (= SL 993.) S. 181.

⁴² Schutting: Lichtungen. Gedichte. - Salzburg: Otto Müller Verlag 1976. S. 62. [In leicht überarbeiteter Fassung auch in «Flugblätter». S. 99.]

⁴³ Schutting hat nach abgebrochener Mittelschulbildung die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, Fachrichtung Photographie, absolviert, wo er von einem Lehrer, Professor Ernst Hartmann, zum Schreiben ermutigt wurde. Nach der Externistenmatura studierte Schutting Geschichte und Germanistik und unterrichtete bis 1987 Deutsch an einer Höheren Technischen Lehranstalt in Wien. Vgl. Jutta Schutting: Erinnerungen an meine Lehrzeit. - In: Beilage zur Tageszeitung *Die Presse* v. 18.6.1988. S. 6.

⁴⁴ *Der Vater*. S. 80.

ten ähnliche Eigenschaften voraus, allen voran Beobachtungsgabe und Besessenheit. Daß im einen Fall zerstört, im anderen erschaffen wird, findet in diesem Konstrukt freilich keine Berücksichtigung. Indem aber der physische Vorgang der Jagd zur Metapher wird, verliert sie ihre Bedrohung, wird blutleer, verharmlost, ästhetisiert.

Ein Taubenfütterungsverbot wiederum dient Schutting lediglich als willkommener Anlaß, *Sprachspaltereien* zu betreiben:

“... bitten wir Sie, keine Tauben zu füttern!” -
das will sein, ist aber nicht die Entsprechung zu “Taubenfüttern verboten!”, “Bitte die Tauben nicht zu füttern!” oder “Die Tauben sollen keinesfalls gefüttert werden!”, da kippt, ähnlich wie auf einem Vexierglas ein Bild in ein anderes, das “keine” (was soll das auch sein - die Verneinung des Zahlwortes, des unbestimmten Fürwortes oder gar des unbestimmten Artikels?) in ein Eigenschaftswort um - [...] nicht alle Tauben soll man füttern, wohl aber der keinen sich erbarmen, damit etwas aus ihnen wird!⁴⁵

Einen ähnlichen Effekt kann man in dem kurzen Gelegenheitstext *Schmerzlose Vivisektion*⁴⁶ beobachten. Das titelgebende Oxymoron läßt aufhorchen: Doch wird nicht etwa ein Tier viviseziert, sondern Werkproben des Autors, der diese seinen Schülern im Deutschunterricht zur Analyse vorlegt. Mag ein Schriftsteller sich auch noch so sehr mit seinen Werken identifizieren, Kritik daran wird niemals so schmerzen wie der Schnitt des Seziermessers in lebendes Fleisch. Eine Textanalyse auch nur bildlich in die Nähe der Folterkammern von Tierexperimentatoren zu rücken, bedeutet den Begriff seines ursprünglichen Schreckens zu berauben.

Kritischer setzt sich der kurze Prosatext *Schmetterlinge* mit einem in einer Fernsehdokumentation gezeigten Tierversuch auseinander. Die zunächst mit klinischem Blick kommentarlos wiedergegebene Versuchsanordnung könnte beinahe aus einem medizinischen Lehrbuch stammen:

[...] eine Schmetterlingspuppe wird halbiert, dann werden die [...] Schnittflächen mit Paraffin abgedichtet und zuletzt wird, ehe die beiden Hälften in Watte gehüllt wieder schlafen gelegt werden, der Hälfte ohne Hinterleib das [...] Hormon [...] injiziert - nach der üblichen Ruhezeit entwickelt die eine Hälfte Flügel und Beine, während die andere, kopflos zum bein- und flügellosen Hinterleib eines Schmetterlings geworden und

⁴⁵ Julian Schutting: Plakatieren verboten! Zettelankleben verboten! - In: Der Winter im Anzug. Sprachspaltereien. - Graz [usw.]: Styria 1993. S. 56 - 57.

⁴⁶ Julian Schutting: Schmerzlose Vivisektion. Der Autor als Objekt (und Subjekt) der Diktatur. - In: Lesezirkel 64 (1993) S. 18.

über das Erwachen hinaus am Leben geblieben [...] geschlechtsreif [...] wird.⁴⁷

Die sodann assoziierten Schreckensvisionen des Zuschauers lassen am *implizit* kritischen Potential des Textes kaum Zweifel: Die Vergewaltigung des hilflosen Hinterleibes durch hormonell stimulierte Schmetterlingsmännchen wird als anstößig empfunden; sie erinnert an den Terror von SS-Schergen in Konzentrationslagern, an einen Lustmörder und sein Opfer, schließlich an die Entnahme und Verstümmelung menschlicher Embryos weiblichen Geschlechts zwecks serienmäßiger Produktion geist- und seelenloser Sexpuppen. Gewalt gegen Tiere resultiert somit in der Vorstellung des Beobachters unweigerlich in Gewaltakte gegen Menschen, insbesondere gegen Frauen⁴⁸.

4. *Falter, Ente, Eichkätzchen - Die Sorge um das Mitgeschöpf*

In einer ganzen Reihe von Texten, die sich nicht eigentlich mit Tieren beschäftigen, klingt liebevolle Besorgtheit um solche Tiere an, die dem durchschnittlichen «Tierfreund» recht fern stehen. In Italien etwa steigt der Erzähler über die «Sonnenbrandurlauber» am Strand hinweg,

[...] um nicht länger die Promenade entlangzugehen, denn die Mehlwürmer in den Gefäßen der Sonntagsfischer sind eine Erneuerung der kindlichen Schreckensbilder vom armen König Herodes, noch dazu bei lebendigem Leib; [...].⁴⁹

Auch Judith und Stephan, die beiden Kinderfiguren aus *Am Morgen vor der Reise*, zeigen tiefes Verständnis für die Not der leidenden Kreatur:

kaum, daß du eingeschlafen warst, verflog sich eine Hummel ins Zimmer. [...] Sie wird schon ins Freie finden, sagte ich mir, du seiest von einer Zahnwehnacht übermüdet und ich dürfe dich einer etwas begriffstutzigen Hummel zuliebe nicht gleich wieder durch meine Schritte und meine Hantierungen an den Fensterflügeln wecken [...]. [...] Aber als sie dann wieder gegen die Scheibe stieß, glaubte ich, daß ihre Verzweiflung meiner sofortigen Hilfe mehr bedürfe als dein Nachmittagsschlaf meiner

⁴⁷ Julian Schutting: Schmetterlinge. - In: *protokolle*. Zeitschrift für Literatur und Kunst. Hrsg. v. Otto Breicha. In Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Stadt Wien. Bd. 2 (1980) S. 94.

⁴⁸ Neuere feministische Strömungen haben die Gewaltausübung gegen Tiere als Element patriarchaler Unterdrückungsmechanismen erkannt. Vgl. dazu Ein Recht für Tiere. - In: Emma 1/2 (1994) S. 34 - 70.

⁴⁹ Der Vater. S. 50.

Rücksicht, [...] ich kann sie nicht länger leiden sehen, [...] du wirst dich an unser Hummelbegräbnis erinnern und mir die Störung verzeihen.⁵⁰

Während Stephan, von diesem Zwiespalt ermüdet eingeschlafen ist, befreit das Mädchen das Insekt: «Ja, antwortet Judith, ich bin aufgestanden, hab sie auf ein Blatt Papier gesetzt und zum Fenster hinausgehalten!»⁵¹.

Einfühlung in das Mitgeschöpf bleibt auch für die später entstandenen Texte Schuttings kennzeichnend; doch während die kindliche Hand Segen zu bringen vermag, verursacht das noch so wohlmeinende Eingreifen eines Erwachsenen in den Lauf der Natur meist Unheil: In den 1991 veröffentlichten Aufzeichnungen *Wasserfarben*, in welchen Schutting mit charakteristischer Akribie Eindrücke aus sieben im Salzkammergut verlebten Sommer- und Winterurlauben festhält, entdeckt er, daß das unbewohnt scheinende Ferienhaus voll Leben ist:

sobald du dich als ein Wintergast eingelebt hast, die wahren Wintergäste zu entdecken, auch noch im siebenten Jahr auf ihre Anwesenheit stolz wie auf einen Wahrheitsbeweis deiner Existenz (von allen Zimmern hätten sie sich das ausgesucht eines, der vor einem leeren Blatt still zu warten geübt sei, bis dann und wann Immaterielles ihm zufliegt): vom Rand des tagaus- nachtein dem Himmel und den Bäumen offenstehenden Fenstervorhanges steht eine kleinere Vogelfeder ab, aus der Nähe als gefaltete Schmetterlingsflügel zu erkennen, fest geschlossen um ihr Doppelbild, ein Tagpfauenauge ist es, wie mein allererstes Gedicht, noch eines hängt wie ein hereingewehtes Blatt an dem groben Leinen; in einer der Falten, wohlige Höhle, schlafen drei andere, zwei, wie die Jahre davor, an der Hinterseite des Vorhanges - ich kehre mich ab, eine zu genaue Besichtigung könnten sie spüren [...].⁵²

Obwohl die Heizung gedrosselt und jede nur mögliche Rücksicht auf die fragilen Mitbewohner genommen wird, erwacht so mancher vorzeitig aus dem Winterschlaf:

Helligkeit hinter den Eisblumen, an diesen auf- und niederflatternd wie an lebenden Blumen, sucht es [das Tagpfauenauge] nach einem Ausstieg in ein neues Leben, [...]. [...] dem jedoch, den es unermüdlich hinausverlangt in den Sonnenhimmel, öffne ich beide Fensterflügel, besser ein ekstatisches auf den Sommer zu durch die atemberaubende Himmelsluft als ein trübseliges Sterben!⁵³

⁵⁰ Am Morgen vor der Reise. S. 89 - 90.

⁵¹ ebd. S. 90.

⁵² Julian Schutting: *Wasserfarben*. - Salzburg: Residenz Verlag 1991. S. 29 - 30.

⁵³ ebd. S. 31 und 32.

Das Lebensgefühl der Romantik klingt hier nicht nur im Bildinventar an - «Doch an den Fensterscheiben / Wer malte die Blätter da? / Ihr lacht wohl über den Träumer / Der Blumen im Winter sah?» heißt es in Wilhelm Müllers Gedicht *Frühlingstraum* - sondern auch die kreatürliche Sehnsucht nach Freiheit im und zum Tod.

Zum Scheitern verurteilt sind auch zwei weitere Versuche, helfend in Tier-schicksale einzugreifen:

vom Boot aus sehe ich etwas kleinwinziges Blondes mit den Wellen kämpfen, es ist eine wenige Tage alte Wildente, mutterseelenallein treibt sie im Wasser - sooft sie tapfer auftaucht, fallen ihr vor Erschöpfung die Augen zu, gleich wieder von Wasser überschüttet.⁵⁴

Die Bergung gelingt schließlich, doch am nächsten Morgen ist das - dem Rat des ansässigen Tierarztes folgend - in einem Kaninchenstall untergebrachte Tier tot. Der Erzähler bereut, nicht seiner inneren Stimme gefolgt zu sein: «[...] wenn ich bloß zu meinem Instinkt mehr Vertrauen gehabt hätte, und gewiß hätte ich sie im See ertrinken lassen, wenn mir das zur Zeit als ihre natürliche Todesart aufgegangen wäre»⁵⁵. - Bedeutet in diesem Fall die Befolgung des tierärztlichen Rates den Tod des Schützlings, so führt in der früheren Erzählung *mein Eichkätzchen* möglicherweise die unterlassene Konsultation eines Tierarztes zum fatalen Ausgang. Das erzählende Ich liest ein während eines Winterspazierganges vor ihm zu Boden fallendes Eichkätzchen auf und wärmt das krank aussehende Tier nach Überwindung der Berührungsangst in seinem Mantel. Auf dem Weg ins Dorf wird er von aufkeimenden Zweifeln gequält: Zunächst noch stolz auf die «erfüllte Samariterpflicht» und voll «mütterlicher» Gefühle, kündigt eine erste Warnung vor der grassierenden Tollwut das Unheil an. In einer Dame im eleganten Pelzmantel, die dem Retter begegnet und von sich sagt, auch sie sei ein großer Tierfreund, inkarniert Schutting die schizophrene Einstellung zu nichtmenschlichen Lebewesen, die als Kuschtiere gehätschelt werden und als «Nutztiere» ihr Leben lassen müssen, nicht nur zum Zweck der Ernährung, sondern auch im Dienst des Luxus.

Verunsichert durch die mißtrauische Haltung Einheimischer und das abweisend-herablassende Verhalten zweier Gendarmen unterläßt es der Retter, einen Tierarzt aufzusuchen. Der an seiner Stelle herbeigerufene Jagdaufseher transportiert das mittlerweile leblos wirkende Tier in einem Plastiksack ab und läßt das erzählende Ich mit dem deprimierenden Gefühl, eine Fehlgeburt erlitten zu haben, zurück:

⁵⁴ ebd. S. 111.

⁵⁵ Wasserfarben. S. 113.

hoffentlich habe ich es - ich will es nicht zur Tötung freigegeben haben - in tröstlichen Baumbewegungen in den sanftesten aller Eichkatzeltode gewiegt, hoffentlich hat es, wenn es noch lebt, die Tollwut gehabt, ich will und darf es nicht geborgen haben, damit es auch noch umsonst sterben muß.⁵⁶

Freilich: Schutting wäre nicht Schutting, würden sich nicht auch Rationalisierungstendenzen bemerkbar machen: «[...] diese Aufregung hätte ich mir sparen können: ein Tier läßt man ruhig sterben, das ist nicht die von Kreatur zu Kreatur sprechende Stimme derselben Natur gewesen, das war nur Gschafelhüherei»⁵⁷.

5. «Hund aller Hunde» - Eine Liebeserklärung an Polly

Ein «Doppelporträt von Herr und Hund» zeichnet die 1986 erschienene *Hundegeschichte*, deren Inhalt schnell erzählt ist: Das sprechende Ich - durch eine Fülle von Hinweisen unschwer als Autor zu identifizieren - nimmt die nicht mehr junge, als schwer verhaltensgestört geltende Mischlingshündin einer Freundin ein Jahr lang in Pflege. Zwischen dem Betreuer und dem zunächst nur aus Hilfsbereitschaft übernommenen Tier entwickelt sich eine Beziehung, die durch ihren hohen Grad an *Du-Evidenz* gekennzeichnet ist. Durch dieses Phänomen - Voraussetzung jeder sozialen Bindung - wird ein zunächst beliebig austauschbares Wesen zum unverwechselbaren und unersetzlichen Partner, zum «Hund aller Hunde»⁵⁸ eben, zur «Tierperson»⁵⁹. Der aus lose aneinandergereihten, auch einzeln lesbaren Situations- bzw. Verhaltensbeschreibungen und Monologen bestehende Text - er sollte eigentlich *Hundegeschichten* heißen - besticht durch die hohe Einfühlungskraft Schuttings in die tierliche Existenz, durch Vielschichtigkeit und Facettenreichtum der dargestellten Mensch-Tier-Beziehung.

Über die Entstehung des Buches und die Erfahrungen im «Hundejahr» gab Schutting 1987 in einem ORF-Interview Auskunft:

[...] das ist ein sehr merkwürdiges Jahr gewesen, ich hab' davor alle möglichen Beziehungen - vielleicht muß man sagen: abgebrochen, war sehr einsam, und da war mir dieser Hund dann sehr willkommen.⁶⁰

⁵⁶ Jutta Schutting: mein Eichkätzchen. - In: Der Wasserbüffel. Geschichten aus der Provinz. - Salzburg: Residenz Verlag 1981. S. 31 - 32.

⁵⁷ ebd. S. 17.

⁵⁸ Jutta Schutting: Hundegeschichte. - Salzburg: Residenz Verlag 1986. S. 129.

⁵⁹ ebd. S. 128.

⁶⁰ Vom Schreibtisch. Gerald Szyszkowitz besucht die Autorin Jutta Schutting. Redaktion: Gerald Szyszkowitz und Alexander Vedernjak. ORF-Produktion 1987.

Diese Äußerung würde das Klischee vom einsamen, weltabgewandten, vielleicht sogar etwas misanthropen Sonderling reproduzieren, wäre da nicht auch die durch die vierbeinige Gefährtin bewirkte Reifung des Menschen.

Kein anderes Werk Schuttings gibt so tiefe Einblicke in die Auffassung des Autors vom Wesen des Tieres und seinem Verhältnis zum Menschen. Die Beziehung zu der Polly, Pauline oder auch Apollonia genannten Hündin ist durch wechselseitiges Geben und Nehmen charakterisiert. Innerhalb des relativ kurzen gemeinsam verlebten Zeitraums vollzieht sich nicht nur die «Hundwerdung»⁶¹ Pollys, sondern ein bißchen auch die Menschwerdung des Autors, der - stets allein lebend - nie zuvor zur Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse anderer gezwungen war und sich nun erstmals der Aufgabe stellt, Verantwortung für ein anderes Lebewesen zu tragen:

[...] durch dich und an dir die Begabung zu entdecken zu leidenschaftsloser Liebe und zu einer Fürsorglichkeit, die zum ersten Mal nicht bloß eine Qualität der Liebe, die die Liebe ist, ist; erstmals Verantwortung als Gefühl zu fühlen und ihr nicht bloß aus Menschenpflicht nachzukommen [...].⁶²

Die Hund- bzw. Menschwerdung ist jedoch kein einseitig verlaufender Prozeß, denn Mensch und Tier überschreiten gleichzeitig auch die eigenen Grenzen. Schutting sieht die unverbrüchliche Liebe Pollys darin begründet, daß «[...] ich der einzige Mensch bin, der dir auch ein Hund ist»⁶³. Umgekehrt gibt es aber auch Situationen, die zu der Feststellung «[...] wie menschenähnlich ihr Hunde doch seid»⁶⁴ veranlassen. Obwohl Schutting Polly stets als eigengesetzliches Lebewesen betrachtet und versucht, ihren arteilgenen Bedürfnissen bestmöglich gerecht zu werden, ist er sich der Gefahr der Anthropomorphisierung bewußt, zum Beispiel, wenn er sein Verlangen nach sinnvoller Beschäftigung auf das Tier projiziert oder in der Sprache des Liebenden bzw. des Beschützers zu ihm spricht.

Vor allem Sprache und Erzählsituation sind es auch, die die *Hundegeschichte* ganz deutlich von vergleichbaren Tiererzählungen unterscheiden. Müheles zieht Schutting sämtliche Sprachregister und trifft für jede menschliche und tierliche Gefühlsregung sowie für jede sinnliche Erfahrung den richtigen Ton. Alltagssprache, Baby- bzw. Kleinkindersprache und poetisch verdichtete Bildsprache verschmelzen nahtlos zu einer Einheit, wodurch eine gemeinsame, wenn auch nach Verständnisgraden abgestufte Wahrnehmung von Mensch und Tier suggeriert wird.

⁶¹ Hundegeschichte. S. 10.

⁶² Hundegeschichte. S. 25.

⁶³ ebd. S. 108.

⁶⁴ ebd. S. 167.

Ebenso changiert die Erzählsituation zwischen personaler Erzählhaltung und imaginärem Dialog. Der Perspektivenwechsel vom unpersönlicheren «sie» zum vertrauten «du» vollzieht sich häufig von Satz zu Satz, mitunter sogar innerhalb eines Satzgefüges: «SELTEN KOMMST *DU* IN MEINE TRÄUME - komm mein Vogerl, denke ich und rufe *ihr* zu»⁶⁵. Die durch diesen Kunstgriff ausgedrückte Zusammengehörigkeit wird nur noch durch das Mensch und Tier verbindende «wir» überboten: «sooft wir nach einer längeren Wanderung, durstig auch ich, bei unserem liebsten Heurigengarten anlangen [...]»⁶⁶.

Trotz dieser innigen Verbundenheit tritt dann und wann wohl auch die Vorstellung von einer hierarchisierten Seinsordnung zutage, in der das Tier dem Menschen untergeordnet ist, zum Beispiel dann, wenn der Lehrer, beseelt von erzieherischem Ehrgeiz, behutsam aber unnachgiebig bestrebt ist, den Hund «[...] ein bißchen nach [...] [seinem] Bild zu formen»⁶⁷. Als die wasserscheue Polly erstmals mit ihrem menschlichen Gefährten schwimmt, empfindet Schutting dies als einen großen

[...] Erfolg der Liebe und vielleicht auch der pädagogischen Begabung, die ich in dieser Weise nie an einem Kind so konsequent, vielleicht brutal ausleben dürfte. Bei aller Liebe, bei einem Hund muß man da nicht *so* rücksichtsvoll sein.⁶⁸

Kann man in dieser Unterordnung des auf Lebenszeit unmündigen Tieres⁶⁹ bereits ein Anzeichen der Distanzierung vom Tier erkennen, so tut sich in manchen Augenblicken die Kluft zwischen Mensch und Tier in ihrer ganzen kulturgeschichtlichen Dimension auf: Dann wird dem Autor schmerzlich bewußt, daß «[...] deine Distanz zu uns Menschen (und daher auch zu mir) [...] nicht überwunden, [sondern] nur auf Zeit vergessen [...]»⁷⁰ werden kann.

Art- und Zeitgrenzen verleihen der *Hundgeschichte* trotz ihres heiteren Grundtons das für Schutting charakteristische melancholische Gepräge. Die Vergänglichkeit taucht in vielerlei Gestalt auf: In der für nur wenige Augenblicke möglichen Annäherung zweier Lebewesen, in der von vornherein begrenzten Zeit des Zusammenlebens mit Polly, schließlich in der zeitlichen Begrenztheit des kreatürlichen Lebens überhaupt. Selbst bedingungslose Liebe und Treue - «als eines hellen Schatten hört man dich einem überall hin folgen, wenn es sein müßte ans Ende der Welt!»⁷¹ - ist in diesem Sinne endlich. Der Hund verkörpert in der traditionellen Ikonographie nicht nur ein Symbol für

⁶⁵ ebd. S. 134. [Meine Hervorhebung.]

⁶⁶ Hundgeschichte. S. 103.

⁶⁷ Vom Schreibtisch.

⁶⁸ ebd.

⁶⁹ Vgl. Hundgeschichte. S. 64.

⁷⁰ ebd. S. 57.

⁷¹ ebd. S. 64.

Treue, sondern wird, als ein zwischen Diesseits und Jenseits wandelndes Wesen zum Begleiter des Melancholikers, als der er auf Dürers Kupferstich *Melencholia I* zu sehen ist.

* * *

Betrachtet man die *Hundegeschichte* in der langen Tradition vergleichbarer «realistischer» Tiererzählungen, so weist sie, wie dargelegt wurde, allein aufgrund ihrer distinkten Formmerkmale über diese hinaus. Zwar ist die Vermutung, es handle sich möglicherweise sogar um eine neue Gattung⁷², sicher nicht zu rechtfertigen, doch wurde zu zeigen versucht, daß der Text innovative Tendenzen aufweist. Da die Intensität der Beziehung nicht zuletzt durch den bewußten Einsatz formaler Mittel so überzeugend dargestellt wird, ist die Sprache der *Hundegeschichte* keineswegs, wie Gerhard Zeillinger behauptet, «reiner Selbstzweck»⁷³, sondern, ganz im Gegenteil, funktionales Gestaltungsmittel.

In ihrer Gesamtheit betrachtet ist die Auseinandersetzung Schuttings mit dem Tier trotz der stets spürbaren Zuneigung ambivalent. Jene Tendenzen, die eine Distanzierung vom Tier bewirken, sind primär *formaler* Natur. Wie sehr die ästhetisch-poetische Eigenart der Texte deren kritisches Potential mildert, wurde bereits gezeigt. Darüber hinaus finden sich aber auch - auf *inhaltlicher* Ebene - Aussagen, die eine sozialadäquate Gleichgültigkeit Tieren gegenüber bezeugt. Abstumpfung durch die «Gewöhnung an die Nachbarschaft Tod»⁷⁴ gehört ebenso in dieses Denkschema wie die Angst, in den «Verruf» sentimentaler Tierliebe zu geraten⁷⁵.

Zwei Konstanten aber bleiben schließlich allen Ambivalenzen zum Trotz stets deutlich: Die Überzeugung, daß das Verhalten Tieren gegenüber - im Guten wie im Schlechten - auf den Menschen zurückwirkt und der Glaube an die friedentiftende Macht der Liebe:

ich werde - (wenn du mich liebst)
 nie mehr ein Rind zur Schlachtbank führen
 nie mehr den Taktstock heben
 nie mehr den weißen Hirsch, und sei es im Traum, erjagen
 sondern den Taktstock in seinen Baum
 und die Schlachtbank in die Arche Noah zurückverwandeln.⁷⁶

⁷² So Gerhard Zeillinger: Mensch und Tier. - In: Morgen 51 (1987) S. 49 - 50.

⁷³ Zeillinger: ebd. S. 50.

⁷⁴ der Tag der Schweine. S. 84.

⁷⁵ Vgl. mein Eichkätzchen. S. 6.

⁷⁶ Jutta Schutting: ich werde -. In: in der Sprache der Inseln. Mit einem Nachwort von Ernst Schönwiese. - Salzburg: Otto Müller Verlag 1973. S. 26.

Primärliteratur

- Julian [Jutta] Schutting: ich werde -: In: in der Sprache der Inseln. Gedichte. Mit einem Nachwort von Ernst Schönwiese. - Salzburg: Otto Müller Verlag 1973. S. 26.
- Ders.: Kindheit. - In: Baum in O. Prosatexte. Erzählungen. - Wien: Europaverlag 1973. S. 83 - 88.
- Ders.: der Schimmel. - In: Jutta Schutting: Parkmord. Erzählungen. - Salzburg: Residenz Verlag 1975. S. 69 - 78.
- Ders.: der Tag der Schweine. - In: Jutta Schutting: Parkmord. Erzählungen. - Salzburg: Residenz Verlag 1975. S. 79 - 88.
- Ders.: Jagdprüfung. - In: Lichtungen. Gedichte. - Salzburg: Otto Müller Verlag 1976. S. 5.
- Ders.: Am Morgen vor der Reise. Die Geschichte zweier Kinder. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980. (= rororo TB 4654.) [Erstveröffentlichung 1978.]
- Ders.: Der Vater. Erzählung. - Salzburg: Residenz Verlag 1980.
- Ders.: Schmetterlinge. - In: *protokolle*. Zeitschrift für Literatur und Kunst. Hrsg. v. Otto Breicha. In Zusammenarbeit mit dem Kulturrat der Stadt Wien. 2 (1980) S. 94 - 95.
- Ders.: mein Eichkätzchen. - In: Der Wasserbüffel. Geschichten aus der Provinz. - Salzburg: Residenz Verlag 1981. S. 5 - 34.
- Ders.: Hundegeschichte. - Salzburg: Residenz Verlag 1986.
- Ders.: Reisefieber. - In: Reisefieber. Erzählungen. - Salzburg: Residenz Verlag 1988. S. 12 - 32.
- Ders.: Wasserfarben. - Salzburg: Residenz Verlag 1991.
- Ders.: Himmelskreise. - In: Wolfgang Siegmund und Julian Schutting: Väter. Rinderherden, bewegliche Ziele, Automobile und die Jagd. (Zum Buch *Der Vater* von Julian Schutting. Mit einer Replik? von Julian Schutting). - Graz: Droschl 1991. (= Essay 5. Hrsg. v. Walter Grond.) S. 23 - 26.
- Ders.: Plakatieren verboten! Zettelankleben verboten! - In: Der Winter im Anzug. Sprachspaltereien. - Graz [usw.]: Styria 1993. S. 51 - 67.
- Ders.: Schmerzlose Vivisektion. Der Autor als Objekt (und Subjekt) der Didaktik. - In: Lesezirkel 64 (1993) S. 18. [Beilage zur Wiener Zeitung.]
- Singer, Isaac Bashevis: The Letter Writer. - In: Isaac Bashevis Singer: The Séance and Other Stories. - London: Jonathan Campe 1970. S. 239 - 276. [Erstveröffentlichung 1964.]
- Sterchi, Beat: Blösch. Roman. - Zürich: Diogenes 1985. (= detebe 21341.) [Erstveröffentlichung 1983.]

TV-Interviews

- FeierAbend. Gestaltet und gesprochen von Julian Schutting. ORF-Produktion 1993.

Vom Schreibtisch. Gerald Szyszkowitz besucht die Autorin Jutta Schutting. Redaktion: Gerald Szyszkowitz und Alexander Vedernjak. ORF-Produktion 1987.

Sekundärliteratur

- Adams, Carol J.: *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory.* - Cambridge: Polity Press 1990.
- Bossinade, Johanna: *Die Frau, die Kreatur und der Jäger. Trugbilder einer Freiheit des Menschen.* - In: Sylvia Wallinger und Monika Jonas (Hrsg.): *Der Widerstenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* - Innsbruck: Institut für Germanistik 1986. (= Innsbrucker Arbeiten zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. Bd. 31.) S. 359 - 386.
- Kinast, Karin: *Jutta Schutting. Autobiographische Elemente in ihrem erzählerischen Werk.* - Wien, Phil. Dipl. Arb. 1984.
- Neuber, Wolfgang: *Fremderfahrungen. Von den kleinen Herrscherfiguren der Väter.* - In: *Studien zur österreichischen Erzählliteratur der Gegenwart.* Hrsg. v. Herbert Zeman. - Amsterdam: Rodopi 1982. (= Studien zur neueren Germanistik. Bd. 14-1982, hrsg. v. Gerd Labrousse.) S. 256 - 271.
- Schmid, Sigrid: *Möglichkeiten. Zur Prosa von Jutta Schutting.* - In: *Festschrift für Adalbert Schmidt.* - Stuttgart: Heinz 1976. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Bd. 4.) S. 411 - 427.
- Schutting, Julian: «... daß die Wahrheit der Kunst nur verhüllt aus sich heraustritt». - Gespräch in Wien am 23. Nov. 1990. - In: Regula Venske: *Das Verschwinden des Mannes in der weiblichen Schreibmaschine. Männerbilder in der Literatur von Frauen.* - Hamburg und Zürich: Luchterhand 1991. (= SL 993.) S. 179 - 188.
- Ders.: *Erinnerungen an meine Lehrzeit.* - In: *Die Presse* v. 18.6.1988. S. 6. [Beilage.]
- Siegmund, Wolfgang: *Rinderherden, bewegliche Ziele, Automobile und die Jagd. Zum Buch *Der Vater* von Julian Schutting.* - In: Wolfgang Siegmund und Julian Schutting: *Väter. Rinderherden, bewegliche Ziele Automobile und die Jagd. (Zum Buch *Der Vater* von Julian Schutting Mit einer Replik? von Julian Schutting).* - Graz: Droschl 1991. (= Essays 5. Hrsg. v. Walter Grond.) S. 5 - 16.
- Zeillinger Gerhard: *Mensch und Tier.* - In: *Morgen* 51 (1987) S. 49 - 50.
- Ders.: *Die Kindheit und der Kindheitstopos. Untersuchungen zur Biografie und Poetik des österreichischen Schriftstellers Julian (Jutta) Schutting.* - Wien, Phil. Diss. 1992.

Simona Bartoli Kucher
(Klagenfurt - Graz)

*Il ruolo del denaro e il problema del tempo
nella novella moderna: «Fräulein Else» e «La veste lunga»**

1. *Denaro e tempo*

Con *Fräulein Else* (1924), una delle novelle della maturità di Schnitzler, salutata dalla critica come insuperabile capolavoro del monologo interiore¹, e con *La veste lunga* (1910)², una delle tante novelle siciliane di Pirandello su cui invece la critica si è soffermata raramente, ci troviamo di fronte a due testi emblematici ed esemplari della Moderne narrativa, analoghi sia dal punto di vista tematico, che da quello strutturale.

È il ruolo del denaro nella società moderna, - che sia la Vienna aristocratico-borghese dell'inizio del secolo, o la Sicilia della classe nobiliare decadente dello stesso periodo - il fulcro tematico che lega le due novelle, così come è la temporalità della coscienza delle due indimenticabili protagoniste femminili, a costituire il perno della struttura narrativa. La *fabula* delle due novelle, ridotta all'osso, è molto semplice: la giovane figlia (Else 18 anni, e Didì 16 anni) viene

* Il seguente saggio è la rielaborazione di un capitolo della mia tesi di dottorato di ricerca in letteratura comparata (Modernità nella novella di Luigi Pirandello e Arthur Schnitzler. Klagenfurt 1995). – Nonostante la vastità della letteratura esistente sull'opera di Pirandello e rispettivamente di Schnitzler, al di là di cursori accenni di singoli critici (si vedano p. e. le note di Paolo Chiarini nell'introduzione alla traduzione italiana di: A. Schnitzler, *Anatol*, Roma 1967, p. XLI, e quelle di Giuseppe Farese nell'introduzione alla traduzione italiana di: A. Schnitzler, *Novelle*, idem 1968, p. LII), non esiste uno studio comparato sui due autori.

¹ «[...] vollends *Fräulein Else* muß als Dokument seiner bis heute unübertroffenen Meisterschaft in dieser Erzähltechnik gelten». Si veda: W. H. Rey, *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*, Berlin 1968, p. 68.

² Da ora in poi si citeranno le novelle in oggetto, indicando di volta in volta, tra parentesi, la pagina delle edizioni seguenti: Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*, in: idem, *Casanovas Heimfahrt und andere Erzählungen, Das erzählerische Werk*, (EW) 5, Frankfurt/M 1978; Luigi Pirandello, *La veste lunga*, in: idem, *Novelle per un anno (N)*, III, Milano 1990.

sacrificata per risanare le finanze del padre. In entrambi i casi il sacrificio richiesto dalle leggi della società onnivora, che riconosce solo il valore del denaro, è evidentemente troppo alto: le due protagoniste femminili muoiono suicide. La società in cui si consuma il dramma di Else e di Didi, indipendentemente dalle coordinate geografiche, è una società dominata dal denaro e dalle leggi di mercato, in cui uomini senza scrupoli perseguono i loro scopi attraverso uno scambio il cui oggetto è il corpo di una donna. Sono i genitori a chiedere a Else di offrire il proprio corpo in cambio della salvezza del padre, così come sono il padre ed il fratello a proporre al barone il giovane corpo di Didi, avvolto per la prima volta nella veste lunga, in cambio della propria sicurezza economica. Siamo davanti a un palese esempio di quella svalutazione di tutti i valori a favore dell'unico valore riconosciuto dalla società moderna: il valore di scambio rappresentato dal denaro³. Ma vediamo le prime reazioni delle protagoniste al disvelamento dell'“affare” di cui, senza essere state interpellate, costituiscono l'oggetto. Alla lettera della madre, che la prega, senza mezzi termini, di intercedere con ogni mezzo presso il ricco antiquario Dorsday, Else si chiede:

Also, ich soll Herrn Dorsday anpumpen ... Irrsinnig. Wie stellt sich Mama das vor? Warum hat sich Papa nicht einfach auf die Bahn gesetzt und ist hergefahren? - Wär' grad' so geschwind gegangen wie der Expresßbrief. Aber vielleicht hätten sie ihn auf dem Bahnhof wegen Fluchtverdacht - - Furchtbar, furchtbar! Auch mit den dreißigtausend wird uns ja nicht geholfen sein. Immer diese Geschichten! Seit sieben Jahren! Nein - länger. Wer möcht' mir das ansehen? Niemand sieht mir was an, auch dem Papa nicht. Und doch wissen es alle Leute. Rätselhaft, daß wir uns immer noch halten. Wie man alles gewöhnt! (216-217)

Schnitzler ci rappresenta tutto ciò che avviene nel mondo esterno - l'accordo economico deciso alle spalle di Else, a costo di Else - come una parte di interno, un momento del flusso di coscienza; per parlare con Adorno, il narratore costruisce uno spazio interno

der ihm den Fehltritt in die fremde Welt erspart, wie er zutage käme an der Falschheit des Tons, der mit jener vertraut tut. Unmerklich wird die Welt in diesen Innenraum [...] hineingezogen, und was immer an Äuße-

³ Secondo Peter V. Zima, molti testi della letteratura moderna reagiscono proprio a quella commercializzazione di tutti gli ambiti dell'esistenza, già preannunciata dalle riflessioni del giovane Marx, sul ruolo livellatore del denaro nella società moderna. Si veda in proposito: Peter V. Zima, *Roman und Ideologie. Zur Sozialgeschichte des modernen Romans*, München 1986, in particolare pp. 57-58.

rem sich abspielt, kommt so vor [...]: als ein Stück Innen, ein Moment des Bewußtseinsstroms [...]⁴

Quel flusso di coscienza portato ad espressione nella prosa moderna non solo nel monologo interiore, ma anche nel discorso vissuto, tecnica narrativa più consona a Pirandello. Frastornata dal lungo viaggio in treno verso la meta del proprio sacrificio, Didi si chiede:

Era o non era, questo viaggio, una specie di spedizione, un'impresa, qualcosa come la scalata a un castello ben munito in cima a una montagna? Erano o non erano macchine da guerra per quella scalata le sue vesti lunghe? (694)

E le avevano messo quella veste lunga, ora così ... su un corpo, che lei non si sentiva. Assai più del suo corpo pesava quella veste! Si figuravano che ci fosse qualcuna, una donna, sotto quella veste lunga, e invece no; invece lei, tutt'al più, non poteva sentirvi altro, dentro, che una bambina; sì, ancora, di nascosto a tutti, la bambina ch'era stata, quando tutto ancora intorno aveva per lei una realtà, la realtà della sua dolce infanzia, la realtà sicura che sua madre dava alle cose col suo alito e col suo amore. (705)

Come si vede, per fissare il caos dell'esistenza delle due protagoniste, per tradurre in scrittura il labirintico processo della loro psiche, Pirandello e Schnitzler non si affidano al rassicurante ordine della successione degli avvenimenti, - secondo Ulrich, nell'*Uomo senza qualità*, il filo del tempo che si è ingarbugliato nel racconto moderno⁵ - ma rappresentano il più direttamente possibile il mondo interiore delle figure, filtrandolo attraverso il loro sguardo, e facendo parlare la loro coscienza. Il tempo in cui si consuma il dramma di *Fräulein Else* e della *Veste lunga* è interiorizzato, scandito - piuttosto che dall'orologio o dal calendario - dalle tappe psicologiche, soggettive dello sviluppo as-

⁴ Si veda: Th. W. Adorno, *Standort des Erzählers*, in: idem, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/M 1958, p. 67.

⁵ «Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: "Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!" Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen, wie ein Mathematiker sagen würde, was uns beruhigt; die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten «Faden der Erzählung», aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. Wohl dem, der sagen kann «als», «ehe» und «nachdem»! Es mag ihm Schlechtes widerfahren sein, oder er mag sich in Schmerzen gewunden haben: sobald er imstande ist, die Ereignisse in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufes wiederzugeben, wird ihm so wohl, als schiene ihm die Sonne auf den Magen». Si veda: Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: idem, *Gesammelte Werke 2*, Reinbek bei Hamburg 1978, p. 650.

sociativo della coscienza delle protagoniste, i cui ricordi consentono al lettore di ricostruire la storia e capire il caso⁶.

2. *Monologo interiore e discorso indiretto libero: superamento del naturalismo?*

Una volta schizzate le problematiche comuni alle due novelle, si tratta adesso di analizzare come Pirandello e Schnitzler le affrontino nei dettagli. Ci chiederemo dunque con quali tecniche narrative i due autori portino ad espressione il tema di fondo dell'inflazione dei valori, cercando di enucleare analogie e differenze.

La novella di Pirandello si apre su un cronotopo preciso: un viaggio di otto ore da Palermo a Zùnica⁷. Le coordinate geografiche fissano uno sfondo sociale chiaro che, come vedremo, costituisce un elemento fondamentale per l'interpretazione. La temporalità del racconto come storia⁸, è di 8 ore: tanto dura il viaggio:

Era il primo viaggio lungo di Didì. Da Palermo a Zùnica. Circa otto ore di ferrovia. (693)

È proprio questo viaggio l'oggetto principale della diegesi, il racconto primo, che si conclude col suicidio della protagonista. Il racconto secondo (la storia di Didì e della sua famiglia), viene recuperato analetticamente nei pensieri di Didì attraverso il discorso indiretto libero, o attraverso spezzoni di dialogo ripescati dalla stessa nella propria memoria.

Osservando il testo, fin dalle prime righe si nota una «diffrazione spazio temporale»⁹, una sfasatura marcata da indicatori temporali precisi: al viaggio lungo di Didì da Palermo a Zunica, segnalato da "ora" anaforici¹⁰, si sovrapp-

⁶ Sulla concezione del tempo nella letteratura novecentesca come tematica fondamentale della narrativa, e non più come infrastruttura dell'azione, si vedano: Gérard Genette, *Discours du récit. Figures III*, Paris 1972 e: Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene Welt und erzählte Welt*, Stuttgart 1971.

⁷ Nome fittizio per Girgenti, dal nome di una contrada vicina a Porto Empedocle.

⁸ Secondo Genette ogni racconto come testo narrativo ha una temporalità intrinseca al testo stesso, una temporalità in quanto scrittura (quantificabile in righe, capoversi, paragrafi, capitoli ecc.), e una *temporalità come storia* o diegesi, cioè come concatenazione di azioni, scandibili in minuti, ore, giorni, ecc. Si veda: G. Genette, *Figures III*, cit. p. 82.

⁹ Si veda la prefazione di Novella Gazich alla raccolta *L'uomo solo*, in: L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura e con un saggio di Pietro Gibellini, 3 volumi, Firenze 1994.

¹⁰ «Ora, per il viaggio lungo fino a Zùnica, indossava anche, per la prima volta, una veste lunga» (694) – «Ora, c'era tutto il pericolo di ricadere in quegli stenti che, se anche minori, sarebbero sembrati più duri dopo l'agiatezza. Per impedirlo, bisognava che riuscisse, ora, ma proprio bene e in tutto, il piano di battaglia architettato dal padre, e di cui quel viaggio era la prima mossa» (696) – «Ora, in treno, Didì guardava il fratello sdraiato sul sedile dirimpetto e si sentiva prendere a mano a mano da una grande pena per lui» (701) – «E le avevano messo quella

pone il suo viaggio interiore, retrospettivo, marcato da altri indicatori temporali (un tempo / l'anno scorso / la sera avanti / fin da bambina / tre mesi addietro / prima d'andare a letto / dalla morte della madre, tre anni addietro). Il viaggio geografico si fa metafora del viaggio interiore. Il racconto primario viene continuamente abbandonato, il ritmo narrativo interrotto, frammentato da continue analessi¹¹ che fanno luce sul racconto secondo, e da qualche prolessi (sogni ad occhi aperti, fantasticherie di Didi).

La novella di Schnitzler si apre direttamente sul flusso di pensieri di Else: una prospettiva narrativa che verrà strettamente mantenuta nel corso di tutta la lunga novella. Sul filo delle ultime battute da lei scambiate col cugino Paul sul campo da tennis, il lettore ha direttamente accesso al mondo interiore della protagonista; guardando nella sua coscienza, partecipando del flusso slegato, alogico e a-causale delle sue associazioni di idee, viene informato sulle difficoltà economiche della famiglia della ragazza, e sulla lettera che deve arrivarle da parte della madre. Lettera che costituisce in realtà il vettore tematico della narrazione:

- Warum geh' ich so langsam? Fürcht'ich mich am Ende vor Mamas Brief? Nun, Angenehmes wird er wohl nicht enthalten. Expreß! Vielleicht muß ich wieder zurückfahren. O weh. Was für ein Leben - [...]
(210)

Dai pensieri di Else emergono, almeno all'inizio precise, le coordinate spazio-temporali. Vedremo che nel corso della novella il paesaggio non sarà più percepibile come realtà oggettiva, ma piuttosto come specchio della situazione psichica della protagonista. Il luogo dell'azione è un albergo di San Martino di Castrozza ai piedi del Monte Cimone - «Was für ein wundervoller Abend! Heut' wär' das richtige Wetter gewesen für die Tour auf die Rosetta-Hütte. Wie herrlich der Cimone in den Himmel ragt!» (209) -; il tempo della diegesi copre le ore del pomeriggio del 3 settembre, fino alla sera dello stesso giorno, quando la storia si conclude col suicidio della protagonista.

Per quanto riguarda l'ambientazione, in entrambe le novelle salta all'occhio uno sfondo sociologico di interesse naturalistico. Nel testo di Pirandello il paesaggio filtrato dalle riflessioni iniziali e dai ricordi della giovane protagonista, è tipicamente verista: un paesaggio aspro e arso dal sole quello di Zúnica, paese dell'entroterra siciliano cinto «da ogni parte dai lividi tufi arsicci delle zolfare e

veste lunga, ora così ... su un corpo, che lei non si sentiva. [...] - «Ora, questo viaggio ... - Guardando di nuovo il padre e il fratello, Didi provò dentro, a un tratto, una profonda, violenta repulsione» (705).

¹¹ In Pirandello, frequente è la «struttura a regressione analettica, nella quale «il racconto inizia a cose già fatte, una volta cioè che gli eventi, gli avvenimenti che costituiscono l'ossatura della *fabula* hanno già avuto corso». Si veda: L. Lugnani et alii, *Dalla raccolta al corpus*, in: AA. VV., *Le novelle di Pirandello*, Agrigento 1980, p. 300.

da scabre rocce gessose fulgenti alle rabbie del sole» (693), trasfigurato nell'immaginazione di Didì, - che lo aveva conosciuto soltanto attraverso le parole del padre -, in «un paese di sogno». Un paese con «un profondo bosco d'olivi saraceni» e «distese di verdissimi vigneti», «giardini vermigli» e «boschetti d'agrumi imbalsamati di zagare e di gelsomini» (692), il paese dell'infanzia felice dal quale il padre le portava «certi deliziosi frutti fragranti» (693). È proprio questa trasfigurazione ad opera dell'immaginazione, a costituire, come vedremo, il superamento della rappresentazione mimetica del paesaggio. Anche l'ambiente sociale e i personaggi sono legati alle coordinate della narrativa verista: una classe nobiliare in declino - il padre di Didì, barone decaduto, assicura alla sua famiglia un'esistenza agiata come amministratore giudiziario del patrimonio dei marchesi di Zùnica -, in cui la donna viene tenuta all'oscuro di tutto, e se serve, sacrificata alla *ratio* economica familiare¹². Didì a sedici anni ha un orizzonte molto ristretto: del mondo esterno non conosce niente¹³, e nella sua mente se lo figura in base ai modelli dell'unico mondo che conosce, quello della sua famiglia. Un mondo protetto da un'infanzia agiata e felice, mutato radicalmente a partire dalla morte della madre, simbolo di quell'universo femminile positivo su cui è centrata una delle fondamentali contrapposizioni di cui vive il racconto. Il padre e il fratello, simboli del mondo maschile negativo, contrapposto al primo, da quel momento s'erano allontanati da lei, «s'erano messi a vivere per conto loro» (703). E da allora Didì si era consumata nella «smania di un'ignota attesa» (703), nella struggente nostalgia dell'infanzia felice simboleggiata dalla figura della madre che riempiva tutta la casa «e teneva tutti uniti» (703).

Anche l'ambiente e la vicenda di Else presentano uno sfondo sociologico di interesse naturalistico, non fosse altro perché la *fabula* poggia su un caso reale che aveva suscitato un enorme scandalo nell'alta società viennese dell'inizio del

¹² Si pensi pure alla già citata novella *Il viaggio*, vera e propria radiografia dell'istituzione del matrimonio e dei ruoli stereotipati dell'uomo e della donna, in particolare del marito e della moglie, nella rigida società siciliana; la protagonista Adriana Braggi, andata sposa a 18 anni per scelta della famiglia, dopo la morte del marito, avvenuta 4 anni dopo, «era quasi morta anche lei per il mondo» (211). Solo a distanza di 13 anni, e in coincidenza con l'insorgere di una grave malattia, Adriana esce dalle mura della casa e del paese che l'hanno tenuta tanto a lungo prigioniera, per un viaggio verso la scoperta dell'unico vero amore della sua vita, e tragicamente, dell'incurabilità del suo male: un viaggio rivelatore, senza ritorno. Si veda: L. P., *N III*. - Sorella spirituale di Didì e di Adriana, è pure Eleonora Bandi (*Scialle nero*, 1904), un'altra vittima delle rigide convenzioni dell'ambiente siciliano: dopo aver sacrificato gli anni migliori alle cure per il fratello scapolo, cede all'impulso sessuale e resta incinta di un contadino: costretta a sposarlo, è condannata ancor di più all'incomunicabilità, schiava del vincolo delle convenzioni da cui solo la morte volontaria potrà liberarla (*N. I*, p. 5).

¹³ « [...] : lei non era mai stata più là di Bagheria, presso Palermo, per la villeggiatura » (693).

secolo¹⁴. Già la scelta di un canovaccio dalla realtà sociale farebbe trasparire, secondo Manfred Diersch, un'ottica naturalista, l'«intento critico sociale» di Schnitzler¹⁵. L'ambiente in cui si svolge il dramma di Else è quello della società alto borghese della Vienna di fine secolo¹⁶, in cui l'apparire conta molto più dell'essere, in cui la falsa morale borghese si adopera per mascherare il conflitto tra la necessità del decoro esteriore, e l'effettivo degrado dei rapporti umani e sociali¹⁷. Else, cresciuta a Vienna tra i clichés dei romanzi, nella superficialità e spensieratezza della società aristocratico-borghese, è molto più disincantata della sua quasi coetanea pirandelliana. È perfettamente consapevole che, nella società che la circonda, di cui la sua famiglia è uno specchio fedele, le apparenze contano più della realtà: quale più chiaro simbolo della figura del padre, uno dei più noti e capaci avvocati di Vienna, che della propria fama e del prestigio legato alla sua professione, si è servito per appropriarsi indebitamente di capitali pupillari? Quel padre che non ha poi esitato a chiedere alla figlia il più alto sacrificio, pur di mantenere intatta la facciata della propria morale? Ha ragione W. Rey quando afferma che la «Doppeldeutigkeit» del padre di Else «[...] weist auf die Korruption nicht nur dieser Familie, sondern der Ge-

¹⁴ Nel 1904 una certa contessa Veith si era suicidata, dopo essere stata costretta dal padre a sposarsi per denaro. Si veda: Manfred Diersch, *Arthur Schnitzler: «Fräulein Else» - Literarische Gestaltung impressionistischer Weltsicht im inneren Monolog*, in: idem, *Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*, Berlin 1973, pp. 83-114, in part. p. 83.

¹⁵ «Am Schicksal Elses deckt er» (Schnitzler) «die Verlogenheit bürgerlicher Moral, den Widerspruch zwischen dem nach außen gewährten Schein der Ehrbarkeit und der tatsächlichen Verworfenheit auf». Si veda: M. Diersch, cit. pp. 83-84.

¹⁶ W. Schmidt-Dengler preferisce invece leggere *Fräulein Else* nel contesto della sua *Entstehungszeit*, cioè come testo rappresentativo della situazione storica tra il 1921 e il 1924, per dimostrare che con la prosa della maturità, ben al di là delle accuse di anacronismo rivoltegli da molti critici, Schnitzler avrebbe scelto temi «[...] die durchaus nicht unzeitgemäß waren und in jedem Empfänger Betroffenheit auslösen mußten». Schmidt-Dengler individua, nella storia di Else, molte analogie con la situazione storica successiva al 1918: famiglie in balia di naufragi economici dovuti all'inflazione; fioritura di speculatori e faccendieri come Dorsday, veri e propri «Inflationskönige»; dimestichezza con concetti come «mettere qualcosa all'asta» (la madre di Else ha dovuto privarsi dei suoi gioielli, adesso tocca alla figlia «mettersi all'asta»); mancanza di stabilità, palesata per esempio sia dal numero variabile di amanti che Else si attribuisce, che dal suo gioco con la somma richiesta dai genitori, 30.000 Gulden che solo poche ore dopo sono già 50.000, e che lei fa diventare inizialmente un milione (somma certamente non inusuale nel periodo dell'inflazione). Si veda: Wendelin Schmidt-Dengler, *Inflation der Werte und Gefühle. Zu Arthur Schnitzlers "Fräulein Else"*, in: Giuseppe Farese (a cura di), *Akten des Internationalen Symposiums "Arthur Schnitzler und seine Zeit"*, Bern. Frankfurt am Main. New York 1985, pp. 170-181, in part. p. 180.

¹⁷ Secondo le stesse parole di Else, nel lussuoso hotel risiedono «lauter Leute, denen es gut geht und die keine Sorgen haben» (210), «angesehene Leute», alla cui considerazione esteriore non corrispondono in nessun modo qualità morali. In realtà, secondo Else, sono tutti «Schufte», «Gesindel» (237).

sellschaft überhaupt hin»¹⁸. Ma sui sentimenti e sui valori di questa famiglia, Else non si fa illusioni:

Ich bin ja ganz allein. Ich bin ja so furchtbar allein, wie es sich niemand vorstellen kann. (221)

Ich werde einmal ernsthaft mit Papa sprechen - wenn noch Zeit dazu sein sollte. Es wird, es wird. Warum habe ich es noch nie getan? Alles in unserem Haus wird mit Scherzen erledigt, und keinem ist scherzhaft zu Mut. Jeder hat eigentlich Angst vor dem Andern, jeder ist allein. Die Mama ist allein, weil sie nicht gescheit genug ist und von niemandem was weiß, nicht von mir, nicht von Rudi und nicht vom Papa. Aber sie spürt es nicht [...] (222-223)

Appare dunque chiaro, ed è unanimamente accettato dalla critica¹⁹, lo sfondo sociologico di matrice naturalista comune alle due novelle: ma è proprio la frattura tra *énoncé* ed *énonciation*, il mutato rapporto tra il decorso degli eventi e l'istanza narrativa, a rappresentarne il superamento. Le tecniche narrative usate dai due autori - la narrazione prospettica in una «personale ES»²⁰ di Pirandello, e il monologo interiore di Schnitzler²¹ - si fanno strumenti della dissoluzione della visione del mondo legata al naturalismo. Non è un caso che i procedimenti narrativi su citati rappresentino proprio una cerniera tra il naturalismo e la *Moderne*, segnando al contempo la rottura col primo e il suo superamento:

¹⁸ W. Rey: *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa*, cit., p. 57.

¹⁹ Se la matrice della narrativa pirandelliana, soprattutto delle novelle siciliane, è senza dubbio verista, è pure unanimamente accettato dalla critica che il discorso narrativo pirandelliano sia lo specchio di una situazione culturale caratterizzata da ambivalenza dei valori, disagio esistenziale, crisi dell'io ecc., fenomeni dunque che mettono in crisi proprio la visione del mondo mediata dal naturalismo. Indicativa a tal proposito la sintesi di A. Asor Rosa, secondo il quale la base naturalista e positivista nei testi pirandelliani «non scompare mai del tutto, se non altro come oggetto privilegiato di corrosione e d'attacco, che la critica dello scrittore può crudamente irridere e demistificare senza riuscire però del tutto a sbarazzarsene. Per tutta la vita Pirandello conduce la sua battaglia contro i dati morti ma resistenti dell'evidenza oggettiva, della inconfutabilità del reale, dell'apparente univocità dell'esperienza, cui sovrappone tendenziosamente i buoni diritti di una realtà psicologica più sottile e profonda, che non fa appello all'evidenza e alla logica», [...] «ma alla inevitabile pluralità dei punti di vista e delle opinioni, cui corrisponde il fascio contraddittorio dei sentimenti e delle sofferenze individuali». Si veda: A. Asor Rosa, *Sintesi di storia della letteratura italiana*, Firenze 1982⁹.

²⁰ «Personale Erzählsituation»: la terminologia usata è quella di Stanzel. Si veda: F. S., *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1991⁵, p. 181.

²¹ Nel suo *Prosa der Moderne*, P. Bürger mette chiaramente in evidenza come i procedimenti narrativi in cui l'autore delega alle figure la scelta di ciò che viene narrato e il modo di presentarlo, costituiscano forme di reazione della letteratura moderna alla delegittimazione del narratore autoriale. Si veda: P. Bürger, *Prosa der Moderne*, Frankfurt/M 1988, pp. 393 e 394.

Die Form des inneren Monologs entsteht nicht zufällig an der Nahtstelle zwischen Naturalismus und Ästhetizismus; sie verknüpft den Objektivismus der ersten mit dem Subjektivismus der zweiten Bewegung. Sie ist zugleich die Fortsetzung des Naturalismus mit anderen Mitteln wie der Bruch mit diesem.²²

Il monologo interiore e l'indiretto libero, con la loro tessitura di discorsi immaginari rivolti dai protagonisti a se stessi o ad altri personaggi, di dialoghi incassati nel flusso di coscienza (v. *Fräulein Else*) o nel flusso di ricordi (v. *La veste lunga*), costituiscono proprio gli strumenti narrativi deputati a tradurre in scrittura quella interiorizzazione del tempo, quel «ritmo scucito di evenemenzialità psichica»²³, quella dissoluzione della cronologia, tipici della narrazione moderna. La trama della narrativa ottocentesca, di quella naturalista in particolare, con la sua logicità e causalità, privilegiava invece un modo di raccontare perfettamente omogeneo alla fiducia nei valori della realtà, della ragione, della scienza, tipici di quella *Weltanschauung* entrata in crisi alla svolta del secolo.

Per dimostrare come nella novella moderna si sia dissolta l'oggettività della rappresentazione, elemento caratteristico della narrativa naturalista, prendiamo ad esempio proprio la percezione del paesaggio in *Fräulein Else*. Fin dall'inizio il lettore conosce le coordinate spazio-temporali della vicenda, ma gli elementi percettivi del mondo esterno, proprio perché filtrati attraverso il medium linguistico del monologo interiore, sono sempre mescolati a elementi percettivi interni e a stati d'animo della protagonista, per cui il paesaggio non si presenta più come realtà oggettiva, ma piuttosto come specchio della sua situazione psicologica. All'inizio della novella, quando Else non conosce ancora la richiesta della madre, percepisce così il panorama antistante la sua camera d'albergo:

Himmlischer Abend. Wie festlich das Hotel aussieht. [...] Auf dem Cimmone liegt ein roter Glanz. Paul würde sagen: Alpenglühén. Das ist noch lang' kein Alpenglühén. Es ist zum Weinen schön. Ach, warum muß man wieder zurück in die Stadt! (210-211)

Come si vede, Else è inizialmente affascinata dal paesaggio di montagna che la tranquillizza, rappresentando per lei una sorta di elemento liberatorio («Ich wär' zu einem sorgenlosen Leben geboren», 210) proprio perché contrappunto dell'immagine perturbante della città, alla quale automaticamente associa preoccupazioni e problemi. Ma dopo la lettura della missiva materna, lo stesso paesaggio le appare in tutt'altra luce:

Aus ist es mit dem Alpenglühén. Der Abend ist nicht mehr wunderbar. Traurig ist die Gegend. (217)

²² Idem, p. 394.

²³ L. Lugnani: *Dalla raccolta al corpus*, cit., p. 302.

Dopo il colloquio con Dorsday, all'immagine liberatoria della natura, si è già sostituito il quadro minaccioso di una natura maligna:

Wie riesig es dasteht das Hotel, wie eine ungeheuere beleuchtete Zauberg. Alles ist so riesig. Die Berge auch. Man könnte sich fürchten. Noch nie waren sie so schwarz. Der Mond ist noch nicht da. (240)

Nel seguito del testo, vedremo che questo sfaldamento nella rappresentazione della natura, - chiaramente in contrasto col quadro univoco della rappresentazione mimetica, tipica della letteratura realista -, è in qualche modo lo specchio della disgregazione del soggetto, tipica invece della narrativa moderna.

3. Il ruolo del denaro nella società moderna: Else e la dissoluzione dell'io

La cultura di fine secolo ha effettivamente superato il naturalismo, realizzando quella *Überwindung des Naturalismus* preannunciata da Hermann Bahr nell'opera omonima. La reazione al naturalismo diventa visibile in primo luogo nella crisi del concetto di un io forte e centrato, «portatore di una visione panottica del mondo», nello scacco di una nozione di soggettività «che aspira a sottomettere l'intera realtà ad uno schema razionale esaustivo ed onnicomprensivo»²⁴ così come, in termini epistemologici e filosofici, la rappresentano le tesi di Ernst Mach. Il rifiuto machiano dell'assunzione di un sostrato sottostante alla corrente delle esperienze e delle apparenze empiriche, aveva determinato una diversa concezione dell'io, del soggetto, della natura inanimata. L'«io», i «corpi», le «cose» secondo Mach in realtà non esistono: sono fasci di elementi isolati, raggruppati in virtù di un processo di astrazione, puri nomi, parole a cui non corrisponde che una corrente di elementi, «finzioni» economiche utili a scopi pratici, per orientarsi cioè nel mondo²⁵. La novella di Schnitzler di cui ci stiamo occupando, può essere letta come la traduzione, in termini letterari e

²⁴ Si veda: A. G. Gargani, *L'io insalvabile (das unrettbare Ich)*, in: idem (a cura di), *La crisi del soggetto. Esplorazione e ricerca del sé nella cultura austriaca contemporanea*, Firenze 1985, p. 8.

²⁵ E. Mach: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena 1919. Anche Nietzsche, altro grande protagonista della crisi dell'idea di "io" quale entità isolata e permanente, «parlava del mondo come di un «fluire costante, omogeneo, indiviso e indivisibile» (F. Nietzsche, *Umano troppo umano II*, in: *Opere*, Milano 1967, vol. IV, t. III, p. 140), un "continuum" mutante in cui non si possono ritagliare parti per porle come immutabili, a meno di non operare una "finzione", necessaria perché vitale (si veda anche: F. Nietzsche, *La gaia scienza*, in: *Opere*, vol. V, t. II, p. 121 e 122). – In proposito si veda anche: Claudia Monti, *Mach e la letteratura austriaca*, in: Riccardo Morello (a cura di), *Anima ed esattezza. Letteratura e scienza nella cultura austriaca tra Ottocento e Novecento*, Casale Monferrato 1983, pp. 128-148, in part. p. 133.

narrativi, della teoria della conoscenza di Mach: la critica concorda sul fatto che la vicenda di *Fräulein Else* sia «la storia di una dissoluzione dell'io»²⁶, che il suo monologo interiore possa essere letto come:

Hilferuf eines unter die Problematik der Ich-Erschütterung leidenden Menschen, der aus sich heraus keinen Ausweg finden kann und darum nach Bestätigung von außen verlangt.²⁷

Che l'io della protagonista sia un io labile, per niente sicuro della propria identità, dipendente dalle conferme del mondo esterno, lo testimonia il modo stesso in cui Else si pone di fronte alla realtà: simulazione, finzione, il pensiero volto all'impatto sociale e al giudizio esterno, piuttosto che un approccio fattivo e concreto. Un io incapace di agire, in perpetua fibrillazione tra l'incapacità di essere e la necessità di apparire, come dimostrano, fin dalle prime righe del testo, queste associazioni di pensieri:

Das war ein ganz guter Abgang. [Else ha appena interrotto una partita a tennis col cugino Paul e la sua amante Cissy]. «Hoffentlich glauben die Zwei nicht, daß ich eifersüchtig bin. [...] Nun wende ich mich noch einmal um und winke ihnen zu. Winke und lächle. Sehe ich nun gnädig aus? (209)

Else è abituata a portare una maschera, dietro la quale nascondere agli altri i suoi veri pensieri e sentimenti; ma la maschera è diventata parte della sua identità, al punto che la finzione continua anche in assenza del pubblico²⁸. Per esempio, pur trovandosi sola davanti alla lettera della madre, e presagendo che conterrà per lei brutte notizie, non smette di recitare e di anteporre la finzione alla realtà:

Nun ist er offen, der Brief, und ich hab' gar nicht bemerkt, daß ich ihn aufgemacht habe. Ich setze mich aufs Fensterbrett und lese ihn. Achtgeben, daß ich nicht hinunterstürze. Wie aus San Martino gemeldet wird, hat sich dort im Hotel Fratazza ein *beklagenswerter* Unfall ereignet.

²⁶ «Elses Geschichte ist wie die des Leutnants die Geschichte einer Ich-Auflösung». Si veda: R. Allerdissen, *Die Gespaltenheit der Existenz. Narzißtische und exhibitionistische Züge in «Fräulein Else»*, in: idem, *Arthur Schnitzler: Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Realismus in seinen Erzählungen*, Bonn 1985, pp. 34-55, in part. p. 34.

²⁷ Idem, p. 34-35.

²⁸ Si ricordi che già Freud e Breuer avevano identificato il "sognare da svegli", il lavorare di fantasia, come patologie della dissociazione della personalità, sintomi caratteristici di una personalità incline all'isteria. Si veda: Josef Breuer e Sigmund Freud, *Studien über Hysterie*, Frankfurt/M. 1991, p. 42 e 61.

Fräulein Else T., ein neunzehnjähriges *bildschönes* Mädchen, Tochter des *bekanntes* Advokates [...] (213)²⁹

Il ricorso a fittizie notizie di cronaca, - oltre a dar conferma che l'eccesso di attività psichica e di energia, inutilizzati in una società monotona come è quella in cui vive Else, si scaricano in un lavoro continuo della fantasia³⁰ -, mette a nudo il vero modo di essere di Else: le sue fantasie ricalcano i sogni di perfezione esteriore (gioventù, bellezza, morale di facciata), i clichés della società borghese alle cui regole lei stessa sarà alla fine costretta a cedere.

Analizzare i tratti caratteriali, il fascio di attitudini che contraddistinguono l'io di Else, significa registrare in primo luogo la sua incapacità di agire - «Ich hab's eigentlich zu nichts Talent. [...] Aber mir fehlt es an Energie» (220)³¹ -, il suo restare ancorato a soddisfazioni momentanee legate per lo più a una patologia narcisista. Già nella parte iniziale i pensieri di Else fanno luce sulla trama inconsistente della sua labile identità, fondata nella stessa misura sulle certezze dei sensi che su quelle dei beni materiali:

Oder ich heirat' einen Amerikaner und wir leben in Europa. Villa an der Riviera. Marmorstufen ins Meer. Ich liege nackt auf dem Marmor. (209)

L'insistenza di Else sulla propria sensualità, sulle fantasie erotiche, la coscienza della finzione, la ricerca di conferme narcisistiche - narcisismo come «Vorstellung einer ursprünglichen Libidobesetzung des Ichs» aveva già scritto Freud³² - è quasi ossessiva:

Denn sinnlich bin ich gewiß. (210)

Mein Gang ist auch schön. (212)

Ich werde hundert Geliebte haben, tausend, warum nicht? (219)

Und ich hab' mich gefreut. [Il riferimento è al ricordo di due giovani che l'avevano spiata, in *déshabillé*, sul balcone] Ah, mehr als gefreut. Ich war wie berauscht. Mit beiden Händen hab'ich mich über die Hüften gestrichen und vor mir selber hab'ich getan, als wüßte ich nicht, daß man mich sieht. (234)

²⁹ Le mie sottolineature evidenziano come, nel pensiero di Else, l'autocompiacimento giochi un ruolo fondamentale.

³⁰ Si veda: Breuer e Freud, *Studien über Hysterie*, cit., p. 61.

³¹ L'inettitudine di Else fa pensare a tutti gli altri inetti della letteratura moderna, a Zeno in primo luogo, ma anche a Mattia Pascal. «Ero inetto a tutto»: è la lucida confessione del protagonista pirandelliano, che più assomiglia nel tono a quella di Else. Si veda: L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in: idem, *Tutti i romanzi I*, Milano 1973, p. 355. Si pensi pure al Dr. Gräsler, protagonista della novella omonima di Schnitzler (A. Schnitzler, *Dr. Gräsler, Badearzt*, EW 3, cit.).

³² S. Freud: *Zur Einführung des Narzißmus*, in: idem, *Gesammelte Werke*, X, Frankfurt/M. 1968, pp. 138-170, in part. p. 141.

L'atteggiamento di Else nei confronti del proprio corpo, il suo obbedire agli istinti, infrangendo i costumi sociali, può essere interpretato come manifestazione del suo "disagio nella civiltà" intesa come gabbia della morale e delle convenzioni. È la dimostrazione del fatto che, dove l'intervento del denaro distrugge la cultura, là tende piuttosto ad affermarsi la natura. Narcisismo e autoinganno dunque, come espedienti dell'individuo debole, dell'inetto, per reagire all'anonimità e all'individualismo sfrenato indotti nella società moderna dal predominio del denaro. Per parlare con Simmel, è proprio la caratteristica livellatrice del denaro, unità di misura di cose e qualità diverse, a determinare il forte individualismo dell'uomo moderno, la sua indifferenza nei confronti di altri individui; indifferenza prodotta non tanto dall'isolamento nei loro confronti, ché anzi l'uomo moderno ha molti più contatti interpersonali rispetto alla «frühere Wirtschaftsepoche», quanto dal fatto di porsi in rapporto con essi senza considerazione alcuna della loro individualità»³³. È proprio questo tipo di atteggiamento «was die Menschen gegeneinander entfremdet und Jeden auf sich selbst zurückweist»³⁴: lo stesso che consente alla madre prima, a Dorsday poi, di pretendere da Else un tipo di servizio che prescinde in modo assoluto dalla sua individualità. Che nella società moderna tutto si svolga sul piano delle leggi di mercato, che su questo piano gli individui stessi siano interscambiabili, lo esprime la filosofia di vita di Dorsday, convinto che:

[...] man soll niemals eine Garantie für einen anderen Menschen übernehmen, - nicht einmal für sich selbst (230),

e che siccome tutto in questo mondo ha un prezzo,

[...] einer, der sein Geld verschenkt, wenn er in der Lage ist, einen Gegenwert dafür zu bekommen, ein ausgemachter Narr ist. (231)

La logica di Dorsday è del tutto conseguente, cieca di fronte agli individui, indifferente di fronte a tutti i valori, nullificati nel confronto con l'unico denominatore comune: il denaro. Agli occhi di Dorsday, la transazione da lui proposta per soddisfare l'esigenza di Else - ammirarla nuda per un quarto d'ora, in cambio dei 30.000 Gulden necessari per la salvezza del padre - rappresenterebbe per la ragazza addirittura uno scambio vantaggioso:

³³ «Denn der Mensch jener frühen Epochen stand zwar zu weit weniger Menschen in gegenseitiger Abhängigkeit, aber diese Wenigen waren individuell bestimmt und beharren, während wir heute zwar von dem Lieferanten überhaupt viel abhängiger sind, mit dem Einzelnen aber oft und beliebig wechseln [...] ». Si veda: G. Simmel, *Das Geld in der modernen Kultur*, in: idem, *Aufsätze und Abhandlungen 1894 bis 1900, Gesamtausgabe Bd. 5*, Frankfurt/M. 1992, pp. 178-196, in part. p. 183.

³⁴ Idem, p. 183.

Und - was ich mir diesmal kaufen will, Else, so viel es auch ist, Sie werden nicht ärmer dadurch, daß Sie es verkaufen. (231)

Alla morale borghese impersonata da Dorsday, in un primo momento Else si ribella in modo deciso:

Nein, ich verkaufe mich nicht. Niemals. Nie werde ich mich verkaufen. Ich schenke mich her. Ja, wenn ich einmal den Rechten finde, schenke ich mich her. Aber ich verkaufe mich nicht [...] Ein Luder will ich sein, aber nicht eine Dirne (234),

perché razionalmente riconosce i precetti della morale, così come razionalmente è in grado di puntare il dito sulle fondamenta marce delle istituzioni sociali borghesi, prima di tutte il matrimonio («Die Fanny hat sich am Ende auch verkauft. Sie hat mir selber gesagt, daß sie sich vor ihrem Manne graust», 218). Ma ragione e sentimento, come ha scritto lo stesso Schnitzler a proposito della tragedia moderna, «auch bei gelegentlicher scheinbarer Übereinstimmung und Versöhnung [führen] völlig getrennten Haushalt»³⁵: il contrasto tra ragione e sentimento è uno dei sintomi più appariscenti della discrepanza tra interiorità e apparenza da cui è minata l'unità dell'io moderno. Else è per questo incapace di rapporti autentici, e si cala talmente nel ruolo di «anständiges Mädchen aus guter Familie» (257), fino ad accettarne pure quei pregiudizi che in fin dei conti compromettono la sua più profonda identità. Si pensi al modo in cui vive la propria condizione di ebrea: adeguandosi, anche se strumentalmente per colpire Dorsday, all'antisemitismo diffuso, e contando, come al solito, solo sulla sicurezza del proprio aspetto esteriore:

Nein, Herr Dorsday, ich glaube Ihnen Ihre Eleganz nicht und nicht Ihr Monokel und nicht Ihre Noblesse. Sie könnten ebensogut mit alten Kleidern handeln wie mit alten Bildern. - Aber Else! Else, was fällt dir denn ein. - O, ich kann mir das erlauben. Mir sieht's niemand an. Ich bin sogar blond, rötlichblond, und Rudi [si tratta del fratello] sieht absolut aus wie ein Aristokrat. (218)

Else è dunque del tutto prigioniera delle convenzioni: per lei il mondo esterno è causa di grande sofferenza perché non soddisfa i suoi bisogni. Perciò cerca di rendersene indipendente, ricorrendo a uno spostamento della *libido*: cercando cioè il proprio soddisfacimento in un processo interno³⁶. La bellezza esteriore,

³⁵ A. Schnitzler: *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt/M. 1983, p. 101.

³⁶ «Der vorwiegende erotische Mensch wird die Gefühlsbeziehungen zu anderen Personen voranstellen, der eher selbstgenügsame narzißtische die wesentlichen Befriedigungen in seinen inneren seelischen Vorgängen suchen, der Tatenmensch von der Außenwelt nicht ablassen, an der er seine Kraft erproben kann». Si veda: S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in: idem, *Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt/M. 1984, p. 81.

la dimensione della corporeità, l'obbedienza, se pur in parte solo fittizia, alla naturalità degli istinti («Ich werde hundert Geliebte haben, tausend, warum nicht?, 219; «Und endlich käme Einer oder mehrere, und ich hätte die Wahl ... [...] Ach, was wäre das für ein köstliches Leben!», 240; «[...] dann werde ich in meinem Park immer nackt herumspazieren», 251), sono gli unici fondamenti su cui possa reggersi la coscienza del suo io, il cui “disagio nella cultura” («Bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz», 243) si manifesta proprio in queste forme estreme. Ma ogni scelta portata agli estremi «wird sich dadurch strafen, daß sie das Individuum den Gefahren aussetzt, die die Unzulänglichkeit der ausschließend gewählten Lebenstechnik mit sich bringt»³⁷. Attendersi tutto il soddisfacimento da una sola aspirazione, è molto rischioso. L'io di Else si rivela davvero “insalvabile”, machianamente composto solo da singoli elementi tra loro slegati: riducendo la propria individualità a un unico aspetto esasperato, Else finisce per perdere il senso della realtà e per autoescludersi, in modo irrevocabile, da quella società di cui ha infranto le regole («Niemals könnte ich wieder unter Menschen gehen», 263). Per l'individuo moderno anche la natura (intesa in questo caso come dimensione della corporeità) da cui inizialmente si aspetta la liberazione, si rivela come un'entità minacciosa:

Das moderne Bewußtsein oszilliert [...] zwischen einer ungläubig gewordenen Kultur und einer ambivalenten Natur, die bald als Bedrohung, bald als Befreiung des Subjekts dargestellt wird.³⁸

La novella è un vero e proprio stenogramma di fenomeni psichici. Il lettore viene a sapere quel che sta succedendo, esclusivamente attraverso l'esperienza interiore di Else, nella cui psiche i diversi elementi si sovrappongono in modo associativo: accanto a percezioni del mondo esteriore si insinuano ricordi del passato e proiezioni del futuro, annullando la percezione temporale cronologica. Per quanto riguarda le coordinate spazio-temporali, il presente narrativo abbraccia infatti tutto ciò che Else vive dal punto di vista fisico. La prospettiva del monologo interiore porta alla luce solo *una* dimensione temporale soggettiva, quella del tempo vissuto, e *una* dimensione spaziale soggettiva, quella del luogo interiore degli eventi. Quando Else per esempio immagina di andare a far visita al padre detenuto, dal punto di vista narrativo il lettore percepisce questa eventualità come se fosse immediatamente presente nella psiche della ragazza:

³⁷ Idem, p. 81.

³⁸ Si veda: P. V. Zima, *Die Revolte der Natur in der Prosa der Moderne*, in: *Celebrating Comparativism*, Papers offered for György M. Vajda and István Fried, Szeged: 1994, pp. 289-299, in part. p. 299. Nel testo citato Zima dimostra come il tema dell'ambivalenza della natura, - natura come minaccia per il soggetto (Kafka, Sartre p. e.), natura come liberazione del soggetto (Baroja, Camus, Breton), oppure natura come liberazione e al contempo minaccia (D. H. Lawrence, Hesse, e anche Schnitzler) -, rappresenti una delle fondamentali caratteristiche tematiche della *Moderne* narrativa.

Verurteilt auf fünf Jahre. Stein, Sträflingskleid, geschorene Haare. Einmal im Monat darf man ihn besuchen. Ich fahre mit Mama hinaus, dritter Klasse. Wir haben ja kein Geld. Keiner leiht uns was. Kleine Wohnung in der Lerchenfelderstraße [...] (235)

Uno stile associativo che, annullando le differenze tra realtà soggettiva e realtà oggettiva, riproduce la tripartizione machiana dei fenomeni psichici in percezione dei corpi del mondo esterno, sensazioni del proprio corpo e processi psichici interiori³⁹.

Else è ancora capace di indignarsi per l'indifferenza della società che la circonda, che non conosce altro valore che quello del denaro:

[...] sie haben mich ja doch nur daraufhin erzogen, daß ich mich verkaufe, so oder so. (240)

Ihr wart es, könnt ich sagen, Ihr habt mich dazu gemacht, Ihr seid alle schuld, daß ich so geworden bin, nicht nur Papa und Mama. Auch der Rudi ist schuld und der Fred und alle, alle, weil sich ja niemand um einen kümmert. (241)

La sua indignazione però, è solo interiore; ad essa non segue nessun gesto risolutivo, ma soltanto un atteggiamento di estrema passività. Dopo la proposta di Dorsday, solo per un attimo Else pensa a una qualche forma di reazione drastica: «Warum schlage ich ihm nicht ins Gesicht, dem Schuften!» (231). Di fatto la richiesta non la sconvolge tanto per il suo contenuto («Hab'ich mir nicht mein ganzes Leben lang so was gewünscht?», 252), quanto piuttosto perché le modalità dell'affare mortificherebbero il suo status di «anständiges Mädchen aus guter Familie»: «Da wäre ich ja wie ein Frauenzimmer von der Kärntnerstraße» (234).

La conclusione della novella rivela come il rifugio nella corporeità, col quale Else crede di salvarsi con il suo ultimo gesto spettacolare⁴⁰, sia in realtà solo un'illusione. Mostrandosi nuda in pubblico, Else crede di mantenere la sua autodeterminazione, smascherando da un lato la corruttibilità e l'ipocrisia come principi della società («Wie wird mich Cissy beneiden! Und andere auch. Aber sie trauen sich nicht», 249), e liberando se stessa dall'altro, dal vecchio io:

³⁹ «Die Complexe von Farben, Tönen u.s.w., welche man gewöhnlich Körper nennt, bezeichnen wir der Deutlichkeit wegen mit A, B, C ..., den Complex, der unser Leib heisst, und der ein durch Besonderheiten ausgezeichneter Theil der ersteren ist, nennen wir K, L, M ..., den Complex von Willen, Erinnerungsbildern u.s.w. stellen wir durch α , β , γ ... dar». Si veda: E. Mach, *Antimetaphysische Vorbemerkungen*, in: E. M., *Analyse der Empfindungen*, cit., pp. 6-7.

⁴⁰ «Wenn einer mich sieht, dann sollen mich auch andere sehen. Die ganze Welt soll mich sehen» [...] «Da unten werden sie meinen, ich bin verrücktgeworden. Aber ich war noch nie so vernünftig. Zum ersten Mal in meinen Leben bin ich wirklich vernünftig» (249).

Dann gibt es kein Zurück, kein nach Hause zu Papa und Mama, zu den Onkeln und Tanten. Dann bin ich nicht mehr das Fräulein Else, das man an irgendeinen Direktor Wilomitzer verkuppeln möchte; alle hab'ich sie so zum Narren; [...] - und komme zum zweiten Mal auf die Welt [...] (249)

Ma ancora una volta le sue previsioni si infrangono contro gli spigoli della realtà. Nel suo gesto spettacolare, da lei stessa vissuto come tale («Die Vorstellung kann beginnen», 252; «Große Vorstellung», 253) e differito ancora una volta con l'aiuto della finzione⁴¹ («Wer wird weinen, wenn ich tot bin», 237), la società, rappresentata dalle parole della zia, vede solo lo scandalo. La condanna dell'inammissibilità della trasgressione è definitiva:

Keinen Tag länger bleibe ich im Hotel. [...] Morgen früh reisen wir ab. -
Aber einfach über die Dienerschaftsstiege [...] (259)
Sie ist überhaupt nicht normal. Sie muß natürlich in einen Anstalt. (261)

Per Else, anche la morte avrà il significato della fuga dalla necessità di identificarsi e di assumersi la responsabilità del suo gesto spettacolare.

4. *Purezza dell'infanzia e del mondo femminile, miseria dell'universo maschile: La veste lunga*

La disgregazione dell'io come traduzione letteraria delle teorie di Mach, l'incapacità del soggetto di agire, il suo rifugiarsi nel narcisismo come risposta all'anonimità e all'individualismo esasperati indotti dal prevalere del denaro su tutti gli altri valori, il disagio nella civiltà: questi i temi fondamentali della novella di Schnitzler, tenuti insieme dalla cornice del monologo interiore, espressione linguistica di un procedimento narrativo a-causale, idoneo a fornire una radiografia di fenomeni psichici. C'è da chiedersi, a questo punto, - avendo già constatato che *Fräulein Else* e *La veste lunga* si incontrano sul piano tematico e su quello strutturale all'interno dello stesso paradigma della *Moderne* narrativa -, come la novella di Pirandello si ponga di fronte ai temi citati.

Della giovane e ingenua protagonista pirandelliana, colpisce in primo luogo il fatto che il disagio nella cultura sia veicolato simbolicamente dalla veste

⁴¹ «[...] Aber ich könnte auch vors Hotel gehen, ihnen guten Abend wünschen und dann weiter, weiterflattern über die Wiese, in den Wald, hinaufsteigen, klettern, immer höher, bis auf den Cimone hinauf, mich hinlegen, einschlafen, erfrieren. Geheimnisvoller Selbstmord einer jungen Dame der Wiener Gesellschaft. Nur mit einem schwarzen Abendmantel bekleidet, wurde das *schöne Mädchen* an einer unzulänglichen Stelle des Cimone della Pala tot aufgefunden [...] » (254). Le sottolineature sono mie.

lunga, fattale indossare dal padre e dal fratello per «trascinarla» a quel «laido» affare in cui il suo corpo dovrebbe rappresentare l'oggetto di scambio:

Le avevano messo quella veste lunga, ora così ... su un corpo, che lei non si sentiva. Assai più del suo corpo pesava quella veste! Si figuravano che ci fosse qualcuna, una donna, sotto quella veste lunga, e invece no; invece lei, tutt'al più, non poteva sentirvi altro, dentro, che una bambina. (705)

Nella mente infantile e inesperta di Didì, la lunghezza delle vesti rappresenta l'ingresso nell'universo della civiltà, nella falsità delle convenzioni e dei riti sociali, nella tristezza del mondo esterno «ove a una certa età, lasciati i sereni, ingenui affetti della famiglia, si entrava coi calzoni lunghi gli uomini, con le vesti lunghe le donne» (701). Allo squallore del mondo adulto si contrappongono, nell'impianto della novella, l'autenticità e la naturalezza dell'infanzia, identificata simbolicamente con gli affetti semplici della famiglia, gli odori e i sapori autentici della natura (rappresentati dai frutti che il padre le portava dalla mitica Zùnica), l'identità corporea dei bambini. Già in questa contrapposizione si vede con chiarezza la differenza rispetto alle esperienze di Else che, molto più corrotta dalla miseria della civiltà, non conosce la schiettezza degli affetti familiari, l'autenticità della natura, la purezza incontaminata del corpo infantile.

Come non pensare, a questo punto, alla modernità della tematica dell'adolescenza già consacrata al canone della letteratura europea dal *Törless* musiliano (1906) e dal *Malte* di Rilke (1909)⁴²?

La veste lunga che Didì indossa per la prima volta, è collegata al suo primo viaggio lungo verso lo scambio economico, la cui prima tappa consiste nell'andare a conoscere il futuro marito, ventotto anni più vecchio di lei. Un viaggio lungo in cui, in un alternarsi di *Bericht* autoriale e *erlebte Rede*, in un sovrapporsi di riflessioni sul presente, ricordi del passato e angosciose fantasticherie sul futuro, destrutturanti la cronologia ordinata della narrazione, si compie il drammatico percorso conoscitivo della protagonista:

Ora, per il viaggio lungo fino a Zùnica, indossava anche, per la prima volta, una veste lunga. (694)

Nella cornice del viaggio lungo che tiene insieme tutto il racconto, - introdotto nell'*incipit* dalla voce di un narratore esterno cui ben presto si sostituisce il punto di vista del *medium* personale (Didì)⁴³ -, la ricostruzione della realtà

⁴² Si vedano: R. Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, in: idem, *Gesammelte Werke* 6, cit.; e: R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: idem, *Sämtliche Werke*, Frankfurt/M. 1987.

⁴³ La novella di Pirandello corrisponde, quanto a struttura testuale, alla situazione narrativa in cui «[...] die Wahrnehmung der dargestellten Wirklichkeit erfolgt [...] vom Standpunkt eines personalen Mediums aus, aber in der Mitteilung dieser Wahrnehmung ist auch noch die

viene recuperata, come abbiamo già visto, per lo più in modo analettico, attraverso il filtro dello sguardo della protagonista il cui punto di vista percorre in modo rigoroso quasi tutta la narrazione. La voce del narratore esterno si ritira progressivamente, e quasi impercettibilmente lascia posto, tramite la tecnica della focalizzazione interna, al punto di vista di Didì. Nella prima parte della novella il piano del *Bericht* autoriale e quello della *erlebte Rede* sono, come vedremo, praticamente indistinguibili: spia di questa mescolanza è, dal punto di vista linguistico, il livellamento del registro. Infatti, all'interno di uno stesso periodo, si trovano interiezioni, deittici, ripetizioni di uno stesso sintagma, espressioni del linguaggio parlato: tutti elementi che segnalano la focalizzazione interna. Si osservi questo brano in cui viene recuperata la rivelazione, fatta a Didì dal fratello, della sopravvenuta necessità di “pensare sul serio ai casi propri”:

Cocò, la sera avanti, le aveva detto che *finalmente* era venuto il tempo di *pensare sul serio* ai casi loro.⁴⁴

Didì aveva sgranato tanto d'occhi.⁴⁵

Casi loro? Che casi? Ci potevano essere casi anche per lei, a cui pensare, e per giunta sul serio?

[...]

Conosceva una persona sola, fatta apposta per *pensare ai casi suoi e anche a quelli di tutti loro*: donna Sabetta, la sua governante, intesa donna Bebé, o donna Be', come lei per far più presto la chiamava [...]

La prendeva per donna Be', adesso, Cocò? *No*, non la prendeva per donna Be'. Cocò, la sera avanti, le aveva assicurato che proprio *questi benedetti casi loro c'erano*⁴⁶, e serii, molto serii, come quella sua veste lunga da viaggio. (694-695)

Sempre nella prima parte della novella, quella che consente al lettore di ricostruire il passato più recente, contraddistinto da corrispondenti indicatori temporali (la sera avanti, tre mesi addietro)⁴⁷, le parti narrative progressiva-

Stimme eines auktorialen Erzählers zu vernehmen». Si veda: F. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, cit., p. 22.

⁴⁴ Le sottolineature sono mie. La frase è un esempio di discorso indiretto libero in cui compaiono deittici tipici del parlato, e sintagmi che verranno poi ripetuti all'interno dello stesso periodo.

⁴⁵ All'indiretto libero si mescola, quasi impercettibilmente, l'intervento del narratore esterno.

⁴⁶ Il sintagma “*casi loro*”, è in corsivo fin dal testo originale.

⁴⁷ La parte della novella che fa luce sul passato più remoto, è infatti contraddistinta da indicatori temporali corrispondenti, o da sintagmi che anaforicamente vi rimandano: «da un pezzo, cioè dalla morte della madre, avvenuta tre anni addietro», «dopo la scomparsa di [...]», «con la scomparsa di lei».

mente si riducono per lasciare spazio a quelle dialogiche⁴⁸. Il dialogo è introdotto da *verba dicendi* («Sposare per denari un vecchio, uno che aveva ventotto anni più di lei? - Ventotto, no, - *le aveva detto* Cocò ... [...] - Cocò, mi fai schifo! Ecco: schifo! - *gli aveva allora gridato* Didì ...», 697): a questo si riduce la presenza del narratore esterno. Lo scambio di battute tra fratello e sorella consente di ricostruire il piano architettato dal padre, nobile decaduto, per salvare la famiglia dalla rovina economica: concludere due matrimoni, dando cioè Didì al marchese Andrea Nigrenti, molto più anziano di lei, - il marchese era il maggiore erede del patrimonio di cui il barone Brilla era stato per venti anni amministratore giudiziario -, e far sposare a «quello scavezzacollo di Cocò» la giovane, ma insignificante e ormai rassegnata Agata Nigrenti.

Il racconto è strutturato su una serie di contrapposizioni, specchio rigoroso dell'ottica femminile e adolescenziale della protagonista, su cui è incernierato il sistema dei personaggi: in primo luogo quella tra mondo femminile, - a cui sono legati i valori autentici e incontaminati della famiglia come nido, dell'infanzia innocente, del corpo intatto del bambino - e universo maschile, identificato con una logica pragmatica e indifferente di fronte all'individualità, con la miseria dei riti sociali della civiltà (matrimonio e iniziazione sessuale). Per Didì il mondo femminile è riempito in primo luogo dalla figura della madre, che aveva tenuto unita la casa, dando identità e certezze alla realtà della dolce infanzia, fatta di ingenui affetti, di odori e sapori autentici, di identità corporea. Morta lei, agli occhi di Didì «tutta la vita s'era come diradata e fatta vana [...]; tutte le cose pareva avessero perduto il loro corpo e fossero diventate ombre» (703). Il suo immaginario di adolescente, fermo allo sviluppo dell'infanzia, - dopo la morte della madre lo sviluppo pubertario di Didì era stato ignorato dagli adulti -, conosce solo due altri tipi femminili, che in realtà rappresentano proiezioni del suo io: l'amica Rorò, sfortunata sposa bambina, e la futura cognata Agata, prototipo della femminilità negata. Per Didì indossare la veste lunga, sposarsi, vivere la dimensione del corpo come sessualità, «doveva essere una laida tristezza, se nessuno osava parlarne, se non sottovoce e con furbeschi ammiccamenti» (701), e se la sua povera amichetta Rorò ne era morta poco dopo. E suo padre e suo fratello volevano trascinarla proprio a Zúnica, il paese di sogno della sua infanzia felice, «[...] perché ne morisse dopo un anno, come la sua amichetta Rorò Campi?» (706)⁴⁹. Né migliore le pare l'altro destino femminile,

⁴⁸ Come conseguenza del progressivo scomparire del narratore autoriale, Stanzel vede proprio, da un lato, « [...] eine Reduktion der narrativen und eine Zunahme der dialogischen Teile des Erzähltextes», dall'altro «eine Ablöse der auktorial berichtenden Erzählung von Vorgängen der Außenwelt durch personale Darstellung von Vorgängen der Innenwelt bzw. die Spiegelung von Vorgängen der Außenwelt im Bewußtsein eines personalen Mediums, das als Reflektorfigur die Vermittlungsfunktion der auktorialen Erzählerfigur übernimmt». Si veda: F. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, cit., p. 243.

⁴⁹ Il disagio per la dimensione della corporeità, la repulsione nei confronti della sessualità

quello della gracile e pallida Agata, che «non aveva mai dato un passo fuori del palazzo: assisteva le due vecchie ottuagenarie, le due zônne» (696). «E forse le sarebbe toccato di sostituire la cognata nelle cure di quelle due vecchie [...]» (706).

Mentre Else, come abbiamo già visto, sopravvive fingendo e simulando, il pensiero rivolto alle conferme del mondo esterno, Didì è così ingenua, che la possibilità della finzione (rappresentata ai suoi occhi dal mutamento repentino avvenuto nel padre e nel fratello) è fonte di un profondo turbamento, di una destabilizzazione dell'esistenza stessa⁵⁰. Al mondo esterno Didì cerca soltanto di sottrarsi, perché ad esso associa la miseria del mondo degli adulti, la crudeltà dell'universo maschile. Non era stata forse la logica cinica dell'universo maschile a rendere possibile la triste fine di Rorò da un lato, la condanna di Agata dall'altro? E non è la stessa cinica logica della civiltà, condivisa oramai anche dal padre e dal fratello, che prima aveva permesso a «quei due» di chiederle di «sposare per denari un vecchio» (697), e adesso consentiva loro di dormire tranquillamente, mentre la conducevano a quell'impresa vergognosa?

Sì, perché, forse, era tutta così, e non era altro, la vita. Essi, che c'erano già entrati, lo sapevano; c'erano ormai avvezzi e, andando, lasciandosi portare dal treno, potevano dormire [...] Le avevano fatto indossare quella veste lunga per trascinarla lì, a quella laida impresa, che non faceva loro più alcuna impressione. (706)

Guardando i due dormire indifferenti, Didì si sente terribilmente sola: la reazione che, in questo momento di solitudine estrema, la accomuna alla sua sfortunata coetanea Else, è il rifiuto della cultura dei padri⁵¹, che si concretizza in

è uno stato d'animo diffuso negli adolescenti di Pirandello che, come Didì, spesso ne vengono addirittura schiacciati. Si pensi al turbamento di Dreetta, le cui pulsioni sessuali, nella solitudine di un'adolescenza ignorata dagli adulti, si traducono inizialmente in proiezioni di felicità coniugale. Ma lo schifo e la repulsione per la corporeità, rappresentata casualmente dalla nudità del polpaccio del vecchio, ributtante professore di inglese, hanno il sopravvento, al punto da spingerla a uccidersi gettandosi nel vuoto. Si veda: L. Pirandello, *Pubertà* (1926), in: *N III*, pp. 248-254.

⁵⁰ Per Didì la doppia natura dell'individuo, la lotta tra io naturale e io sociale, è del tutto incomprensibile. A proposito del fratello, questi sono infatti i suoi pensieri: «[...] se era così buono per lei [...] come poteva poi, nello stesso tempo, essere così tristo per gli altri» (701).

⁵¹ Non si dimentichi che il rifiuto della cultura dei padri è un tema completamente moderno. Si pensi a Musil, a Kafka, a Svevo e anche a Tozzi, in cui l'antagonismo padre-figlio passa anche per l'esperienza traumatica della sessualità come affermazione del principio d'autorità, come abuso del diritto di possesso. Il conflitto tra Alberto e suo padre Spartaco nella novella *La capanna* (pubblicata per la prima volta nella rivista «*Il mondo*», Milano: Sonzogno, 28 dicembre 1919, oggi in: Federigo Tozzi, *Opere, a cura di G. Tozzi, II: Le novelle*, Firenze 1963) prende le forme della contrapposizione tra mondo adolescente e mondo adulto, in analogia tematica con la novella pirandelliana di cui ci stiamo occupando. La definitiva lacerazione padre/figlio avviene quando il figlio sorprende il padre accarezzare di nascosto la

un primo momento, nella mutata percezione dell'immagine paterna. Prima idealizzata nell'idillio dell'infanzia, la figura paterna le appare adesso impietosa nella sua pinguedine:

Ridondava al padre da un lato, premuta dal colletto, la flaccida giogaja sotto il mento. E aveva la fronte imperlata di sudore. E nel trarre il respiro, gli sibilava un po' il naso. (705)

Negli ultimi istanti, nelle ultime tappe del doloroso viaggio conoscitivo, anche il paesaggio perde agli occhi di Didi il fascino che gli avevano regalato le fantasie dell'infanzia, e sotto l'azzurro intenso e cupo del cielo, scorrono soltanto «terre desolate, senza un filo d'acqua, senza un ciuffo d'erba» (705). Mentre il treno, in salita, procede lentissimamente, il tempo del racconto si dilata per accogliere l'ultima prolessi, l'ultimo sogno di Didi, che si vede condannata in una morta cittaduzza, murata viva in un fosco palazzo antico, accanto a un vecchio marito dai capelli lunghi:

[...] e già da tanto tempo, vi era, e per starvi per sempre, soffocata nella vacuità d'un tempo fatto di minuti eterni, tentato da un ronzio perpetuo, vicino, lontano, di mosche sonnolente nel sole che dai vetri pinticchiati delle finestre sbadigliava sulle nude pareti gialle di vecchiaia, o si stam-pava polveroso sul pavimento di logori mattoni di terracotta. (706)

All'angosciosa lentezza del treno, si contrappone il tumulto in cui la vicenda precipita quando il padre e il fratello balzano dal sonno, svegliati dall'urlo lacerante di Didi che muore, portando così a compimento la sua ribellione alla cultura dei padri. Nella Zùnica reale l'avrebbe attesa lo squallore della vita adulta; con la morte, Didi ritorna bambina nella Zùnica utopica dell'infanzia felice:

Tre ore dopo, arrivò, piccola morta con quella sua veste lunga, a Zùnica, il paese di sogno della sua infanzia felice. (707)

È il narratore esterno che registra la morte. Nella frase conclusiva, introdotta dallo stesso, freddo tono referenziale dell'*incipit*, è l'aggettivazione a costituire la spia stilistica della commossa partecipazione del narratore. Una tecnica narrativa esemplare, quella di Pirandello, che consente al narratore esterno di rifarsi vivo, per tematizzare, senza cadute di stile, la morte della protagonista, aggirando al contempo quella «Stereotypisierung der letzten Äußerungen, Ge-

serva. La novella di Tozzi ha in realtà un esito diverso da quella di Pirandello: morto il padre, Alberto rinasce come nuovo Spartaco. Passare alla condizione adulta significa un'affermazione di virilità che coincide con l'acquisizione del diritto maschile al possesso.

danken, Wahrnehmungen des Sterbenden», che Stanzel vede invece nella rappresentazione schnitzleriana degli ultimi frammenti di coscienza di Else⁵².

⁵² Una tecnica narrativa come quella del monologo interiore, per la sua fissazione sulla prospettiva interna, non può recedere neanche nella rappresentazione della morte. Gli ultimi, incompiuti pensieri di Else («Ich fliege ... ich träume ... ich schlafe ... ich träu ... träu - ich flie ...», 266) portano effettivamente alla luce le difficoltà di rappresentare con questa tecnica la morte dell'io narrante. – Stanzel ricorda che, nel romanzo autobiografico dell'Ottocento, per rappresentare la morte, la prospettiva esterna prendeva il posto di quella interna. La tecnica narrativa consisteva infatti nel sostituire l'io narrante con un altro narratore. Nel *Werther*, come nell'*Ortis*, la morte del protagonista viene registrata p. e da un narratore autoriale che, nei panni dell'editore delle lettere, prende la parola per concludere la vicenda. «Der innere Monolog ist durch die Fixierung auf Innenperspektive in dieser Hinsicht viel weniger flexibel als die Bewußtseinsdarstellung mittels einer personalen ES. In einer personalen ES kann Innenperspektive jederzeit in neutral-objektive oder auch persönlich-auktoriale Außenperspektive übergeleitet werden». Si veda: F. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, cit., pp. 290-294, in part. p. 292.

Leopold R. G. Decloedt
(Brno - Wien)

Jörg Mauthe (1924-1986)
*Der unbekannte österreichische Poetenpolitiker**

Die vom Wiener Kritiker Günther Nenning 1989 in *Esquire* geäußerte Befürchtung, Jörg Mauthe sei in Gefahr, von einem größeren Publikum entdeckt zu werden¹, hat sich nur zum Teil bewahrheitet. Bis heute steht er sowohl in der österreichischen Literatur als in der österreichischen Politik als «verkannter Großer»² da. Der vorliegende Aufsatz möchte diesem ungerechten Zustand - ansatzweise - abzuhelfen versuchen³.

Der «ruhelos Tätige»⁴

Jörg Mauthe wurde am 11. Mai 1924 in Wien geboren. Seine Mutter kam aus dem Egerland. Sein Vater war der heute noch immer sehr geschätzte in Galizien geborene liberale Journalist und Publizist Hans Mauthe, «der in seinen Leitartikeln in der “Neuen Freien Presse” seinen Glauben an die Größe deutscher Kultur und seine Abneigung gegenüber Hitlers großdeutschen Größenwahn in kraftvollen Worten zu formulieren wußte»⁵. Neben einem ausgesprochenen Liberalismus kennzeichnete sich das Elternhaus Mauthes durch die be-

* Günther Nenning, «Dichter, Tod und Zwergerln: Jörg Mauthe-Erinnerungen an einen unbekanntem österreichischen Poetenpolitiker», *Die Zeit*, 17.01.1992, S. 49.

¹ Günther Nenning, «Von handfester Liebe und vibrierender Wut», *Esquire*, Nr. 10 (1989), S. 13.

² Günther Nenning, «Dichter, Tod und Zwergerln», *Die Zeit*, 17.01.1992, S. 49.

³ Vgl. auch *Jörg Mauthe: Sein Leben auf 33 Ebenen* (Wien: Edition Atelier, 1994).

⁴ György Sebestyén, «Für einen Traum: Abschied vom Schriftsteller Jörg Mauthe, der im 62. Lebensjahr gestorben ist», *Die Furche*, Nr. 6 (07.02.1986), S. 11.

⁵ *Ibid.* Für eine literarische Verarbeitung von Mauthes Herkunft, vgl. Jörg Mauthe, *Nachdenkbuch für Österreicher: Insbesondere für Austrophile, Austromasochisten, Austrophobe und andere Austriaken* (Wien: Edition Atelier, 1987 - erstmals erschienen 1975 im Verlag Fritz Molden), S. 41-56.

wußte Pflege der protestantischen Tradition. Beiden blieb Jörg Mauthe bis zu seinem Tode am 29. Jänner 1986 treu.

Seine Schulzeit verbrachte Mauthe im 18. Wiener Gemeindebezirk. Nach der Luther-Volksschule besuchte er das dortige Humanistische Gymnasium, an dem er März 1942 maturierte. Anschließend immatrikulierte er sich an der Universität Wien, wo er mit je halbjährigen Unterbrechungen durch die vorgeschriebene Ableistung des «Studentischen Ausgleichsdienstes» und den «totalen Kriegseinsatz» bis zum Wintersemester 1947 Kunstgeschichte studierte. Am 16. Juli 1948 promovierte er zum Dr. phil. mit einer von Prof. Zaloziacky initiierten und betreuten Arbeit über «Venezianische Hausformen des Mittelalters»⁶.

Als Mauthe seine zum Teil in Italien geschriebene Dissertation einreichte, war er Lektor beim «Wiener Verlag», in jenem Verlag, wo er 1945 seine erste größere Publikation, die Sammlung *Wiener Meisterfeuilletons*⁷, veröffentlichte. Zur gleichen Zeit schrieb er Dutzende Beiträge für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften. Er war u.a. Redaktionsmitglied der katholischen Zeitung *Die Furche*. Seine Beiträge über bildende Künste, Politik, Literatur, Architektur und Kulturpolitik im allgemeinen gehören nach György Sebestyén «zu den inhaltvollsten»⁸, die je in den Spalten der *Furche* erschienen sind. 1953 wurde Mauthe Kultur-Ressortchef der liberal-konservativen Zeitung *Die Presse*. Er war auch längere Zeit Redakteur bei der *Austria Wochenschau* und ab 1975 arbeitete er als Kolumnist beim *Kurier*⁹.

Die Krönung seiner journalistischen Laufbahn bildet wohl die 1980 - trotz Skepsis vieler Kollegen - erfolgte Gründung¹⁰ des *Wiener Journal*, einer Monatschrift, in der sich laut Gründungsurkunde die beiden großen Tendenzen des Nicht-Sozialismus, nämlich der Liberalismus und der neue Konservatismus, treffen sollten. Bis heute erscheint das *Wiener Journal*, das sich zwar als politisches Medium versteht, aber zur gleichen Zeit weit davon entfernt ist, sich auf tagespolitische Themen einzulassen, in einer Auflage von 30.000 Exemplaren und kann auf eine reputierliche Leserschaft von 270.000 verweisen¹¹.

Mauthe befriedigte sein Kommunikationsbedürfnis nicht nur als schreibender

⁶ Jörg Mauthe, *Venezianische Hausformen des Mittelalters*, Diss. phil. Wien 1948. Jörg Mauthe promovierte am 16.07.1948.

⁷ Jörg Mauthe, hgg. und eingel., *Wiener Meisterfeuilletons: Von Kürnberger bis Hofmannsthal* (Wien: Wiener Verlag, 1946).

⁸ György Sebestyén, «Für einen Traum», *Die Furche*, Nr. 6 (07.02.1986), S. 11.

⁹ Als Mauthe den Ruf der Politik nicht mehr widerstehen konnte, folgte ihm Herbert Hufnagl beim *Kurier* nach.

¹⁰ Mitbegründer waren Gerhard Wilflinger, David Axmann und Peter Bochskanl.

¹¹ Vgl. Wolfgang Hofbauer, «Geist statt Zeitgeist: Meinungsforscher und Herausgeber Dr. Rudolf Bretschneider feiert den zehnten Geburtstag von Jörg Mauthes "Wiener Journal"», *Wiener Journal*, Nr. 23-24 (21.12.1990), S. 27.

Journalist. Ein anderes Betätigungsfeld fand er schon 1951 im Studio des von der US-Besatzungsmacht errichteten und mit dem bis 1955 von den Sowjets dominierten RAVAG konkurrierenden Senders Rot-Weiß-Rot. Als Chef der Abteilung «Wort» erwarb Mauthe sich nicht nur große Verdienste durch die Pflege des heimischen Literaturnachwuchses, sondern es gelang ihm auch, zusammen mit Peter Weiser und Ingeborg Bachmann, am 4. Oktober 1951 die erste österreichische Radiofamilie in die Welt zu setzen. Mit den kleinen Geschichten aus dem Alltagsleben der Familie Floriani, die von den Schauspielern Hans Thimig, Vilma Degischer, Helly Servi, Wolf Harranth, Gisa Wurm, Guido Wieland, Elisabeth Murkus und Alfred Böhm zum Leben erweckt wurden, wollte Mauthe einen Beitrag zum Wiederaufbau eines echten Wiener Bürgertums liefern. 351 Sendungen lang fesselten die Florianis hunderttausende Österreicher an das Radio, wie es heute nur die amerikanischen Seifenopern im Fernsehen zu tun vermögen. Schon 1954 hat Peter Weiser dreißig Folgen der besonders erfolgreichen Radioserie, zu der die Idee im Kaffeehaus entstanden ist, zu dialogisierten Erzählungen¹² umgearbeitet, «um den Liebhabern der Florianis zu ermöglichen, ihre damaligen Wunschvorstellungen über das Familienleben mit den erreichten Tatsächlichkeiten zu vergleichen»¹³. 1992 wurde das Buch von Peter Weiser neu aufgelegt.

Ebenso erfolgreich wie die Familie Floriani war die 1952 als Konkurrenz für das sehr populäre am Sonntagvormittag vom RAVAG gesendete Programm «Was gibt es Neues?» von Heinz Conrad konzipierte Sendung «Der Watschenmann», ein Funkkabarett, in dem konkrete Mißstände im Lande angeprangert wurden und dessen geflügelte Worte («Da wird sich der Chef aber freuen») sich bis heute großer Bekanntheit erfreuen. Als «Watschenmann» sollte Mauthe nachher zum *Kurier* übersiedeln, ohne allerdings nur «daran zu denken, sich den fragwürdigen Anforderungen der Boulevardpresse zu beugen»¹⁴.

Der Einladung von Gerd Bacher folgend, wechselte Mauthe 1969 in den ORF, wo er als Chefdramaturg und Programmplaner tätig war. Er war Erfinder der Fernsehsendungen «Planquadrat» und «Das gute Beispiel», in denen Bausünden bloßgestellt und zu verhindern versucht wurden. Mit der Reihe «In eigener Sache» schuf er ein Sprachrohr für umweltbewußte Österreicher, die aktiv etwas für die Umwelt machen wollten. «Das wohl populärste Beispiel für Jörg Mauthes Art, den Alltag zugleich zu porträtieren und Denkanstöße für sein besseres Funktionieren beizusteuern»¹⁵, ist aber bestimmt die erfolgreiche ORF-

¹² Jörg Mauthe, Peter Weiser, *Familie Floriani* (Wien: Edition Atelier, 1990).

¹³ Alfred Paul Schmidt, «Und fröhlich lacht das Biedermeier», *Der Standard*, 02.11.1990, Beilage, S. VIII.

¹⁴ György Sebestyén, «Für einen Traum», *Die Furche*, Nr. 6 (07.02.1986), S. 11.

¹⁵ «Er war ein tapferer Mensch», *Neues Volksblatt*, 01.02.1986.

Serie «Familie Merian», von der die letzten sechs Folgen im Weihnachtsprogramm 1984 von nahezu 1,2 Millionen Zuschauern verfolgt wurden¹⁶.

Immer wieder hat Jörg Mauthe versucht, «das Öffentliche im Rahmen seiner Überzeugungen mitzugestalten»¹⁷. Dies gilt auch für seine Entscheidung, nach einem Gespräch mit einem guten Freund, dem damaligen Wiener Vizebürgermeister Erhard Busek, 1978 für die Wiener Gemeinderatswahl zu kandidieren. Als Kultursprecher der Wiener Volkspartei setzte er sich in den nächsten Jahren unermüdlich für ein liberales Kulturklima ein, das er durch eine Zusammenarbeit über die Parteigrenzen weg zu realisieren hoffte.

Er interessierte sich aber nicht nur als Politiker für die Denkmalpflege, die Stadtbilderhaltung und den Umweltschutz¹⁸. Auch als Schriftsteller hat sich Mauthe immer wieder für eine die Umwelt schonende Lebensweise eingesetzt. Ohne große Bedenken kann man seinen «kauzig-skurille[n]»¹⁹ Roman *Die große Hitze oder die Errettung Österreichs durch den Legationsrat Dr. Tuzzi* (1975)²⁰, für den Mauthe eine Buchprämie in der Höhe von öS 10.000 des österreichischen Unterrichtsministeriums bekam, als Umweltroman bezeichnen. Anhand einer märchenhaften Geschichte (Österreich wird von einer großen Hitze bedroht, ein Problem, das nur von den Zwergen, die die Wasserquellen überwachen, gelöst werden kann) wird für eine Naturpolitik plädiert, die die Naturprozesse weitgehend berücksichtigt anstatt in sie einzugreifen: «Der Mensch als Bittsteller»²¹ an die Natur.

Mit der in den siebziger Jahren im *Kurier* laufenden Kampagne «Wir wollen Niederösterreich schöner machen» gelang es Mauthe, im größten Bundesland Österreichs eine Dorf- und Stadterneuerung durchzusetzen, die sich u.a. durch Rücksicht auf die natürliche Umgebung auszeichnete²². Noch bevor er das «Ehrenzeichen für Verdienste um das Bundesland Niederösterreich» (1978) und den «Österreichischen Naturschutzpreis» bekam, entschloß sich 1977 der Ge-

¹⁶ Der Erfolg der Merians, der unter anderem darin besteht, daß es um eine Familie geht, in der nicht alles «heil» ist (sie hat die Querschnittslähmung der Tochter zu verkraften), war so groß, daß der ORF den Beschluß faßte, alle 30 Folgen zwischen dem 10. Oktober und dem 22. November 1985 noch einmal zu senden.

¹⁷ Hans Weigel, «Hauptberuf: Wiener. Der Multimedia-Mann Jörg Mauthe», *Rendezvous Wien*, Nr. 4 (1981), S. 6-7, hier S. 7.

¹⁸ Vgl. Jörg Mauthe und Günther Nenning, «Schönheitsmanifest», *Wiener Journal*, Nr. 5 (Mai 1984).

¹⁹ Eva-Maria Mantler, «Die Zwerge sind schuld ...», *Wiener Zeitung*, 22.05.1987, Beilage, S. 2.

²⁰ Der Roman erschien ursprünglich im Verlag Fritz Molden. 1986 erschien eine Neuausgabe im Wiener Verlag Edition Atelier.

²¹ Günther Nenning, «Dichter Tod und Zwergerln», *Die Zeit*, 17.01.1992, S. 49.

²² Vgl. Jörg Mauthe, «Watschenmann auf Reisen oder Die Verbesserung Niederösterreichs», *Morgen: Kulturzeitschrift aus Niederösterreich* (Sonderdruck 1: Schöne Umwelt Niederösterreich).

meinderat seiner Wahlheimat Weiten, nichts mehr zu bauen, umzubauen oder niederzureißen ohne Zustimmung des zugereisten «Schönheitsdiktators»²³. Mauthes persönlicher Beitrag zur Ortbildpflege und zum Landschaftsschutz (er restaurierte die fast komplett verfallene Ruine der Mollenburg) hatte die Weitener anscheinend sehr beeindruckt. Sie empfinden Mauthes Entschluß, sich in «einem halb reizvoll restaurierten, halb reizvoll ruinös belassenen Turm»²⁴ begraben zu lassen, bestimmt als eine große Ehre.

Hauptberuf: Wiener

Wie kaum ein zweiter hat Jörg Mauthe die Wiener Welt beschrieben. In vielen Aufsätzen, mehreren Wien-Büchern²⁵ und verschiedenen Romanen hat er seine fanatische, «nachgerade erotische Beziehung»²⁶ zur Hauptstadt Österreichs, von der er meinte, es sei «ein Dornröschen, das man wachküssen müßte»²⁷, zum Ausdruck gebracht.

Kennzeichnend für seine ironisch-sarkastischen und zur gleichen Zeit liebevollen Beschreibungen der Wiener Art ist deren Verbindung mit äußerst prägnanten Gedanken über das Österreichische schlechthin. Schon sein Frühwerk *Die Bürger von Schmeggs*, das 1955 als Fortsetzungsroman in den *Salzburger Nachrichten* erschien²⁸, ist ein Schlüsselroman, in dem sich die politischen Verhältnisse Österreichs spiegeln. In Schmeggs, dessen Gemeinderat sich aus Traditionellen und Fortschrittlichen zusammensetzt, herrscht «die alt- und neuösterreichische Verwaltungspraxis»²⁹: wichtige Entscheidungen werden fast ausschließlich nach parteipolitischen und nicht nach fachlichen Gesichtspunkten

²³ Günther Nenning, «In der Dr.-Jörg-Mauthe-Gasse: Über die Wiedergeburt Österreichs aus dem wohlbegründeten Pessimismus», *Profil*, Nr. 36 (07.09.1987), S. 64-65, hier S. 64.

²⁴ Günther Nenning, «Dichter Tod und Zwirgerln», *Die Zeit*, 17.01.1992, S. 49.

²⁵ U.a. Jörg Mauthe, *Wiener Knigge* (mit Illustrationen von Rudolf Rhomberg) (Wien: Wilhelm Andermann Verlag, 1956); Jörg Mauthe, *Der gelernte Wiener* (Gezeichnet von Wilfried Zeller-Zellenberg) (Wien/Hannover/Bern: Forum Verlag, 1961); Barbara Pflaum und Jörg Mauthe, *Wie ist Wien?* (Wien: E. Hunna Verlag, 1961); Jörg Mauthe, ... *belieben zu speisen?* (Gezeichnet von Wilfried Zeller-Zellenberg) (Wien/ Hannover/Bern: Forum Verlag, 1962); Jörg Mauthe, *Wien: Spaziergang durch eine Stadt* (Photographiert von Fred Peer) (Salzburg: Residenz Verlag, 1975).

²⁶ Erhard Busek in der Trauerrede beim Begräbnis Mauthes in der Lutherischen Stadtkirche in der Wiener Dorotheergasse am 6. Februar 1986. Mauthe selbst spricht von seiner «ausgesprochen erotische[n] Beziehung» (Jörg Mauthe, *Demnächst oder Der Stein des Sisyphos*, S. 214) zu Wien.

²⁷ S. N., «Abschied von Jörg Mauthe», *Salzburger Nachrichten*, 07.02.1986, S. 2.

²⁸ 1989 erschien der Fortsetzungsroman bereichert mit Zeichnungen von Paul Flora als Buch beim Wiener Edition Verlag. Im Februar 1990 wurde der Roman in den Sendungen «Radio für Genießer» vom Radio Niederösterreich gebracht, gelesen hat Kurt Sobotka.

²⁹ Günther Nenning, «Von handfester Liebe und vibrierender Wut», *Esquire*, Nr. 10 (1989), S. 13.

getroffen, Probleme werden so lange vor sich hingeschoben, bis sie sich von selbst lösen, und durch allerhand Verzögerungsmechanismen gelingt es immer wieder, Konflikte auf «eine bloße Summe von Lästigkeiten» zu reduzieren, «der man sich mit einem Achselzucken durch Nachgeben entledigen kann».

Auch in Mauthes anderen literarischen Werken schwirrt es von lokalen Anspielungen und von politischen und kulturellen Seitenhieben, die bis heute nichts an Aktualität eingebüßt haben. In *Die Große Hitze* zum Beispiel gelingt es dem Ministerialrat Dr. Tuzzi, dessen Name schon durch Herzmanovsky-Orlando und Robert Musil unsterblich wurde, dank der obersten Vorschrift der österreichischen Bürokratie (das Außerkraftsetzen aller Vorschriften durch Beziehungen), seinem von einer unmenschlichen Hitze gequälten und bedrohten Land zu Wasser zu verhelfen. Im *Nachdenkbuch für Österreicher* hat Mauthe «mit der übergroßen Detailliebe eines leidenschaftlichen Sammlers, Beispiele für all das, was Österreich bedeutet und seine Einzigartigkeit ausmacht, zusammengetragen und durch selbst Erdachtes und Erlebtes ergänzt»³⁰. Ausgehend von der - Musilschen - These, daß «jenseits der realen Republik Österreich - oder auch nicht jenseits, sondern gleichsam parallel zu ihr - zumindest ein weiteres Österreich, nämlich ein phantastisches, existieren könnte»³¹, versucht Mauthe, eine Definition für «Österreich» und das «Österreichische» zu finden. Die auf die Vergangenheit bezogene Gegenwart (Plusquamfuturperfektum)³² gehört nach Mauthe genauso zum österreichischen Wesen wie die von vielen als Heuchelei erfahrene Höflichkeit.

1978 erschien *Die Vielgeliebte*³³, ein Roman, dessen Qualität nicht nur in der treffsicheren Zeichnung der Figuren und ihres Milieus liegt, sondern vor allem «in dem, was da von den heimlichen und unheimlichen Hintergründen Wiens aufgedeckt wird»³⁴. Das schöne, von allen umworbene Mädchen, mit dessen Begräbnis die Geschichte beginnt, ist der Mittelpunkt eines sozialen Netzwerkes, das als Spiegelbild der Wiener Gesellschaft gesehen werden kann und in dem Beziehungen eine zentrale Rolle spielen. Die liebevolle Schilderung der Wiener Welt, wo sich Unterweltler, Heurigensänger, erfolgreiche Ärzte und überflüssige österreichische Beamten treffen, wird mit der Geschichte eines Heiligen kombiniert, der freiwillig auf den Beischlaf mit der von allen Geliebten verzichtet. Die Beziehung zwischen dem Heiligen und der Vielgeliebten besteht aus einer Reihe von Möglichkeiten, von denen keiner der beiden je Gebrauch machen wird. Gerade diese Freiheit macht es möglich, daß sie einander bis zum

³⁰ F. K., «Jörg Mauthe las bei Zweymüller», *Badener Zeitung*, 7.11.1975.

³¹ Jörg Mauthe, *Nachdenkbuch für Österreicher*, S. 19.

³² *Ibid.*, S. 34-35.

³³ Jörg Mauthe, *Die Vielgeliebte* (Wien: Verlag Fritz Molden, 1978 - Neuausgabe Wien: Edition Atelier, 1987).

³⁴ Otto F. Beer, «Wo der Weg stets Umweg ist: Wien - ganz hintergründig», *Rheinischer Merkur*, 14.09.1979.

Tode treu bleiben: «Schlafe wohl, liebe Freundin, Schwesterchen, kleine Monade. Jetzt kannst du schlafen, so lange du willst. Du hast dir's verdient, denn du hast etwas Ungeheueres geleistet, nämlich allen, die dich kannten, bewiesen, daß es neben allen denkbar besten Welten eine noch viel bessere geben muß. [...] Die Vorstellung, daß wir bald tun könnten, was wir nie getan haben, nämlich zusammen schlafen, wirkt sehr verlockend auf mich: Odysseus hört den Gesang, den unwiderstehlichen. Aber es ist noch einiges zu erledigen und in Ordnung zu bringen; und du hast mir schließlich beigebracht, daß man seinen Arbeitsplatz aufräumen muß, eher man Feierabend macht. Ein, zwei Jahre noch, animula vagula blandula, meine kleine Seele -von uns beiden war ich ja immer der Unpünktlichere. Schlaf nur. Ich komm` dann schon»³⁵.

Der «ideosynkratische Sonderling»³⁶ und der Tod

Aus den 2 Jahren wurden allerdings 8 Jahre. Am 29. Januar 1986 erlag Jörg Mauthe einem Krebsleiden. Wie er sich das gewünscht hatte, wurde sein Sterben ein öffentliches Ereignis. Noch am 10. Dezember 1985 hielt er im Wiener Gemeinderat eine veritable Vermächtnisrede, in der er an die Mitglieder der drei im Wiener Stadtparlament vertretenen Parteien appellierte, das Trennende zu überwinden, gemeinsam die Zukunft der Stadt zu gestalten und die sich jetzt bietenden Jahrtausendchancen für Wien zu nützen³⁷. In den letzten Monaten seines Lebens schrieb er *Demnächst oder Der Stein des Sisyphos*, ein Buch, in dem er «sein bewußtes Sterben mit vitaler Todesbereitschaft beschrieben»³⁸ hat. Ebenfalls kurz vor seinem Tode verfaßte er einige Briefe an Freunde und Gegner, die erst am Tag nach seinem Ableben von seinem jüngsten Sohn Thomas Mauthe abgeschickt werden durften. Das *Wiener Journal* veröffentlichte die Briefe an den Schriftsteller Hans Weigel, den Bürgermeister der Marktgemeinde Weiten Ludwig Holzinger, den ORF-Generalintendanten Gerd Bacher, den Wiener Bürgermeister Helmut Zilk, die Intendantin der Wiener Festwochen Ursula Pasterk und den Chef der Österreichischen Freimaurer und ehemaligen hochrangigen ORF-Funktionär Alexander Giese. Besonders heftig wurden Helmut Zilk und seine ehemalige Assistentin Ursula Pasterk angegriffen. Nach Mauthe sei Zilk dem Machthunger verfallen und Pasterk völlig inkompetent.

³⁵ Jörg Mauthe, *Die Vielgeliebte*, S. 328.

³⁶ Hilde Spiel, «Fluch aus dem Grab: Jörg Mauthes Vermächtnis», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.02.1986, S. 25.

³⁷ Vgl. Jörg Mauthe, *Demnächst oder Der Stein des Sisyphos* (Wien: Edition Atelier, 1986), S. 214ff.

³⁸ Edwin Hartl, «In Memoriam Jörg Mauthe», *Salzburger Nachrichten*, 21.11.1987, S. 26. Das Buch erschien genau vier Wochen nach seinem Tod. Nach nur einer Woche war das Buch vergriffen. Eine zweite Auflage wurde sofort gedruckt.

Nur Hans Weigel und die Mitarbeiter des *Wiener Journal* wurden von Vorwürfen verschont.

Der Chefredakteur des *Wiener Journal*, Peter Bochskaul, meinte in einem Interview mit der *Wochenpresse*, daß Mauthe mit den Briefen einen Beitrag «zur Besinnung im Politik- und Kulturbetrieb, zu mehr Redlichkeit, mehr Aufrichtigkeit und mehr Demut» liefern wolle. «Weil er mit diesen Briefen etwas weit über seine Person Hinausgehendes erreichen wollte, hat er auf ihrer Veröffentlichung bestanden. Wohl auch deshalb, weil er [...] verhindern wollte, mit unaufrichtigen Nachrufen und falschen Bildtexten nicht nur wider Willen verinnahmt, sondern sogar mißbraucht zu werden»³⁹. In diesem Rahmen sollte auch Mauthes Aufruf an die meisten Adressaten seiner Briefe gesehen werden, bei seinem Begräbnis nicht anwesend zu sein.

Mißbraucht wurde Mauthe allerdings von der Schriftstellerin Lotte Ingrisch, die meinte, sie habe nach dem Tode Mauthes mit seinem Geiste Kontakt gehabt und der habe ihr das Buch *Donnerstagebuch aus dem Jenseits* diktirt⁴⁰. Philipp Mauthe, Sohn des Verstorbenen und Erbe des Nachlasses, bestand auf einer finanziellen Entschädigung dafür, daß der Name seines Vaters auf dem Buchdeckel aufscheint. Eine Klärung vor Gericht ging im Nachteil von Ingrisch aus.

Dem unbequemen Denker und ewigen Querulanten ist es also gelungen, auch nach seinem Tode, die Geister vieler Leute zu beschäftigen. Hoffentlich gehören zu diesen Leuten auch bald einige Germanisten⁴¹.

³⁹ Nora Schuster, «Antworten ins Jenseits: Der Schriftsteller Jörg Mauthe ließ am Tag nach seinem Tod Briefe an Freunde und Gegner abschicken. Nicht nur die Betroffenen reagieren erschüttert», *Wochenpresse*, Nr. 7 (11.02.1986), S. 12-13, hier S. 12.

⁴⁰ Vgl. u.a. Saskia Schwaiger, «Lottes Ghostwriter: Hat Jörg Mauthe aus dem Jenseits ein Buch diktirt? Ein Wiener Bezirksgericht befaßt sich damit», *Profil*, Nr. 20 (13.05.1991), S. 119; Heinz Sichrovsky, «Noch mehr Erscheinungen: Ingrischs Reich der Zwerge», *Basta*, Nr. 9 (September 1991), S. 70-71; Franz Hauer, «Jörg Mauthe als Autor aus dem Jenseits: Erben machen Namensrecht geltend -Lotte Ingrisch klagt», *Die Presse*, 27.02.1991, S. 22.

⁴¹ Im Sommer 1995 erschien beim Edition Atelier in Wien die erste wissenschaftliche Arbeit über Mauthe: Edith J. Baumann, *Der doppelte Spiegel: Jörg Mauthes «Die große Hitze» und «Die Vielgeliebte». Zwei literarische Utopien.*

Fausto Cercignani
(Milano)

*Spigolando tra Hofmannsthal e Rilke**

Quando rivolgiamo la nostra attenzione ad alcuni tra i maggiori poeti di lingua tedesca che si affacciarono sulla scena letteraria tra il 1890 e il 1914 - grosso modo negli anni dell'età guglielmina dei tedeschi e nella seconda parte dell'età francogiuseppina degli austriaci -, non possiamo fare a meno di notare che, dall'intrico degli «ismi» che appesantiscono (e spesso offuscano) il panorama artistico e letterario di questo periodo, emerge, con qualche fatica, il termine «simbolismo», un termine non proprio trasparente, che sembra rimandare di continuo alla ben diversa realtà storico-letteraria della Francia.

Parlando degli autori della *belle époque* a cavallo dei due secoli, si usa spesso accomunarli nel segno di un vago «decadentismo» o di un non meno generico «estetismo». Se il discorso si fa più specifico, si oscilla di frequente tra «impressionismo» e «simbolismo», con una qualche preferenza per il primo. Il che è possibile, non solo perché «impressionismo» e «simbolismo» talvolta coesistono nello stesso autore, ma anche perché i termini «decadentismo», «estetismo» e «impressionismo» tendono a caratterizzare un'epoca ben al di là dei movimenti letterari, mentre il termine «simbolismo» vorrebbe essere collocato in un ambito più ristretto e in collegamento con il filone simbolista francese o, più specificamente, con quel gruppo di scrittori francesi che nel 1886 si staccò ufficialmente dai cosiddetti decadenti.

Sia come sia, il fatto è che per la produzione letteraria di lingua tedesca negli anni che vanno dal 1890 al 1914 si parla di decadentismo (individuale o generalizzato), di estetismo (come realtà esistenziale o semplice moda), di impressionismo (stato d'animo più che tecnica artistica), ma si parla anche di naturalismo (scientifico ed estetizzato), di espressionismo (politico-sociale o cosmico-lirico) e di neoromanticismo (per lo più misticheggiante). E si parla, naturalmente, anche di simbolismo, di un simbolismo con respiro decisamente europeo,

* Da una conferenza tenuta il 22 maggio 1996 presso l'Istituto Austriaco di Cultura di Milano.

che interessa tutta la produzione letteraria, ma che sembra assumere particolare importanza nell'ambito strettamente poetico.

Ora, il simbolismo europeo che si sviluppò dal germe francese subì varie modificazioni, sia perché non disdegnò le principesse da fiaba, le fanciulle dai capelli fluenti e i contorni pittorici sfumati che i preraffaelliti inglesi avevano proposto intorno alla metà dell'Ottocento, sia perché fece proprio lo stile floreale, lo stile che s'impondeva ormai prepotentemente negli anni della svolta del secolo, con le sue linee sinuose e con il suo decorativismo puro.

Il modo di poetare che derivò da questi influssi si articola in un'ampia gamma di tipologie, in cui possiamo distinguere due estremi: da un lato, la lirizzazione delle «cose» in simboli attraverso forme che tendono al fluido e all'evanescente, al misterioso e al trasognato; dall'altro, la consapevole ricerca di quelle che, con Baudelaire e dopo Baudelaire, si chiamano «corrispondenze»¹, corrispondenze o relazioni tra le «cose», tra tutto ciò che esiste, e soprattutto tra entità materiali ed entità immateriali.

In Austria e in Germania la categoria «simbolismo» viene di solito usata soltanto per una triade di poeti: George, Hofmannsthal e Rilke². I quali, per altro, si avviarono lungo sentieri del tutto diversi e percorsero itinerari che conducevano a mete poetiche o storico-culturali senza dubbio dissimili. Se però ci soffermiamo sulla problematica delle «cose», e in particolare sulle «corrispondenze» di cui abbiamo appena parlato, sarà forse possibile, in qualche misura, avvicinare due di questi poeti, Hofmannsthal e Rilke, senza nulla togliere ai loro profili poetici individuali e senza dimenticare i meriti storico-culturali del tedesco George.

È ovvio che il percorso che seguiremo scaturisce da un confronto assai limitato e necessariamente concentrato, ma forse non inutile, tra i testi dei due autori.

La problematica delle «cose», che per certi aspetti ricorre anche nei versi di George, acquista un notevole spessore nella produzione di Hofmannsthal. La sua lirica (che spesso è lirica anche poetologica, di riflessione sulla poesia) non si limita a proiettare il sentire nei particolari del mondo circostante, ma cerca nelle «cose» una comunione armonica con tutto l'universo. Nei suoi componimenti troviamo addirittura una sorta di manifesto di questo atteggiamento poetico, di questa tendenza a trasformare le «cose» non già in simboli puri e semplici (magari solo decorativi o di maniera), bensì in vere e proprie entità simboliche attraverso le quali è possibile suggerire la dimensione universale immaginata dal poeta. Scrive Hofmannsthal nelle sue *Terzine* (*Terzinen*, 1894):

¹ Si veda il componimento *Correspondances*, in J. Crépet, G. Blin, C. Pichois (cur.), *Charles Baudelaire. Les Fleurs du Mal* [1857], Parigi, 1968, pp. 34-37.

² Ma Enrico De Angelis, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 116-117, include anche Georg Trakl tra i simbolisti di lingua tedesca.

Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum.³

E tre sono uno: un uomo, una cosa, un sogno.

Questo famosissimo verso, che conclude il terzo componimento della serie, è certamente un enunciato denso e preciso ma, al tempo stesso, come avrebbe voluto Verlaine, impreciso: e ciò perché si limita a suggerire (ma non potrebbe essere altrimenti) una dimensione indefinibile, ineffabile, che è però al tempo stesso «concreta» nel momento in cui le entità reali (l'uomo e la cosa) si fondono nel sogno, vale a dire nella visione della facoltà poetica. Grazie a questa particolare dimensione diventa possibile entrare in uno specialissimo rapporto con tutto il creato, oppure - come succede qualche volta a Hofmannsthal - unificare presente e passato in una prospettiva che è, sì, personale, ma anche universale.

Strettamente connesso con tutto ciò è il concetto di «preesistenza», così come Hofmannsthal lo interpreta: non già una sorta di «vita anteriore» alla Baudelaire, una «vie antérieure», che evoca età remote cercando di rappresentarle nella magia della loro perfezione artistica; bensì l'innocenza di una mitica infanzia che scorre beatamente nell'eterno fluire delle cose, una condizione di perenne innocenza che non conosce la caducità della vita.

Nella terza parte del componimento già citato, *Terzinen*, leggiamo:

Wir sind aus solchem Zeug, wie das zu Träumen,
Und Träume schlagen so die Augen auf
Wie kleine Kinder unter Kirschenbäumen.⁴

Noi siamo di tal materia come i sogni,
E i sogni stanno ad occhi spalancati
Come sotto il ciliegio i piccolini.

E i sogni, si legge più avanti,

Son lì e vivono come un bimbo, che ride
(Sind da und leben wie ein Kind, das lacht)
[...]
Son dentro noi e hanno sempre vita
(Sind sie in uns und haben immer Leben).⁵

Come si vede, in queste formulazioni poetiche e poetologiche troviamo

³ Herbert Steiner (cur.), *Hugo von Hofmannsthal, Gedichte und lyrische Dramen*, Stoccolma, Bermann-Fischer, 1946, p. 19 (abbr.: GLD). Per una raccolta italiana di vari testi di Hofmannsthal si veda Elena Croce (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Canto di vita e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1971.

⁴ GLD, 19.

⁵ GLD, 19.

quella che potremmo definire la materialità del sogno, la sua materiale presenza nell'uomo, una presenza che diventa funzione creativa grazie alla mediazione del fanciullo innocente.

Naturalmente, Hofmannsthal ha ben presente la scissura tra anima e universo, tra arte e vita, ed è dunque sempre consapevole, come lirico, della necessità di ricrearne continuamente l'unità armonica attraverso le «cose», per mezzo di quelle entità simboliche che possono dischiudere al poeta una dimensione universale.

Questa dimensione affiora prepotentemente anche da una particolarissima creazione di Hofmannsthal, da una prosa che si presta a varie interpretazioni, soprattutto se la si vuole rapportare alla condizione dell'autore o al resto della sua produzione. Si tratta della famosa lettera (*Ein Brief*, 1901) in cui un immaginario umanista e poeta ventiseienne, Lord Chandos, si rivolge a Francis Bacon - siamo nell'agosto del 1603 - per giustificare l'assoluta rinuncia all'attività letteraria⁶.

La cosiddetta «Lettera di Lord Chandos» descrive una condizione di crisi esistenziale e di marcato scetticismo nei confronti del linguaggio. Ma va subito detto che la vicenda di Lord Chandos è determinata da una concezione mistica che impone il ritrarsi dalla vita in tutte le sue espressioni, e non semplicemente da quella artistico-letteraria. Né bisogna dimenticare che la paralisi creativa è tutta di Lord Chandos e non di Hofmannsthal, che nel misticismo vede, invece, una possibilità di ricerca, una via per accedere al mistero del mondo. Certo, Hofmannsthal passò ben presto dalla lirica ad altri generi letterari, ma questa svolta non può essere attribuita - come invece spesso si fa - a un improvviso attacco di «Sprachskepsis», di scetticismo nei confronti del linguaggio.

Le riflessioni di Lord Chandos sull'impossibilità di descrivere certi attimi «gioiosi e vivificanti»⁷ sono tuttavia importantissime, perché possono essere collegate proprio a quella poetica di cui abbiamo appena parlato. Il giovane Lord Chandos scrive che una «cosa» qualsiasi del mondo circostante (oggetto, animale, persona) può improvvisamente diventare «il recipiente» della rivelazione⁸, un recipiente in cui si può tranquillamente fluire⁹, con la sensazione di

⁶ Si veda il breve preambolo alla lettera, in Herbert Steiner (cur.), *Hugo von Hofmannsthal, Prosa II*, Francoforte, S. Fischer, 1951 (abbr.: PRS2), p. 7: «Dies ist der Brief, den Philipp Lord Chandos [...] schrieb, um sich [...] wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung zu entschuldigen». Per una recente edizione italiana della lettera si veda Roberta Ascarelli (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Lettera di Lord Chandos*, Pordenone, Studio Tesi, 1992.

⁷ PRS2, 15: «ein Dasein, [...] das nicht ganz ohne freudige und belebende Augenblicke ist».

⁸ PRS2, 15: «[...] alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden».

⁹ PRS2, 18: «[...] und es gibt unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte».

entrare «in un nuovo, presago rapporto con tutto ciò che esiste»¹⁰. Egli afferma che nessuna parola può rendere il colore «nobile e toccante» che la «cosa» assume in quel momento¹¹, e sostiene di non conoscere la lingua che potrebbe esprimere l'incanto di quella rivelazione. Perché il mezzo espressivo che Lord Chandos ha in mente non è né il latino, né l'inglese, né l'italiano o lo spagnolo, bensì la lingua in cui parlano «le cose mute»¹².

Se trasferiamo tutto ciò nella sfera del processo creativo di Hofmannsthal, ci accorgiamo subito che «la lingua delle cose mute» non è altro che il linguaggio di quei simboli che il poeta propone quali manifestazioni di un'armonica comunione con l'universo fisico e metafisico, di quell'armonia che - per dirla con Lord Chandos - attraversa l'individuo e il mondo intero come un'unica tessitura¹³.

Le parole, anche per Hofmannsthal, non possono descrivere certi momenti, non possono «dire» certe intuizioni; possono però evocare una dimensione particolare, forse appunto ineffabile ma in qualche misura suggerita da un contesto specifico. Nella *Ballata della vita esteriore* (*Ballade des äußeren Lebens*, 1895), troviamo una precisa enunciazione poetologica che è al tempo stesso evocazione poetica. Il componimento presenta una struttura che mira a mettere in risalto gli ultimi versi, a valorizzare un finale in cui il poeta propone una visione che va ben al di là delle cose. Le prime quattro strofe tendono infatti a presentare la caducità della vita, e ciò avviene attraverso una sorta di elencazione discorsiva. Nelle tre strofe successive si pone l'eterna domanda: «A che scopo? A che serve?». Ma nell'ultima di queste tre strofe lo scetticismo insito nelle domande appena poste viene per così dire superato da una visione assai più positiva, sia della vita, sia del linguaggio poetico. E ciò è possibile perché una singola parola s'impone sull'andamento discorsivo (che pure la introduce) per affermare la positività del linguaggio poetico evocativo. Gli ultimi versi suonano così:

Und dennoch sagt der viel, der «Abend» sagt,
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt

Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.¹⁴

¹⁰ PRS2, 18: «[...] Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten».

¹¹ PRS2, 15: «Jeder dieser Gegenstände [...] kann für mich plötzlich [...] ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen».

¹² PRS2, 22: «[...] weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen [...]».

¹³ PRS2, 18: «[...] diese mich und die ganze Welt durchwebende Harmonie».

¹⁴ GLD, 17.

Eppure dice molto colui che dice «sera»,
Parola da cui scorre profondità e tristezza

Qual miele denso giù dai favi vuoti.

Grazie alla capacità evocativa del linguaggio poetico la parola «sera» - sostiene esplicitamente Hofmannsthal - secerne vita e significato, corposa sostanza ma anche suggestiva levità. Dai favi che, essendo cavi, *sembrano* vuoti scorre di nuovo un significato, un senso poetico che riafferma la profonda pienezza dell'esistenza, ma anche il velo di tristezza che spesso si stende, senza offuscarli, su momenti particolarmente suggestivi della vita reale. Allo stesso modo, da quelle che possono sembrare «parole vuote» (l'espressione tedesca è, appunto, «hohle Worte») sgorga un significato che pareva essersi esaurito. Con la parola «sera» (e con tutto ciò che essa può evocare), e grazie al simbolo del miele, il poeta raggiunge così un culmine poetologico e creativo. Nel riaffermare la potenza del linguaggio poetico, egli rimanda all'armonia con il creato, a un'armonia indefinibile, ma non per questo meno «concreta»: almeno nella prospettiva di chi sa cogliere il momento magico delle «cose», quell'attimo di rivelazione di cui parlava, appunto, Lord Chandos.

* * *

Ciò che permette di accostare, sia pure solo per certi aspetti, Rainer Maria Rilke¹⁵ al coetaneo Hugo von Hofmannsthal è, in primo luogo, la particolare attenzione per le «cose», per una problematica che nel praghese «senza patria» si profila già con il *Libro d'ore* (*Das Stundenbuch*, 1899-1903). Dalla ricca varietà di strutture che caratterizza quest'opera nell'ambito della tradizione del verso libero o rimato, emerge un misticismo che mira incessantemente a cogliere il mistero che circonda l'esperienza umana, senza però mai congiungersi con la religiosità e con il trascendente, che viene anzi negato¹⁶. Nella seconda parte di questo laicizzato «libro di preghiere»¹⁷, dunque nei versi dedicati al pellegrinaggio (*Das Buch von der Pilgerschaft*, 1901), leggiamo infatti:

Kein Jenseitswarten und kein Schaun nach drüben,
nur Sehnsucht, auch den Tod nicht zu entweihn
und dienend sich am Irdischen zu üben.¹⁸

¹⁵ Per le citazioni rilkiane si rimanda a Ernst Zinn (cur.), *Sämtliche Werke*, Wiesbaden, Insel, 1955-1966, voll. I-VI (abbr.: SW I-VI).

¹⁶ Si confronti Alberto Destro, *Invito alla lettura di Rainer Maria Rilke*, Milano, Mursia, 1979, pp. 45-48.

¹⁷ Com'è noto, nello scegliere il titolo dell'opera, Rilke pensava agli antichi libri di preghiera, e in particolare ai *livres d'heures* francesi.

¹⁸ SW I, 330.

Nessun'attesa d'aldilà, nessuno sguardo all'altrove
 soltanto desiderio di non dissacrare anche la morte
 e, servendo, di esercitarsi nel terrestre.

Il rifiuto di volgere lo sguardo all'altra parte (nach drüben) si accompagna dunque alla precisa volontà di non profanare anche la morte sostenendo che essa conduce al trascendente. Più importante, nella prospettiva che qui si propone, è tuttavia la conseguenza di tale rifiuto. Esercitarsi nel terrestre, in ciò che è terreno, vuol dire, nel *Libro d'ore*, accumulare un insieme straordinariamente vario degli elementi che costituiscono sia la realtà esterna all'uomo sia la realtà interiore, quella del suo spirito. Tale insieme di «cose» diventa un complesso unitario, una totalità indivisa, grazie alla metafora di Dio, intorno alla quale il poeta ruota di continuo nella sua ricognizione poetica. Nella prima parte dell'opera, dedicata alla vita monacale (*Das Buch vom mönchischem Leben*, 1899), il movimento circolare intorno a questo centro, che qui rappresenta il «reale», evoca l'incessante ricerca dell'uomo:

Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,
 und ich kreise jahrtausendelang.¹⁹

Ruoto intorno a Dio, antichissima torre,
 e ruoto per millenni.

Elencare le «cose» che costituiscono la complessa realtà rappresentata da Rilke nel *Libro d'ore* sarebbe un'impresa veramente ardua. Qui basterà ricordare una piccola parte di ciò che Dio eredita dall'uomo. Secondo la raffinata strategia di ribaltamento escogitata dal poeta, Dio è infatti figlio dell'uomo e non viceversa: «Tu sei mio figlio», afferma l'uomo Rilke rivolto a Dio²⁰. Nei versi dedicati al pellegrinaggio Dio eredita dunque tutto ciò che è terreno: il verde e la rugiada, l'amore e le stagioni, città come Venezia, Roma e Mosca. L'inversione dei ruoli tradizionali viene del resto ribadita anche dalla solenne (quasi biblica) formulazione dei versi in cui l'uomo si rivolge a Dio promettendogli in eredità il suono che pervade l'esistenza:

und Klang wird dein sein: Geigen, Hörner, Zungen,
 und jedes Lied, das tief genug erklingen.²¹

Che possiamo tradurre (con le ripetizioni del poeta):

e il suono sarà tuo: violini, corni, lingue,
 e ogni canto che profondo abbastanza è risuonato.

¹⁹ SW I, 253.

²⁰ «Du bist mein Sohn» (SW I, p. 312).

²¹ SW I, 314.

Ma ciò che ho chiamato la problematica delle «cose» non si esaurisce certo qui. Dopo aver rappresentato, nel *Libro d'ore*, la pressoché infinita e spesso contraddittoria molteplicità della vita reale, Rilke decise di applicarsi all'oggetto in sé e per sé, alla «cosa» isolata, alla figura nella sua plasticità. Molto importante, a questo proposito, è lo studio che egli condusse sullo scultore impressionista Auguste Rodin²², di cui divenne anche, per qualche tempo, segretario a Parigi.

Da questa esperienza nacquero i due volumi di *Nuove Poesie (Neue Gedichte, 1907 e 1908)*²³, nelle quali la ricerca della cosiddetta «oggettività plastica» fa parte di un più ampio contesto creativo che tende a rappresentare le «cose» (oggetti, ma anche esseri animati e avvenimenti) nella loro molteplicità isolata, e non più nella loro globalità.

Eppure, anche qui, il principio unificatore è la ricerca di corrispondenze profonde tra le «cose» e l'interiorità dell'uomo. Ogni cosiddetta «poesia oggettuale» o «poesia della cosa» (ogni «Dinggedicht») diventa simbolo di una dimensione che va oltre il reale, contribuendo così a creare una rete di relazioni simboliche da cui scaturisce un peculiare collegamento tra la realtà esterna all'uomo e la sua realtà interiore.

Grazie a questo modo di percepire e di rappresentare il mondo, le rose non sono più soltanto fiori bellissimi, ma entità che possiedono una loro dimensione interiore, come nella poesia intitolata, appunto, *Das Rosen-Innere (L'interno delle rose)*. Da questo loro spazio interno le rose possono traboccare nello spazio esterno (che è fatto di «cose», ma anche di tempo), fino a confondere (e quindi a unificare) esteriorità e interiorità. Ecco, dunque, le rose di Rilke:

Sie können sich selber kaum
halten; viele ließen
sich überfüllen und fließen
über von Innenraum
in die Tage, die immer
voller und voller sich schließen,
bis der ganze Sommer ein Zimmer
wird, ein Zimmer in einem Traum.²⁴

Loro sanno a mala pena
trattenersi; molte si lasciarono
troppo riempire e fluiscono
fuori, dal loro spazio interno
nei giorni, che sempre

²² Si veda la monografia *Auguste Rodin (1902)* in SW V, 137-246.

²³ *Neue Gedichte (1907), Der Neuen Gedichte Anderer Teil (1908)*.

²⁴ SW I, 623.

più colmi, ricolmi, si chiudono,
 finché l'intera estate una stanza
 diventa, una stanza in un sogno.

Rappresentare la complessità del mondo esterno e della dimensione interiore non è tuttavia cosa facile. Non deve quindi meravigliare che a un certo punto il poeta si senta incapace di andare al di là del semplice percepire. I momenti in cui l'unico esercizio possibile sembra quello di «imparare a vedere» le «cose» è ben riflessa nella struttura narrativa aperta del «romanzo» intitolato *Le annotazioni di Malte Laurids Brigge (Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (1904-1910))*²⁵. I cosiddetti «quaderni» attribuiti a questo fittizio scrittore (un giovane aristocratico danese morto in miseria a Parigi) contengono infatti tutta una serie di appunti (peraltro mediati da diversi approcci formali) che ci presentano la realtà attraverso un susseguirsi di momenti distinti, non integrati in una visione globale, così che il mondo appare come un insieme di frammenti filtrati dall'impressione o dal ricordo: cose e persone, gesti e fatti, rumori e silenzi.

Dopo questo periodo di grave difficoltà ecco tuttavia profilarsi un nuovo percorso di ricerca, e dunque una «svolta», una *Wendung* (1914). Nella poesia così intitolata, Rilke afferma la necessità di sostituire alla creazione basata sull'osservazione delle «cose» un processo creativo che scaturisca interamente dal «cuore», dalle immagini conservate nell'intimo del poeta:

Werk des Gesichts ist getan
 tue nun Herz-Werk
 an den Bildern in dir, jenen gefangenen [...] ²⁶

Che possiamo tradurre (con le ripetizioni del poeta):

L'opera della vista è fatta,
 adesso fai opera di cuore
 sulle immagini in te, quelle già prese.

Una sorta di soluzione alle sempre incombenti difficoltà creative si era peraltro preannunciata nelle *Nuove Poesie*, con la *Canzone del Mare (Lied vom Meer - Capri. Piccola Marina, 1907)*. Questo breve componimento anticipa, infatti, la densa e misteriosa suggestione mistica di alcune parti delle *Elegie Duinesi* e la ricerca di quello che Rilke stesso chiama «spazio interno del mondo», quel «Weltinnenraum» che si estende attraverso tutti gli esseri. L'annuncio di una poesia senza titolo che risale al 1914 è, in questo senso, perfetto:

²⁵ «Ich lerne sehen» (SW VI, 710).

²⁶ SW II, 83-84.

Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum. [...] ²⁷

Attraverso ogni essere *uno* spazio:
spazio interno del mondo. [...].

Nella poetica rilkiana questo «Weltinnenraum» è allo stesso tempo lo spazio dell'universo fisico (in cui si trovano le «cose») e quello spirituale, lo spazio dell'anima. Ma questa dimensione non è di per sé data, deve essere cercata, individuata, perfino ricostruita, magari soltanto suggerita dalla creazione poetica.

Se non è possibile descrivere le «cose», se non ci è concesso di nominarle *ex novo* per svelarne l'essenza, forse si può tentare di stabilire un qualsiasi punto di contatto con l'universo fisico, una momentanea comunione tra spazio spirituale e spazio fisico, tra spazio dell'anima e spazio cosmico. Così, nella già ricordata *Canzone del mare*, un alberello di fico abbarbicato alla sommità della roccia resiste alla furia della tempesta e sembra percepire tutta l'intensità degli elementi primordiali. Il poeta si rivolge direttamente al vento che si scaglia contro la marina trascinando con sé (e facendo percepire) gli spazi più lontani:

uraltes Wehn vom Meer,
welches weht
nur wie für Ur-Gestein,
lauter Raum
reißend von weit herein ...

O wie fühlt dich ein
treibender Feigenbaum
oben im Mondschein. ²⁸

Che possiamo tradurre (con le ripetizioni del poeta):

soffio antichissimo del mare
che soffi ²⁹
come solo per roccia primordiale,
mero spazio
qui strappi di lontano ...

Oh come ti sente una

²⁷ Il primo verso del componimento è «Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen» (SW II, 93).

²⁸ SW I, 600-601.

²⁹ Il soggetto è, fin dall'inizio, un "tu": «Uraltes Wehn vom Meer, / Meerwind bei Nacht: / du kommst zu keinem her [...]».

pianta di fico che germoglia
lassù nel chiar di luna.

La comunione dell'aberello con l'universo fisico è dunque tempestosa e tormentata, può essere raggiunta solo con una lotta strenua e incessante. E per l'uomo, per il poeta, le difficoltà sono ancor maggiori, le possibilità di raggiungere la dimensione tanto desiderata sono assai più ridotte. Perché il mondo fisico non è quello dell'anima, e lo spazio comune da trovare e da conquistare è necessariamente esiguo, quasi impercettibile. Nella seconda delle *Elegie Duinesi* (1912) questa esiguità, questa impercettibilità viene espressa nella ricerca di una striscia sottilissima tra il corso d'acqua e la riva, una striscia praticamente inesistente in cui l'«umano» (ciò che lo spirito umano percepisce) si confonde con il «naturale» (ciò che fisicamente esiste e che i sensi percepiscono):

Fänden auch wir ein reines, verhaltenes, schmales
Menschliches, einen unseren Streifen Fruchtlands
zwischen Strom und Gestein.³⁰

Trovassimo anche noi - puro, rattenuto, sottile -
un che di umano, una nostra striscia di terra feconda
tra il fiume e la roccia.

Ma la comunione dell'anima con l'universo fisico può forse essere raggiunta anche grazie a un insieme di «illuminazioni» sensuali e concettuali che disvelano le più ardite relazioni tra l'uomo e le «cose», così come tra le nostre energie spirituali e le energie cosmiche. E questa è una delle conquiste più importanti di Rilke nelle *Elegie Duinesi*, o almeno nelle parti più riuscite di un'opera tanto complessa, in qualche misura esoterica, cifrata³¹.

Le *Elegie Duinesi* sono in larga parte dedicate all'esposizione delle ragioni di una profonda angoscia esistenziale, ma l'arricchimento delle immagini e dei temi (dall'«estraneità dell'angelo «inumano» alla terrestrità dell'uomo), e perfino la ricerca dell'isolamento esistenziale, fanno sì che dai versi scaturisca una rete di corrispondenze materiali e immateriali su cui potenzialmente poggia la ricerca della comunione dell'anima con l'universo fisico.

Da questa costellazione di corrispondenze emerge ancora una volta la fisicità delle cose più familiari, come nella *Prima Elegia* (1912):

[...] Es bleibt uns vielleicht

³⁰ SW I, 692.

³¹ Le *Duineser Elegien*, componimenti di ampio respiro e dalla forma assai libera, furono iniziate nel 1912 nel castello di Duino e terminate nel 1922 in Svizzera, nel castello di Muzot, presso il confine linguistico che divide il Vallese di lingua francese dal Vallese di lingua tedesca.

irgend ein Baum an dem Abhang, daß wir ihn täglich
wiedersähen.³²

[...] E forse ci resta
un albero qualunque sul pendio, perché ogni giorno
possiamo rivederlo.

Ma nella stessa *Elegia* ricompare anche il rapporto tormentoso con l'altro estremo della ricerca rilkiana, cioè lo spazio cosmico, che qui è introdotto dall'invocazione alla notte, compagna della solitudine e del silenzio:

O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum
uns am Angesicht zehrt.³³

Oh, e la notte, la notte, quando il vento pieno di spazio cosmico
il volto ci consuma.

La rassegna potrebbe continuare, perché le immagini e le situazioni s'intrecciano di continuo. Ma qui basterà ricordare che talvolta il poeta sembra raggiungere la meta tanto desiderata. Al termine della *Nona Elegia* (1912 e 1922) egli sembra trovare la sua propria essenza in una dimensione, quella della terra (della madre terra), che è al tempo stesso terrena e cosmica:

Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft
werden weniger ... Überzähliges Dasein
entspringt mir im Herzen.³⁴

Vedi, io vivo. Di che? Né infanzia né futuro
diventano minori ... Soprannumeraria esistenza
mi sgorga qui nel cuore.

L'esistenza che il poeta intravede è «finita» (limitata, terrena), come la gioia che scaturisce nel cuore; ma è al tempo stesso infinita, anzi travolgente, perché gli elementi e le relazioni che la costituiscono implicano una soprannumerarietà, una superiorità numerica («Überzahl») che riflette la complessità dell'anima e dell'universo.

Il progetto di costruire l'«opera del cuore» non implica dunque una rinuncia a cercare una comunione armonica con l'universo fisico. L'«opera della vista» può considerarsi compiuta solo perché il poeta non ha più bisogno di studiare le manifestazioni concrete del mondo esterno. Ma l'«opera del cuore» attinge continuamente alla memoria di quelle «cose» che Rilke ha sempre desiderato congiungere alla realtà della vita interiore. «Dire» le cose (anche senza più scrupoli

³² SW I, 685.

³³ SW I, 685.

³⁴ SW I, 720.

tarle attentamente) significa ormai, non già nominarle o rinominarle per scoprirne l'essenza, bensì interiorizzarle e fonderle nella dimensione dell'anima. Così, nell'argomentare poetico della *Nona Elegia*, le cose vogliono essere salvate dall'incessante trascorrere, vogliono essere accolte in una dimensione eterna e infinita creata dal poeta, vogliono trovare ricovero nel «cuore invisibile» dell'uomo, che pure sembra rappresentare l'entità più fugace dell'universo:

[...] Und diese, von Hingang
lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich,
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.
Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln
in - o unendlich - in uns!³⁵

[...] E queste cose che vivon
di trapasso capiscono che tu le celebri; fugaci,
presumono un che di salvifico in noi, nei più fugaci.
Vogliono che noi le trasmutiamo del tutto, nel cuore invisibile,
in - oh infinito - in noi!

Da questo reciproco salvarsi - del poeta e delle cose - si passa direttamente al ciclo dei *Sonetti a Orfeo* (*Sonette an Orpheus*, 1922), in cui il mitico cantore rappresenta il poeta che trasforma continuamente, interiorizzandoli, i fenomeni e le «cose», anche le più banali. Il centro dell'attività percettiva e trasmutativa delle «cose» è ormai solo «il cuore» o, se vogliamo l'io del poeta, che crea spazi del tutto «interni», spazi in cui è ancor più difficile penetrare, spazi abitati da «figure» che possono essere anche molto lontane dall'esperienza quotidiana³⁶.

Eppure, da questa dimensione particolarissima fatta di rapporti, fusioni, trapassi - in cui ogni elemento si fonde con gli altri e ogni differenza sembra in qualche modo svanire - si affaccia anche una nostalgia che richiama quella di Hofmannsthal. In uno dei *Sonetti a Orfeo* (parte II, 26) un filo ben preciso lega il grido primordiale degli uccelli in volo a quello dei bambini che giocano, che passano di corsa, presi dal loro grido, un grido che va oltre il reale, che sa penetrare un universo fortuito, un grido che rimanda anche ai sogni degli uomini:

Wie ergreift uns der Vogelschrei ...
Irgend ein einmal erschaffenes Schreien.

³⁵ SW I, 719.

³⁶ E ciò è vero, almeno in parte, anche per l'ultima produzione di Rilke, che pure comprende poesie (e molte sono in francese) in cui il poeta recupera un rapporto più sereno, più disteso, con la realtà che lo circonda. Tra le raccolte francesi ricordiamo qui *Vergers* (*Frutteti*, 1924-1925), *Les quatrains valaisans* (*Le quartine vallesane*, 1924) e *Les Fenêtres* (*Le finestre*, 1924-1926).

Aber die Kinder schon, spielend im Freien,
schreien an wirklichen Schreien vorbei.

Schreien den Zufall. In Zwischenräume
dieses, des Weltraums, (in welchen der heile
Vogelschrei eingeht, wie Menschen in Träume -)
treiben sie ihre, des Kreischens, Keile.
[...]³⁷

Come ci afferra il grido degli uccelli ...
Un gridare qualsiasi creato chissà quando.
Ma certo i bambini che giocano all'aperto
passano, gridando, oltre i gridi veri.

Gridano il caso. E negli interspazi
di questo, spazio del mondo (in cui penetra,
sano, il grido degli uccelli, così come l'uomo nei sogni -),
i loro cunei affondano, acuti di stridio.

Alla fine del breve e limitato percorso poetico che abbiamo seguito possiamo dunque ricollegarci al suo inizio. Quando le «cose» sembrano aver perso la loro fisicità, ecco che, nei *Sonetti a Orfeo*, riaffiora per un attimo il concetto di preesistenza, un concetto che qui è associato al rilkiano spazio del mondo, ma - in qualche misura - anche alla triade di Hofmannsthal: un uomo, una cosa, un sogno.

³⁷ SW I, 768.

Fritz Hackert
(Tübingen)

Kaffeehaus, Feuilleton und Kabarett in Wien um 1900

Kaffeehaus-Metropole des europäischen Kontinents war im 19. Jahrhundert unangefochten Paris, wo es schon um 1807 etwa 4000 Cafés gab. Umso erstaunlicher ist es, daß ein französischer Wien-Besucher, Victor Tissot, 1881 in seinen Reisebeschreibungen - "Vienne et la vie Viennoise" - die große Zahl der Wiener Kaffeehäuser bemerkenswert fand¹. Als nach dem II. Weltkrieg aber eines ihrer berühmtesten, das "Café Central", endlich restauriert war, wurde bei den Enkeln des Wiener Feuilletons heftiger Zweifel am Sinn dieser Denkmalspflege laut: es handle sich bei ihr um «Konjunktur und Mode [...] für touristischen und einheimischen Bedarf», wobei nur «veritable Potemkinsche Caféhäuser» entstünden. Und überhaupt sei das «Wiener Caféhaus - verstanden als geistige Lebensform» spätestens mit der Ersten Republik Österreichs 1938 untergegangen².

Der Untergang des Kaffeehauses und seiner "großen Zeit", so weiß die Kulturgeschichte, wird in Europa «alle vier bis fünf Dezennien [...] beklagt [...] Dieser Ruf erklingt 1750 in London, 1790 bis 1871 in Frankreich» und selbstverständlich in und nach dem Desaster des I. Weltkriegs überall in Europa³. Gerade im Feuilleton-Teil der Zeitungen findet sich diese Klage besonders häufig, doch das Künstler- und Literatencafé, dessen Verschwinden die Journalisten

¹ Vgl. Friedrich Hansen-Löwe, Kaffeehausgesellschaft, in: Kurt-Jürgen Heering (Hrsg.), Das Wiener Kaffeehaus, Frankfurt a.M. - Leipzig: Insel Verlag 1993, S. 263. Von den grundlegenden Werken zur Geschichte des Kaffeehauses und dessen Wiener Variante wurden benutzt: Hans Weigel - Christian Brandstätter - Werner J. Schweiger, Das Wiener Kaffeehaus, Goldmann-Taschenbuch Nr. 26904 (Reihe "Austriaca": - Originalausgabe: Wien-München-Zürich: Verlag Fritz Molden 1978); zitiert als: *Weigel*. - Das Wiener Kaffeehaus. Von den Anfängen bis zur Zwischenkriegszeit. Wien 1980 (Katalog zur 66. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien vom 12.6. bis 26.10.1980); zitiert als: *Katalog*. - Ulla Heise, Kaffee und Kaffeehaus. Eine Kulturgeschichte, Hildesheim - Zürich - New York: Olms Presse - Edition Leipzig 1987; zitiert als: *Heise*.

² Ulrich Weinzierl, Alte Cafés, falscher Glanz, in: Heering (Anm. 1), S. 274.

³ Heise (Anm. 1), S. 91.

und Dichter da nachtrauern, ist nur ein kleiner und keineswegs profitabler Teilbereich des ausgedehnten und zählbaren Gastgewerbes, das dem Lockmittel Kaffee noch allerlei weitere Konsum- und Genußofferten hinzufügt, um seinen Beschäftigten und Investoren Arbeit und Verdienst zu verschaffen.

Geht es um seine eigenen Existenzbedingungen, dann hält sich im Unterschied zur Jahrhundertwende das schreibende Gewerbe heute nicht mehr Tag und Nacht im Café auf: «Es liegt an dem, daß die heutigen Dichter direkt in die Schreibmaschine dichten, und die kann man ins Kaffeehaus nicht mitnehmen; daß sie ihre Hörspiele der Sekretärin diktieren [...] daß auch der Produktionsleiter der Fernseh-Dramaturgie, der Programmdirektor der Funkabteilung "Kulturelles Wort" nicht ins Kaffeehaus kommen können, sondern in ihren Studios und Büros aufgesucht werden wollen [...] Und selbstverständlich haben sie alle sowohl zu Hause wie im Büro ein Telephon, so daß sie nicht darauf angewiesen sind, sich im Kaffeehaus kostenlos anrufen zu lassen [...]»⁴.

Einen Anruf im Kaffeehaus zu erhalten, erregte in der Umgebung eines Gastes so lange Aufmerksamkeit wie das Telefon noch ein seltenes und teures Kommunikationsmittel war. In den Dreißiger Jahren noch gehörten die Telefonzellen zum Beispiel zur Ausstattung des Café Herrenhof⁵, des dritten der Literatencafés in der Wiener Herrengasse, in denen sich seit der Jahrhundertwende mit den historischen Umbrüchen die Stammtische der Schriftsteller ablösten: Die Gründerzeit mit ihrem Bauboom führte zum Abbruch des Café Griensteidl an der Ecke Michaelerplatz - Herrengasse und zur Verlegung seiner Debattier- und Spielzirkel ein paar hundert Meter weiter ins Café Central; nach dem Zusammenbruch der Monarchie am Ende des I. Weltkriegs übernahm dessen Funktion das ganz in der Nähe gelegene Café Herrenhof, nicht zuletzt für die neue Generation der Kriegsheimkehrer und Bürger der österreichischen Republik⁶, deren intellektueller Geselligkeit und Kultur dann durch den Anschluß an das nationalsozialistische Deutschland auch im Café Herrenhof ein Ende gesetzt wurde. Joseph Roth, Kaffeehaus-Literat und häufiger Gast im "Herrenhof", fand für dieses Ende am Schluß seines 1938 im Exil erschienenen Romans "Die Kapuzinergruft" ein ebenso bezeichnendes wie populäres Bild. Dem Wirt, der sein Café verläßt, folgt als letzte Person der Stammgast und diesem der Wirtshund: «Er konnte nicht bleiben. Es war ein alter Hund. Mindestens zehn Jahre hatte er

⁴ Friedrich Torberg, Traktat über das Wiener Kaffeehaus, in: Heering (Anm. 1), S. 28.

⁵ Siehe das Foto bei Weigel (Anm. 1), S. 81.

⁶ Auf das Café Herrenhof bzw. seine Gäste und deren Schicksal bis in die Zeit nach dem II. Weltkrieg beziehen sich besonders die Anekdoten- und Essay-Sammlungen von Friedrich Torberg: *Die Tante Jolesch* oder *Der Untergang des Abendlandes in Anekdoten*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 15. Aufl. 1991 (dtv 1266); zitiert als: *Torberg I.* - Friedrich Torberg, *Die Erben der Tante Jolesch*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1990 (dtv 25038); zitiert als: *Torberg II.*

dem Café Lindhammer gedient»⁷ - jetzt mochte selbst ein Hund nicht mehr in einem Wiener Café leben.

Verklärend darf heute die Erinnerung der Zwischenkriegszeit gedenken, wo sich der Telefon-Anruf im Kaffeehaus zur theatralischen Mini-Szene entwickeln konnte, wenn der Gast etwa seine Erwartung den Tischgenossen mitgeteilt hatte, der Ober seine Rolle durch mehr oder weniger diskrete Meldung des Anrufs spielte und alle zusammen gespannt dem Fortgang der nun halböffentlichen geschäftlichen oder privaten Affäre entgegensahen. Doch die Epoche, der diese nostalgische Retrospektive gilt, die Zwanziger- und Dreißiger-Jahre, sie hatte ihr eigenes Unbehagen an der Gegenwart samt dem Bedürfnis, ihrer eigenen Vorkriegszeit die vermißten idyllischen Lebensumstände zuzuschreiben. «An den großen Ausverkauf der alten Wiener Art hat auch das Kaffeehaus glauben müssen», meinte Ludwig Hirschfeld in den "Roaring Twenties" bei seinen Überlegungen zur Wiener «Kaffeehauskultur (1927)»⁸. Und er beklagte «die Berlinisierung und Amerikanisierung der Lokale», wobei er vergaß, daß längst vor dem I. Weltkrieg dem Amerikanisierungstick des Wiener Architekten Adolf Loos der moderne Musterbau auch des Café Museum zu verdanken war⁹.

Was die «echten Altwiener Kaffeehäuser» betrifft, «die noch jene geräumigen Parterrelokale mit breiten Pfeilern, tiefen Nischen und gewölbten Decken hatten»¹⁰, war schon vor der Jahrhundertwende die biedermeierliche Gemütlichkeit auf dem Rückzug. «Großstadtprunk und Fin de Siècle»¹¹ gehören auch in der Baugeschichte des Wiener Kaffeehauses zusammen, dessen Gebäude ebenso die historistische Stilmischung der monumentalen Ringstraßen-Architektur (z.B. in der Neo-Renaissance des Café Central) wie die Elemente der experimentierenden Moderne (im Café Museum) aufweisen.

Die Eröffnung eines Kaffeehaus-Neubaus - des Cafés Splendide - annoncierte am Sonntag, dem 8. April 1900, das "Illustrierte Wiener Extrablatt": «Ein neues Prachtcafé auf dem Stephansplatz», so hieß es auf der Titelseite über den Illustrationen des «Damen-Salons», des «Großen Saals» mit den Billardtischen und des «Spiel-Salons» für die Kartenspieler. «Die im modernsten Style gehaltenen Decorationsarbeiten und Glasmalereien» stammten von dem «bekannten Hofmaler und Decorateur Adolph Falkenstein, welcher sich schon bei allen Wiener Monumentalbauten, wie Burgtheater, Rathaus, Museen so hervorragend beteiligt» hatte. Und neben der Ästhetik einer historisch-feudalen Ausstattung empfahl sich als Attraktion die Berücksichtigung moderner hygienischer Grund-

⁷ Joseph Roth, Werke Bd. 6, Köln - Amsterdam: Verlag Kiepenheuer & Witsch - Allert de Lange 1991, S. 345.

⁸ Katalog (Anm. 1), S. 7.

⁹ Vgl. dazu das Kapitel: Adolf Loos - "Museum" und "Capua", in: Katalog (Anm. 1), S. 109-115.

¹⁰ Hirschfeld, Kaffeehauskultur (wie Anm. 8).

¹¹ Kapitel-Überschrift im Katalog (Anm. 1), S. 81.

sätze. Nicht nur werden die Räume als «groß, licht, luftig» angepriesen, sondern auch als «rauchfrei». Und «zum ersten Male» sah man «die Staubplage der Wiener Kaffeehäuser in glänzender Weise gelöst», nämlich durch das «Linoleum» als Belag des «ganzen Bodens, der hunderte von Quadratmetern mißt»¹².

Daß man im internationalen Wettbewerb, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf Weltausstellungen dokumentiert wurde, als europäische Metropole mithalten wollte, verriet die zentrale Lage, das Ausmaß und nicht zuletzt der Name eines Kaffeehauses wie des “Café de l’Europe”, das «seit der Jahrhundertwende zu den Sehenswürdigkeiten der Kaiserstadt [gehörte] und [...] den Beinamen “ewiges Kaffeehaus” erhalten [hatte], denn es hielt rund um die Uhr geöffnet»¹³. Für den damaligen Besitzer lohnte sich der Betrieb doppelt: neben dem finanziellen Gewinn genoß Ludwig Riedl «eine Popularität, die bis ins Kaiserhaus hinauf reichte» und die ihm von seinen hohen internationalen Gästen auch zahlreiche Auszeichnungen und Orden einbrachte - so viele, daß er sie «gar nicht alle gleichzeitig anlegen konnte»¹⁴. Der globale Ruhm des Typus “Wiener Kaffeehaus” dürfte sich in diesen letzten Jahrzehnten der k.u.k. Monarchie endgültig gefestigt und neben anderen Mythen aus der habsburgischen Glanzzeit als Wahrzeichen für österreichische Lebensart verselbständigt haben.

Die für typisch erachteten konstanten Merkmale erwarb sich das “Wiener Café” in Entwicklungen auf den verschiedensten Gebieten des Gastgewerbes, vor allem natürlich auf dem der Kaffeezubereitung. Kein Aufsatz und kein Buch über das Thema versäumte es, die raffinierte Skala der in Wien gemischten Kaffeesorten, sowie der dort erfundenen und ausprobierten Siede- und Serviergewohnheiten samt ihren speziellen Bezeichnungen auszubreiten. Zu klassischen Texten der Kaffeehaus-Literatur gerieten die Ausführungen der zwei prominentesten Kritiker und Feuilletonisten Wiens nach dem II. Weltkrieg. Meditierte Hans Weigel ironisch über «Das Kaffeehaus als Wille und Vorstellung»¹⁵, so kam Friedrich Torberg in seinem «Traktat über das Wiener Kaffeehaus»¹⁶ gleich nach der Einleitung auf die vermeintlich leichteste, in Wirklichkeit aber schwierigste Frage beim Anblick eines Wiener Kaffeetrinkers zu sprechen: «Was ist es für ein Kaffee, den er trinkt?»¹⁷. Und weil auch Torberg mit den Nicht-Wienern unter seinen Lesern das Verwirrspiel des Eingeweihten treibt, fügte der Herausgeber den Beiträgen zum “Wiener Kaffeehaus”, unter denen

¹² Vgl. den Eintrag Nr. 118 und die Abbildung im Katalog (Anm. 1), S. 82-84.

¹³ Hans Veigl, Der wichtigste Mann von Wien. Aus dem “Lehmann” 1913, in: ders. (Hrsg.), Lokale Legenden. Wiener Kaffeehausliteratur, Wien: Kremayr & Scheriau 1991, S. 209. Weitere Zitate aus dem Band unter: *Veigl I.*

¹⁴ Ebd.

¹⁵ In: Heering (Anm. 1), S. 279-307.

¹⁶ Ebd., S. 18-31.

¹⁷ Ebd., S. 21.

Torbergs Aufsatz wieder einmal abgedruckt wurde, die Erklärungen wenigstens einer Auswahl von «Zubereitungsarten des Wiener Kaffees» an: «Großer Schwarzer i.e. eine Schale kräftiger, schwarzer Kaffee [...] Großer Brauner i.e. eine Schale schwarzer Kaffee mit Sahne [...] Melange i.e. Milchkaffee in der Tasse oder im Glas» usw.¹⁸.

Obligatorisch als Begleitgetränk und plaziert neben die Kaffeetasse wurde das Glas Wasser, dessen kostenlose Erneuerung eine besondere Service-Leistung bildet und einen symbolischen Konsum repräsentiert, der auch den zahlungsschwächsten Gast zu beliebig langem Verweilen berechtigt. Für die Bohemiens in den Künstler- und Literatencafés der Jahrhundertwende war gerade diese Situation eine Voraussetzung ihres Kaffeehaus-Lebens, wobei die Ärmsten unter ihnen - im Bewußtsein ihrer Genialität ungeniert als Schnorrer auftretend - sich als Nahrung zum Getränk gelegentlich das obligate Kipferl oder ein Paar Würstchen erbettelten, Wiener Würstel selbstverständlich.

Den Würstchen und dem Schnitzel ähnlich, verbreitete ein Möbelstück des Wiener Kaffeehauses den Ruf der österreichischen Metropole und bestimmte «in der zweiten Hälfte des 19. Jh. für Kaffeehauseinrichtungen in ganz Europa, Nord- und Südamerika» einen Teil ihres Stils. Es war der leicht transportable, bequeme und dabei formschöne Stuhl aus gebogenem Holz, den die Wiener Firma Thonet herstellte und mit dem 1849 das Café Daum vollständig ausgerüstet wurde. 400 Stück waren im gleichen Jahr noch an ein Budapester Hotel zu liefern, und mit diesen Aufträgen für den Stuhltyp Nr. 4 begann der Siegeszug der Thonet-Kaffeehaus-Sessel¹⁹. Auf den Weltausstellungen für ihre Design-Qualitäten prämiert, wurden sie in immer größerer Zahl aus Österreich exportiert. 1896 war die Firma beim Design-Typ Nr. 14 angelangt und hatte von ihm 40 Millionen Stück allein ins Ausland verkauft. Ihre Verbindung von Eleganz und Gebrauchsfunktion bewog 1899 den “amerikanisierenden” Architekten Adolf Loos, die Thonet-Stühle für die Innen-Einrichtung seines Wiener Café Museum zu verwenden, in dem der Wahllosigkeit historischer Stil-Imitationen die aus dem ursprünglichen Material und dem Verwendungszweck resultierende Form einer klassischen Moderne entgegengesetzt wurde. Wie krass die ästhetische Differenz um die Jahrhundertwende wirkte, ist an der Bezeichnung «Café Nihilismus»²⁰ abzulesen, die das “Museum” von seinen Kritikern vorübergehend erhielt.

Den Wiener Beitrag zur Handhabung des Zeitungsangebots in Gaststätten und Kaffeehäusern registrierte als Reiseschriftsteller der Berliner Friedrich Nicolai schon am Ende des 18. Jahrhunderts: «In den Wiener Kaffeehäusern wer-

¹⁸ Ebd., S. 311.

¹⁹ Zur Geschichte des Thonet-Stuhls vgl. Heise (Anm. 1), S. 100-101, sowie Katalog (Anm. 1), S. 81.

²⁰ Zitat aus: Katalog (Anm. 1), S. 109, Nr. 236.

den die Zeitungen an ein besonderes Brett, woran ein Stab ist, mit dem sie eingeklemmt sind, mit einem Schloße festgeschlossen [...] Diese Erfindung ist nicht übel, damit die einzelnen Blätter nicht verworfen und verschleppt werden»²¹. Der Demontierung und dem Diebstahl von Zeitungen war damit zwar vorgebeugt, aber ein Mittel gegen das Hamstern und Horten der Blätter durch einzelne Kaffeehaus-Leser fand sich nicht. Zielscheibe der Karikaturisten ist deshalb am Ende des 19. Jahrhunderts der sogenannte «Zeitungsmarder»: Er «recrutiert sich zumeist aus der Gilde der pensionierten Beamten oder der glücklich von ihren Renten lebenden Privatiers. Seine Zeche ist klein, sein Trinkgeld mager, aber seine Bedürfnisse übermäßig. Zuerst muß der Marqueur [i.e. Kellner] die sämtlichen verfügbaren Zeitungen zur Stelle schaffen, hinter einer papierenen Barricade versteckt, lauert er auf jeden anderen Zeitungsleser, und kaum dass derselbe nur einen Augenblick das Blatt aus der Hand legt, schleicht der Marder mit leisen Tritten hin und erfasst mit raubthierartigem Griffe seine Beute. Immer höher türmt sich der Vorrath an gedruckten Blättern, und nun beginnt das Studium»²².

Zwar nur eine, aber gewiß eine der zuverlässigsten Gruppen von Kaffeehaus-Besuchern waren diese pensionierten oder auch nicht pensionierten Beamten in der Verwaltungsmetropole des Kaiserreichs. Daß die Wiener im Kaffeehaus allmählich einen «erweiterten "Wohnraum"»²³ erblickten, liegt sicher auch an dem Bevölkerungszug, den die Industrialisierung und gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Judenverfolgungen in Osteuropa mit sich brachten. Es herrschte «Wohnraumnot, aber auch [...] geringe Wohnraumqualität»²⁴, so daß dem Café zahllose Funktionen zufielen, durch welche die Lebensbedürfnisse der Stadtbewohner gestillt wurden. In den Reiseschilderungen und Feuilletons über das Wiener Kaffeehaus kommt dieser Sachverhalt oft durch fast identische Formulierungen zum Ausdruck.

«Auf die Frage Wo? steht in Wien das Kaffeehaus», notierte der Berliner Feuilletonist Adolf Glassbrenner (1810-1876). Und er fuhr fort: «Wo spreche ich dich? - Im Kaffeehaus! - Wo werden wir heut' nach Tisch sitzen? - Im Kaffeehaus! - Wo hole ich Sie mit dem Fiaker ab? - Im Kaffeehaus!»²⁵. Sein Wiener Kollege Edmund Wengraf schließt sich 1891 in einem Artikel der «Wiener Literatur-Zeitung» den Fragen an: «Wo soll man sein "Lesebedürfnis" befriedigen? Wo soll man die "wichtigsten" Neuigkeiten erfahren? Wo soll man seine Bekannten treffen? Wo soll man Billard oder Tarok spielen?». Und sarkastisch:

²¹ Friedrich Nicolai, 1781, zitiert nach Weigel (Anm. 1), S. 103.

²² Jubiläumsführer durch Wien, 1898, zitiert nach Weigel (Anm. 1), S. 102.

²³ Johannes Spalt, Das Wiener Kaffeehaus - Seine Entwicklung und Gestaltung, in: Katalog (Anm. 1), S. 46, Sp. 1.

²⁴ Ebd.

²⁵ Zitiert nach Weigel (Anm. 1), S. 30.

«Wo soll man seine Zeit totschiagen?»²⁶. Schließlich von Peter Altenberg nach der Jahrhundertwende impressionistisch skizziert: «Du hast Sorgen, sei es diese, sei es jene --- ins Kaffeehaus! / Sie kann, aus irgend einem, wenn auch noch so plausiblen Grunde, nicht zu dir kommen --- ins Kaffeehaus! / Du hast zerrissene Stiefel - Ins Kaffeehaus! / [...] Du bist Beamter und wärest gern Arzt geworden --- Kaffeehaus! / [...] / Du stehst innerlich vor dem Selbstmord --- Kaffeehaus! / Du haßt und verachtest die Menschen und kannst sie dennoch nicht missen --- Kaffeehaus! / Man kreditiert dir nirgends mehr --- Kaffeehaus!»²⁷. Deutlich genug geht aus den Sätzen dieses “Kaffeehaus-Bewohners” hervor, daß die Institution als ideales Zuhause fungiert, wo man Trost findet, sich nicht zu schämen braucht, seine Frustration und Verzweiflung bewältigen, einen sozialen Lebensmodus und sogar ein bißchen finanzielle Unterstützung finden kann. So verwundert es nicht, von einem Stammgast zu hören, der sagte, «er habe Mutterbauchgefühle, wenn er mehrere Stunden lang im Café sitze, so stark empfinde er das Erlebnis absoluter Geborgenheit». Der biographische Grund war, daß er «im fünften Lebensjahr seine Mutter verloren» hatte. «Seither war das Kaffeehaus sein Zuhause; hier erledigte der Vater seine Geschäfte, hier nahmen beide die Mahlzeiten ein, hier machte der Sohn seine Hausaufgaben für die Schule. Die Wohnung war nur zum Schlafen da»²⁸.

An die berufsbedingte Dominanz von Besuchergruppen erinnert sich in seiner Autobiographie der vor dem I. Weltkrieg bei der “Wiener Arbeiter-Zeitung” beschäftigte Journalist Stefan Großmann, der im Literatencafé Griensteidl zunächst die Freundschaft des gleichaltrigen Karl Kraus genoß, später jedoch, wie viele andere Zeitgenossen aus dem Literaturbetrieb, in publizistischer Fehde mit ihm lag und das Ein-Mann-Produkt der Kraus’schen Zeitschrift “Die Fackel” als Medium der «pathologischen Eitelkeitsexzesse dieses tragischen Zwerges»²⁹ bezeichnete. «Das Wiener Caféhaus», heißt es bei Großmann, «war eine Art von Klub, scheinbar ein Klub mit offener Tür, in Wirklichkeit meist eine geschlossene Gesellschaft, die es verstand, Eindringlinge, die nicht hingehörten, vom Marmortisch und aus dem Lokal hinauszuspötteln. Es gab Cafés für verschiedene Lager und Branchen, Arbeiter-Cafés in den Vorstädten, Kaufmanns-Cafés in den Geschäftsvierteln, Künstler-Cafés beim Reichratsgebäude, Mediziner-Cafés in der Umgebung des Allgemeinen Krankenhauses»³⁰. Die jüdi-

²⁶ Edmund Wengraf, *Kaffeehaus und Literatur*, in: Gotthard Wunberg (Hrsg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart, Reclam 1981, S. 639.- Zitiert auch bei Weigel (Anm. 1), S. 34.

²⁷ Peter Altenberg, *Kaffeehaus*, zitiert nach Veigl I (Anm. 13), S. 145.

²⁸ Milan Dubrovic, *Veruntreute Geschichte. Die Wiener Salons und Literatencafés*, Frankfurt a.M.: Fischer 1987, S. 106-107.

²⁹ Stefan Großmann, *Ich war begeistert. Eine Lebensgeschichte*, Berlin 1931, zitiert nach: Veigl I (Anm. 13), S. 81.

³⁰ Ebd., zitiert nach Veigl I (Anm. 13), S. 80.

schen Kaufleute unter den Bewohnern der Leopoldstadt wählten für ihre Verhandlungen die nahe gelegenen Cafés an der Donau: «In einem einfachen, unscheinbaren Kaffeehaus, bei Stierböck an der Donau, bewegten sich von morgens bis abends einige hundert Menschen, unaufhörlich miteinander Geschäfte bald abschließend, bald abwickelnd, ohne anderen Behelf als ein Notizbuch [...] Ähnlich [...] verhielt es sich mit dem Spiritus-Handel. Er spielte sich in dem anderen, Stierböck gegenüber gelegenen Fetzerschen Kaffeehaus ab»³¹. Und wie überall auf der Welt wurden in Wien «so gut wie alle größeren Kaffeehausbetriebe spätestens seit der Mitte des 19. Jh. auch gleichzeitig Vereins- und Clublokale [...] Das Café Louvre in Wien ist 1898 das Vereinskaffeehaus der Philatelisten, im Café Schiller trifft sich sonntags vormittags der Taubstummenverband»³².

Auf den sozialen Kontrast zum Wiener Nobelcafé kommt Hans Weigel bei seiner Publikumsrevue für die Wiener Cafés zu sprechen. Den bildet das «“Tschecherl”, eigentlich “Tschöcherl”, ein unansehnliches, gemütliches, populäres Café»³³, auf dessen Status sich der Zahlkellner Eduard in der Tragödie “Die letzten Tage der Menschheit” von Karl Kraus bezieht, wenn er einen Kollegen und den Kaffeekoch bei störenden Scherzen zurechtweist: «Seids in ein Tschecherl? Schamts euch!»³⁴. Weigel konstatiert, wie rasch die Bezeichnung ihre Gemütlichkeit verlieren und anrühlich werden kann: «ein nicht so anheimelndes Tschöcherl heißt “Tschoch”, und das ist meist ein Café im Bannkreis der Unterwelt. - Auch diese Facette des wienumspannenden Café-Spektrums muß erwähnt sein, das Nacht-Café, wo das Messer locker sitzt und verbotene Spiele gespielt werden [...] Verbrecher, Spieler, Schauspieler, Literaten [...] haben ihre Stamm-Cafés, aber auch [...] die Juwelenhändler, die Buchmacher, die Sportler»³⁵. Und natürlich «überschneiden sich die Sphären der Klientel»³⁶ häufig, wofür wieder einmal Kronzeuge der Poet und Nachtschwärmer³⁷ Peter Altenberg ist, der sich unter die Huren und Zuhälter mischte und in seinen Beobachtungen zum «Nachtcafé» eine Apologie der Prostitution lieferte: «Die

³¹ Sigmund Mayer, *Die Wiener Juden 1700-1900*, Wien 1917, zitiert nach: Veigl I (Anm. 13), S. 109.

³² Heise (Anm. 1), S. 140. - Zur Versammlung des Wiener Taubstummenverbands gibt Heise (Anm. 1) auf S. 139 eine Illustration von 1865 wieder. - Das “Gespraech zwischen Stummen” bildet ein Motiv für die karikaturistischen Szenen aus dem Kaffeehaus, die Moriz Jung im Auftrag der Wiener Werkstätte um 1910 als Vorlagen für Postkarten zeichnete: s. Weigel (Anm. 1) S. 30.

³³ Hans Weigel, *Das Kaffeehaus als Wille und Vorstellung*, in: Heering (Anm. 1), S. 302.

³⁴ Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, Zürich: Pegasus 1945, S. 35.

³⁵ Hans Weigel (wie Anm. 33).

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. das Kapitel «Nachtschwärmer» bei: Joachim Schlör, *Nachts in der großen Stadt. Paris - Berlin - London 1840-1930*, München: Artemis & Winkler 1991, S. 241-249.

Mädchen wollen leben und nicht Frondienste leisten, nicht [...] Nachttöpfe fremder Menschen reinigen, solange sie noch entzückende Leiber haben»³⁸. Für das Tschecherl schon typisch war weibliche Bedienung, als das bürgerliche Kaffeehaus noch ausnahmslos durch den Kellner im Frack und mit Franz-Josephs-Bart repräsentiert wurde³⁹. Unter den Kaffeehaus-Szenen, die der Wiener Karikaturist Moriz Jung vor dem I. Weltkrieg für die Postkarten-Serien der Wiener Werkstätte entwarf, zeigt die Karte No. 533, «Wiener Café: Im Tschecherl», auf dem Hintergrund ausgehängter Zeitungen eine schwarz gekleidete, dralle Serviererin mit Geldtasche, sowie einen lüsternen Gast am Café-Tischchen, der sie um die Hüften packt und an sich zieht⁴⁰.

Ein Kaffeehaus nachts geöffnet zu halten, konnte sich auch ohne Amüsierbetrieb lohnen, wie das Nachtpublikum, das vor den Markttagen in Wien die Cafés Nikola, Spieß und Täuber bevölkerte, zu beweisen vermag: «Von den Dörfern gekommene Bauersfrauen, Marktfrauen und Markthelfer quartierten sich um Mitternacht mit ihrem umfangreichen Gepäck, riesigen Tragekörben und verpackten Ballen [...] ein, um den Anbruch des Morgens und damit die Öffnung der Marktstände abzuwarten. Hier waren sie geduldete Gäste zu einer Zeit, zu der normale Bürger nicht mehr im Kaffeehaus weilten. Der Umsatz in den sonst flauen Nachtstunden stieg erheblich»⁴¹.

Ob Tschecherl, bürgerliches Kaffeehaus oder Nachtcafé - zum Standard des Betriebs, wie er als Wiener Café in aller Welt populär wurde, gehört die Wiener Kaffeehausmusik. Moriz Jung entwarf für die Karte No. 508 der Wiener Werkstätte ein ziemlich zerknittertes Männertrio, die «Salonkapelle Meier», und plazierte es auf der Musik-Estrade vor dem Ausgang zu den «Toiletten». Den berühmten Typus des «Wiener Stehgeigers» führte er auf der Karte No. 510 in grotesk verrenkter Haltung zwischen zwei sitzenden Streicherkollegen vor, die sich «Zwischen 3 und 4 Uhr früh» (Bildunterschrift!) kaum mehr auf ihren Stühlen halten können. Daß in Altenbergs «Nachtcafé» dagegen eine «Damenkapelle»⁴² musiziert, kennzeichnet das Halbwelt-Milieu dieses Lokals. ««Lebende Musik»», so das Resümee, «reicht an der Wende zum 20. Jh. in Wien vom seriösen Streichquartett, das heitere Weisen von Mozart und Lanner spielt, bis hin zur außerordentlich knapp bekleideten Damenkapelle, die nachts

³⁸ Peter Altenberg, Nachtcafé, in: Heering (Anm. 1), S. 126.

³⁹ Vgl. zur Kleidung und Physiognomie des Kellners die Abbildungen bei Weigel (Anm. 1), bes. S. 123.

⁴⁰ Reproduziert liegen die Kaffeehaus-Szenen von Jung vor in der Sammlung: Kaffeehaus ist ueberall. 12 Karten der Wiener Werkstaette, Wien - München: Christian Brandstätter-Verlag & Edition 1988. Unter ihnen befindet sich als Karte No. 62 auch das Motiv «Gespraech zwischen Stummen» (vgl. Anm. 32).

⁴¹ Heise (Anm. 1), S. 212.

⁴² Wie Anm. 38.

im Café Laferl (1889) die Demimonde zu unterhalten weiß»⁴³. Große Beliebtheit im Lauf des 19. Jahrhunderts erlangten bei den Wienern die Open-Air-Konzerte in den Cafés des städtischen "Volksgartens" und des Praters, wo für die Kapellen vor den Kaffeehäusern eigens Musik-Pavillons errichtet waren und das Publikum im Freien sitzen konnte. «Noch Ende des 19. Jh. stand ein junges unbemitteltes musikalisches Genie am Zaun des Ersten Praterkaffeehauses, "um gratis Musik zu hören" - sein Name ist Arnold Schönberg»⁴⁴. Welches Risiko für den Gast das Café im Freien barg, zeigt die Szene auf der Karte No. 534 von Jung: ein Stadtstreicher (wienerisch: Sandler) hat sich im Vorübergehen das Glas eines Gastes gegriffen und trinkt es rasch unter dessen empörten Blicken aus, während der entsetzte Kellner aus dem Hintergrund herbeistürzt. Peter Altenberg hat diese aggressive Form des Schnorrens in einer anderen Situation praktiziert: als im Weinlokal *Casino de Paris* zwischen dem Kabarettisten Marc Henry und seinem Kritiker Karl Kraus der Streit in eine Prügelei überging, sah man ihn, «wie er seufzend zwischen den verwaisten und derangierten Tischen umherirrte und mit den Worten "Ich bin verzweifelt" von Freund und Feind die Sektreste austrank»⁴⁵. Wie beschließt er die Darstellung seines schriftstellerischen Werdegangs? «Und was bin ich geworden?! Ein Schnorrer!»⁴⁶.

Wer die Geräusche von Gesprächen und Musik im Kaffeehaus als störend empfand, das waren die Schachspieler. Ohnehin gab es gegenüber den Konzert-Cafés, die mit ihrer Zigeuner- oder Militärmusik oder ihren «Damenconcerten» Reklame machten, die Kaffeehäuser, die sich einem ruhebedürftigen Publikum empfahlen und in ihrer Werbung betonten: «"vornehmes Tages- und Abendcafé ohne Musik" oder "Keine Concertunterhaltung"»⁴⁷. Ruhe für die Schachspieler garantierte das separate Schachzimmer im Kaffeehaus, im Café Central - wie eine Annonce besagt - zeitweilig Ort der «Zusammenkunft aller Welt-schachmeister»⁴⁸. Unter den Anekdoten über die Schachspieler, ihre Zuschauer (Kiebitze) und eigentümlichen Gewohnheiten ist am meisten verbreitet die Äußerung eines Wiener Bekannten von Trotzki während der russischen Revolution. Beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatte der Revolutionär sein Exil nach Zürich verlegt, und nun hörte man das Unglaubliche von dem einstigen Schachpartner: Wer soll da in Rußland eine Revolution machen? Vielleicht der

⁴³ Heise (Anm. 1), S. 165.

⁴⁴ Ebd., S. 155.

⁴⁵ Erich Mühsam, Namen und Menschen. Unpolitische Lebenserinnerungen, Leipzig 1949; zitiert nach: Hans Veigl, Lachen im Keller. Von den Budapestern zum Wiener Werkel. Kabarett und Kleinkunst in Wien, Wien: Löcker Verlag 1986, S. 27. - Der Band wird im Folgenden zitiert als: *Veigl II*.

⁴⁶ Peter Altenberg, So wurde ich, in: Heering (Anm. 1), S. 125.

⁴⁷ Heise (Anm. 1), S. 165.

⁴⁸ Vgl. Weigel (Anm. 1), S. 101.

Herr Trotzki aus dem Café Central⁴⁹? Wahrhaftig, diese Wiener Kaffeehaus-Freunde, unter ihnen die prominenten Austromarxisten Otto Bauer und Karl Renner «waren keine Revolutionäre», wie Trotzki in seinen Memoiren festhält⁵⁰. Was er mit ihnen diskutierte und in der Exil-*Prawda* oder der Wiener Arbeiter-Zeitung veröffentlichte, schien sie selbst nicht zu betreffen: «Wien ist zwischen 1900 und 1910 einer der geistigen Mittelpunkte der Welt, und Wien hat davon keine Ahnung»⁵¹.

Neben zwei Entwürfen zu Schachspiel-Szenen im Café und einem zum “Domino” zeichnete Moriz Jung auch zwei Situationen zum Billardspiel, genannt «Carambol»⁵². Nach seiner Übernahme aus Frankreich kam das Billard in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits in Wien so groß in Mode, daß das dortige Hugelmannsche Kaffeehaus sich «zum Mekka der Billardkünstler», ja nach seinem Umbau 1820 «zur europäischen “Universität des Billardspiels”» entwickelte⁵³. Gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts zählte der Dichter Nikolaus Lenau zu den hervorragenden Billardspielern des “Silbernen Kaffeehauses” in Wien, und selbstverständlich hat die Literatur mit dem Schauspiel Wien bis in unser Jahrhundert immer wieder eine Billard-Szene aufzuweisen: «Kleines Café im zweiten Bezirk» ist die III. Szene des Zweiten Teils von Horváths Volksstück “Geschichten aus dem Wiener Wald” überschrieben; und die Regie-Anweisung lautet «Der Hierlinger Ferdinand (spielt gegen sich selbst Billard)».

Von den Kartenspielen, die in Europas Gasthäusern seit dem Biedermeier ein bürgerliches Freizeit-Vergnügen wurden⁵⁴, fand in Österreich eine Variante besonderen Anklang. «In den Kaffeehäusern der Doppelmonarchie, besonders in Wien, entwickelte sich mit der Zeit ein hochkultiviertes Tarockspiel, dessen Exklusivität ein typisches Kennzeichen alltäglicher österreichischer Kaffeehauskultur werden sollte. Nicht selten heißen die Spielzimmer in Wien direkt Tarockzimmer (z.B. im Café Griensteidl)»⁵⁵. Die Obsession am Kartentisch, so illustriert es eine Anekdote, ging bei einem gewissen Poldi Singer so weit, daß er «sein im Antiquitätenhandel mühsam erworbenes Geld ausschließlich ins Kartenspiel investierte und [...] es schlechterdings für unmöglich hielt, daß ein Mensch auf irgend etwas anderes als aufs Kartenspiel Wert legen könnte. “Habt ihr schon gehört - der Pollak macht eine Indienreise”, verlautbarte jemand am

⁴⁹ Den verschiedenen Versionen der Anekdote widmete sich: Dubrovic (Anm. 28), S. 156.

⁵⁰ Leo Trotzki, *Mein Leben - Versuch einer Autobiographie*, Berlin: Fischer Verlag 1930; zitiert nach: Veigl I (Anm. 13), S. 163.

⁵¹ Otto Friedländer, *Letzter Glanz der Märchenstadt. Das war Wien um 1900*, Wien-München: Molden Taschenbuch Bd. 12, 1976, S. 219.

⁵² Aufgezählt sind die 12 Postkarten von Jung im Katalog (Anm. 1), S. 105, Nr. 223. - Zum Schachspiel s. No. 6. und 10., zum «Carambol» No. 4. und 11., zum «Domino» No. 12.

⁵³ Heise (Anm. 1), S. 150.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 149.

⁵⁵ Ebd.

Kaffeehaustisch, und prompt erkundigte sich Poldi Singer: "Um was zu spielen?"⁵⁶.

Wie dem Spieler leistete das Kaffeehaus auch dem monomanen Zeitungsleser in seiner Leidenschaft Vorschub, vom «Lesezimmer um 1800 bis zum Lese-café des späten 19. Jh. - das einen seiner Höhepunkte im Wiener Café Central, einer Art "Bibliothek mit Kaffeegenuß", findet»⁵⁷. Auf Zehenspitzen schleicht der Kellner durch das «Lesezimmer» in der Karikatur von Moriz Jung (Karte No. 530⁵⁸), wo ein "Zeitungsmauder" einen Stuhl vor sich mit den beschlagnahmten Blättern vollgestapelt hat. «Die gesamten Tagespressen des In- und Auslandes und alle schöngeistigen Zeitschriften liegen auf», heißt es in einer Annonce des Café Central⁵⁹, schätzungsweise «235 Zeitungen, Broschüren und Wochenblätter neben 58 Bänden von Adreßbüchern und Nachschlagwerken»⁶⁰. Bis zum Untergang der Ersten Republik Österreichs 1938 spiegelte sich nach Friedrich Torberg die k.u.k. Monarchie im Presse-Angebot innerhalb der Nachfolge-Staaten, denn «immer noch lagen das "Prager Tagblatt" und der "Pester Lloyd" und die "Czernowitzer Morgenzeitung" mit der gleichen Selbstverständlichkeit in den Wiener Kaffeehäusern auf, wie in den Kaffeehäusern von Brünn, Agram und Triest die "Presse" und das "Tagblatt" und das "Journal" aus Wien»⁶¹. Und alle diese deutschsprachigen Zeitungen übernahmen auch Beiträge von einander, druckten die Artikel und Feuilletons renommierter Journalisten nach und zahlten dafür nochmals Honorare⁶². Auf diesem ausgedehnten Zeitungsmarkt konnte ein Schriftsteller wie Felix Salten (1869-1945) den «Unterhalt» seiner «Eltern und Geschwister durch Arbeiten in der Tagespresse» verdienen⁶³, wobei er im Lauf der Zeit «auf nahezu fünfzig Blätter»⁶⁴ kam, für die er schrieb. Für den Kollegen Franz Blei (1871-1942), der eine Reihe seiner Zeitgenossen satirisch als Tierarten porträtierte, verkörperte Salten «eine Fliegenart», die «in und von Zeitungspapier jeder Farbe und jeder Zusammensetzung lebt»⁶⁵ - womit die Notwendigkeit für den Berufsjournalisten ausgedrückt ist, sich im Sujet und im Stil dem Charakter der Zeitung anzupassen, für die er arbeitet. Daß Salten einerseits rührende Tiergeschichten wie jene von "Bambi"

⁵⁶ Torberg I (Anm. 6), S. 70.

⁵⁷ Heise (Anm. 1), S. 137.

⁵⁸ Abbildung bei Weigel (Anm. 1), S. 99.

⁵⁹ Ebd., S. 101.

⁶⁰ Hans Veigl, Literaten im Kaffeehaus. Vorwort, in: Veigl I (Anm. 13), S. 15.

⁶¹ Torberg I (Anm. 6), S. 221.

⁶² Vgl. Torberg II (Anm. 6), S. 191.

⁶³ Felix Salten, Aus den Anfängen. Erinnerungsskizzen, in: Heering (Anm. 1), S. 55.

⁶⁴ Dietmar Grieser, Die Kündigung. Felix Salten und Ottilie Metzl, in: ders., Liebe in Wien. Eine amouröse Porträtgalerie, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991, S. 74. - Im Folgenden zitiert als: *Grieser*.

⁶⁵ Franz Blei (Pseudonym: Dr. Peregrinus Steinhövel), Das große Bestiarium der modernen Literatur, zitiert nach Grieser, ebd., S. 76.

verfaßte und man ihm andererseits die Urheberschaft der 1906 anonym erschienenen pornographischen Erinnerungen der Josefine Mutzenbacher, einer Wiener Vorstadt-Prostituierten, zutraut, ist gerade für diesen Zwang zu flexibler Schreibe bezeichnend.

Die soziale und intellektuelle Bandbreite des Lesepublikums drückt sich im Unterschied etwa zwischen der Auslage eines sogenannten «Hausmeisterblatts»⁶⁶ und der einer ganzen Serie nobler Kunstzeitschriften aus: Die «um die Jahrhundertwende gegründete [...] “Kronen-Zeitung” [...] wußte sich in restlosem Einklang mit den Bedürfnissen und dem Niveau einer kleinstbürgerlichen Leserschaft»⁶⁷; das «Café CASA PICCOLA, Mariahilferstraße 1» warb um Gäste mit dem Hinweis, daß «Folgende Kunstzeitschriften» bei ihm auflägen: «Kunst, Studio, Connoisseur, Kunst und Dekoration, Dekorative Kunst, Kunstchronik, Kunstwart, Zeitschrift für bildende Kunst, Pictorial Comedy, Album, Sketch, Ladys Pictorial, Black and White, Vanity Fair, Leslies Weekly, etc. etc.»⁶⁸.

Zerlegen oder stehlen konnten die Kaffeehaus-Leser dank der praktischen Zeitungshalter die Blätter kaum, doch übten sie stattdessen eine andere Untugend, die der 22jährige Karl Kraus in seiner ärgerniserregenden Satire auf die Literaten-Stammtische im Café Griensteidl festhielt. Da gibt es nämlich «Tische, deren Verhältnis zur Literatur nur noch ein sehr gelegentliches ist. Hier sitzen Leute, deren Talent sich in den Randbemerkungen und Glossen ausgiebt, mit welchen sie sämtliche im Literatur-Café aufliegenden Zeitschriften versehen. Manche schreiben in die vornehmsten Revuen des In- und Auslandes. Diese Autoren unterzeichnen nicht mit vollem Namen, bleiben demnach dem grossen Publikum unbekannt. Gleichwohl besitzt ein jeder von ihnen seine markante Eigenart. Da ist Einer, der durch Jahre und in dem Wechsel der Richtungen, dem dieses Kaffeehaus unterworfen war, seinen Standpunkt bewahrt hat; von ihm liest man immer noch die eine Aeusserung: “Jud!”»⁶⁹: Zeitungsgraffiti des stets gegenwärtigen Wiener Antisemitismus, der in Gestalt von fanatischen Lesegästen auch die Kaffeehäuser bevölkerte. Zwölf Jahre nach dieser Beobachtung von Kraus streifte ein beschäftigungsloser junger Mann durch die Stadt, schlief manchmal «auf Parkbänken und in Caféhäusern»⁷⁰, berauschte sich an der Monumentalität der Ringstraßen-Architektur und dem Pathos Wagnerscher Musik in der Oper und hockte «stundenlang [...] über den Zeitungen in kleinen, billigen Vorstadtcafés, mit Vorliebe las er das antisemitische “Deutsche Volksblatt”»⁷¹. Er hieß Adolf Hitler, kam aus Linz und sollte einmal der Frisur

⁶⁶ Torberg I (Anm. 6), S. 127.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Katalog (Anm. 1), S. 102.

⁶⁹ Karl Kraus, Die demolirte Literatur, in: Heering (Anm. 1), S. 85-86.

⁷⁰ Joachim C. Fest, Hitler. Eine Biographie, Frankfurt u.a.: Ullstein - Propyläen Verlag 1973, S. 70.

⁷¹ Ebd., S. 73.

ungeheure Popularität verschaffen, die Karl Kraus 1896 schon in seiner Streitschrift an dem Dichter Hermann Bahr lächerlich fand, nämlich «eine Linzer Gewohnheit, Genialität durch eine in die Stirne baumelnde Haarlocke anzudeuten»⁷².

Worauf die Kraus'sche Satire "Die demolierte Literatur" in der "Wiener Rundschau" zielte, das waren die Posen der Literatur-Bohème, der «Stimmungsmenschen»⁷³, die im Café Griensteidl ihre Zirkel und Meinungsführer hatten, unter ihnen als Propagandisten eines neuen, des symbolistischen Stils eben Hermann Bahr, der «Herr aus Linz»⁷⁴, das heißt: aus der Provinz. Der Abbruch eines Künstler-Stammlokals, bis hin zu Joseph Roths Demolierungs-Artikel über das Pariser Hotel Foyot (1938)⁷⁵ ein beliebtes Feuilleton-Thema und bei der Schließung des Café Griensteidl vom "Illustrierten Wiener Extrablatt" mit Vignetten von Personal und den Gästen der «letzten Nacht» gewürdigt⁷⁶ - das war für Karl Kraus lediglich der Anlaß, mit den verschiedenen Formen und Verkörperungen künstlerischen «Größenwahns»⁷⁷ ins Gericht zu gehen. Kein Zweifel, daß auf Seiten des Satirikers das gleiche Übermaß von Selbstbewußtsein herrschte, wie er auch in seiner Gegenzeitung zu allen anderen Zeitungen die Mittel der Intrige und Verleumdung nicht scheute, die er bei seinen Gegnern anprangerte. «Er horchte herum - ließ sich erzählen und verwendete den Tratsch ungeprüft in seiner neugegründeten Zeitschrift "Die Fackel"», so erinnert sich Alma Mahler-Werfel an ihren eigenen Fall: naiv hatte sie als Achtzehnjährige aus Familiengesprächen an Kraus das Wissen ihres Stiefvaters über «Zwistigkeiten der österreichischen Sektion bei der Pariser Weltausstellung um 1900» preisgegeben und war durch die entsprechende Skandalnummer des Blatts darauf als Informantin in Verdacht gekommen. Und wieder einmal hatte Karl Kraus im Kaffeehaus Ohrfeigen von einem Opfer seines Enthüllungs-Journalismus zu befürchten, dieses Mal im «Café "Imperial"»⁷⁸. Seine Stilkunst des parodistischen Zitats oder der abfälligen Charakterisierung und Pointierung verschonte weder Personen noch Institutionen und zog jede Programmatik der Zeitgenossen samt dem Pathos ihrer Formulierung ins Lächerli-

⁷² Karl Kraus (wie Anm. 69), S. 62-63.

⁷³ Ebd., S. 62.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Joseph Roth, Rast angesichts der Zerstörung, in: Das Neue Tage-Buch (Paris), 25.6. 1938; abgedruckt in: ders., Werke Bd. 3, Köln - Amsterdam: Kiepenheuer & Witsch - Allert de Lange 1991, S. 813-815.

⁷⁶ Vgl. Katalog (Anm. 1), S. 95.

⁷⁷ Karl Kraus (wie Anm. 69), S. 72.

⁷⁸ Alma Mahler-Werfel, Mein Leben, Frankfurt a.M. 1982 - zitiert nach: Veigl I, S. 110-111. - Tatsächlich zu Ohrfeigen und Prügeln an der Öffentlichkeit kam es durch Felix Salten (vgl. Veigl I, S. 106), Oskar Friedmann, den Bruder Egon Friedells (vgl. Veigl I, S. 108), und Marc Henry (vgl. Veigl II, S. 27).

che. Gerade die Zeitungssparte Feuilleton mit ihren Genres der Buch- und Theaterrezension, des Fortsetzungs-Romans und der Stimmungs-Skizze aus dem lokalen Wiener Alltag nährte seinen Haß, weil er dabei die Mittel der Literatur an das Schreiben für die Erwartungen eines Massenpublikums verraten sah, an dessen Kitsch-Bedürfnisse wie z.B. den «Stimmungstrost in dem Gedanken an die „stillen Gassen am Sonntag-Nachmittag“ und an das „unsäglich-traurige Praterwirthshaus an Wochentagen“». Mit diesen Themen und ihrer Gestaltung füttern die Feuilletonisten nach Kraus die «immer wiederkehrenden sentimentalischen Wahnvorstellungen», die den «rührend engen Horizont» ihrer Leserschaft ausfüllen⁷⁹, und fördern - statt ihrer publizistischen Informations- und Aufklärungspflicht zu genügen - die Selbstzufriedenheit und Dummheit der Massen.

Andererseits hat sich die Literatur mit dem Symbolismus der um Hermann Bahr versammelten Jung-Wiener Dichter auf eine Arroganz des ängstlichen verbalen Dekors kapriziert, zu welcher Kraus fast denselben Abstand nimmt wie der kunstinteressierte, doch überforderte Normalbürger: «Ein sehr gutmütiger Mann, Bankier und literarisierender Dilettant, kam ins Kaffeehaus und klagte: „Ich kann das nicht mehr ertragen. Überall soll ich erklären, was das zu bedeuten hat, wenn der Erbe das Salböl aus den Händen der toten alten Frau an Adler, Lamm und Pfau verschwendet. Wie soll ich das erklären? Ich geb' mir jede Mühe, - und ich versteh' den Blödsinn ja selber nicht“.»⁸⁰ Es handelt sich um die ersten Zeilen vom „Lebenslied“ (1896) des jungen Hofmannsthal, die auch Kraus pamphletistisch zitiert, wenn er seinen Abschnitt über den Schützling von Bahr mit diesen «hoheitsvollen Versen» beschließt und anmerkt, der abgeklärte Verfasser studiere sich nur noch «seine „Letzten Worte“ ein», nachdem seine Bewegungen bereits «den Charakter des Ewigen, seine Correspondenzen den des „Briefwechsels“» angenommen hätten⁸¹.

Aber die literarisch zur Schau gestellte Klassizität des gleichaltrigen Hofmannsthal und der Goethe-Kult, die den Hohn von Kraus provozierten, bilden nur einen Fall unter den Möglichkeiten der künstlerischen Selbst-Stilisierung, bei denen sich historischer Rückgriff und Idolatrie verbinden. Nicht nur voller Herrscher-, sondern auch voller Künstlerdenkmäler war Wien um die Jahrhundertwende, Denkmäler für Schubert (1872), Schiller (1876), Grillparzer (1889), Mozart (1896), Raimund (1898), Makart (1898), Goethe (1900), Strauß und Lanner (1905) und für Anzengruber (1905)⁸². Die Knabenträume von der großen Künstlerkarriere, den Personenkult um die berühmten Zeitgenossen hat Ste-

⁷⁹ Karl Kraus, *Die demolirte Literatur*, in: Heering (Anm. 1), S. 71.

⁸⁰ Felix Salten, *Aus den Anfängen. Erinnerungsskizzen*, zitiert nach: Heering (Anm. 1), S. 58.

⁸¹ Karl Kraus (wie Anm. 79), S. 68.

⁸² Vgl. die Bildtafeln „Wiener Denkmäler I-II“ in: Meyers Großes Konversations-Lexikon, Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut 1908, 20. Bd., S. 602ff.

fan Zweig in der Schilderung seiner Wiener Kindheit betont, wo unbedeutende Begegnungen mit Brahms oder Gustav Mahler schwärmerische Ekstasen auslösten⁸³. Am Stammtisch des Establishments ein Plätzchen auszufüllen oder in der Aura des Lokals die Inspiration für eigene bedeutende Werke zu erwarten, war Lebenssinn und Zeitvertreib von allerlei Besuchern gerade des Künstlercafés. Bezeichnend, daß «Der Litterat» in Moriz Jungs Karikatur (Karte No. 532) ein leeres Blatt vor sich liegen und die Feder im Tintenfaß stecken hat, Phänomene am Bildrand, während im Zentrum die zerknitterte Eleganz seiner Kleidung und der grübelnde Gesichtsausdruck stehen. Kraus verleiht beiden Teilen des Erscheinungsbilds eine Kausalität in seinem Typus von «Autor, der seit Jahren an der dritten Zeile einer Novelle arbeitet, weil er jedes Wort in mehreren Toiletten überlegt»⁸⁴.

Die Andeutung literarischer Tätigkeit unterstützt hier die Kunst der modischen Selbstdarstellung, ein Lebensstil, für den sich im Lauf des 19. Jahrhunderts die Bezeichnung "Dandy" einbürgerte. Beim Nachwuchs des Wiener Feuilletons am Fin de Siècle entwickelte diese Sozialrolle einer vom arbeitenden Bürgertum distanzierenden, elegant und spielerisch das Leben meisternden Bohème große Anziehungskraft. Aus dem Jahrgang 1874 - jenem von Kraus und Hofmannsthal - tat sich dabei besonders Richard Schaukal hervor, der 1901 schon Rückblick auf die «Intérieurs aus dem Leben des Zwanzigjährigen» hielt und 1908 die Abhandlung Barbey d'Aurevillys «Vom Dandytum und von George Brummel», dem romantischen englischen Ahnherrn aller jungen Hochstapler, ins Deutsche übersetzte. Für das Feuilleton und seine kurze Prosa erfunden hat Schaukal die Dandy-Figur des «Herrn von Balthesser», die er in einer Mischung aus Selbstsicherheit und Selbstironie über Attribute und Stilfragen zeitgenössischer Lebensführung plaudern läßt. Selbstverständlich hat der Herr von Balthesser als «Dichter der "Androgyne"» ein schwül gestimmtes klassisches Drama verfaßt und wurde darauf zum Zweck der Selbstdarstellung «von einer großen polyglotten Revue aufgefordert, sein Leben in» Form der feuilletonistischen Modegattung «einer Skizze niederzuschreiben», was er natürlich nicht auf gewöhnlichem Papier tat, sondern «auf drei mit dem kleinen aufgesetzten weißen Wappen geschmückten zartlila Briefbogen in enger steiler Schrift»⁸⁵. Denn sollte es nicht von Geburt adlig sein, gebührt dem pubertären Genie, das neben «den landläufigen Gymnasialstudien [...] die Dichter und Philosophen der vorzüglich in Betracht kommenden Sprachen, die Kirchenväter und die großen Historiker» gelesen hat, ein Wappen für geistigen Adel⁸⁶. Über

⁸³ Vgl. Stefan Zweig, *Die Welt von gestern*, Frankfurt a.M. - Berlin 1962 - zitiert bei Heering (Anm. 1), S. 38-39.

⁸⁴ Karl Kraus (wie Anm. 79), S. 72.

⁸⁵ Richard Schaukal, *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser*, München 1907, S. 16.

⁸⁶ Ebd.

alle anderen Lebemänner und Feuilletonisten, die ebenfalls Skizzen für vornehme Zeitschriften verfassen, hebt den Dandy sein konsequent und diszipliniert ästhetischer Schreib- und Lebensstil hinaus, sein mystisch angeborenes «adelloses Benehmen»⁸⁷, durch Erziehung höchstens «einer ausgewählten Zucht von jungen Menschen»⁸⁸ erreichbar, für ihn jedoch «eine "Rasse"-Eigentümlichkeit, etwa wie die Hautausdünstung der Schwarzen»⁸⁹. Die Kehrseite also von ästhetischer Selbstaussgrenzung und Narzißmus ist der soziale Terror. Und der bringt auch die Selbstironie zum Verschwinden und stempelt die ständig betonte Selbstgenügsamkeit als heuchlerisch zu einer von den übrigen Attitüden.

Formal und ideologisch ein wahres Chamäleon in der feuilletonistischen Literaturproduktion war der wenig ältere Franz Blei (1871-1942), dem in den Erscheinungsjahren der Balthesser-Skizzen von Schaukal ein Essay zum Thema «Der Dandy» (1906) zu verdanken ist. Auf ihn trifft die typologische Kombination zu, die der 1873 geborene Wiener Kulturphilosoph Rudolf Kassner in seiner Ideengeschichte des 19. Jahrhunderts vom zeitgenössischen Dandy und dem Dilettanten herstellte: «Diese neuen Dilettanten aber, die Dandys, wollen alles zugleich sein, Asketen und Tennisspieler, Machiavelli, Novalis und Georg IV.»⁹⁰. Eben dieser Georg IV. von England war als lebenslustiger Prince of Wales in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Freund George Brummels gewesen, des Urbilds aller Dandys, dem Blei 1905 die fingierten Tagebuchskizzen seines Kammerdieners widmete: «Der Beau»⁹¹. Die psychologische Einfühlung in Persönlichkeiten und Typen demonstrierte unter den Kleinformen der Feuilleton-Prosa das Porträt, und Blei glaubte sich allen Charakteren gewachsen. Er porträtierte «Mörder» und «Die heilige Teresa», den «Lebenskünstler» und die «Nonne Mariana», «Casanova» und den «Marquis de Sade», «Drei romantische Liebhaber» und die Tänzerin «Isadora Duncan», den Okkultisten «Doktor Schrenck-Notzing» und «Karl Kraus»⁹², den «Swift von Wien»⁹³. Sie alle, so erklärt Kassner den Zugang des Porträtisten, deutet man im Grunde als Künstler ihrer Lebensgestaltung, so daß die Ästhetik wiederum zu ihrem Verständnis führt: «Man affektiert den Künstler seit Nietzsche. Man will alles, was man ist, [...] als Künstler sein: Staatsmann, Philosoph, General, Kritiker, Verbrecher, Arzt, natürlich auch Journalist und Verleger»⁹⁴. Und im Feuilleton fei-

⁸⁷ Ebd., S. 46.

⁸⁸ Ebd., S. 34.

⁸⁹ Ebd., S. 46.

⁹⁰ Rudolf Kassner, *Dilettantismus* (1910), in: ders., *Sämtliche Werke*. Dritter Band, Pfuldingen: Neske 1976, S. 28.

⁹¹ Franz Blei, *Der Beau*, in: ders., *Porträts*, Wien - Köln - Graz: Hermann Böhlau Nachf. 1987, S. 13-22.

⁹² Vgl. ebd., *Inhaltsverzeichnis*, S. 630-632.

⁹³ Ebd., S. 501.

⁹⁴ Rudolf Kassner (Anm. 90), S. 29-30.

ert dieser Dilettantismus künstlerischer Anverwandlung Triumphe, natürlich nicht nur in Wien.

Die um die Jahrhundertwende dort existierenden Tageszeitungen, Wochen- und Halbmonatsschriften aufzuzählen und ihre Feuilleton-Redakteure und Beiträger samt deren Mehrfach-Engagement quer durch den Blätterwald zu registrieren, wäre ein umfangreiches Forschungs-Unternehmen. Ulrich Weinzierl wies 1985 mit seinen Zweifeln am Typus des «Wiener Feuilletonisten»⁹⁵ darauf hin, welche Folgen der Antisemitismus in der Geschichtsschreibung zum deutschsprachigen Feuilleton gerade für dessen Wiener Tradition hatte⁹⁶. Die große Zahl der jüdischen Autoren legte es nahe, neben ihrer Diffamierung einfach die Taktik ihrer Unterschlagung zu praktizieren, schon gar, wenn von ihrer Lebensleistung eine machtvolle politische Gründertat überdauerte. Daß Theodor Herzl die zionistische Bewegung in Gang setzte, «von Vortrag zu Vortrag eilte, von einer ideologischen Diskussion über den Judenstaat zur nächsten, können wir uns vorstellen. Daß er aber zwischendurch noch Zeit fand, seinem eigentlichen Beruf nachzugehen, [...] scheint uns kaum denkbar»⁹⁷. Als Pariser Korrespondent aber und danach Feuilleton-Redakteur der “Neuen Freien Presse”, die Karl Kraus zur zentralen Zielscheibe seiner Medienkritik erkoren hatte, verdiente er seinen Lebensunterhalt und war dabei in jeder Hinsicht ein typischer Wiener Literat der Jahrhundertwende. Als «Zuständiger für Stimmungen zwischen Schwarzenbergpark, Armenspital und Burgtheater»⁹⁸ schrieb er lyrische Skizzen, Sozialreportagen und Theaterkritiken, und ausführlich ist von diesem Werk im Nachruf der “Neuen Freien Presse” vom 4. Juli 1904 die Rede, wogegen bloß kurz am Schluß noch der «Führer der Zionistischen Partei»⁹⁹ erwähnt wird. Viel rühmenswürdiger findet man, daß seine Korrespondentenberichte «telegraphierte Kunstwerke» waren und «literarischen Wert hatten»¹⁰⁰. Als journalistischer Stilkünstler aufgefallen war Herzl der Redaktion, als er «eine Reihe von Feuilletons [...] über einen Besuch in Spanien verfaßt» hatte¹⁰¹, und diesen literarischen Reise-Impressionen verdankte er dann seinen Pariser Korrespondenten-Posten. Auch seine Porträtierungs-Kunst fehlt nicht unter den im Nekro-

⁹⁵ Ulrich Weinzierl, Typische Wiener Feuilletonisten? Am Beispiel Salten, Blei, Friedell, Polgar und Kuh, in: *Literatur und Kritik*, 20. Jg. 1985, S. 72-86.

⁹⁶ Vgl. die Ausführungen zur deutschen Feuilleton-Forschung im Nationalsozialismus bei: Fritz Hackert, Robert Walser. Feuilletonist, in: *Provokation und Idylle. Über Robert Walsers Prosa, Der Deutschunterricht, Beiheft I zu Jg. 23/1971*, S. 12-14.

⁹⁷ André Heller, Ton in Ton mit Wien (Vorwort), in: Theodor Herzl, *Ein echter Wiener. Feuilletons*, Edition Wien o.J., S. 6.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Nachruf der “Neuen Freien Presse” auf Dr. Theodor Herzl vom 4. Juli 1904, ebd., S. 172.

¹⁰⁰ Ebd., S. 169.

¹⁰¹ Ebd., S. 168.

log gewürdigten Aspekten des Feuilletonisten. Als Gerichtsreporter beobachtete er in Paris den Skandalprozeß, der gegen die Baugesellschaft des Panama-Kanals geführt wurde, und lieferte «die reizende Schilderung einer Zeugin, [...] der Madame Cottu. Er hat diese Frau herausgearbeitet, wie nur ein feiner Psychologe sie aufzufassen, ein scharfes Auge sie zu sehen und eine virtuose Darstellungskraft sie zu schildern vermochte»¹⁰². Schließlich hatte der Rezensent selbst auch erfolgreiche Bücher, der Theaterkritiker auch respektable Dramen geschaffen: durch sein «Buch über den "Judenstaat"» hatte es der Zionismus «aus kleinen Anfängen zu einer großen Verbreitung gebracht»¹⁰³, und «einzelne Stücke, die er zum Theil allein, zum Theil mit Hugo Wittmann verfaßt hat, sind, wie die "Wilddiebe", im ständigen Repertoire des Burgtheaters geblieben. Die Aufführung des "Neuen Ghetto" am Carl-Theater war ein sensationelles Ereignis»¹⁰⁴.

Kürzer als zum Burgtheater war der Weg vom Feuilleton zum Kabarett. «The brevity, acuity of observation, topicality, wit, and superficiality of the feuilleton found an easy accommodation in the cabaret. Serving as a kind of bridge between contemporary Viennese journalism and the cabaret, the feuilleton also enhanced the receptivity of the cabaret to other generically related minor prose forms such as the sketch, the caricature, and the anecdote, and in concert with them eventually brought about the literary transformation of the early Vienna cabaret. Whatever other entertainments won favor, whether musical, choreographical, or dramatic, it was, beyond doubt, the writer and performer of small prose forms who came to the fore of the Vienna cabaret and left his mark on it»¹⁰⁵. Erfunden und geprobt jedoch wurden Witz und Anekdote, Aphorismus und Conférence spontan schon häufig vor ihrer schriftlichen Fixierung, nämlich im Medium der Mündlichkeit, das ihnen später ja im Kabarett wieder zur Geltung verhalf. Zu hören und zu sehen waren solche Darbietungen inmitten der Alltags-Theatralik des Kaffeehauses. Gerade die blendendsten der Wiener Feuilletonisten, wie Altenberg oder Friedell, versorgten auch das Kabarett «with the wit and gossip of turn-of-the-century Viennese café society»¹⁰⁶. Und auf dieser Szene hatte auch der «Literat ohne Werk»¹⁰⁷ seine produktive

¹⁰² Ebd., S. 170.

¹⁰³ Ebd., S. 172.

¹⁰⁴ Ebd., S. 171.

¹⁰⁵ Harold B. Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*. Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich. - New York: Columbia UP 1987, S. 198. - Segel schließt sich hier der Charakterisierung des Wiener Feuilletons durch Schorske an, der an dieser Stelle seiner imposanten Monographie die Reflexionen des jungen Herzl zum Feuilleton zitiert (vgl. Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*, London: Weidenfeld and Nicolson 1980, S. 9).

¹⁰⁶ Segel, ebd., S. 202.

¹⁰⁷ Vgl. Harmut Binder, Ernst Polak - Literat ohne Werk. Zu den Kaffeehauszirkeln in

Funktion, mochten seine Einfälle und Formulierungen nur als Anregung oder als direkt verwertbares Material für die Stammtischbrüder dienen, welche an ihren Essays und Feuilletons, Aphorismen und Witz-Pointen, Gedichten und Glossen, Dramoletten und Sketch-Dialogen, Revue- und Operetten-Libretti oder Conférence-Monologen arbeiteten.

Dem Literatur- und Künstlerkabarett, das nach Berliner und Münchner Vorbildern in Wien entwickelt wurde, ging der Erfolg des Vorstadt-Varietés, seiner Volkssänger und Starkomiker, Couplets und Sketche voraus. Hier nahmen einige aus dem Budapester Vergnügungsbetrieb stammende Unterhaltungskünstler entscheidenden Einfluß¹⁰⁸. In "Herzmanns Orpheum" von Budapest hatten sich der Schauspieler Mendel Rottmann und der Tenorist Benjamin Blaß zu einem Gesangsduo unter dem Namen «Brüder Rott» vereinigt¹⁰⁹. Ihre Übersiedlung nach Wien führte dazu, daß sie sich 1889 an der Gründung der dortigen "Budapester Orpheumsgesellschaft" beteiligten, zu der sich eine Gruppe von Unterhaltungskünstlern aus dem Betrieb der Singspielhallen entschlossen hatte. Gekoppelt war das Programm zunächst an die Gastronomie, hauptsächlich der Leopoldstadt und des Praters: «Man spielte vorerst beim "Schwarzen Adler" in der Taborstraße 11, dann bei Stalehner und Tökes in Hernals, ab 1895 im Hotel "Stephanie". Später, ab 1903, kam das Hotel "Central" in der Taborstraße 8 hinzu, nach 1905 noch verschiedene Praterlokalitäten und 1911 schließlich die spätere "Roland-Bühne", das Haus Praterstraße 25»¹¹⁰. In Budapest ebenfalls sein Handwerk gelernt hatte «der Komiker und Tanzduettist

Prag und Wien, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 23. Jg. 1979, S. 366-415. - Mit Polak beschreibt Binder einen Typus aus der Literatur-Bohème, dessen Leben konsequent in der Doppelsphäre von bürgerlichem Brotberuf (Bankbeamter) und Künstlergesellschaft verläuft. Einer Klassifikation der europäischen Café-Bohème, wie der von Kreuzer (der Dandy, der Tagträumer, der Debattierfanatiker, der Weltschmerz-Märtyrer), läßt er sich nicht einordnen: vgl. Helmut Kreuzer, Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart: Metzler 1971, S. 208-211. - Den Literaten ohne Veröffentlichung beschreibt Emil Szittyta unter den Schnorrern des Café Central: «einen gänzlich unbekanntem Dichter, Leopold Reissinger, [...] Er hat [...] ungefähr vierzig Dramen, dreitausend Gedichte und achthundert Novellen geschrieben. [...] aber er hat noch nie eine Zeile veröffentlicht». Zitiert nach: Heering (Anm. 1), S. 146.

¹⁰⁸ Wie nachhaltig und weitreichend Budapester Vorbilder im internationalen Amüsierbetrieb wirkten, ist aus der Premiere der "urschwäbischen Volks-Charaktere" «Häberle und Pfeleiderer» zu ersehen. Die Textvorlage zu ihrer Doppel-Conférence stammte, Kaffeehausgespräche nachahmend (!), von dem Budapester Feuilletonisten Laslo Vadnay und gelangte über eine Agentur auch an die Stuttgarter «Bunte Bühne Pavillon Excelsior». Das Personen-Duo mit den ungarischen Namen «Hacsek und Sajo» wurde hier nun für den schwäbischen Bedarf auf «Häberle und Pfeleiderer» umgetauft. (Vgl. Ulrich Keuler, Häberle und Pfeleiderer. Zur Geschichte, Machart und Funktion einer populären Unterhaltungsreihe, Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V. 1992, S. 11-23).

¹⁰⁹ Vgl. Veigl II (Anm. 45), S. 13.

¹¹⁰ Ebd., S. 10.

Heinrich Eisenbach»¹¹¹, der ab 1894 in die Funktionen von «Hauptdarsteller, Regisseur, Dramaturg und Autor»¹¹² dieser Wiener Truppe einrückte. «Der Abend begann mit einem klingenden Marsch, es folgten Nummern verschiedener Gesangshumoristen, ihnen schloß sich der erste Einakter an, der zumeist von einem der Hausautoren [...] stammte. Nach der Pause folgte als Höhepunkt des Abends die Soloszene von Eisenbach oder Max Rott sowie ein weiterer Einakter»¹¹³.

Kommentiert und persifliert wurden in den Witzen und Anekdoten der Soloszenen die Lebensverhältnisse und öffentlichen Ereignisse in Wien, in den Einaktern und Possen besonders die «Schicksale der kleinen Hausierer und Schnorrer» aus der jüdisch bevölkerten Leopoldstadt, «die, beim Karten-, Domino- und Würfelspiel ihre Zuflucht suchend, in [...] grimmigem Humor [...] ihren Trost fanden»¹¹⁴. Einer der Possenschreiber, die in keiner Literaturgeschichte verzeichnet sind, sah am 19. November 1890 bei den “Budapestern” seinen Einakter uraufgeführt, der sich auf jener Szene, nämlich bei einer Kartenpartie in einem «kleinen, düftigen Kaffeehaus in der Leopoldstadt» abspielt¹¹⁵. Der Autor hieß Adolf Bergmann und seine Posse “Die Klabriaspattie”, und sie erlebte - zeitweilig in der Besetzung mit den Stars Heinrich Eisenbach und Max Rott - in der Folge «tausend Ensuite-Aufführungen»¹¹⁶ und war für ihre Rechtsinhaber, nämlich die Direktion des “Budapester Orpheums”, eines der profitabelsten Tantiemen-Geschäfte. Wie mühselig in dem Stück die Geschäfte laufen, verrät der Kellner Moritz bereits im Prolog mit dem Seufzer über das Kassieren: «“Wenn ich zu an’ sag’, mei Geld will ich haben, sagt er, Ihna Geld können Sie ja haben, aber meines nix [...]”»¹¹⁷. Hatte Felix Salten an den Darbietungen Eisenbachs «die nie zerstörbare, nicht zu bändigende Lebenskraft» gelobt, «die der Ghetto-Traurigkeit entwischen will»¹¹⁸, so steigerte sich sein Kontrahent Karl Kraus in seiner Begeisterung für die “Budapester” im Lauf der Jahre bis zu dem satirischen Vorschlag, das einfallslose und «zumeist leerstehende Burgtheater an die “Budapester” zu verpachten»¹¹⁹.

Beherrscht wurde die Unterhaltungskunst für das große Publikum in Wien von der Operette, der in ihrem Ahnherrn Jacques Offenbach der gestrenge Karl Kraus seine Reverenz erwies. Für Wien markiert die Jahrhundertwende die

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd., S. 11.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd., S. 12.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Veigl II (Anm. 45), S. 12.

¹¹⁸ Felix Salten, Eisenbach, in: ders., *Geister der Zeit. Erlebnisse*, Berlin - Wien - Leipzig 1924 - zitiert ebd., S. 11.

¹¹⁹ Ebd., S. 13.

Grenze zwischen dem "Goldenen" und dem "Silbernen Zeitalter" seiner Operette. 1899, im Jahr der Uraufführung von «Wiener Blut», starb Johann Strauß (Sohn), seit seiner Operette «Die Fledermaus» (1874) der unumstrittene Meister dieses Genres. Mit der Wiener Uraufführung der Operette «Die Lustige Witwe» (1905) von Franz Lehár war der Markstein für die nachfolgende Epoche gesetzt. Im Café Museum hatten die Komponisten des "Silbernen Zeitalters", die Ungarn Franz Lehár und Emmerich Kálmán, sowie der Tscheche Leo Fall, zeitweilig ihren Stammtisch¹²⁰. Und für einen weiteren von ihnen, Oskar Straus, schrieb Felix Dörmann, der ehemalige Dekadenzlyriker aus dem Café Griensteidl, das Libretto zu der Erfolgs-Operette «Ein Walzertraum» (1907). Was die akademische Perspektive später wertend als Beiträge zur Poesie und als triviale Amüsierkunst unterschied, bildete historisch ein Geflecht wechselseitiger Einflüsse. «An der schönen blauen Donau» hieß die «Belletristisch-Musikalische Zeitschrift», in der 1890 Hugo von Hofmannsthal's erste Gedichte erschienen, in einem Wiener «Unterhaltungsblatt für die Familie»¹²¹.

Das Künstlerkabarett, das um 1900 in Wien gegenüber Oper und Schauspiel, Ballett und Varieté, Operette, Zirkus und Revue¹²² seine Chance im Unterhaltungsbetrieb suchte, besteht eben aus dieser Mischung von Sparten und Genres samt den Qualitätsunterschieden ihrer Produkte, wobei es seine Attraktion aus dem avantgardistischen und experimentellen Charakter der Darbietungen gewinnen möchte: ein Umstand, der ohne weiteres die Kurzlebigkeit der einzelnen Institutionen und Programme erklärt.

Im September 1901 hatte Ernst von Wolzogen mit seinem Berliner Kabarett "Überbrettl" im Wiener Carl-Theater gastiert¹²³. Aus dem Jung-Wiener Dichterkreis des Café Griensteidl stammte die Idee, das Vorbild als eine Art literarisches Varieté nachzuahmen und ihm hier «durch die besondere Pflege der spezifisch wienerischen Note in Musik, Dichtung und Malerei einen völlig unabhängigen, durchaus bodenständigen Charakter» zu verleihen¹²⁴. Lokale Tradition signalisierte sowohl der vom Wiener Volkslied und seinem Helden übernommene Name des "Lieben Augustin" als auch die Ankündigung, daß gleich bei der Premiere ein «frisch entdeckter Johann-Strauß-Walzer» uraufge-

¹²⁰ Vgl. die Abbildung bei: Veigl I (Anm. 13), S. 11.

¹²¹ Vgl. Katalog "Jugend in Wien. Literatur um 1900", Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. 1974, S. 96, No. 84.

¹²² Vgl. zur Revue: Franz-Peter Kothes, Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1938. Typen, Inhalte, Funktionen, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1977.

¹²³ Vgl. Walter Rösler (Hrsg.), Gehn ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute, Berlin: Henschel Verlag 1991, S. 480, Anm. 6.

¹²⁴ S. L. (i.e. Siegfried Löwy), Das "Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin". Von einem Mitbegründer, Österreichische Volks-Zeitung, 9.11.1901 - zitiert bei: Veigl II (Anm. 45), S. 16.

führt werde¹²⁵. Nach dem Beispiel jener Autoren, deren Poesie bei Wolzogen rezitiert oder gesungen wurde, präsentierte man auch in Wien «angewandte Lyrik» und verfiel dabei - stets auf Legitimation durch klassische Ahnen bedacht - auf Robert Schumanns Vertonung von Ludwig Uhlands Ballade “Des Sängers Fluch”. Felix Salten, Kulturredakteur der “Wiener Zeitung”, übernahm die künstlerische Direktion des Programms im “Theater an der Wien” und annoncierte die Mitarbeit von allerhand prominenten Kollegen und Bekannten, die jedoch ausblieb. Legendären Ruf erwarb sich immerhin die Bühnenausstattung, die als «Stilbühne» Theatergeschichte machte. Der spätere Star-Designer der Wiener Werkstätte, Kolo Moser, hatte unter anderem das «Muster der Dekorationsvorhänge» lediglich «aus schwarzen und weißen Quadraten» entworfen¹²⁶. Den größten Teil der Darbietungen bestritten gefällige Chansons, doch der als Zugnummer aus München gedachte Frank Wedekind, der seine hintersinnigen Balladen-Klassiker von den pseudonaiven Mädchen «Brigitte B.» und «Ilse» vortrug, überforderte gleichermaßen das Publikum wie die Kritik in Wien. Die wenigen zustimmenden Rezensionen, so verlautbarte Karl Kraus, kamen alle aus der Clique, die finanziell oder künstlerisch am “Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin” beteiligt war. Nach dem siebten Abend wurde das Kabarett vom Theaterprogramm abgesetzt und stattdessen wieder Operette gespielt, die altbewährte «Fledermaus» zum Beispiel.

Bis zum nächsten Versuch, ein Künstlerkabarett zu etablieren, blieb Wien als expandierende europäische Großstadt keineswegs ohne kabarettistische Beiträge zu seinem Amüsier- und Nachtleben. In der Innenstadt wie im Prater breiteten sich Nachtbars, Café-Cabarets und Varietés aus, die Kurzoperetten boten, Einakter, Conférencen, Couplets, Lichtbilder, Akrobatik und Hundedressuren - sämtliches im Engagement der Gastronomie, deren Publikum und Umsätze die Art und Qualität der Unterhaltungsprogramme bestimmten¹²⁷.

Der Stammtisch eines Gasthofs immerhin war es, des «Löwenbräu, Teinfaltstraße 12»¹²⁸, wo die Wiener Bohème-Prominenz mit Hilfe von Münchner Fachleuten des Kabarets, nämlich ehemaligen Mitgliedern der “Elf Scharfrichter”, ein neues Intellektuellen-Kabarett aus der Taufe hoben. Das “Nachtlicht” eröffnete im Haus Ballgasse 6 am 5. Januar 1906, gab sich mit der Anfangszeit von 22 Uhr als Nacht-Cabaret und suchte Pariser Stimmung zu verbreiten: an den Wänden hingen französische Plakate, in einer Ecke stand die Statue von der als “femme fatale” posierenden Diseuse Marya Delvard, die in München ihrem Vorbild Yvette Guilbert nachgeeffert und dort auch einen französischen Gefähr-

¹²⁵ Ankündigung der “Wiener Allgemeinen Zeitung” vom 15.11.1901, zitiert bei: Veigl II (Anm. 45), S. 15.

¹²⁶ Veigl II (Anm. 45), S. 16.

¹²⁷ Vgl. dazu ebd., S. 20.

¹²⁸ Ebd., S. 24.

ten gefunden hatte, dessen deutschsprachige Conférences sorgfältig den Reiz seines französischen Akzents konservierten. Es war Marc Henry, bis 1904 in München Organisator der "Elf Scharfrichter", von denen er neben der Diseuse noch den Komponisten Hannes Ruch nach Wien mitgebracht hatte. Von den Einheimischen besonders initiativ zeigte sich Peter Altenberg, der in seinem Zirkel das Interesse von Adolf Loos, Egon Friedell und Karl Kraus für die Gründung des neuen Kabarett geweckt hatte und mit seinen Freunden in einer Loge des kleinen Theaterraums als Scheinpublikum und Claque fungierte. Auch das letzte Element in diesem Kreislauf von Produktion und Rezeption wurde von ihm geliefert: er schrieb für die "Wiener Allgemeine Zeitung" die herzergreifend apologetische Premierenkritik¹²⁹. Was wurde im Lauf des knappen Jahres, in dem das "Nachtlicht" existierte, in wechselnder Zusammensetzung geboten? «Henry, der ideale Bohémien», so liest man bei Altenberg, «gibt da sein eigenes Herz» durch den Vortrag «seiner Ballade "La marche"»¹³⁰. Dem Publikum, das kein Französisch verstand, erläuterte er seine Darbietung dann in seinem charmanten Deutsch¹³¹. Wie im "Lieben Augustin" huldigte man den Ahnen der Neuromantik: aus der Volksliedersammlung "Des Knaben Wunderhorn" von Arnim und Brentano trug Marya Delvard die Ballade "Die Pfarrers-tochter" vor¹³². Und auch im "Nachtlicht" dominierten die Chansons und Lieder das Programm: der Maler Carl Hollitzer sang, mit alten Uniformen kostümiert, Landsknechtslieder; der später berühmte Porträtzeichner Fred Dolbin sang das "Erntelied" von Richard Dehmel, und auch Felix Dörmann bemühte sich um die Anwendung von Lyrik, nämlich seiner eigenen bei der Darbietung ausgesuchter erotischer Lieder. Zur grotesken Schauer-Szene des Parodisten Hanns von Gumppenberg versammelte sich das ganze künstlerische Personal auf der Bühne und übte nacheinander Selbstmord. Und die Tanznummer bestritt Gertrude Barrison mit der Kathinkapolka von Johann Strauß, «die jüngste der populären "Barrison-Sisters"»¹³³, die neben den Geschwistern Wiesenthal in diesem Jahrzehnt als Tänzerinnen Karriere machten. Gastspiele bestritten außer einstigen Mitgliedern der Münchner "Scharfrichter" der Anekdoten und Militärwitze erzählende Roda-Roda, sowie der spätere Anarchist Erich Mühsam, und sein Debüt als Wiener Kabarettist gab mit der Lesung eigener Aphorismen und Skizzen Egon Friedell, ohne dafür nennenswerten Beifall zu finden.

Ein Vierteljahr bereits nach dem Start entwickelt sich unter dem Ensemble und den Gönnern des "Nachtlicht" ein Konflikt, den das allzu intensive Interesse von Karl Kraus an der Diseuse Marya Delvard entfachte. Als sie in einem

¹²⁹ Peter Altenberg, Cabaret Nachtlicht, Wiener Allgemeine Zeitung, 9.1.1906 - abgedruckt ebd., S. 25.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Vgl. Veigl II (Anm. 45), S. 26.

¹³² Diese Angabe und die folgenden ebd., S. 25-26.

¹³³ Ebd., S. 30.

Artikel für das Wiener "Fremden-Blatt" Front gegen «Die guten Ratschläge» von zudringlichen Künstlerfreunden machte, fühlte sich Kraus getroffen und hatte wieder einmal Anlaß, in der "Fackel" zu persönlicher Polemik auszuholen. Daß sie über das Ende des "Nachtlicht" anhielt und sogar von einem Prozeß begleitet wurde, hatte einen handgreiflichen Grund: Marc Henry, der eifersüchtige und beleidigte Partner der Delvard, hatte Kraus in einem öffentlichen Lokal verprügelt¹³⁴.

Mit den höheren Ansprüchen des Künstler-Kabarett probieren es während der Spielzeit des "Nachtlicht" etliche «Vergnügungslokale, die mehr Sekt- denn Kunstgenuß bieten. Da eröffnet, im Februar 1906, am Neuen Markt 3, ein neues "Künstler-Cabaret", das sich *Schmiere* nennt [...] Am 1. Oktober findet man in Josef Vallés Kabarett, das sich [...] *Simplicissimus* nennt, Mary Irber mit ihrem Barfußanzug» und einem ins Deutsche übertragenen Ganoven-Chanson aus dem Repertoire der Yvette Guilbert¹³⁵. Die von Erich Mühsam bewunderte Mary Irber gehört als Tänzerin zur Entwicklungsgeschichte des Ausdruckstanzes, den die Freikörperkultur zwar förderte, der aber nicht nur im Freien, sondern gerade auch in Cabarets und Varietés stattfand¹³⁶.

Der Eröffnungs-Boom setzt sich fort mit dem 400 Plätze fassenden Unterhaltungslokal *Hölle* (7.10.1906), das im Souterrain des "Theaters an der Wien" mit Jugendstil-Dekorationen eingerichtet wurde und «kurze Sketches, Vaudevilles und Operettentheater sowie, nicht zuletzt, einen "modernen Restaurationsbetrieb"» offerierte¹³⁷. Hier hieß die Star-Diseuse Mella Mars, und zu ihren Bewunderern zählte der Feuilletonist, Theaterkritiker und Cabaret-Textautor Alfred Polgar, den die «eigenartige, unruhige Schönheit» bezauberte, zu der das Antlitz der Sängerin beim Vortrag erwachte¹³⁸.

Produktiv beteiligt war der notorische Stammgast, der die «Theorie des "Café Central"» verfaßte¹³⁹, am Programm des einzigartigen Wiener Künstlerkabarett, in dessen Dienste Marc Henry mit seiner Truppe nach der Schließung des "Nachtlicht" getreten war. So extravagant die Einrichtung und die Darbietungen aber waren, lieb man sich doch einen populären Namen - "Die Fledermaus" - und kümmerte sich gehörig um die Gastronomie: es gab einen «dem Bühnenraum vorgelagerten "Bar-Room"»¹⁴⁰, plazieren konnte man «etwa 300 Besucher [...] an Tischen von drei bis zehn Kronen in schwarz-weiß gehaltenen

¹³⁴ Vgl. Anm. 78.

¹³⁵ Veigl II (Anm. 45), S. 36.

¹³⁶ Vgl. Hedwig Müller - Patricia Stöckemann, «[...] jeder Mensch ist ein Tänzer». Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945, Gießen: Anabas-Verlag 1993. - Der Bereich des Unterhaltungsbetriebs wird hier nur am Rand erwähnt.

¹³⁷ Veigl II (Anm. 45), S. 38.

¹³⁸ Ebd., S. 38-39.

¹³⁹ Alfred Polgar, Theorie des "Café Central", in: Heering (Anm. 1), S. 149-154.

¹⁴⁰ Veigl II (Anm. 45), S. 28.

Sesseln»¹⁴¹, und zur durchgestylten Innen-Ausstattung paßte selbst «das modische Design des Eß-Services»¹⁴². Maler und Designer der Wiener Secession - u.a. Gustav Klimt, Oskar Kokoschka und Emil Orlik - hatten im Auftrag der Wiener Werkstätte unter Leitung von deren Mitbegründer Josef Hoffmann die “corporate identity” der “Fledermaus” hergestellt. Sie «schufen aus Vorraum, Bar, Theatersaal, aus Bühne, Kostümentwürfen, Vorhängen, Plakaten, Programmheften, Tischservice und Interieurs» bis hin zur Kleidung der «Platzanweiserinnen» ein «Gesamtkunstwerk [...] voll mondäner Totalität»¹⁴³. Sie repräsentierte schon äußerlich das Kunst-Konzept dieses neuen Jugendstilkabarets, in dessen Programm «alle Sinne [...] gleichzeitig zum mindesten Anregung, wenn möglich auch Befriedigung finden [sollen], und keine von den Künsten (Poesie, Musik, Tanz, Malerei, Architektur) [...] ausgeschlossen [ist]», weil sie alle mit ihren spezifischen Mitteln «der beabsichtigten Gesamtwirkung» gehorchen¹⁴⁴. Auch die Diseuse konnte sich der Gesamt-Stilisierung nicht entziehen und verzichtete allmählich auf ihr schwarzes Image einer “femme fatale”: «As if yielding to the neo-Byzantine opulence of the Secession, Delvard soon found her repertoire of Celtic songs and her colorful Bretonese folk costumes more in the spirit of time and place and she appeared less and less frequently in her funeral black»¹⁴⁵.

Hatte Marc Henry vor der Gründung des “Nachtlicht” Ende 1905 kurz beim Wiener “Modernen Cabaret” im Philipphof mitgewirkt¹⁴⁶, so befand er sich nun tatsächlich in einem wegweisend modernen Ambiente und Szenario. Der leichten Muse hatten sich hier Wiens beste Feuilletonisten verschrieben - Altenberg, Friedell, Polgar - und sie propagierten poetisch und witzig die Ablösung vom 19. Jahrhundert und dessen Lebensgewohnheiten. Am 19. Oktober 1907 war vor geladenen Gästen im Souterrain des Hauses Kärntnerstraße 35 die Generalprobe¹⁴⁷, und Lina Vetter, die erste Frau des Architekten Loos, rezitierte dabei den von Altenberg verfaßten Eröffnungsmonolog mit einem Wunschprogramm für eine neue Kunst und ein neues Leben: «The habitual only makes me sick and tired. Concert, theater, much too heavy fare in a steamy auditorium! I’m dreaming of a not too wide room where freedom reigns. Comfort, art, and culture all at the same time, and fresh air for our poor lungs. Our light mood, after all, comes only from oxygen»¹⁴⁸. Prinzipien der Lebensreform-Bewegung, zu denen Altenberg am Stammtisch im Kaffeehaus in lange Tiraden ausbrechen

¹⁴¹ Ebd., S. 29.

¹⁴² Ebd., S. 31.

¹⁴³ Ebd., S. 29.

¹⁴⁴ Ebd., S. 28.

¹⁴⁵ Segel (Anm. 105), S. 192-193.

¹⁴⁶ Vgl. Veigl II (Anm. 45), S. 23.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 28.

¹⁴⁸ *Fledermaus*, opening program, 1907. - Zitiert nach Segel (Anm. 105), S. 203.

konnte, sollen diese Sphäre der Gesamtkunst mitbestimmen, obgleich zur Erzeugung von beschwingter Stimmung und zur Hingabe an sie gewisse Drogen der Zivilisation doch wünschenswert erscheinen. Widersprüchlich geht es im Monolog denn auch weiter: «I'd like to [...] do what I feel like at the moment, eat, drink, smoke [...] I'd like to surrender myself perhaps more, for a moment, to the smoke of a fine cigarette than to some ever so lovely song»¹⁴⁹.

Die Zusammenarbeit unter den Textern der "Fledermaus" führte zu legendären Autorenpaaren. «[...] the team of Altenberg and Friedell, Altenberg supplying anecdotes or serving as the butt of them, and Friedell reciting them, became a Fledermaus institution»¹⁵⁰. Höchste Popularität errang das Gespann Friedell - Polgar «by their "Grotesque in Two Scenes" *Goethe*, a satire lambasting the artificiality and aridity of contemporary pedagogy, on the one hand, and, on the other, in the familiar style of cabaret irreverence, mocking a literary great, this time, in the German context, the greatest of all - Goethe!»¹⁵¹. Im Januarprogramm 1908 taucht der Sketch auf, und Friedell selbst spielt die Rolle von Goethe, mit einem «eigentümlichen schwäbisch-bayrischen Jargon, den er, in wienerischer Gesellschaft, frankfurtisch nennt» - wie der Co-Autor Polgar dazu ironisch bemerkt¹⁵². Das kleine Stück erwies sich als derselbe En-Suite-Erfolg wie die "Klabrias-Partie" bei den "Budapestern". Seine Satire besteht aber nicht nur aus Schulkritik und Denkmalssturz, sondern richtet sich gegen die Dominanz des Positivismus in der zeitgenössischen Literatur-Interpretation. Weder kann sich der aus dem Jenseits herbeigerufene Klassiker an jedes Detail seiner Biographie erinnern, noch geht aus der akademischen Faktographie für ihn eine Erklärung seiner einzelnen Werke hervor. Die Erlebnisse, denen sich seine Poesie verdankt, sein Dichterleben ist nicht in chronikalischen und statistischen Daten zu fassen¹⁵³. In Friedells Kulturgeschichtsschreibung setzt sich diese Auffassung von historischen Ereignissen und Personen später deutlich fort¹⁵⁴. Den "Goethe" spielte er dreißig Jahre lang bis zu seinem Tod (1938) in einheimischen oder auswärtigen Ensembles¹⁵⁵.

Seine visuelle und sprachliche Doppelbegabung demonstriert der junge Koschka in der "Fledermaus" nicht nur durch Beiträge zur Raumdekoration und

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Segel (Anm. 105), S. 199.

¹⁵¹ Ebd., S. 205.

¹⁵² Alfred Polgar, *Historie einer Dichtung*, in: *Die Schaubühne*, VI. Jg., Nr. 18 vom 5.5.1910 - zitiert nach: Veigl II (Anm. 45), S. 32.

¹⁵³ In der Wissenschaftstheorie war die Lebensphilosophie gegen Ende des 19. Jahrhunderts Ausgangsbasis für diese Unterscheidung von ahistorisch-naturwissenschaftlichen und historisch-geisteswissenschaftlichen Gegenständen; zur Literaturtheorie vgl. bes. die Arbeiten von Wilhelm Dilthey (1833-1911).

¹⁵⁴ Vgl. Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Bd. I/1927, Bd. II/1928, Bd. III/1931.

¹⁵⁵ Vgl. Segel (Anm. 105), S. 206.

Werbefotografie, sondern auch durch eigene Darbietungen. So experimentiert er technisch und ästhetisch unter dem Titel "Das getupfte Ei" mit einem «indischen Märchen in Form eines Schattenspiels aus beweglichen Lichtbildern», rezitiert «Ende 1907 seine Dichtung "Die träumenden Knaben"» oder bringt es zur Inszenierung seiner «Erstlingsdramen "Sphinx und Strohmann" und "Mörder Hoffnung der Frauen" in einer Fünf-Uhr-Nachmittagsmatinée» - expressionistische Vorläufer, wie man heute urteilt, zum absurden Theater Ionescos¹⁵⁶. Diese Nachmittagsvorstellungen - «consisting in the main of dance numbers»¹⁵⁷ - mit ihren Puppenspiel- und Pantomime-Programmen zeigen theatergeschichtlich das wachsende Interesse an der Körpersprache. Auf einen Aphorismus zurückgenommen ist der Text der weiblichen Figuren in Altenbergs "Maskenspiel": «the little play features a dramatis personae of nine masked women in costume each of whom represents what Altenberg [...] perceived to be a distinct female type»¹⁵⁸. In unterschiedlichen Kostümen, d.h. «Masken», treten mit musikalischer Untermalung weibliche Allegorien von Verhaltens- und Lebensweisen vor das Publikum - «"The Philosophical One" [...] "The Complicated One"» - und rezitieren als lebende Denkmäler die tiefsinnige Inschrift ihres Schöpfers: «"The Philosophical One" expresses the conviction that "You see, O Neighbor, only a thousandth part of our real being, but if you could behold the whole of us, you would for certain not recognize us". And "The Complicated One" addresses herself to the meaning of mask itself: "Without masks, we are just masks! Distorted to simplicity and grossly exaggerated for the common understanding"»¹⁵⁹ «[...] based on sayings by Peter Altenberg»¹⁶⁰ war auch die Nackt-Plastik-Inszenierung "Die weißen Schwestern", bestehend aus «two naked actresses painted snow-white, with golden tassels hanging from their hips» and assuming «a series of visually stunning poses behind yellow-gold veils»¹⁶¹. Im schwarz-weißen Ambiente der "Fledermaus" wurde die Erotik der in Cabarets und Varietés beliebten Schleiertänze auf diese Weise zum ästhetischen Element eines Jugendstil-Kunstwerks. Den gesteigerten Ausdruck, auf den es bei der sprachlosen Kunst des Tanzes besonders ankam, erstrebten die Künstler im Zeichen des "Grotesken". Entwarf der Maler Carl Kollitzer noch quasi-naturalistisch das Rokoko- oder Biedermeier-Kostüm für entspre-

¹⁵⁶ Veigl II (Anm. 45), S. 31 - Vgl. dazu Segel (Anm. 105), S. 208-211.

¹⁵⁷ Segel (Anm. 105), S. 212.

¹⁵⁸ Ebd., S. 205.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd., S. 214.

¹⁶¹ Die Rolle von Nackttänzen und Nacktplastiken illustriert der Katalog von Müller-Stöckemann (Anm. 136) durch das Beispiel von Olga Desmond, «die in "Schönheit-Abenden" auftrat» und «mit dem Athleten Adolf Salge» denkmalartig-allegorische Nacktposen vorstellte (ebd., S. 26). - Im allgemeinen Unterhaltungsbetrieb hatte sich auf diese Schaustellung das "Bioskop" spezialisiert.

chende Tänze von Gertrude Barrison, so kreierte Kolo Moser für das Februar-Programm 1908 «the design of Barrison's costume (in green) for a number billed as an "edel-groteske Tanz" (nobel-grotesque dance)»¹⁶². Der Schritt vom historischen oder folkloristischen Tanz zum Ausdruckstanz war getan. Mochte die Musik auch konventionell sein, wie der Donauwalzer oder das Lanner-Schubert-Potpourri, deren Klänge den Auftritt der Schwestern Berta, Elsa und Grete Wiesenthal begleiteten: diese Tänzerinnen erwarben sich ihren Ruf durch «highly individualistic interpretive, as opposed to illustrative, dances»¹⁶³. Kaum ausbleiben konnte, daß der Name des Kabarets die Inspiration zu einer der immer beliebter werdenden Tanznummern lieferte. Für die englischen Tänzerinnen Brattie Young und Nelly Moyse entwarf Kolo Moser die Gewänder in seinem schwarz-weißen Design zur Tanz-Groteske "Die Fledermäuse"¹⁶⁴.

Die Zeitsatire bestritt unter wechselnden Direktionen seit seinem "Goethe" weiterhin das Autorenpaar Friedell - Polgar, wobei die stets drohende geschäftliche Versuchung, das experimentierende Künstlerkabarett «in eine ortsübliche Operetten- und Schwankbühne zu verwandeln»¹⁶⁵, durch eine Operettenparodie abgewehrt werden sollte. Es entstand die Musteroperette "Der Petroleumkönig oder Donauzauber", doch die brillante Übertreibung der Operettenklischees und folkloristischen Wien-Stereotypen erzielte beim Publikum - ähnlich der späteren "Dreigroschenoper" von Brecht und Weill - eher gesteigerten Genuß als die Ablehnung des Genres. Keineswegs fehlt es an Bemühungen, in den Programmen bis 1910 das künstlerische Niveau zu halten. Friedell setzt sich als Schauspieler und Rezitator eigener Texte ein, im März 1909 veranstaltet die "Fledermaus" eine Matinée zum 50. Geburtstag von Peter Altenberg, doch ihre «Metamorphose vom Gesamtkunstwerk zur leichten Muse»¹⁶⁶ war trotz Friedells Einsatz als künstlerischer Leiter nicht aufzuhalten. Im Jahr 1910 gibt er diese Funktion auf, womit die Impulse zur Teilnahme an der avantgardistischen Kunstentwicklung im Wiener Kabarett erlöschen.

Rund zwei Jahre - «from its inception in 1907 to its effectual demise, in a creative sense, by the end of 1909»¹⁶⁷ - hatte sich das Unternehmen "Fledermaus" auf der Höhe seiner Programmatik gehalten und zur internationalen Kabarettgeschichte einen klassischen Beitrag geliefert, der die Vorbilder von Paris, München und Berlin schließlich um ein markantes Eigengewächs bereicherte.

¹⁶² Begriffe Peter Altenbergs aus seiner Rezension in der "Wiener Allgemeinen Zeitung" vom 4.2.1908. - Zitiert von Segel, ebd., S. 215 (vgl. ebd., S. 380, Anm. 35).

¹⁶³ Segel, ebd., S. 215-216 - Zu Grete Wiesenthal als Solotänzerin vgl. ebd., S. 380-381, Anm. 36 - Müller-Stöckemann (Anm. 136) notieren die Bedeutung der Geschwister Wiesenthal für die Entwicklung des Ausdruckstanzes auf S. 27-28.

¹⁶⁴ Vgl. Segel, ebd., S. 217.

¹⁶⁵ Veigl II (Anm. 45), S. 34.

¹⁶⁶ Ebd., S. 34-35.

¹⁶⁷ Segel (Anm. 105), S. 219.

Die Normalität auf der Wiener Kabarettszene kehrte deutlich wieder ein, als «der aus Lübeck stammende Schauspieler und Regisseur Egon Dorn»¹⁶⁸, der bei Friedells Rücktritt kurzzeitig Direktor der “Fledermaus” war, nach deutschem Vorbild ein volkstümlicheres Etablissement, nämlich “Das Biercabaret *Simplicissimus*”, eröffnete (25.10.1912). «Ein buntes Mischprogramm mit gastierenden Kabarettgrößen, allmonatlich ausgetauscht»¹⁶⁹, aber auch bewährte einheimische Kräfte wie Friedell oder vielversprechende Aufsteiger wie der Conférencier Fritz Grünbaum sind im Angebot. «Zu Beginn der Vorstellungen sorgte stets ein Salonorchester mit Walzern und bekannten Opernmelodien im *Simpl* dafür, daß der Wiener so recht in Stimmung kam [...] An gespielten Szenen allerdings war Direktor Dorn wenig interessiert, da diese, wie er befürchtete, sein Publikum allzusehr von der Speisekonsumation abhalten könnten»¹⁷⁰. Mit den deutschnationalen Programm-Nummern auch des “*Simpl*” zieht das Wiener Kabarett dann in den Ersten Weltkrieg¹⁷¹.

¹⁶⁸ Veigl II (Anm. 45), S. 42.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd., S. 45.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 48ff.: In dieser ersten Zeit. Das Kabarett zieht in den Krieg.

Riccardo Morello
(Torino)

Alcune osservazioni sulla lirica di Thomas Bernhard

vor der Rose der Dorn,
vor dem Licht der Schatten,
vor dem Altern der Tod
(da *Ave Vergil*)

La produzione lirica di Thomas Bernhard si colloca interamente tra il 1952, data di pubblicazione della sua prima poesia intitolata «Mein Weltenstück»¹, e il 1963, anno in cui, con l'uscita di *Frost*, ha inizio la grande notorietà dello scrittore austriaco.

Questi limiti cronologici avvalorano l'ipotesi critica più accreditata secondo la quale la poesia di Bernhard, originariamente scaturita da un antimodernismo prossimo a quello del nonno, lo *Heimatdichter* Johannes Freumbichler, ed emancipatasi poi assai presto sino ad avvicinarsi alla fine degli anni cinquanta a modi e toni antidilicci ed avanguardistici², sarebbe caratterizzata prevalentemente da un soggettivismo epigonale superato soltanto negli anni sessanta con le prose brevi di *Ereignisse* e soprattutto dal grande romanzo *Frost*³.

Dal 1952 al '54 Bernhard aveva lavorato come giornalista per il *Demokratisches Volksblatt*, quotidiano progressista di Salisburgo, poi dal '55 al '56 aveva compiuto studi teatrali e musicali presso il *Mozarteum* di Salisburgo⁴. Trattan-

¹ «Mein Weltenstück» in *Münchener Merkur*, 22.4.1952 ora in Thomas Bernhard, *Gesammelte Gedichte* Hrsg. von Volker Bohn, Frankfurt 1991, p. 5. (Abbreviato in *GG*).

² Cfr. Hans Höller, *Thomas Bernhard*, Rowohlt, Hamburg 1993.

³ Cfr. Luigi Reitani «Lo sguardo della Medusa» in Thomas Bernhard, *Eventi*, ed. it. con testo a fronte a c. di L. Reitani, SE, Milano 1989.

⁴ A proposito degli esordi di Bernhard e della sua attività giornalistica si vedano: Konrad Rudolf Habringer, *Thomas Bernhard als Journalist. Dokumentation eines Frühwerks*, Salzburg 1984; Michael Töteberg, *Höhenflüge im Flachgau. Drei Anläufe, dreimal abgestürzt: die Vorgeschichte des Autors Thomas Bernhard in Thomas Bernhard, Text+Kritik* 3. Auflage, Neufassung, November 1991, pp. 3-10; Jens Dittmar, *Aus Dem Gerichtssaal. Thomas Bernhards Salzburg in den 50er Jahren*, Wien 1992; Herbert Moritz *Lehrjahre. Thomas Bernhard - Vom Journalisten zum Dichter*, Weitra 1992.

dosi più che altro di una *Brotarbeit* la produzione “giornalistica” di Bernhard non si limita a recensioni teatrali o musicali, ma si estende anche alla cronaca nera o giudiziaria - come egli stesso ha rimarcato più volte con ironia⁵ - e, cosa che forse è meno nota, comprende anche numerosi pezzi dedicati alle tradizioni locali e al paesaggio natio, che sembrano opera di un giovane promettente, desideroso di fare carriera come burocrate culturale nell'establishment dell'Austria postbellica⁶. Certo tale impressione iniziale è destinata ben presto a scomparire, sia perché già nel 1955 Bernhard inaugura la lunga serie di scandali e attriti con le istituzioni politico-culturali del proprio paese, affrontando il suo primo processo per diffamazione intentatogli dal teatro di Salisburgo a causa di alcune dichiarazioni fortemente polemiche, sia perché, a ben guardare, anche nelle opere dei primi anni è già presente in nuce buona parte della violenza del Bernhard successivo. È significativo infatti che egli non solo non abbia mai “rinnegato” le poesie giovanili, ma che anzi le abbia pubblicamente apprezzate anche in tempi recenti, consentendo non solo la riedizione, ma addirittura l'uscita di inediti, come *Ave Vergil*, raccolta apparsa nel 1981 ma risalente agli anni 1959-60⁷.

Non sembra che ciò sia dovuto tanto alle tematiche - la triade decadenza, malattia, morte, abbastanza consuete all'interno della tradizione austro-barocca - quanto al linguaggio estremamente elaborato e raffinato di queste composizioni, il loro registro prevalentemente alto e sublime, la ricerca, sia pure incerta e problematica di un'espressione poetica individuale, che tuttavia non perde mai di vista la grande lezione di Trakl.

L'insofferenza di Bernhard per l'etichetta di poeta del “negativo” è ben nota:

⁵ L'attività di Bernhard come cronista acquista particolare rilievo se si pensa alle peculiarità di testi come *Eventi* o *L'imitatore di voci*, nelle quali il gusto aneddotico, paradossale o per il particolare macabro risultano fondamentali. Si veda a tale proposito il gustoso ritratto del mestiere di giornalista come «maestro dell'eccesso» e parassita della morte in Thomas Bernhard. *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Edition S, Wien 1991, pp. 268-70.

⁶ Cfr. in proposito le precisazioni di Höller op. cit. pp. 51-52 nonché Manfred Mixner, *Vom Leben zum Tode. Die Einleitung des Negationsprozesses im Frühwerk von Thomas Bernhard* in Manfred Jurgensen (Hrsg.) *Thomas Bernhard. Annäherungen*, Bern/München 1981.

⁷ Thomas Bernhard, *Ave Vergil. Gedicht*, Suhrkamp, Frankfurt 1981. (Secondo una nota dello stesso Bernhard, il carne sarebbe stato scritto negli anni 1959-60 in Inghilterra e in Sicilia). Cfr. trad. it. di Anna Maria Carpi, Guanda, Parma 1991; le altre raccolte poetiche di Bernhard sono nell'ordine: *Auf der Erde und in der Hölle*, Otto Müller, Salzburg 1957; *In hora mortis*, Otto Müller, Salzburg 1958; *Unter dem Eisen des Mondes*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1958; *Die Irren. Die Häftlinge*. Kleinmayr, Klagenfurt 1962. Tutte le composizioni contenute in queste raccolte, più quelle sparse in riviste e pubblicazioni varie, sono ora comprese nel volume *Gesammelte Gedichte* (GG vedi nota 1).

egli ha spesso trattato con fastidio e ironia corrosiva qualsiasi tentativo critico di irreggimentarlo in una formula da manuale⁸.

Se dunque esiste una continuità tra la lirica giovanile e la produzione matura, essa va ravvisata più sul piano dello stile che nella disposizione antidillica innegabilmente presente. Anche le poesie, come le successive opere in prosa, “condensano uno stato d’animo”, sono cioè momenti di un unico, incessante processo di trasformazione della vita in letteratura.

Anche se è impossibile parlare di evoluzione per un autore come Bernhard, è innegabile che il suo linguaggio, a partire dalle opere in prosa, radicalizza certi meccanismi autoriflessivi, esplicitando e portando all’estremo ciò che la poesia poteva soltanto sfiorare. Le sue liriche giovanili sono assai musicali, si fondano interamente sulla suggestione fonica, sulla *Koloratur* in una accezione propriamente virtuosistica⁹. Anziché orientarsi verso uno scavo in profondità della parola poetica - in una forma auratica ed enfatica - Bernhard è attratto soprattutto dal ritmo e dalla musicalità, intesi come valori autonomamente significanti.

A prima vista le sue poesie sono dominate ancora largamente da un tono patetico e accorato - comune retaggio dell’ermetismo europeo - e persino da una vena mistico religiosa, una tendenza al *Gebet*, che le ha fatte accostare a quelle di Christine Lavant. Della Lavant tra l’altro Bernhard ha curato nel 1987 una silloge¹⁰, preceduta da una breve premessa che rende omaggio ad una poetessa misconosciuta, anzi “annientata” dalla solita Austria matrigna, prosaica sino alla più totale insensibilità.

A parte la polemica antiaustriaca, rimane significativa comunque questa consonanza con la poesia tragicamente travagliata della Lavant, nella sua commistione di religiosità sofferta e istintiva e disperata blasfemia, alimentata dall’esilio in una realtà rurale tanto suggestiva quanto brutale, in un paese che nasconde la propria durezza sotto una patina di cortesia, dove l’astio e il risentimento per la ristrettezza provinciale e piccolo borghese si sublimano in un culto per il passato venato di patetiche manie di grandezza. Di questo singolare intreccio, vissuto con odio e tenace attaccamento, ironico distacco e rabbia iconoclastica, che Jean Améry ha definito in una recensione *morbus austriacus*¹¹, Bernhard è stato indubbiamente un interprete incomparabile ed estremamente acuto.

L’essenza della lirica di Bernhard dunque è la musicalità, l’utilizzazione di alcune strutture ritmico-sintattiche come ricordo e collegamento tra le singole

⁸ Si veda per questo il già citato Thomas Bernhard, *Eine Begegnung Gespräche mit Krista Fleischmann*, pp. 36-37.

⁹ Hugo Dittberner, *Der Dichter wird Kolorist. Thomas Bernhards Epochensprung in Thomas Bernhard*, Text+Kritik 3, 1991, pp. 11-21.

¹⁰ Christine Lavant, *Gedichte* Hrsg. von Thomas Bernhard, Suhrkamp, Frankfurt 1987.

¹¹ Jean Améry (pseudonimo di Hanns Mayer), *Morbus austriacus* in *Merkur* 1976, pp. 91-94.

liriche che compongono la raccolta poetica, il ciclo, considerato nella sua interezza come un unico, ininterrotto flusso vocale. All'interno della singola poesia si manifesta inoltre la stessa ciclicità e circolarità sotto forma di anfore, ripetizioni di vocaboli, gruppi verbali, interi versi che vengono continuamente ripresi, variati, combinati, incastonati a blocchi, talvolta specularmente o a gambero, secondo una tecnica analogica che potremmo definire schubertiana. È un modo di procedere e di "comporre" che nega l'idea tradizionale di sviluppo lineare, di crescita organica, che suggerisce piuttosto l'impressione ossessiva di un moto circolare, un movimento inesorabile, inarrestabile, fine a se stesso, sospeso sul nulla, la cui monotonia - proprio come nel celebre *Lied* schubertiano *Der Leiermann* - trasforma il moto in stasi e fissità mortuaria.

Quello della ripetizione¹² - un principio fondamentale della scrittura di Bernhard - è dunque un elemento strutturale presente sin dai suoi esordi. Mentre nella prosa esso darà luogo all'elaborazione di uno stile personalissimo e inconfondibile - «eine ausufernde, unmäßige Prosaform, die den Satz strapaziert und den Absatz verachtet», per usare la definizione di Hugo Dittberner¹³ - sul terreno della lirica risulta inevitabilmente assai meno innovativo. Bernhard abbandona perciò la poesia, luogo intermedio di compromesso tra musica e parola, sentimento e forma, cosicché essa rimane un capitolo pressoché concluso della sua produzione.

Le poesie sono insomma il primo ed ultimo tentativo da parte di Bernhard di esprimersi restando nell'alveo di una tradizione consolidata, la constatazione inevitabile che la letteratura non può sfuggire alla astrazione che le è propria cercando di forzare i limiti retorici del linguaggio, pena la ricaduta nel Kitsch. «Aus dem Schreiber in dichterisch-gehobener Sprache [...] wird der Schriftsteller, der die künstliche Erregung als Medium seines Schreibens braucht [...] aus dem Dichter wird der Formulierungskünstler»¹⁴.

La musicalità della lirica di Bernhard anticipa comunque il manierismo del suo teatro, quel carattere "seriale" che è stato definito ora postmoderno ed ora barocco¹⁵. Ciò che mi pare essenziale non è tuttavia il fatto che i testi di Bernhard siano riproducibili all'infinito, quanto che i contenuti affettivi perdano importanza a vantaggio della loro configurazione e formulazione, attuando, come avviene in campo musicale, una retorizzazione della comunicazione. Come un brano musicale non è traducibile in idee e contenuti, non esprime che se stesso e rende vano ogni metalinguaggio che non sia meramente tecnico-descrittivo, così la scrittura di Bernhard aspira ad essere presa alla lettera nella

¹² Cfr. Oliver Jahraus, *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*, Lang, Bern 1991.

¹³ Hugo Dittberner op. cit. p. 12.

¹⁴ Ivi p. 17.

¹⁵ Willi Huntemann, *Treue zum Scheitern. Bernhard, Beckett und die Postmoderne in Thomas Bernhard*, Text+Kritik 3, 1991, pp. 42-74.

sua contraddittorietà, si sottrae ad ogni sintesi e semplificazione critica, perché reca già in sé iscritta una pluralità di alternative critiche contrastanti¹⁶.

Auf der Erde und in der Hölle, la prima raccolta di Bernhard, è - come la seconda *In hora mortis* - scandita sul tema della morte, una morte onnipresente, che "abita" in particolare i luoghi dell'infanzia, quel mondo rurale amato-odiato in cui appare impossibile un ritorno e che tuttavia costituisce l'orizzonte insormontabile e insopprimibile di quasi tutte le composizioni di questi anni¹⁷.

Delle cinque sezioni in cui è suddivisa la raccolta una sola infatti è dedicata alla città, anzi per lo più a città straniere mete di viaggio (Parigi, Venezia), mentre le altre quattro sono tutte legate alla campagna e al paesaggio austriaco. I titoli delle sezioni estreme inoltre - «Hinter den Bäumen ist eine andere Welt»; «Rückkehr in eine Liebe» - sembrerebbero suggerire lo schema di un itinerario di crescita (distacco dall'infanzia, esperienza del "mondo", ritorno finale alla *Heimat*) che invece, leggendo le poesie, non appare rispettato, sia perché nelle prime composizioni l'ansia di un mondo diverso risulta subito frustrata, sia perché la frattura col mondo contadino appare insanabile. Tutto insomma sembra rimandare ossessivamente alle parole della poesia iniziale («Der Tag der Gesichter»), posta da Bernhard come epigrafe: «Warum muß ich die Hölle sehen? Gibt es keinen anderen Weg zu Gott? / *Eine Stimme*: Es gibt keinen anderen Weg! Und dieser Weg [...] führt durch die Hölle»¹⁸. Dove, a parte il tono un po' enfatico e teatrale, accentuato dalla caratterizzazione "religiosa" del *descensus* alle regioni inferi, ciò che appare fondamentale è l'assunto: non esiste alternativa al dolore e al tormento poiché la vita stessa, il cammino da compiere, è in se stessa tormento. L'alternativa, come sembra suggerire la citazione iniziale tratta da Péguy¹⁹, è semmai quella tra oblio e ricordo, benché anche qui il confine tra realtà e irrealtà appaia estremamente labile, in quanto l'assenza di ricordo equivale a un non-vissuto, mentre la memoria è soprattutto, o esclusivamente, memoria di una conclusione e di una fine. Infatti se la prima composizione autobiografica e rievocativa («Mein Urgroßvater war Schmalzhändler») ha ancora un tono quasi familiare per via della sua topografia locale («und heute / kennt ihn noch jeder / zwischen Henndorf und Thalgau»), la successiva inaugura una lunga serie di brani dominati da un'atmosfera fredda, umida, ombrosa, invernale, funerea - anche per i ritmi lenti, da marcia funebre, che caratterizzano tutta la raccolta:

¹⁶ Cfr. A. G. Gargani, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Laterza, Bari 1990.

¹⁷ A proposito dei traumi infantili di Bernhard, si veda in particolare la recente monografia di Hans Höller, *Thomas Bernhard*, Rowohlt, Hamburg 1993.

¹⁸ GG., p. 11.

¹⁹ GG., p. 9 «Von den einen hat man nie / etwas gehört. / Und von den andern ist uns zu / Ohren gekommen / das Wort des Todes».

Auf den schwarzen Truhen der Bauernerde
steht geschrieben, daß ich sterben muß im Winter.²⁰

Ritornano più volte titoli di ascendenza tralkiana (Fäulnis, Herbst, Qual ecc.), ma soprattutto emerge con chiarezza che l'universo linguistico delle poesie di Bernhard costituisce un sistema chiuso, con proprie regole e varianti fisse, una sorta di camicia di forza e contemporaneamente di corazza protettiva, costruita puntando alla massima concentrazione, con un frasario estremamente suggestivo, che sfrutta le possibilità offerte dall'assonanza e dall'allitterazione per raggiungere una sua, sia pure aspra, armonia:

Nach Thymian und Tod roch die Erde,
nach Heu und Wind
Wehend sprach der Wind zu diesen Feldern
Nur Schatten stehen da, wo du die ersten Händler
Mit den Schatten der Krähen tauchen die Toten ins Ackerland.²¹

Fedele ad un principio che egli svilupperà sino alle estreme conseguenze, Bernhard predilige le caratterizzazioni al negativo, le definizioni per opposizione, esclusione o sottrazione di significato, che cercano di eludere in qualche modo la falsificazione generale.

Nella poesia *Novemberopfer*²² l'aggettivo «unwürdig» viene accostato ripetutamente, in modo ossessivo, come in una litania, ad elementi del paesaggio, oggetti quotidiani passandoli in rivista, come in una sorta di inventario definitivo, prima della loro scomparsa-archiviazione:

Ich bin unwürdig dieser Felder und Furchen
unwürdig dieses Himmels, der seine wilden Zeichen
in mein Gedächtnis für ein neues Jahrhundert schreibt,
unwürdig dieser Wälder, deren Schauer
mit den Gewittern der Städte hereinbricht [...]

Alcune liriche sono di un nitore esemplare. «Nieder geht der Regen auf die schwarzen Wälder»²³ ad esempio è dominata da un senso di malinconia, se non addirittura di prostrazione e di annientamento, sottolineato dalla ripetizione anaforica del verso iniziale, col quale contrastano, sempre più debolmente, i tentativi di moto ascendente, di reazione sotto forma di protesta, lamento, pianto, sino all'impressione conclusiva di stanchezza e abbandono, marcato dal ritmo cullante, ricco di assonanze e allitterazioni:

²⁰ GG., p. 16.

²¹ Th. Bernhard, *Auf der Erde und in der Hölle*, passim.

²² GG., p. 18.

²³ GG., p. 24.

Nieder geht der Regen auf die schwarzen Wälder
 Türen schließen sich zu meinen Stunden
 so, als wäre ich nicht aus der Nacht gestiegen,
 aus den Tiefen dieses grauen Tagwerks,
 zornig, mit den letzten Freuden meiner
 schwachen, niederträchtigen Seele,
 die schon meines Vaters krankes Schicksal trug.

Nieder geht der Regen auf die schwarzen Wälder,
 hör den Schrei, der deiner Sonne gilt, der müden,
 die sich seltsam klagend durch die nassen Stämme
 treiben läßt von einem bittern Abendwind.
 Aus den hungrigen und trüben Augen steigen
 nachts die Wunder dieser frühen Tage
 und die Glieder strecken sich unter den Dächern
 in den Fängen deiner trägen Poesie.

Nieder geht der Regen auf die schwarzen Wälder,
 und ich such den Traum, den ich noch gestern
 lobte und der meine nassen Augen
 niederdrückte auf das Bett im kalten Zimmer,
 wo das Uhrwerk meine Welt zerstörte,
 auch den letzten süßen Hauch des Friedens,
 der meiner geliebten Bauernerde galt.

Le tre strofe costituiscono una sorta di progressione, di crescendo. La caratterizzazione negativa della prima (zornig [...] schwache, niederträchtige Seele [...] krankes Schicksal) corrisponde a una percezione soggettiva che la seconda strofa affianca intensificandola (müde [...] hungrige und trübe Augen [...] träge Poesie). Ma mentre in esse al senso di prostrazione si opponeva ancora il verbo *steigen*, nella terza il «niederdrückte» centrale marca l'irrompere di una desolazione oggettiva e senza speranza (kaltes Zimmer [...] zerstören [...] den *letzten* süßen Hauch des Friedens).

«Zornig» è l'aggettivo più caratteristico e ricorrente tra quelli impiegati da Bernhard: indica uno stato d'animo pieno di risentimento e di indignazione, legato al rifiuto di una supina, passiva accettazione della realtà. «Wild wächst die Blume meines Zorns»²⁴ - recita la poesia che apre la seconda raccolta di *In hora mortis*:

Wild wächst die Blume meines Zorns
 und jeder sieht den Dorn

²⁴ GG., p. 127.

der in den Himmel sticht
 daß Blut aus meiner Sonne tropft
 es wächst die Blume meiner Bitternis
 aus diesem Gras
 das meine Füße wäscht.

In un saggio del 1965 intitolato *Über den Zorn*²⁵ Bernhard scrive che l'ira è «der Austritt des Vulkanischen unter uns», l'affiorare di un'energia promigenia, identificabile con l'essenza stessa della natura, «die größte aller Naturgewalten», qualcosa che, come il fuoco e la fiamma, è al tempo stesso luce e tenebra, energia vitale e distruzione, una forza capace di trascinare, ma anche di annientare con violenza, che fa emergere quanto è profondo e nascosto, ma anche trascina in basso, in un gorgo senza fondo, che disvela e “scopre” - cioè scopercchia, nel senso più letterale della parola - ma anche occulta, nasconde, seppellisce travolgendo selvaggiamente ogni differenza ed ogni distinzione, un impulso quindi che è sincero e contemporaneamente falso, legittimo e tuttavia anche imperdonabile, soggettivamente giusto anche se quasi sempre oggettivamente ingiusto.

La voce del poeta per Bernhard è sempre «zornig», carica di indignazione per le ingiurie che la vita infligge, in quanto qualsiasi atto poetico o intellettuale presuppone inevitabilmente un orgoglioso ed imperioso distacco dal mondo. La consapevolezza della faziosa unilateralità di tale separazione non esime il poeta dal suo compito, di cui per altro il mondo ha disperatamente bisogno. Il poeta insomma - afferma Bernhard - è sempre “esaltato”, poiché senza esaltazione non c'è poesia. La vita stessa per lui è in fondo il frutto di una decisione individuale, senza la quale l'organismo precipiterebbe inesorabilmente verso la malattia e la morte. L'essenza della vita è quindi tautologicamente, la sua stessa vitalità, così come quella della letteratura, la passione per la letteratura stessa.

La figura paterna e quella materna, evocate da numerose poesie, risultano piuttosto assenze che presenze significative, balenano qua e là come apparizioni fugaci, indecifrabili e misteriose:

Nachts kehrt der Duft der Büsche zurück.
 Die Seelen huschen aus schwarzen Zimmern.
 Wir aber schlafen und träumen und wissen nicht,
 war das der Vater? War das die Mutter?
 War das der Frühling, der ging vorbei?²⁶

L'assenza di saldi legami familiari e affettivi viene sancita a più riprese e con essa la difficoltà o l'impossibilità di riannodare i fili del proprio passato,

²⁵ Thomas Bernhard, *Über den Zorn* in Hans-Geert Falkenberg, *Die sieben Todsünden. Vierzehn Essays*, Kindler, München 1965, pp. 159-64.

²⁶ GG., p. 110.

come emerge nella poesia «In das Dorf muß ich zurück»²⁷. In altri componimenti sembra invece che lo sguardo malinconico - tagliente e disincantato, usato quasi come un'arma - possa ancora strappare un senso ai luoghi della propria origine, interrogati ossessivamente:

Künftig werde ich in den Wald gehen
 und die Städte vergraben und die Nacht bändigen
 mit dem Messer der Schwermut.
 Ich werde durch die Wiesen gehen am Fronleichnamstag
 und meine Wange ins Gras drücken
 und meine Finger in den Rachen der Erde stecken.
 Meine Nacht aber wird so sein: ohne Feuer und ohne Salz
 werde ich auf den Steinen
 meiner verlassenen Ortschaft knien
 und meinen Vater suchen -
 Ich werde an den Eutern der Kühe horchen und die
 Kübel raunen hören,
 die vollgemolkenen.²⁸

Dai secchi colmi di latte appena munto («Vollgemolkenen» è un termine presente in diverse poesie dalla raccolta), come dagli oggetti e dai luoghi - abitati ed abitabili, nel senso pregnante attribuito da Heidegger al *wohnen* e ai suoi composti - si sprigiona un fascino epico, una ruvidezza premoderna, propria di una materialità quasi fuori dal tempo.

Questa patina materiale e artigianale dei componimenti di Bernhard era stata notata già dai primi recensori. «Der Geruch des Dorfes» - scrive suggestivamente Wieland Schmidt nel 1958 - «der Ackererde und der Ställe ist in den meisten Zeilen spürbar. Bierkrug, Buttertrog, Mostfaß, Truhe, vollgemolkene Kübel, Birnbaum, Sommerheu, Schwein, Speck, Selchfleisch, Schanaps sind Grundsubstanz vieler Gedichte»²⁹. La suggestione è, non da ultimo, fonica, perché il poeta, come denotano i termini enumerati da Schmidt, sceglie opportunamente il lessico rurale, che evoca i profumi rustici e i sapori forti della campagna, senza risparmiare neppure certi particolari da «Schlachthaus» che richiamano la crudezza descrittiva del racconto coevo *Der Schweinehüter*³⁰. Se di popolare si può parlare è dunque più in senso folclorico che romantico, così

²⁷ GG., p. 108.

²⁸ GG., p. 120.

²⁹ Wieland Schmidt, Thomas Bernhard in *Wort in der Zeit* 1958, Heft 9, p. 55.

³⁰ Thomas Bernhard, *Der Schweinehüter* in *Stimmen der Gegenwart* Hrsg. von Hans Weigl, Herold, Wien/München 1956, pp. 158-79. Su questa tematica si apre una amplissima gamma di confronti. Tra i contemporanei basta rammentare M. Haushofer, in particolare il romanzo *Himmel der nirgendwo endet*.

come la musicalità non è alla maniera di Brahms, ma piuttosto “barbara” e dissonante, alla Béla Bartok.

La seconda raccolta (*In hora mortis*) si configura a prima vista come un itinerario “religioso” di perdita-ricerca della speranza e della fede, alternando preghiere, disperate invocazioni, invettive e maledizioni. Bernhard si serve di un linguaggio tipico della tradizione mistico-religiosa - quello degli *Sterbebücher* barocchi - per dar voce a una disperazione nichilistica che solo in questa forma storicamente divenuta riesce ancora a manifestarsi senza ricadere nell’ovvietà: egli instaura una sorta di tensione ossimorica tra il linguaggio levigato della tradizione, intessuto di citazioni bibliche ed evangeliche («Mein Auge quält mich Herr [...]»³¹) e l’incertezza, lo smarrimento, l’incapacità di trovare un significato che continuamente si manifesta e risorge dopo una momentanea consolazione:

Ich weiß keine Straße mehr die hinaus führt
 ich weiß keine Straße mehr
 komm hilf
 ich weiß nicht mehr
 was mich befallen wird
 in dieser Nacht
 ich weiß nicht mehr was Morgen ist
 und Abend
 ich bin so allein
 o Herr
 und niemand trinkt mein Leiden
 keiner steht an meinem Bett
 und nimmt die Qual mir ab
 [...]
 O Herr in meinem Wort ist Finsternis.³²

Solo nell’ultima breve sezione della raccolta si instaura un clima diverso, non un vero e proprio superamento della scissione, ma un allentarsi dell’angoscia soggettiva, un suo riconfluire nell’alveo del dolore universale: «Beten will ich [...] nicht mehr fürchte ich die Nacht»; «Preisen will ich Dich mein Gott / in der Verlassenheit / und alle Angst verweht» «Herr laß vergessen mich / meine Seele / und der Augen Qual / [...] / zerstückelt ist mein Zorn»³³. Componenti in cui si manifesta un cedimento della tensione autodistruttiva, una sorta di desiderio di oblio.

³¹ GG., p. 128.

³² GG., p. 129.

³³ *In hora mortis*, passim.

Che questa conclusione non sia risolutiva lo rivela tuttavia l'ultima lirica³⁴ della raccolta in cui il linguaggio levigato dei componimenti precedenti si spezza in una sorta di singhiozzo, di lamento che esprime, anche foneticamente, lo spegnersi e il venir meno della capacità di dare forma articolata alla propria disperazione. Rimangono alla fine solo l'esclamazione «ach» - espressione di un dolore creaturale confinante col mutismo - e il participio «zerschnitten», ultima, estrema configurazione di una lacerazione insanabile:

Die Vögel ach die Vögel
 schwarz die Nacht
 mein Blut
 o Herr
 zerschnitten sind mir
 alle Vögel
 Schrei der gelb
 die Zung' verbrennt
 Zerschnitten
 ach im Blut
 die Messer Gott
 mein Fleisch trink' ich
 die Messer
 tot ist längst
 mein Rot
 mein Grün
 mein Stachel sticht
 zerschnitten
 ach
 zerschnitten
 ach
 ach
 ach
 mein
 Ach.

È quasi un'atmosfera espressionistica, da Woyzeck, col rosso del sangue, le lame balenanti, i colori lividi, un rovesciamento di prospettiva degno del Bernhard maturo, che anticipa in qualche modo i deliri di *Frost* e *Verstörung*. Ciò fa propendere per una lettura meno religiosa e più patologica, legata all'angoscia-ossessione della morte («Die Welt ist ein riesiger Katafalk») per cui tutte le invocazioni religiose, assumono un valore piuttosto rituale - legato alla

³⁴ GG., p. 150.

liturgia cattolica - di una ritualità non consolatoria, ma angosciata e angosciante.

Unter dem Eisen des Mondes, la terza raccolta poetica di questi anni, riprende in parte le immagini rurali della prima, il tempo eternamente uguale delle stagioni e dei lavori dei campi, cui si riferisce emblematicamente il primo componimento «Das Jahr ist wie das Jahr vor tausend Jahren»³⁵ Si tratta di un mondo ottusamente chiuso in se stesso, estraneo ed ostile alla storia, la cui ripetitività costituisce una sorta di volontario esilio, un ambiente familiare e al tempo stesso profondamente estraneo al poeta:

aus dem Tal dieses undbegreiflichen Volkes
das ohne Meer und ohne Gewissen ist.³⁶

Sono poesie segnate da una consapevolezza epigonale, ma anche dalla volontà di essere una voce dissonante, una presenza "scomoda":

Ich bring Verachtung in das Tal und viele sagen,
daß ich nur Tod und Traum und Eifersucht
in großen Körben trage für den Untergang.³⁷

All'accusa di contribuire allo sfacelo di questo mondo, al suo tramonto, il poeta oppone la constatazione di una fine già avvenuta, la "chiarezza" di uno sguardo da viandante che attraversa un paesaggio invernale irrigidito e prosciugato di ogni vitalità:

Versuche nicht mich zu trösten,
denn der Winter gehört mir allein
mit den Schritten des Schnees
und dem Klirren verstreuter Hufe.³⁸

Non c'è ritorno possibile nel grembo della natura, tutto appare estraneo, remoto, ostile:

Kein Baum und kein Himmel
wird dich trösten,
auch nicht das Mühlrad
[...]
Zurück ist es weit
dich wird kein Strauch mehr schützen
vor kalten Sternen
und blutigen Zweigen

³⁵ GG., p. 153.

³⁶ GG., p. 173.

³⁷ GG., p. 170.

³⁸ GG., p. 173.

kein Baum und kein Himmel
wird dich trösten.³⁹

Neppure il “canto” è in grado di consolare - tanto meno di salvare mentre il cielo grigio pesa opprimente come nella poesia baudelairiana:

Die weißen Blüten meines Frühlings
blühn im Blut,
nur Trauer weht mein Sterben durch die Wüsten,
nur singend schreibt das Gras im Himmel Lieder
wo schwere Wolken weinen düsterer Tage März.⁴⁰

Nah ist der Tod mir jetzt und nah der Winter
Unruhe träumt das Tal und hält mich wach
und mancher Wind der auf erfrorene Dächer
der Tage und der Nächte Namen schreibt.⁴¹

La parola riecheggia pallidamente una compiutezza lontana. Le citazioni lie-deristiche, classico-romantiche, affiorano qui e là come gusci vuoti, bellissimi fossili. Bernhard ripercorre tutte le possibilità espressive del suo linguaggio, facendo riemergere reminescenze, lacerti di versi, schegge. Ciò che rimane è naturalmente soltanto l’ossatura, una specie di fedeltà formale alla retorica degli affetti codificata dalla tradizione e ormai svuotata dalla sua intima naturalezza:

Die Nacht zerfällt an Toren alter Mauern
unruhig hängt der Mond, die Erde sucht
des letzten Sommers Frost sich zu erhalten
und auf den Bergen stehn die Sterne weiß,
mit grünen Augen blicken stumm
herab der Bäume müd gewordene Lider.⁴²

Della grande poesia è rimasta la musicalità del verso, il ductus, spesso però si inseriscono, volontariamente, “stonature”, dissonanze prosastiche, sino al limite dello sberleffo e della parodia:

Sonne lehnt sich an die Bäume
und das Fenster ruht sich aus.
Unsere Aepfel duften wieder
in die weite Welt hinaus.⁴³

³⁹ GG., p. 180.

⁴⁰ GG., p. 160.

⁴¹ GG., p. 187.

⁴² GG., p. 170.

⁴³ GG., p. 290.

Durch die Ebene geht es hinaus
fremd sind sie alle, der Bau und das Haus.⁴⁴

Nel carne *Ave Vergil*, scritto negli anni 1959-60 ma pubblicato nel 1981, si delinea ormai con chiarezza la disperata contraddittorietà, l'oscillazione continua tra gli estremi che caratterizza l'opera di Bernhard. In questo «inferno bucolico»⁴⁵ ci sono tutte le componenti del suo mondo, «i nomi e i contronomi»⁴⁶ - come recita l'incipit della raccolta - vale a dire i nomi salvifici e amati e quelli della maledizione e dell'odio che sempre punteggiano il teatro-tormento dell'esistenza. C'è l'appartenenza all'origine, alla *Heimat* contadina, evocata da Virgilio e Catullo, cioè dalla dimensione nobile della *laus ruris*, ma anche i sordidi risvolti di brutalità e miseria, disgusto ed empietà che l'accompagnano - per cui l'io lirico assume le vesti di un Cristo deriso, condotto alla croce da una turba oscena e ghignante, secondo un'iconografia tradizionale e suggestiva, confondendosi a tratti con la figura del nonno Freumbichler, vittima di quella stessa ristrettezza rurale che ora soffoca il nipote («und lynchten sie mich auf dem Dorfplatz [...]»⁴⁷). Accanto alla dimensione del martire sofferente c'è quella del *Wanderer* inquieto, senza patria e senza asilo, del *Flaneur* errabondo per le strade di città straniere (Londra, Roma, Verona, Taormina ed altre ancora, evocate coi loro nomi) viste come luoghi di una possibile assoluta libertà, insidiata dalla malattia, dalla morte, incalzata dallo svuotamento e dalla desolazione cosmica, comune e tutta la poesia moderna (Eliot). Lo scandaglio dell'origine è anche qui la motivazione fondamentale della poesia, il tentativo di far luce in quell'oscurità da cui scaturiscono tutte le pulsioni e le ossessioni del presente:

Meine Wissenschaft habe ich
aus den Kartoffelgräbern,
aus der Finsternis des Schweinekobens
erlernte ich Himmel und Erde,
im Geröll der Oktoberäpfel bin ich
mein unaufhörlicher Psalm [...]»⁴⁸

Nel fondo riemerge la maledizione della figura paterna:

⁴⁴ GG., p. 289.

⁴⁵ La definizione è di Valerio Magrelli nel risvolto di copertina dell'edizione italiana con testo a fronte: Thomas Bernhard, *Ave Virgilio. Carne*, trad. it. di Anna Maria Carpi, Guanda, Parma 1991 cit. come AV.

⁴⁶ AV., p. 10 («Wo führte ich Namen und Widernamen ein / in die Geschichte [...]»).

⁴⁷ AV., p. 20 («und lynchten sie mich auf dem Dorfplatz / würfen mich in eine finstere Grube / und spien mir auf den Totenschädel / und stritten noch um meinen Schwanz»).

⁴⁸ AV., p. 80.

In der Finsternis *deines* Hauses
 erkenne ich *meinen* Vater,
 als der Erfinder meines Sterbens,
 als den Hervorbringer meiner Leiden,
 als den Anstifter,
 als den Vater meiner Verbrechen [...] ⁴⁹

La consapevolezza letteraria - l'impulso ad edificare comunque una costruzione abitabile, uno spazio ideale e strategico («In meine Rede ist / *Die Legende* meiner Trauer eingeschlossen»⁵⁰) («Auf den Fundamenten der Prosa / Mein Gedicht»⁵¹) e l'attenzione per la parola («Worte suchen Worte, übersiedeln / Von einem Mund in den anderen [...]»⁵²) - non riesce a fugare l'ossessione della morte, che rende effimera e artificiosa ogni costruzione umana e stende sull'intera creazione un velo di irredimibilità: «Lauter tote Gesichter / und dahinter / lauter tote Berufe / tote Zeit und totes Sterben / tote Wiesen, tote Acker / tote Höfe, tote Kühe / tote Schweine, tote Bäche / und in den Bächen / tote Fische / tote Gebete, tote Frauen / tote Städte, tote Winter / und dahinter / totes Wissen und tote Klagen / toter Herbst und toter Frühling / die tote Verrücktheit meiner toten Seele [...]»⁵³. Ma l'ossessione funeraria - teatrale, barocca che si ripete incessantemente nelle opere di Bernhard traboccanti di funerali, camere ardenti, camere mortuarie, catafalchi - questa predilizione per la morte, ereditata dalla nonna, è anche uno stratagemma elementare per restare in vita e tenere in sacco la morte mediante la sua continua rappresentazione simbolica, la sua messa in scena, come quelle che di fatto, almeno secondo Hennesmair⁵⁴, Bernhard amava organizzare davvero, un rituale simbolico in cui *kitsch* e patologia si danno la mano, un'ossessione disperata e grottesca, sempre al limite tra tragedia e commedia, in bilico tra esaltazione e derisione della vita stessa. «Der Abgrund ist es, der uns alle am Leben erhält, nichts als der Abgrund»⁵⁵ - scrive Bernhard in questi stessi anni nelle pagine di *In der Höhe*. E il finale del suo poemetto - un'epigrafe ideale tanto per Bernhard quanto per il suo paese - recita:

Mit diesem traurigen Land allein
denke nicht [...]

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ AV., p. 38.

⁵¹ AV., p. 28.

⁵² AV., p. 52.

⁵³ AV., p. 12-13.

⁵⁴ Karl Ignatz Hennesmair, *Aus dem versiegelten Tagebuch, Weihnacht mit Thomas Bernhard*, Weitra 1992.

⁵⁵ Thomas Bernhard, *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*, Residenz, Salzburg 1989, p. 108.

weder offene Fenster, noch offene Türen,
nur klare Inschriften auf den Grabsteinen.⁵⁶

⁵⁶ AV., p. 82.

Wolfgang Nehring
(Los Angeles, Ca)

*Visionen von Macht und Ohnmacht, Gewalt und Autorität
beim späten Hofmannsthal**

«Die Welt wird nicht vom Eisen regiert, sondern von dem Geist, der in ihm ist. Er ist ein gewaltiger Mensch. Hütet Euch!» (DIII 467)¹. Mit diesen optimistischen oder im Kontext besser: illusionistischen Worten glaubt der Arzt in der letzten Fassung von Hofmannsthals Trauerspiel *Der Turm* den Terroristen Olivier zu bewegen, daß er absteht von seinem Plan, den königlichen Sigismund umzubringen. Natürlich bewirkt er gerade das Gegenteil. Aber nicht um dieser traurigen Konsequenz willen steht das Zitat am Anfang dieses Beitrags, sondern um zu demonstrieren, daß bei Hofmannsthal die Begriffe “Gewalt” und “gewaltig” oft noch ihren ursprünglichen positiven Sinn enthalten. Die Verbindung zu dem Verb “walten” und der Wurzel von lateinisch “valere” scheint noch gegenwärtig; Gewalt bedeutet nicht unbedingt Gewaltsamkeit, Gewaltanwendung, Gewalttätigkeit - seltsam, wie die Zusammensetzungen den eigentlichen Wortsinn getrübt und einseitig negativ gefärbt haben -, sondern sie ist mit Hermann Paul eine «Fähigkeit oder Befugnis»² zu etwas, das keineswegs aggressiv und zerstörerisch sein muß. Sich selbst in der Gewalt zu haben, gilt allgemein als Tugend, aber auch Gewalt über Mitmenschen braucht nicht in der Nachfolge Friedrich Hackers³ und anderer Gewalt-Spezialisten mit Aggression

* Dieser Artikel ist eine überarbeitete Version meines Vortrags beim Kongreß der Internationalen Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft in Vancouver am 14. August 1995.

¹ Ich zitiere, wenn nicht anders vermerkt, nach der bis jetzt vollständigsten und am leichtesten zugänglichen Ausgabe: Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt (Fischer Tachenbuch Verlag) 1979. Siglen im Text: GDI = Gedichte, Dramen I; DII-VI = Dramen II-VI; E = Erzählungen, Erfundene Gespräche; RAI-III = Reden und Aufsätze I-III.

² Hermann Paul: *Deutsches Wörterbuch*, Tübingen (Niemeyer), 9., vollständig neu bearbeitete Auflage 1992, S. 349.

³ Friedrich Hacker: *Strukturelle Gewalt in Staat und Gesellschaft*, in: *Macht und Gewalt in der Politik und Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Norbert Leser, Wien/Köln/Graz (Böhlau) 1985, S. 213-221.

und Zwang gleichgesetzt zu werden. Nichts liegt dem von Gott und den Menschen verlassenem Sigismund ferner als der aggressive Zugriff auf das Leben anderer; seine Gewalt gründet ausschließlich in seiner Persönlichkeit, in der Autorität, die seine Gestalt ausstrahlt.

Die Vorstellung einer höheren Gewalt, die eine Person besitzt oder verkörpert, wird sekundär zum Kriterium für die Rechtfertigung oder Legitimation der Anwendung von Gewalt, des gewaltsamen Tuns. Hier trifft sich unsere Betrachtung mit dem Diskurs der Gewalt- oder, wie man euphemistisch sagt, der Friedensforschung. Die Begriffsdiskussion von Macht, Gewalt, Zwang und Aggression dieser Forschung ist freilich für unsere Zwecke zu spezifisch - besonders wegen der bereits erwähnten Identifizierung von Gewalt und Gewalttätigkeit. Wo Hannah Arendt scharfsinnig zwischen Macht im Sinne von Ermächtigung durch eine Gruppe - und Gewalt als Mittel, den Willen dieser Gruppe zu verwirklichen, unterscheidet⁴, geht bei Hofmannsthal eins ins andere über. Walter Benjamins Gegenüberstellung von «mythischer» Gewalt und «reiner», «anarchischer» Gewalt erinnert sprachlich an Hofmannsthal⁵. Da die beiden Autoren einander nahestanden und Benjamin Hofmannsthals *Turm* nicht nur geschätzt, sondern zweimal anerkennend rezensiert hat⁶, könnte man versucht sein, hier eine tiefere Entsprechung und Verwandtschaft zu vermuten. Nur entpuppt sich Benjamins mythische Gewalt bald allzu direkt und ideologisch als Staatsgewalt oder, wie es heute heißt⁷, als "strukturelle Gewalt", die natürlich abgelehnt wird, während die reine oder «vernichtende» oder «göttliche» Gewalt, die seltsamerweise auch «Gewaltlosigkeit» genannt wird⁸, nichts anderes ist als der von George Sorel propagierte proletarische Generalstreik⁹. Da verliert offensichtlich die Brücke zu Hofmannsthal ihre Tragfähigkeit.

Nein, nicht die Terminologie, nicht die Diskussion um das Gewaltmonopol des Staats - nicht einmal die Frage nach dem Ursprung der Gewalt im Individualpsychologischen bzw. im Sozialen verbindet Hofmannsthal mit dem Diskurs der Gewaltforschung, sondern das Bemühen, Macht, Herrschaft und Gewalt zu begrenzen und zu legitimieren. Eine Ordnung ohne jede Gewalt scheint

⁴ Hannah Arendt: *On Violence*, New York (Harcourt, Brace & World) 1970.

⁵ Walter Benjamin: *Zur Kritik der Gewalt*, in: *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Frankfurt (edition suhrkamp) 1965, S. 29-65.

⁶ Walter Benjamin: *Hugo von Hofmannsthal, Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, in: W. B., *Gesammelte Schriften III*, Frankfurt (Suhrkamp) 1980, S. 29-30. *Hugo von Hofmannsthals «Turm», anlässlich der Uraufführung in München und Hamburg*, in: *Gesammelte Schriften III*, S. 98-101.

⁷ Vgl. z.B. Hacker (Anm. 4); kritisch zu diesem Begriff Karl Dietrich Bracher: *Geschichte und Gewalt. Zur Politik im 20. Jahrhundert*, Berlin (Severin und Siedler) 1981.

⁸ Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt* (Anm. 6), passim.

⁹ Georges Sorel: *Über die Gewalt (Reflexions sur la violence*, übersetzt von Ludwig Oppenheimer), Innsbruck (Universitätsverlag Wagner) 1928.

undenkbar. Selbst Pazifisten wie Romain Rolland, die sich darüber beklagen daß «alle - Nationalisten, Fascisten, Bolschewisten, Volk und unterdrückte Klassen, Volk und herrschende Klassen [...] für sich das Recht zur Gewalt» in Anspruch nehmen, distanzieren sich von einem «wimmernden Pazifismus»: «Glaube ist Kampf [...] Der Weg des Friedens ist nicht der Weg der Schwäche»¹⁰. Hacker, Heinrich Popitz¹¹, Arendt, Benjamin - alle sind überzeugt, daß Gewalt im Sinn von Zwang und Aggression notwendig sind. Sie unterscheiden sich nur dadurch, wo und wie sie diese Gewalt kontrollieren oder legitimieren wollen. Während sich für Hannah Arendt aus der Legitimität der Macht durch das Volk ergibt, daß instrumentale Gewalt gelenkt und gerechtfertigt werden kann, möchte Benjamin am liebsten alle institutionalisierte Gewalt abschaffen und nur die staatsvernichtende Gewalt zulassen. Auf ein paar «bloße Leben» kommt es ihm dabei nicht an; denn das Leben ist nicht unser höchstes Gut, und von der «Heiligkeit des Lebens» zu sprechen erscheint als «letzte Verirrung der geschwächten abendländischen Tradition»¹². Das Dilemma aller Diskussion über die Gewalt liegt darin, daß jeder die seine, d.h. diejenige, die der eigenen Ideologie zum Sieg verhelfen soll, durch höhere Zwecke gerechtfertigt glaubt oder, wie Hacker sagt, mit «Etikettenschwindel»¹³ zu Pflicht und Notwendigkeit umfunktioniert - die fremde jedoch als nichtswürdige Aggression verwirft. Die «Heilsgewißheit»¹⁴ von linken und rechten Anhängern der Gewalt verengt die politische Auseinandersetzung über die Gewalt weitgehend zur Proklamation.

All die beschriebenen Probleme spiegeln sich in Hofmannsthals späten Dramen, nicht den Komödien und Opern natürlich, aber im *Salzburger großen Welttheater*, in den Entwürfen zu dem Semiramis-Drama *Die beiden Götter* und in den beiden Fassungen der *Turm*-Dichtung, die der Dichter als Kommentar oder Bewältigungsversuch der politischen und sozialen Probleme seiner Zeit verstand. Doch bevor ich mich auf eine Diskussion dieser Werke einlasse, soll kurz angedeutet werden, wie sich die Problematik von Gewalt und Herrschaft im Frühwerk und in der mittleren Schaffensperiode vorbereitet; denn ein dunkler Fundus von Lust am Gewalttätigen ist schon beim jungen, "ästhetischen" Hofmannsthal zu beobachten, und die Problematisierung der Gewalt im Spätwerk ist als Verwandlung, Stilisierung, Beherrschung dieser Tendenz zu deuten.

¹⁰ Romain Rolland: *Der Sturm der Gewalt fegt über die Welt*, in: *Gewalt und Gewaltlosigkeit, Handbuch des aktiven Pazifismus*, hrsg. von Franz Kobler, Zürich/Leipzig (Rotapfel Verlag) 1928, S. 17-18.

¹¹ Heinrich Popitz: *Phänomene der Macht. Autorität-Herrschaft-Gewalt-Technik*, Tübingen (J. C. B. Mohr) 1986.

¹² Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt* (Anm. 6), S. 63. Erstaunlich, wie nahe Benjamin hier Nietzsches "Immoralismus" kommt.

¹³ Hacker (Anm. 4), S. 217.

¹⁴ Bracher (Anm. 8), S. 25.

Ich möchte besonders die Erzählungen hervorheben, die wohl am meisten aus dem Bodensatz von Wollust und Gewalt schöpfen, der in Hofmannsthals empfindlicher Dichterseele existiert; die biographischen Zeugnisse, Tagebücher, Aufzeichnungen oder die Aphorismensammlung *Buch der Freunde*, geben dagegen so gut wie nichts preis.

Der Erzähltext *Age of Innocence* des siebzehn- bis achtzehn-jährigen Dichters ist nicht so unschuldig, wie der Titel nahelegt¹⁵. Arthur Schnitzler bemerkt darüber in seinem Tagebuch: «Loris las mir Nachmittags eine psychologische Studie vor, die ein Kind von acht Jahren behandeln soll, aber nur ihn selbst darstellt, wie er mit acht Jahren durchmacht, was sonst Jünglinge von sechzehn, die bedeutende Künstler oder Neurastheniker werden wollen»¹⁶. Der Held der Geschichte spielt in der Einsamkeit gewagte Spiele mit sich selbst und sieht sich dabei zu; er spielt mit seiner Angst, er spielt mit seinem Grauen, er spielt mit dem Schmerz, den er sich masochistisch zufügt. «Sich selbst zu quälen machte ihm Vergnügen» (20). Fieberhaftes Denken an den Tod und trunkene Hingabe an die Eindrücke am Rande seines behüteten Lebens lösen einander ab, gehen qualvoll ineinander über. Was bedeuten diese Erlebnisse? Den gewaltsamen Versuch, das unbekannte und unverstandene Leben zu erfahren, auszukosten, sich seiner zu versichern, Herr darüber zu werden! - Ähnlich verbinden sich noch Lust und Gewalt, Wollust und Grausamkeit in der fünfzehn Jahre später geschriebenen *Knabengeschichte* oder *Dämmerung und nächtliches Gewitter*. «Ungeheurer wollüstiger Nachgenuß der Ermordung des Sperbers» heißt eine Notiz¹⁷. Der Knabe Euseb, der sich selbst nicht versteht, seinen Vater und seinen Platz im Dorf nicht kennt, sucht in den Hammerschlägen, mit denen er den Vogel an die Scheune nagelt, den Vater und das Leben.

Leben ist das Zauberwort der Epoche, ein großes Faszinosum, der Schlüssel für alle Werke des jungen Hofmannsthal. Die Lebensproblematik ist daher der Kontext für Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Gewalt von den frühesten Studien bis zum *Andreas*-Roman von 1912-13, - nicht etwa die Frage nach Gut und Böse und nach der Rechtfertigung gewaltsamen Tuns. Mit sparsamsten Mitteln wird dies in dem Gedicht *Der Jüngling und die Spinne* dargestellt. Die Tötung eines Insekts durch eine große Spinne reißt den jungen Enthusiasten,

¹⁵ Die Erzählung wird zum ersten Mal näher analysiert in Wolfram Mauser: *Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine Psychosozilogische Interpretation*, München (W. Fink) 1977, S. 40-44. In der Anthologie von Jürgen Wertheimer: *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*, Frankfurt (Athenäum) 1986, erscheint sie neben Werken von Heinrich Mann, Baudelaire, Oscar Wilde und George unter der Überschrift: «Gewaltträume der Schwachen: Dekadenzkultur und Todessehnsucht».

¹⁶ Arthur Schnitzler: *Hugo von Hofmannsthal. "Charakteristik aus dem Tagebuch"*. Freiburg *Hofmannsthal-Forschungen* III) 1975, S. 16.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe, Erzählungen* 2, hrsg. von Ellen Ritter, Frankfurt (S. Fischer) 1978, S. 167.

den Sprecher des Gedichts, aus seinen trunkenen Träumen. Die «häßliche Gewalt» lehrt ihn, was leben heißt: «Schmerzen zu leiden, Schmerzen zuzufügen» (GDI 49). Die Schüler des Tizian in *Der Tod des Tizian* werden Ähnliches beim Ausbruch der Pest erfahren und der weltabgewandte Kaufmannssohn in *Das Märchen der 672. Nacht*, wenn er unter den Hufen eines häßlichen Pferdes den Tod findet. «Er haßte seinen vorzeitigen Tod so sehr, daß er sein Leben haßte, weil es ihn dahin geführt hatte» (E 62-63). So kann der gewaltsame Tod zum Lebenslehrer werden wie der dionysische Tod in *Der Tor und der Tod*, oder er kann - z.B. in *Idylle* und *Die Frau im Fenster* - als Preis erscheinen, der auf höchste Lebensintensität gesetzt ist. Die Grundthematik des Frühwerks: der junge Mensch und das Leben bleibt sich in den meisten Werken gleich, ihre poetische Realisierung ist unendlich reich an Möglichkeiten und Variationen.

Eine Sonderstellung haben Hofmannsthals große Dramen nach der Jahrhundertwende, *Elektra*, *Ödipus und die Sphinx* und das eher verunglückte *Gerettete Venedig*. In den Griechendramen ist das Thema der Gewalt stofflich vorgegeben mit dem Mythos und seiner Gestaltung in der klassischen Tragödie. Klytämnestra und Ägisth ermorden Agamemnon und werden von dem heimkehrenden Orest erschlagen. Laios will seinen Sohn Ödipus umbringen, aber das Kind wird gerettet, tötet als junger Mann den ihm unbekanntem Vater, besiegt die Sphinx und heiratet seine Mutter Jokaste. - Die Gewalttaten sind sozusagen durch den Mythos legitimiert. Aber was ist der Mythos? Wenn man ihn als bloße Überlieferung versteht, bleibt die Legitimierung unverbindlich. Wenn man das mythische Geschehen jedoch als Wirkung einer Schicksalsmacht deutet, so fragt zumindest der moderne Mensch weiter, was hinter diesem Schicksal steht. Ein Gesetz von Schuld und Strafe? Von Frevel und Sühne? Eine tiefenpsychologische Gesetzlichkeit im Sinne Freuds?

Moralische und psychoanalytische Deutungen von Hofmannsthals Dramen sind nicht von der Hand zu weisen. Aber sie greifen zu kurz, weil der Dichter nicht primär nach der Begründung der Gewalt fragt, sondern nach der Fähigkeit, Taten zu tun und mit getanen Taten zu leben. Das geht schon aus der Konfiguration hervor: Die Gewalttäter Ödipus und Orest werden nicht nur mit anderen Gewalttätern, mit Laios und Klytämnestra kontrastiert, sondern zugleich und vornehmlich mit den Nichttätern oder verhinderten Tätern Kreon und Elektra. Die Griechendramen stellen einen Übergang dar bzw. eine Verbindung zwischen zwei verschiedenen Konzepten: einer neuen Legitimationsproblematik gewaltsamen Handelns auf der einen Seite und der Idee des Tuns, auch des gewaltsamen Tuns, als Ausdruck eines ungebrochenen Wunsches, sich mit dem Leben zu verbinden, auf der anderen. Die ichbezogene Gewalttat einer Klytämnestra, eines Laios, die das Leben vernichtet oder erstarren macht, wird verworfen. Der Dichter gönnt der Gattin Agamemnons und dem unväterlichen Vater des Ödipus keine Rechtfertigung für ihr Tun. Die Gewalttaten des Orest und des Ödipus führen dagegen zu Wiederherstellung, Erneuerung, Verjüngung des

Lebens aus der Erstarrung. Ihr Handeln ist nicht Ichbesessenheit, sondern Sich-aufgeben im Tun. Die Idee der wahren Tat als Opfertat tritt in den Vordergrund und trägt dazu bei, Gewalt in Befreiung und Erlösung zu verwandeln.

In Hofmannsthals Spätwerk wird das Gewaltthema erstmals in einen politisch-sozialen Zusammenhang gestellt. Die Form des Mysterienspiels, des mythischen, des historisch-sagenhaften Dramas darf darüber nicht hinwegtäuschen. Hofmannsthal ist ja kein Naturalist, sondern ein Dichter, der in Bildern und Symbolen redet. Zwischen den Griechendramen und dem Spätwerk liegt der erste Weltkrieg, für den Hofmannsthal sich zunächst beträchtlich enthusiastisiert hat, liegen das Scheitern militärischer Operationen, der Untergang Österreich-Ungarns, die russische Revolution und deutsche Revolutionsversuche - Ereignisse, die in eine als chaotisch empfundene Gegenwart geführt haben. Kein Wunder, daß dem Autor Zweifel aufstiegen an der Brauchbarkeit der Gewalt, um die Welt zu verändern und neue, lebensvolle Ordnungen zu begründen. Sein Spätwerk zeugt von einem viel empfindlicheren Ethos in Hinsicht auf gewalttätiges Handeln als die früheren Dramen. Aus allen Werken, die anfangs genannt wurden, dem *Großen Welttheater*, den *Beiden Göttern* und dem *Turm*, spricht das Bemühen, zwischen Gewalt im Sinne von Macht und Autorität und Gewalt als Zwang und Gewalttätigkeit zu unterscheiden, spricht der Wunsch, die Macht des Geistes, die Macht der Idee, die Macht der Ohnmacht aufzuzeigen.

Das *Salzburger große Welttheater* ist vielleicht in dieser Hinsicht das radikalste Zeugnis, weil es so wenig radikal ist, weil es den restriktivsten Zuschnitt hat, weil es, sich von Gewaltakten distanzierend, auf Veränderung der Wirklichkeit verzichtet und eine statische Welt darstellt. Das Modell für sein Drama, die Hauptfiguren und das Grundgeschehen, hat Hofmannsthal bekanntlich bei Calderon vorgefunden, und trotz seiner gelegentlichen Bagatellisierung des Einflusses, trotz seiner Versuche, sich gegen den Vorwurf des Dogmatismus zu verteidigen, scheint es, als habe er das religiöse Weltbild gleich mitübernommen.

Alle Figuren des Dramas außer der Gestalt der Weisheit - der König, die Schönheit, der Reiche, selbst der Bauer - streben nach Macht und gefallen sich in der bedeutenden Roll, die sie spielen. Sie alle sind weltliche Menschen, die vergessen, daß sie in einem geistlichen Spiel vor Gott agieren. Aber keiner vergißt das so gründlich wie der Bettler, den Hofmannsthal, wie der Autor selbst betont, frei von dem Vorbild Calderons zu einer Empörergestalt umgedichtet hat. Man glaubt keinen Bettler zu hören, sondern einen zeitgenössischen Revolutionär, der gegen die bestehende Ordnung und den Kapitalismus aufsteht, wenn es etwa heißt:

Ihr habt und ich hab nicht - das ist die Red,
Das ist der Streit und das, um was es geht! (DIII 132)

Die Vernichtung des herrschenden Systems scheint unmittelbar bevorzustehen.

Der Weltstand muß dahin, neu werden muß die Welt,
Und sollte sie zuvor in einem Flammenmeer
Und einer blutigen Sintflut untertauchen. (DIII 135)

Daß der Gewaltakt nicht stattfindet, daß der proletarische Revolutionär sich auf dem Höhepunkt der Spannung, durch eine plötzliche Erleuchtung gewandelt, in den Calderonschen Bettler zurückverwandelt und sein Leben als frommer Einsiedler beschließt, hat man als Stilbruch empfunden und dem Dichter als Ausweichen vor der Realität angekreidet. Aber diese Wandlung drückt Hofmannsthals aus dem Erlebnis des Zeitgeschehens gewonnene Überzeugung aus, daß die brutale Gewalt keine glaubhafte Erneuerung der sozialen Ordnung hervorbringt. Was wäre das Ergebnis der gewaltsamen Revolte? «Umsturz des Bestehenden, Anschreien der Gewalt; und was dann? aufs neue Gewalt! Lenins Lösung», schreibt der Dichter in dem Brief an einen Theaterleiter¹⁸.

Was die Wandlung des Bettlers positiv bedeutet, erläutert Hofmannsthal in einem Brief an Richard Strauss: «Verherrlichung [...] der inneren Freiheit»¹⁹. Das Zurückhalten des Gewaltakts, die Nicht-tat, Nicht-untat, ist für den Autor die eigentliche, die freie Tat.

Ich war - mein Seel - nicht frei, als ich in finstrem Drang
Scharf Eisen über diese schwang (DIII 149)

gesteht der erleuchtete Bettler. Doch was bedeutet Freiheit in einem geistlichen Spiel? Die Frage wird in dem Drama selbst beantwortet, und zwar in der Manner, die nicht die Freiheit "von", sondern die Freiheit "zu" etwas in den Mittelpunkt stellt. «Die Frucht aber der Freiheit ist eine: das Rechte zu tun», so verkündete es der Engel im Vorspiel (DIII 120). Lläuft eine solche Freiheit - bei aller Sympathie, die man dem Rechttun entgegenbringen mag - nicht auf bloße Anpassung, das Bekenntnis zur vorgegebenen Ordnung hinaus? Dem Bettler scheint es auch nach seiner Umkehr noch um einen neuen Weltstand zu gehen: «Es muß für wahr und ganz ein neuer Weltstand werden» (DIII 148), aber er tut nichts dafür. Wenn sich der Rahmen des Spiels schließt, wenn der neue Paulus für seine Einsicht den ersten Preis unter den Spielern erhält, wird ganz deutlich, daß die neue Welt nur die alte sein kann. Man hat den gewaltlosen Bettler mit Gandhi und Martin Luther King vergleichen wollen²⁰. Aber Gandhi

¹⁸ An Fritz Viehweg, in: Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe, Dramen 8*, hrsg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Drewitz, Frankfurt (S. Fischer) 1977, S. 221.

¹⁹ Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel*, Gesamtausgabe, hrsg. von Willi Schuh, Zürich (Atlantis), 3. Auflage 1964, S. 482.

²⁰ Norbert Altenhofer: «Wenn die Zeit uns wird erwecken ...» Hofmannsthals «Turm» als politisches Trauerspiel, in: *Hofmannsthal-Forschungen 7*, Freiburg 1983, S. 1-17.

und King haben mit friedlichen Mitteln für soziale Veränderungen gekämpft. Sie haben ihre Welt wirklich verändert. Der Bettler darf nur das Bestehende beglaubigen. Hofmannsthal hat im *Großen Welttheater*, vielleicht mehr als es ihm selbst bewußt war, ein religiös gebundenes Drama geschrieben. Alles Handeln ist eingebunden in die göttliche Gewalt, kann sich nur legitimieren durch Beziehung auf das göttliche Gebot. Eine Legitimierung menschlicher Gewalt gibt es nicht.

Hofmannsthal's Absage an die Gewalt im *Großen Welttheater* ist eindeutig, erledigt aber das Problem nicht, weil der religiöse Geist dieses Stückes keineswegs eindeutig die Weltanschauung des Dichters bezeichnet. Der Autor gibt sich weder vor noch nach diesem geistlichen Spiel mit der Vision eines gottergebenen Einsiedlertums zufrieden, und er probiert andere Wege aus, das Problem von Ordnung und Unordnung, Geist und Gewalt in den Griff zu bekommen. Das Semiramis-Drama und *Der Turm* gehen zwar wie das *Welttheater* auf Anregungen durch Calderonsche Werke zurück²¹, doch keines von beiden teilt das Weltbild des spanischen Barockdichters. Untereinander sind sie, wenn nicht atmosphärisch - so jedenfalls motivlich, eng verwandt, so daß eins das andere erhellt, und beiden Repräsentanz für das Denken des Autors zukommt.

Die Semiramis-Entwürfe gehören in zwei verschiedene Epochen. Der erste Teil stammt aus der Zeit nach der Jahrhundertwende, der Zeit der Griechendramen. Semiramis ist hier eine gewaltige mythische Gestalt, amazonische Kriegerin, Göttin, Erdmutter, Hetäre - übermenschlich zugleich und unmenschlich. Sie wartet auf den Gott, der sie umarmen soll, und läßt ihre menschlichen Liebhaber umbringen; Alte, Kranke, der eigene Sohn werden getötet, ausgesetzt, lebendig begraben - bis sie erkennt, daß sie selbst krank werden und sterben kann, bis ihr in der eigenen Schwäche eine Gegenkraft erwächst und sie dadurch das Leben begreifen lernt. Die Figur lebt aus dem Bereich, den Bachofens Mythendeutung erschlossen hat, und sie wird von dem Dichter in einem Ton beschrieben, in dem bewunderndes Anstaunen und Grausen ineinander übergehen - etwa so wie wir manchmal Nietzsche lesen, fasziniert von der Kühnheit der Gedanken und erschreckt von der menschlichen bzw. unmenschlichen Konsequenz.

Die Entwürfe aus dem Jahr 1917/18 mit dem Titel *Die beiden Götter* sind dramatischer, nicht nur weil ein figurenreiches Kriegsgeschehen dargestellt wird, sondern vornehmlich weil der machtvollen Herrscherin in ihrem Sohn Ninyas eine geheimnisvolle Gegenkraft entgegentritt. Das Wesen der Semiramis wird umrissen als «das Ungeistige, der Zwang, das Bestehende». Ninyas dagegen ist «Geist und Liebe» (DIII 567). Sie verkörpert Kraft und Macht, er Gewaltlosigkeit und Schwäche. Und doch fürchtet sie, von ihm «verschlungen zu

²¹ Vgl. Calderon: *La hija del aire* (*Die Tochter der Luft*) und *La vida es sueño* (*Das Leben ein Traum*).

werden, aufgehoben zu werden: gerade von dem Nichttuenden» (DIII 568). Wie ist es möglich, daß der Schwache, Gewaltlose zur Bedrohung der Macht wird? «Macht schreit nach Macht», heißt es (DIII 567), aber Ninyas ist unzerstörbarer Kosmos, und wenn Semiramis «die Welt unterworfen hat, wird sie Ninyas-Kosmos» (DIII 568) Die Logik dieser Entwicklung erinnert an Kleists *Marinettentheater*, in dem der Weg zurück zum Zustand der Marionette, des Ideals, des Gottes nach vorn durch die Unendlichkeit der Entfremdung geht.

Aber Hofmannsthals Gedanken von der Macht der Ohnmacht, der Macht der Schwäche, von der Gewalt des Nichttuenden sind nicht nur persönliche Wünsche und Visionen, sondern sie entstammen seiner Auseinandersetzung mit dem *Tao Te King* des Laotse. Laotse hat beinahe die gleiche Funktion für das Semiramis-Drama wie die christliche Religion für das *Welttheater*. Der chinesische Denker lehrt, daß man wirken kann, ohne zu handeln. Das Nichttun bei Laotse ist kein Nichtstun, sondern ein Tun ohne den Anspruch des Tuns, ein Wirken durch das bloße Dasein. «Nich-Tun, und doch bleibt nichts ungetan», heißt es im *Tao Te King*²². Ninyas ist ein laotischer Heiliger, ein idealer Herrscher, der ohne Gewalt, ohne Machtgebärde den Geist der Liebe verbreitet: «Ninyas alles lösend. Feste, Liebesfeste, blühende Jugend» (DIII 569).

Doch letztlich erweist sich, daß die Verbindlichkeit von Laotse doch nicht mit der christlichen Religion im *Welttheater* konkurrieren kann und daß die Herrschaft des Geistes durch die Schwäche eine Illusion bleibt. Ninyas wird sich selbst nicht untreu, und der Autor sympathisiert offensichtlich mit ihm, aber Hofmannsthal glaubt letztlich nicht - auch in dem Drama nicht - an diese Lösung. «Die Meinung ist:» schreibt er fast wörtlich dem *Tao Te King* nach²³, «wären die Regierenden imstande, göttlich zu leben und zu handeln und nur dadurch, ohne Tun, d.h.: ohne Verbote, Zwang - also rein sittlich zu wirken, so würde dies auf alle eine so überwindende Macht ausüben, daß alle Anstalten und Maßregeln zur Herstellung von Sitte und Ordnung überflüssig würden und jeder von selbst sich einem reinen und gerechten Leben zuwendete» (DIII 581). Aber die Realität sieht anders aus. Ninyas ist durchaus fähig, im Sinne dieser Gebote zu leben. Doch seine Herrschaft wird schal und kann sich nicht gegen das Gemeine in der Welt behaupten. Als in der Gestalt des begnadigten Mörders Jarbal die Gewalt sein Friedenswerk verunglimpft, muß Ninyas Hilfe bei der Mutter suchen, die Maß zu setzen versteht. Semiramis vergewaltigt den Hilfesuchenden und nutzt ihn zu eigenem Machtgewinn aus, indem sie, verkleidet, in seine Rolle eintritt, während sie seinen Prinzipien Hohn spricht. Erst den Ster-

²² Teil I, Nr. XXXVII. Zitiert nach Lao-Tse: *Tao Te King*, übersetzt von Victor von Strauß, bearbeitet von W. Y. Tonn, Zürich (Manesse) 1959, S. 104.

²³ Margaret McKenzie gibt eine genaue Gegenüberstellung der Parallelstellen bei Hofmannsthal und Laotse in ihrem Beitrag *Hofmannsthals Semiramis-entwürfe aufgrund der Quellen interpretiert*, in: *Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung*, Bd. 6, 1970, S. 45-97.

benden scheint sie anzuerkennen, und den Toten divinisiert sie, sich selbst zu seiner Priesterin, «Dienerin (Herrin)» aufwerfend. «Wenn die Mutter und der Sohn in einem Haus wohnen, so wird der Anfang einer neuen Zeit sein», hieß es anfangs (DIII 568). Ob aber der Schluß eine echte Synthese von Mutter und Sohn darstellt und nicht vielmehr ein makabres Spiel, in dem der Tote als Galionsfigur im Dienst der Gewalt mißbraucht wird - wie Sigismund in der letzten *Turm*-Fassung - bleibt zumindest zweideutig.

Die *Turm*-Dichtungen von 1925 und 1927 sind der Höhepunkt von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Thema der Gewalt. Hier finden sich die meisten Gesichtspunkte, und man hätte sich auf diesen Werkkomplex beschränken können. Aber der Weg durch das Werk erschien reizvoller, und da über den *Turm* schon so viel geschrieben wurde, soll hier nur Weniges herausgegriffen werden. Ich berücksichtige dabei die erste und die letzte Fassung des Trauerspiels, behandle das Ganze aber, soweit möglich, als Einheit.

Am Anfang des Dramas steht der Gegensatz von Gewaltopfer und Gewaltträgern im Mittelpunkt. Die ganze Welt scheint sich gegen den Königssohn Sigismund verschworen zu haben - der König und seine Ratgeber, der Kerkermeister und die Wächter. Die Herrschenden erniedrigen das Opfer ihrer Gewalt zum hilflosen Tier. Und dieses Verbrechen ist kein privates Unrecht, sondern Symbol, Zeichen für eine korrupte Welt, ein Frevel, der, wie der tiefblickende Arzt feststellt, «an der ganzen Menschheit begangen» wurde (DIII 269). Eine wichtige Veränderung gegenüber Hofmannsthals erster Konzeption des Stoffes in *Das Leben ein Traum* liegt in der Tatsache, daß der gequälte Sigismund sich nicht wirklich zum grausamen Tier hinunterdrücken läßt oder zum brutalen Gewaltmenschen. Der Arzt erkennt in dem Mißhandelten und Leidenden, in dem Kaspar-Hauser-haft fast Sprachlosen eine «quinta essentia aus den höchsten irdischen Kräften» (DIII 270). Es scheint, daß Geist und Würde sich in der tiefsten Erniedrigung durch die Gewalt behaupten können und auf denjenigen, der offen dafür ist, Macht ausüben. Dieser Optimismus wird bis zuletzt nicht zurückgenommen.

Im Mittelteil des Dramas geht es um die Legitimation von Macht und Herrschaft. Der verrottete König Basilius leitet seine Macht über Sigismund und sein Reich selbstherrlich von Gott her. «Wir vermögen nicht mißzuhandeln als König an dem Untertan, als Vater an dem Sohn; und hätten Wir dir ohne Gericht das Haupt auf den Block gelegt: so war Uns heilige Gewalt verliehen, und da ist niemand, der wider Uns klagete» (DIII 325). Das Gottesgnadentum ist hier zur Rechtfertigung triebhafter Willkür und Grausamkeit degeneriert. Religiöse Vorstellungen werden blasphemisch im Dienst der Gewalt mißbraucht. Geht Hofmannsthals Kritik vielleicht noch einen Schritt weiter? Liegt in der Manipulierbarkeit der göttlichen Allmacht, vielleicht in dieser selbst etwas wie Religionskritik? «Du begreifst, daß deines Vaters Wege dir unerforschlich sein mußten [...] Du möchtest nicht leben, wenn nicht Höheres über dir wäre» (DIII

323), wird Sigismund belehrt. Die Austauschbarkeit der Väter, die Phrasenhaftigkeit der religiösen Sprache mögen über den vordergründigen Täuschungsversuch hinausweisen. Wir sind angesichts der zahlreichen motivlichen und sprachlichen Parallelen zwischen dem Leben Sigismunds und dem Leiden Christi gewohnt, den *Turm* als ein zumindest semi-religiöses Werk zu lesen, und diese Rezeption hat vieles für sich. Aber die Kritik an den Vertretern der Kirche, dem sadistischen Großalmosenier ebenso wie dem opportunistischen Beichtiger, sowie die Problematisierung *aller* bestehenden Machtverhältnisse legen nahe, schärfere Akzente zu setzen.

Verglichen mit Basilius erscheint Julian, der "geistige Vater" Sigismunds, als ein höherer Mensch. Aber auch er trachtet nur nach persönlicher Macht; er glaubt, die Herrschaft stehe ihm, d.h. dem stärksten Intellekt zu. Er scheitert an der Fehleinschätzung Sigismunds ebenso wie an der Unterschätzung des anarchischen Olivier. Olivier ist der einzige unter den Rivalen um die Herrschaft, der sich nicht die geringste Mühe gibt, seine Gewalt zu legitimieren, dessen Beurteilung oder Verurteilung der Autor uns leicht macht, indem er ihm jede Idee, jede höhere Rechtfertigung seines Tuns versagt. Oliviers Haß auf die Herrschenden, der dabei ohne jedes Gefühl für das Volk, die Unterdrückten ist, seine Lust an der rücksichtslosen Zerstörung, sein vitales Kraftgebaren sind ihm Evidenz genug. In der Unmoral kann er sich mit Basilius messen, aber durch seine Kraft stellt er einen viel gefährlicheren Gegner dar. Alle drei, Basilius, Julian und Olivier, operieren selbstbesessen mit dem Chaos. Es ist kein Zufall, daß Julian in der zweiten *Turm*-Fassung teilweise Worte spricht, die früher Olivier gehörten²⁴.

Sigismund ist der einzige, der die Macht nicht sucht, an den sie vielmehr herantritt. Seine Legitimation liegt in seinem königlichen Wesen, das von den Unverbildeten, von dem idealischen Volk erkannt wird. Seit der mißglückten Empörung bei der ersten Begegnung mit seinem Vater hat er allen persönlichen Ehrgeiz abgelegt und fühlt sich, wie es in der Forschung heißt, im Turm der Innerlichkeit zu Hause²⁵, aber auch als er sich auf die Welt einläßt, sich zum König erheben läßt und zum erfolgreichen Heerführer wird, bewahrt er seine geistige Integrität. Während alle anderen von Zerstörung reden oder von Wiederherstellung ihrer Privilegien, verkündet er - zugegebenermaßen nicht sehr präzise - eine neue Ordnung. «Ich trage den Sinn des Begründens in mir und nicht den Sinn des Besitzens [...] ich will nicht dies oder das ändern, sondern das Ganze mit einem Mal» (DIII 374-375). Einerseits ist er ein Revolutionär, der mit den aufständischen Bauern und den Unbehausten zieht, andererseits

²⁴ Vgl. S. 454-455 mit S. 352-353.

²⁵ Vgl. z.B. Jakob Laubach: *Hofmannsthals Turm der Selbstbewahrung, Wirkendes Wort* 5, 1953/4, S. 257-268; William H. Rey: *Hofmannsthal: «Der Turm»*, in: *Das deutsche Drama*, hrsg. von Benno von Wiese, Bd. 2, Düsseldorf (Bagel) 1958, S. 265-283.

bleibt er ein hierarchischer Herrscher. Der Begriff der "konservativen Revolution" in einem ganz unmittelbaren Wortsinn, ursprünglicher als in der Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, bezeichnet dieses Königtum. Was bei Ninyas und Semiramis mißglückt war, die Vereinigung von Geist und Gewalt, scheint in der Person Sigismunds zu gelingen. Er zeigt der Welt «Gewalt unwiderstehliche, und über der Gewalt ein Höheres» (DIII 374), bis - ja, bis Sigismund seinem Triumph über Olivier zum Opfer fällt und vergiftet wird. War die Verbindung von Geist, Reinheit, Unschuld und politischem Handeln doch nur eine Illusion? Der sterbende Sigismund schließt Bruderschaft mit dem Kinderkönig, der, ein Symbol für Gewaltlosigkeit, Unschuld, Reinheit, nicht, wie man neuerdings meint²⁶, im Gegensatz zu Sigismund, sondern, gleichsam Sigismunds Inneres verkörpernd, mit Autorität seine Erbschaft antritt.

Hofmannsthal ist ein Dichter, der sich nicht gern mit Analysen von Problemen zufrieden gibt, sondern nach Lösungen sucht. Beim *Turm* ist ihm diese Aufgabe schwer gefallen. Drei Jahre hat er sich am letzten Akt abgekämpft, in dem Sigismund schließlich die Welt von dem verbrecherischen Olivier befreit und der Kinderkönig das letzte Wort behält. Bald erkannte er, daß diese Utopie nicht tragfähig war, daß sie dem «eigentlich Erbarmungslosen unserer Wirklichkeit» (RAIII 625)²⁷ nicht gerecht wurde. Sigismunds Wandlung zum siegreichen Feldherrn und Herrscher ist ja nicht gestaltet, sondern als Wunschutopie gesetzt, seine Ablösung durch das engelhaftes Kinderkönigtum erinnert an expressionistische Menschheitsvisionen. Beides wurde in der "Bühnenfassung" aufgegeben, und der Machtkampf der streitenden Parteien endet mit dem Sieg Oliviers, d.h. des Brutalsten, für den Wirklichkeit, Fatalität und die eigene Gewalt dasselbe bedeuten. Freilich bleibt auch in der Neufassung des Dramas Sigismund bereit, mit den Unbehausten hinauszuziehen und eine neue Ordnung zu begründen, nur kommt er nicht mehr dazu. Geist und Sittlichkeit sind im Politischen der brutalen Gewalt nicht gewachsen. Da Sigismund sich nicht von Olivier mißbrauchen läßt - insofern bleibt der Schwache stark -, da seine Autorität, seine Beliebtheit beim Volk dem Generalissimus im Wege sind, wird er, wie einst schon Ninyas, durch einen Doppelgänger ersetzt und umgebracht. Er stirbt einen Märtyrertod, aber anders als die christlichen Märtyrer im Barockdrama einen Tod ohne jede Transzendenz²⁸.

Dreimal hat Hofmannsthal im Spätwerk Visionen der Gewaltlosigkeit vorgestellt. Nur unter den besonderen Gegebenheiten des *Großen Welttheaters* hat sich die Gewaltlosigkeit in gewissem Sinn bewährt. Zweimal hat er mit der Syn-

²⁶ So spricht Werner Bellmann, der Herausgeber des Bandes 14,1 der *Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe* in seinem Entstehungsbericht des Dramas von der «Opposition Kinderkönig-Sigismund» und von «antagonistischen Positionen» (168).

²⁷ Aus der Fortsetzung des *Ad me ipsum*, Oktober 1927.

²⁸ Benjamin und Hofmannsthal scheinen beide die Entsprechung der Bühnenfassung zu Benjamins barockem Trauerspiel-Konzept zu überschätzen.

these von Geist und Gewalt, von Macht und Ohnmacht experimentiert; jedesmal hat sie sich als Illusion erwiesen. Am Ende der zweiten *Turm*-Fassung steht die kompromißlose Einsicht von der Unvereinbarkeit der beiden Prinzipien in der politischen Realität. Als Entsagung darf man das nicht verstehen, aber als Resignation und als Anklage gegen die Wirklichkeit der Geschichte.

Moira Paleari
(Milano)

«*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*»
*Stesure di inizio e fine a confronto**

Ich sage mir: mit dem Namen, mit
der Sprache, streift der Mensch die
Furcht ab und bemächtigt sich der Welt.

F. Tumlér

Ci sono opere che, come Bloch sostiene in *Tracce* di molti capolavori della filosofia, della letteratura e della musica, nascono come progetti secondari o collaterali, ma che poi nel corso della stesura crescono su se stesse fino a diventare capaci di esprimere compiutamente il pensiero e le potenzialità creative dell'autore. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1904-1910) rientra senza dubbio tra queste.

Affiorata già nel 1900 nel *Worpsweder Tagebuch* - dove Rilke esprime la sua intenzione di stendere il «romanzo del passato»¹ - l'idea di scrivere l'opera rimane irrealizzata fino al febbraio 1904, periodo cui risalgono le prime due stesure della parte iniziale e il quindicesimo frammento (relativo ai ricordi d'infanzia di Malte), che pure non rappresentano per l'autore il punto di partenza di «quel nuovo libro, con il quale avrebbe forse dovuto lottare ancora a lungo»². Sarà infatti solo in occasione del secondo soggiorno a Parigi nel 1906-1907 che lo scrittore concretizzerà il progetto di costruire il suo «Prosabuch»³ su quelle

* Desidero qui ringraziare la Prof.ssa Maria Luisa Roli per i suoi utili consigli e la sua stimolante presenza. Un ringraziamento va inoltre alla Dott.ssa Viviana Paleari per la sua fattiva collaborazione.

¹ R. M. Rilke, «Worpsweder Tagebuch», 20.11.1900, in: R. M. Rilke, *Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit, 1899 bis 1902*, Leipzig 1931, p. 391

² Cfr. R. M. Rilke a Ellen Key, 29.4.1904, in: R. M. Rilke, *Gesammelte Briefe I*, Frankfurt a.M. 1966², p. 452

³ Cfr. R. M. Rilke a A. Kippenberg, 9.2.1907, in: R. M. Rilke, *Briefe an seinen Verleger I*, Wiesbaden 1949, p. 17 e R. M. Rilke a Pia Valmarana, 30.12.1913, in: R. M. Rilke, *Gesammelte Briefe, cit.*, p. 427: «mon douloureux livre en prose».

annotazioni parigine in parte già contenute nella lettera del 18.7.1903 indirizzata a Lou Andreas-Salomé⁴, prima attestazione della genesi di un testo destinato ad essere massima espressione della personalità del Rilke prosatore.

Il testo, tramite l'incertezza della linea cronologica di sviluppo del «romanzo», l'uso dell'annotazione («Aufzeichnung») quale unità di base e il continuo confrontarsi con la forma narrativa prima di arrivare alla scelta della stesura definitiva, testimonia infatti la difficoltà «di procedere oltre sulla strada intrapresa sin dalla produzione giovanile e poi seguita con fedeltà sostanziale ...»⁵ e il travaglio nel tentativo di realizzare una narrativa fondata su un'interazione continua e irrinunciabile tra forma e contenuto.

Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, come dimostrerà l'analisi delle diverse stesure della parte iniziale e finale dell'opera condotta sul piano narrativo e stilistico-strutturale⁶, nonché alla luce di combinazioni metodologiche riguardanti i concetti di isotopia e variante, segna cioè il passaggio, come la *Madame Bovary* di Flaubert nell'analisi di Agosti, «da un'economia espressiva di tipo significativo a un'economia espressiva di tipo formale, ove il senso non si dà tanto come il risultato della riproduzione di un significato ... quanto come il prodotto dell'attività della «scrittura» o, in altri termini, del lavoro demandato alle strutture e alle forme della rappresentazione verbale»⁷.

L'elemento di forse maggiore rilievo del romanzo è proprio quell'insieme di possibilità strutturali ed espressive, il cui contributo alla comprensione dell'opera è sostanzialmente determinante: l'uso della tecnica dello «Auslassen» e «Aussparen»⁸, la mancanza quasi totale di causalità all'interno della sequenza cronologica, l'unione di forme diverse quali il diario e il romanzo, con la conseguente oscillazione tra un narratore di prima e terza persona, sono solo alcune

⁴ R. M. Rilke und Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, Hrsg. von E. Pfeiffer, Zürich, Wiesbaden 1952, pp. 53-65.

⁵ Cfr. A. Destro, *Invito alla lettura di Rilke*, Milano 1979, p. 82.

⁶ Questa prospettiva, a lungo trascurata dalla critica letteraria sul romanzo, è da alcuni anni oggetto di crescente interesse. Si vedano a tale proposito in particolare gli studi seguenti: U. Fülleborn, «Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge», in: *Unterscheidung und Bewahrung*, Berlin 1962, pp. 147-169; F. Martini, «Malte Laurids Brigge», in: *Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Stuttgart 1954, pp. 133-175; E. F. Hoffmann, *Zum dichterischen Verfahren in Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: «Deutsche Vierteljahrschrift» 42, 1968, pp. 202-230; J. Goheen, *Tempusform und Zeitbegriff in R. M. Rilkes «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»*, in: «Wirkendes Wort» 19, 1969, pp. 254-267; S. Steffensen, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Ein Vorläufer des modernen Romans*, in: «Peripherie und Zentrum», Salzburg - Stuttgart 1971; A. Destro, «I quaderni di Malte Laurids Brigge», in: *Il romanzo tedesco del Novecento*, Torino 1973, pp. 81-99; A. R. Stephens, *Rilkes Malte Laurids Brigge. Struktur-analyse des erzählerischen Bewußtseins*, Bern - Frankfurt a.M. 1974, p. 269.

⁷ S. Agosti, *Tecniche della rappresentazione verbale in Flaubert*, Milano 1981, p. 13.

⁸ F. Martini, *op. cit.*, pp. 133-175, passim.

delle procedure riscontrabili. Esse, insieme alla costruzione frastica basata sulla paratassi, all'accumulazione di immagini e all'accostamento antitetico delle stesse, oltre che ai materiali preparatori per il testo (in particolare le lettere scritte alla moglie Clara e a Lou Andreas-Salomé tra il 1903 e il 1908)⁹ e alle varie redazioni di parti dello stesso, costituiscono quel duplice volto della riflessione rilkeana evidenziato dalla critica più attenta, ossia lo sforzo artistico verso una pluralità di approcci formali che servono al poeta per ribadire l'importanza di pochi motivi e lo portano a possedere nuovamente la realtà, «la vita ... che era scivolata dentro di noi, che si era ritratta così all'interno, così in profondo, da non giustificare neppure più congetture»¹⁰.

1. Morfologia della parte iniziale

Prima stesura

Scritta probabilmente nel febbraio 1904 a Roma, questa breve stesura dà inizio al processo di «gestazione» dell'opera e ne contiene in nuce già molti degli aspetti caratteristici.

In primo luogo si avverte immediatamente la stimolante presenza del gioco di richiami narratore-lettore, la continua insistenza su determinati elementi semici antitetici (quali parola e silenzio, passato e presente) e la sapiente alternanza temporale. In secondo luogo rimane costante quell'indeterminatezza descrittiva conferita dall'uso di verbi esprimenti il sentire quali «glauben» e «fühlen» o da determinati occorrimenti testuali impersonali come «es kann sein, daß ...» cui fa da contrappunto la sicurezza della frase finale («Ich weiß, daß es dieses Buch nicht giebt, und darum soll es in diesen einsamen Tagen geschrieben werden»; M., 205-206)¹¹, rilevabile dalla scelta del verbo «wissen» e dalla costruzione basata su elementi strettamente vincolati fra loro da nessi di causalità. Infine la materia in discussione è incentrata su un unico punto focale, la figura di un uomo, il cui nome non viene mai menzionato, vista attraverso gli oc-

⁹ Le lettere riguardanti il *Malte* spedite alla Salomé e alla moglie Clara sono ora raccolte in: E. Hartmut (Hrsg.), *Materialien zu R. M. Rilke «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»*, Frankfurt a.M. 1974.

¹⁰ R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano 1988⁶, p. 64 (trad. di F. Jesi).

¹¹ Trad.: So che questo libro non esiste e perciò deve essere scritto in questi giorni di solitudine. – Trarremo la traduzione della stesura definitiva da F. Jesi (*I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Garzanti, 1982²), mentre la traduzione della conclusione originaria dei «Quaderni» da C. Groff (*I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Mondadori, 1988), modificate in alcuni punti per maggior aderenza testuale. I passi appartenenti alle stesure della parte iniziale saranno invece di nostra traduzione. L'edizione tedesca cui faremo riferimento sarà: R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt a.M., Insel Taschenbuch 630, 1982, d'ora in poi abbreviata con M. seguita dal numero di pagina.

chi di un io narrante che si dichiara incapace di descrivere il «soggetto prescelto»

Zuerst glaubte ich, sein Gesicht würde das unvergeßlichste sein; aber ich fühle, daß ich es nicht beschreiben kann. Auch seine Hände waren seltsam, aber ich kann nicht von ihnen reden. Sein Wesen, seine Stimme und die Art gewisser unerwarteter und leiser Bewegungen - alles das ist mir vergangen, wie er selbst vergangen ist. (M., 205)¹²

e che si limiterà, perciò, nel momento della presentazione del personaggio, a denotarne alcune caratteristiche, senza fornirne nessuna connotazione più precisa. Ne deriva un'indeterminatezza dell'atmosfera, costituita solo da sensazioni visive ed auditive che, sintomo della ricerca del narratore di quello che dovrà essere l'oggetto del suo libro, per ora indefinito, viene marcata attraverso l'alternanza frastica fra sintagmi riferiti al narratore e sintagmi riferiti al personaggio:

SINTAGMI RIFERITI ALL'IO
NARRANTE

Zuerst glaubte ich, ...

aber ich fühle, daß ich es
nicht beschreiben kann.

aber ich kann nicht von
ihnen reden.

alles das ist mir vergangen, ...

SINTAGMI RIFERITI AL PERSONAGGIO

sein Gesicht würde das
unvergeßlichste sein; ...

Auch seine Hände waren
seltsam, ...

Sein Wesen, seine Stimme und
die Art gewisser unerwarteter
und leiser Bewegungen -

wie er selbst vergangen ist.

A tale alternanza ne corrisponde un'altra a livello della scansione morfolessicale, in cui cioè ad un soggetto che coincide con l'io narrante ne segue uno riferito al personaggio (ich - sein Gesicht - ich - seine Hände - ich - sein Wesen, seine Stimme), la cui indeterminatezza ritornerà, dopo aver ritrovato maggior consistenza nella seconda stesura dell'inizio - dove un narratore onnisciente narra in terza persona la storia di un uomo, ora indicato con il nome di Malte Laurids Brigge, in un luogo preciso, la città di Parigi - in quella che Rilke scelse come versione definitiva per l'inizio della sua opera, dove Malte sembra addirit-

¹² Trad.: Dapprima credetti che il suo volto sarebbe stato la cosa più indimenticabile; ma sento di non riuscire a descriverlo. Persino le sue mani erano singolari, eppure non riesco a parlarne. La sua natura, la sua voce e il carattere di certi movimenti inaspettati e leggeri - tutto questo è passato per me, così come egli stesso è passato.

tura «scompare». Si avrà cioè un'estremizzazione della tecnica dell'accenno senza approfondimento che, utilizzata già in *Ewald Tragy* e *König Bohusch*¹³, come un lettore attento non può fare a meno di notare, è ancora ben presente in questo passaggio della prima stesura:

- Wenn ich mich jetzt zwingen an diesen Menschen zu denken, - der eine Weile mit mir gelebt hat und eines Tages mein Leben verlassen hat, leise wie man ein Theater verläßt, bei offener Bühne, - so fallen mir nur jene Abende ein, da er, der Schweigsame, sprach, über mich fort sprach, als müßte er eine Frage beantworten, die in der Stille unseres entlegenen Hauses aufgestanden war. Ja er erzählte wie man antwortet, wie man vielleicht einem Dinge antworten würde, wenn Dinge fragen könnten; manchmal glaubte ich Erinnerungen seines eigenen Lebens zu hören (von dem ich nichts wußte), oft aber schien er mir verschiedene Leben mit einander zu vermischen und zu verwechseln und gerade dann waren seine Worte am überzeugendsten. (M., 205)¹⁴

Il capoverso è interamente impostato su procedimenti analogici («... der eine Weile mit mir gelebt hat und eines Tages mein Leben verlassen hat, leise wie man ein Theater verläßt ...», «... da er ... sprach, über mich fort sprach, als müßte er eine Frage beantworten; er erzählte wie man antwortet, wie man vielleicht ...») e figure retoriche indicanti iterazione, quali la *conduplicatio* («... sprach, über mich fort sprach ...», «wie man vielleicht einem Dinge antworten würde, wenn Dinge fragen könnten ...»), e la ricorrenza di termini chiave come «Leben» o «Dinge», che contribuiscono a soffermare l'attenzione del lettore su alcuni tratti distintivi della diegesi¹⁵, nella quale rientra anche l'inscindibile in-

¹³ Si veda a tale proposito la tesi di laurea dell'autrice, *Esperienza narrativa e autobiografica nel giovane Rilke*, discussa presso l'Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea in lingue e letterature straniere moderne, rel. Prof.ssa M. L. Roli, A.A. 1990/91.

¹⁴ Trad.: Se ora mi costringo a pensare a quest'uomo - che ha vissuto qualche tempo con me e un giorno è uscito dalla mia vita, sommessamente come si esce da un teatro, a scena aperta - ecco che mi ritornano alla memoria quelle sere in cui lui, il taciturno, parlava, parlava con impeto, come se dovesse rispondere ad una domanda sorta nel silenzio della nostra casa discosta. Anzi raccontava come in genere si risponde, forse come si risponderebbe ad una cosa, se le cose potessero domandare; a volte credevo di sentire ricordi della sua vita (di cui non sapevo nulla), spesso però sembrava mischiare e confondere diverse vite, e proprio allora le sue parole erano più convincenti.

¹⁵ Cfr. G. Mattenklott, «Große Romane», in: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Hamburg 1983, pp. 92-113; sul Malte in particolare pp. 97-101, passim. Di importanza determinante per il nostro assunto è la seguente affermazione: «Analog zu Kompositionsformen der Malerei, wo gewisse Farben und Farbindungen, abstrakte Formelemente und deren Korrespondenz eine zeitjenseitige Homogenität der Welt evozieren, ohne daß deren Sinn in Worten sagbar wäre, verwendet der Autor des *Malte Laurids Brigge* die Mittel der Wiederholung und des Kontrastes, der Komplementarität und der Variation» (p. 100).

terrelazione tra i diversi tempi verbali. Sui «tempi del mondo narrato» (imperfetto, passato remoto, trapassato prossimo e condizionale) predominano i «tempi commentativi» (presente, passato prossimo e futuro)¹⁶, con il conseguente affermarsi delle parti di commento e con l'istituzione di un piano narrativo in cui ha la prevalenza l'io «commentante», un io che, non coincidendo con il personaggio (ne è infatti un amico), può riferire ciò che un giorno aveva sentito narrare da lui. Si delinea una prospettiva di «ricordo», «del passato», che rivela ancora un'estenuante esitazione e una profonda tensione dell'autore incapace di stendere quella autobiografia che dovrebbe essere considerata come un naturale punto d'arrivo per un poeta che dedica la sua vita a cercare di capire se stesso in rapporto al mondo in cui vive.

Tale prospettiva, che caratterizza i primi due capoversi, lascia il posto nell'ultimo paragrafo, con l'affermarsi del principio di alternanza già indicato per il gioco del narratore in prima e in terza persona, ad una prospettiva del «presente», che segna, con una costruzione ad anello, il ritorno dell'iniziale incapacità del narratore di riportare alla memoria un personaggio, su cui tuttavia ora è conscio di dover scrivere un libro:

Nur sind Jahre vergangen. Ich wohne an einem anderen Orte. Ich höre seine Stimme nichtmehr und mir ist als hätte ich alle jene Begebenheiten, von denen sie zitterte, in einem Buche gelesen. Trotzdem, ich weiß, daß es dieses Buch nicht giebt, und darum soll es in diesen einsamen Tagen geschrieben werden. (M., 205-206)¹⁷

Seconda stesura

Tappa fondamentale per la comprensione della genesi del testo è la seconda stesura dell'inizio, probabilmente abbozzata nel febbraio-marzo 1904 e scritta in bellacopia nell'autunno dello stesso anno a Furuborg, in Svezia¹⁸. Essa esplicita il tentativo dell'autore di distanziarsi dal narrato attraverso l'uso di un narratore in terza persona, che tuttavia non è presente in tutte le parti di tale versione. Quella centrale è infatti riferita in forma diretta, tra virgolette, da Malte stesso, cosa che rende così possibile stabilire una suddivisione interna alla narrazione, una concatenazione tra una cornice e una vera e propria «storia», differenziate per quanto riguarda la persona narrante e sul piano tempo-

¹⁶ Cfr. H. Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart 1985⁴.

¹⁷ Trad.: Oramai sono trascorsi anni. Io abito in un altro luogo. Non sento più la sua voce ed è come se avessi letto un libro su tutti quegli avvenimenti per i quali la stessa tremava. Eppure so che questo libro non esiste e perciò deve essere scritto in questi giorni di solitudine.

¹⁸ Cfr. B. L. Bradley, *Zu Rilkes Malte Laurids Brigge*, Bern, München 1980, p. 35.

rale, eppure strettamente collegate tra loro da un'isotopia comune, quella di luce-oscurità¹⁹.

La cornice, il cui asse ci sembra graviti in maniera sufficientemente chiara sulla volontà dell'autore di precisare il meno possibile la figura del protagonista, si divide in tre parti e intercala altrettante parti della storia raccontata da Malte.

In una prima fase l'autore si limita a fornire al lettore elementi descrittivi di carattere generale, quali caratterizzazioni sul tempo («... es war ein schwerer, feuchter, gleichsam beständig fallender Abend ...») e sul luogo (la casa di un amico di Malte e, più precisamente, lo spazio dinanzi al camino) in cui si svolge l'episodio. Introduce poi l'isotopia oscurità-luce (con una prevalenza di quest'ultima), elementi che il narratore non si preoccupa di mediare: solo così il passo può acquistare una più spiccata valenza semantica.

- ... die Luft war dunkel ...
- ... so war es angeheim, die beiden Lehnstühle an das Kaminfeuer zu rücken.
- Dieses Feuer brannte träge, ohne eigentliche Lust; es legte sich beständig auf dem Holze hin und erhob sich, wie von innerer Unruhe gezwungen, und versuchte wieder sich auszustrecken und warf sich, halbwach, hin und her.
- Der Schein des Feuers kam und ging über die Hände Brigges, ...
- Und die Bewegung des Scheines schien an diesen ruhenden Händen zu rühren, ...
- Das Gesicht Malte Laurids Brigge's aber war weit aus alledem fortgerückt, ins Dunkel hinein ... (M., 206)²⁰

Lo stesso intersecarsi di oscurità e luce ritorna nella seconda parte della cornice:

- Da neigte Malte Laurids Brigge sich nach vorn, sein Gesicht kam in den Feuerschein, wurde hell und dunkel, hell und dunkel, und nun sah der Andere dieses Gesicht, wie er es nie zuvor gesehen hatte ...

¹⁹ Tale isotopia è rilevabile anche all'interno di alcune prose giovanili. Si veda in particolare la novella *Die Letzten* e, a tale proposito, il commento di W. Seifert, *Das epische Werk R. M. Rilkes*, Bonn 1969, pp. 73-80, passim.

²⁰ Trad.: -... l'aria era buia. / -... allora era gradevole accostare le due poltrone al camino ... / - Il fuoco ardeva pigro, senza averne realmente voglia; continuamente si stendeva sulla legna e si rialzava, come costretto da un'inquietudine interiore, e cercava nuovamente di distendersi e si gettava, mezzo desto, qua e là. / - Il bagliore del fuoco illuminava e oscurava le mani di Brigge. / - E quel bagliore sembrava agitarsi accanto a quelle mani tranquille. / - Il volto di Malte tuttavia era lontano da tutto, laggiù, nel buio.

- In diesem Augenblick sank das Kaminfeuer zusammen, Brigges Mund wurde dunkel ... (M., 208)²¹

per lasciare il posto, nella terza, al solo motivo della luce, trasformatasi ora in «dichte zuckende Glut» (M., 214).

L'ossessivo ritorno della suddetta isotopia ha, oltre ad una funzione strutturale, una precisa valenza semantica: l'attenzione è allontanata dal personaggio di Malte, che, rappresentato per sineddoche tramite il suo volto²², può così mantenere quell'anonimità già caratteristica della prima stesura. La stessa è oltremodo accentuata dal crescendo semantico-lessicale che si riscontra nella rappresentazione del volto: dapprima si fa vivo, poi vibra nella pagina e sembra esplodere nella sua espressione di orgoglio, fino a diventare generica immagine di un «soggetto» dalle mille possibilità di trasformazione, una maschera²³.

Es wurde ihm gezeigt, welche Möglichkeiten in diesem Gesichte lagen: die Masken von sehr viel großen und merkwürdigen Schicksalen traten aus seinen Formen hervor und sanken wieder zurück in die Tiefe eines unbekanntes Lebens. Es waren Züge von Pracht und Aufwand in diesen Masken, aber es kamen, im unabgeschlossenen und schnellen Wechsel ihres Ausdrucks, auch harte, verschlossene, absagende Linien vor; und das alles war so stark, so zusammengefaßt und bedeutungsvoll, daß der Beschauer fast bestürzt in die Bühne dieses Gesichtes hineinsah, von der er, wie er jetzt begriff, bis zu diesem Tage nur den Vorhang mit seinem immer gleichen Faltenfall gekannt hatte. (M., 208)²⁴

All'indeterminatezza semantica corrisponde un impulso ininterrotto ad «i-spessire» l'involucro formale attorno ad un nucleo tematico portante, «strate-

²¹ Trad.: - Allora Malte si piegò in avanti, il suo volto si proiettò verso il bagliore del fuoco, si fece chiaro e scuro, ancora chiaro e scuro, ed ora l'altro vide questo volto, come non l'aveva mai visto prima. / - In quel momento il fuoco nel camino si spense e la bocca di Brigge si fece buia.

²² L'immagine del volto, determinante in *Malte*, percorre tutta l'opera di Rilke ed è per lo più connessa all'incapacità di autodeterminazione dell'uomo. Si veda a tale proposito A. Stahl, *Rilke-Kommentar zu den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk*, München 1979, pp. 162-163.

²³ Riguardo al motivo della maschera in *Malte* cfr.: E. Jaeckle, «Zum Erlebnis der Maske», in: E. Jaeckle, *Die Botschaft der Sternstraßen*, Stuttgart 1966, pp. 21-25.

²⁴ Trad.: Gli furono mostrate le mille possibilità di un volto: dalle sue forme uscirono maschere di innumerevoli destini, grandi e singolari, e sprofondarono nuovamente nella profondità di una vita sconosciuta. C'erano tratti di magnificenza e dispendio in quelle maschere, ma nel cambiamento inconcluso e repentino della sua espressione apparvero anche linee dure, chiuse, di rifiuto; e tutto era così forte, così compresso e significativo che lo spettatore guardava quasi sgomento nel palcoscenico di questo volto, palcoscenico di cui, come ora comprendeva, fino a quel giorno aveva conosciuto soltanto il sipario con le sue pieghe sempre uguali.

gia» che dalla cornice trapassa con continuità nell'episodio raccontato da Malte.

La narrazione si viene dipanando a poco a poco, quasi che la gravità e la solennità dell'argomento affrontato ne impediscano il fluire lineare. Prima di entrare nel «vivo della narrazione», il lettore si trova dinanzi ad un lungo cappello introduttivo:

Heute, sagte er langsam, heute ist es mir klar geworden. Klarheiten kommen so sonderbar; man ist nie vorbereitet auf sie. Sie kommen während man auf einen Omnibus steigt, während man die Speisekarte in der Hand dasitzt, während die Kellnerin nebenan steht und anders wohin schauend wartet -; plötzlich sieht man nichts von alledem was auf der Karte steht, man denkt gar nicht mehr daran zu essen: denn jetzt ist eine Klarheit gekommen, eben jetzt, während man mit müder, halb gleichgültiger Wichtigkeit die Namen von Speisen las, von Saucen und Gemüse, eben jetzt ist sie eingetreten, als hätte unsere Seele keine Ahnung davon, womit wir uns in einem bestimmten Augenblicke beschäftigen. Heute kam mir diese Klarheit auf dem Boulevard des Capucines während ich über den nassen Fahrdamm durch das fortwährende Fahren nach der Rue Richelieu hinüberzukommen versuchte, da, gerade mitten im Übergange, leuchtete es in mir auf und war eine Sekunde so hell, daß ich nicht allein eine sehr entfernte Erinnerung, sondern auch gewisse Zusammenhänge sah, durch welche eine frühe und scheinbar unwichtige Begebenheit meiner Kindheit mit meinem Leben verbunden ist. Ja es geschah, daß sie sich sogar aus allen anderen Erinnerungen mit einer besonderen Überlegenheit heraushob; es war mir, als wäre in ihr der Schlüssel gewesen für alle ferneren Türen meines Lebens, das Zauberwort für meine verschlossenen Berge, das goldene Horn, auf dessen Ruf hin immer Hülfe kommt. Als wäre mir damals der wichtigste Wink meines Lebens gegeben worden, ein Rat, eine Lehre - und nun ist alles verfehlt nur weil ich diesen Rat nicht befolgt, weil ich diesen Wink nicht verstanden habe; ... (M., 206-207)²⁵

²⁵ Trad.: Oggi, disse lentamente, oggi ho avuto un'illuminazione. Le epifanie sopravvengono in maniera così strana; non vi si è mai preparati. Sopraggiungono mentre si sale su un omnibus, mentre si sta seduti con la lista del menù, mentre la cameriera, lì accanto, aspetta guardando dall'altra parte -; improvvisamente non si vede nulla di tutto quello che è scritto sulla lista, non si pensa più a mangiare: poiché ora è sopraggiunta un'illuminazione, proprio mentre con stanca e semiindifferente importanza si leggevano i nomi delle vivande, di salse e verdure, proprio ora è subentrata, come se la nostra anima non avesse il minimo presentimento di quello di cui ci stiamo occupando in un determinato momento. Oggi questa illuminazione mi colse sul boulevard des Capucines, mentre cercavo di attraversare la strada bagnata per la continua circolazione verso rue de Richelieu, allora, proprio mentre attraversavo ebbi quell'il-

Il passo, costruito su una tecnica ripetitiva «ossessiva e incantatoria» (tanto quanto l'isotopia oscurità-luce) - il narratore sembra non essere in grado di sottrarsi al dominio del suo stesso verbo o di seguire un proprio flusso di coscienza -, poggia sul concetto di «Klarheit», epifania, rivelazione, presa di coscienza del protagonista del legame della sua intera esistenza ad un episodio avvenuto nella sua infanzia, quello di Urnekloster, che rappresenta l'irruzione di «figure e forze misteriose provenienti da un aldilà spiritico»²⁶ nella vita quotidiana²⁷. Ritorna in esso l'isotopia oscurità-luce già presente nella cornice, ad indicare uno stretto collegamento tra due tipi di narrazione differenti come quelli in questione.

Lessicalizzata all'interno della cornice attraverso i termini «Schein», «Feuer», «Aufklärung» e «hell» per quanto riguarda il sema della luce, con il termine «Dunkel» per quanto concerne quello del buio, l'isotopia in esame si manifesta all'interno dell'episodio narrato tramite i termini «Klarheit», «brennen», «Armleuchter», «aufgeklärt» e «Tag» nel caso del primo sema, «Halbdunkel», «Dunkel» e «Nacht» nel caso del secondo:

In dieser Weise ist alles in mir verstreut, - die Zimmer, die Treppen, die mit so großer Umständlichkeit sich niederließen, und andere kleine rundgebaute Stiegen in deren Dunkel man ging wie das Blut in den Adern; ... (M., 209)

Ich habe diesen Raum niemals bei Tage gesehen, ich erinnere nicht einmal, ob er Fenster hatte und wohin sie aussahen; jedesmal sooft die Familie eintrat, brannten die Kerzen in den schweren Armleuchtern, und man vergaß in einigen Minuten die Tageszeit und alles was man draußen gesehen hatte. (M., 209)

... mürrisch und malkontent wie er war, hatte er als Major seinen Abschied genommen ... war auch, wie ich die Diener sagen hörte, mit einem Gefangenhause in Verbindung, von wo man ihm ein oder zweimal jährlich Leichen zusandte, mit denen er sich Tage und Nächte einschloß ... (M., 210)

luminazione, e tutto era così chiaro in me che non solo percepii un lontano ricordo, ma anche certe connessioni, attraverso le quali un avvenimento passato e apparentemente insignificante, appartenente alla mia infanzia, è collegato alla mia vita. Sì, successe che esso si evidenziasse, tra tutti i ricordi, con particolare superiorità; mi sembrava che in esso fosse racchiusa la chiave di tutte le porte più lontane della mia vita, la parola magica per le mie montagne chiuse, il corno d'oro, al cui richiamo si accorre sempre in aiuto. Era come se allora mi fosse stato svelato il cenno più importante della mia vita, un consiglio, una dottrina - e ora è tutto perduto, solo perché non ho seguito questo consiglio, perché non ho compreso questo cenno; ...

²⁶ Cfr. A. Destro, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., p. 82.

²⁷ L'episodio viene analizzato in maniera esemplare da F. Jesi in: *Rilke romanziere; l'alchimista, lo spettro*, in: «Comunità» 173, Sett.-Dic. 1974, pp. 254-261, passim.

Die Mahlzeit schleppte sich weiter wie immer und man war gerade beim Nachtsch angelangt, als meine Blicke von einer Bewegung ergriffen und mitgenommen wurden, die im Hintergrund des Saales, im Halbdunkel, vor sich ging. (M., 215)²⁸

La cornice e l'episodio di Urnekloster sono inoltre accomunati dall'immagine del volto, frequente nella cornice in riferimento a Malte, nella narrazione in relazione allo zio alchimista, alla spiritista Mathilde Brahe, al conte Brahe (nonno di Malte) e al padre di Malte, personaggi tutti caratterizzati da una sensibilità particolare. Quest'ultima, che scaturisce dal contatto con il «mondo dell'invisibile», raggiunto grazie all'alchimia e allo stretto rapporto con il regno dei morti nel caso di Mathilde, del nonno e dello zio di Malte, non ancora raggiunto nel caso di Malte e di suo padre, demolisce le barriere tra passato e presente. Come nell'episodio della «Klarheit», Malte comincia a «imparare a vedere» rievocando l'episodio stesso, la cui rivisitazione lo aiuta a «recuperare i documenti visibili di quanto ... si ritraeva nell'invisibile ...»²⁹. Attraverso il passato si verifica di nuovo una presa di coscienza dell'influsso del tempo trascorso sul presente, il che consente un'interrelazione più stretta con la «realtà momentanea» attorno a cui ruota la cornice, con una circolarità simile a quella già vista nel caso della prima stesura.

Stesura definitiva

L'itinerario del poeta verso l'appropriazione della realtà trova la sua massima espressione in quella che Rilke decise di utilizzare come versione definitiva per il suo romanzo.

Nonostante si ritorni ad una narrazione in prima persona, si annulla ogni possibile riferimento ad un io narrante vero e proprio a favore di una gravitazione sempre più insistente verso gli oggetti esterni, la cui funzione sarà quella di reprimere il soggetto, come confermano tra l'altro numerose lettere del periodo indirizzate a Lou Andreas-Salomé e Clara Rilke, nonché la seguente testimonianza del 1909:

²⁸ Trad.: - In questo modo tutto è sparso in me, le stanze, le scalinate che si estendevano solenni, e altre scale strette a chiocciola, nella cui oscurità si andava come il sangue nelle vene; ...- Di giorno non ho mai veduto quella stanza, non mi ricordo neppure se avesse delle finestre e dove guardassero; ogni volta che la famiglia vi entrava, le candele ardevano nei pesanti candelieri, e pochi minuti bastavano a far dimenticare il giorno e tutto ciò che s'era visto fuori; - ... lunatico e scontento com'era, aveva preso il congedo con il grado di maggiore, ... sentii dire inoltre dai servitori che era in collegamento con una prigioniera, da dove una o due volte l'anno gli mandavano dei cadaveri coi quali si richiudeva per giorni e notti ...; - Il pranzo continuò a trascinarsi come sempre, e si era giunti proprio al dessert quando il mio sguardo fu afferrato e trattenuto da un movimento che si produsse in fondo alla sala, nella semioscurità.

²⁹ Cfr. F. Jesi, *cit.*, pp. 252-270, *passim*.

M. L. vient à Paris au mois de Mars; le Printemps commence peu après, et l'entraîne. Le Printemps de Paris. Quoique déjà effrayé par quelques [sic] de ces impressions, il commence à s'ouvrir de plus en plus. Il note ce qu'il voit. Mais tout en observant, faiblement encore, il se concentre intérieurement et il retrouve ses loins souvenirs, beaucoup de ceux qu'il croyait perdus à jamais. Il est inondé de souvenirs; il écrit, il est très attentif, il aperçoit beaucoup sans s'en rendre compte d'abord. C'est l'été qui se passe ainsi au Luxembourg, au bord de la Seine, dans les musées. Voilà l'automne. La visite chez Rodin; le voyage au Mont S. Michel (il surpasse Baudelaire; il comprend l'essor trompeur dans la piété de Verlaine et de Wilde) et le Salon où il admire l'exposition Cézanne, le développent infiniment. La sensibilité est montée à un très haut degré; il est tout prêt de la concentrer dans un travail définitif. C'est le moment de ses compréhensions tout à fait avancées: (Ibsen, Duse, La Dame à la Licorne, ...) et c'est ici que commence la crise tragique qui s'empare de ses forces accumulées et qui l'entraîne vers le néant. Et cela donne pourtant une ligne qui monte. La fin c'est comme une ascension sombre vers un ciel non terminé. - Ce sera pour moi ma Porte de l'enfer. Il faudra faire tous les groupes possibles, pour les placer après dans un vaste ensemble; il faut en avoir une abondance des [sic] choses faites pour supprimer le sujet ainsi conçu par la réalité des documents ingénu qui prouvent sans le vouloir.³⁰

L'avvicinamento alla realtà esterna si realizza principalmente in due modi: attraverso la poliprospeccità di alcuni passaggi e attraverso una rappresentazione il più possibile «oggettiva» di Parigi:

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Die Leute versammelten sich um ihn, das ersparte mir den Rest. Ich habe eine schwangere Frau gesehen. Sie schob sich schwer an einer hohen, warmen Mauer entlang, nach der sie manchmal tastete, wie um sich zu überzeugen, ob sie noch da sei. Ja, sie war noch da. Dahinter? Ich suchte auf meinem Plan: Maison d'Accouchement. Gut. Man wird sie entbinden - man kann das. (M., 9)³¹

³⁰ A. R. Stephens, *op. cit.*, pp. 21-22. Così lo studioso: Brigitte von Witzleben zitiert einen Plan des Werkes aus der ersten Hälfte des Jahres 1909, der eine sorgfältige Betrachtung verdient. Cfr. *Quellenstudien zu R. M. Rilkes: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Masch., Abo 1970, p. 3.

³¹ Trad.: E così, qui viene la gente per vivere; crederei piuttosto che si muoia, qui. Sono uscito. Ho visto: ospedali. Ho visto un uomo che barcollava e cadeva. La gente gli si è raccolta

Il gioco poliprospectico si attua qui attraverso l'alternarsi di diversi soggetti (ich, die Leute, es ...) all'interno di frasi molto brevi legate tra di loro da una relazione paratattica. La notevole incisività che ne deriva prepara il lettore, sottratto ad un tipo di visione «a senso unico» grazie ad un avverbio dal carattere determinante e nel contempo interrogativo come «so», a «vedere con Malte» e ad acquisire un legame dialettico con la realtà che gli viene presentata.

Lo spazio di questa prima visione comprende una realtà raccapricciante, nella quale si confondono immagini negative di diverso genere: gli ospedali di Parigi, una donna gravida, l'Asyle de nuit e un bambino gonfio e verde, con un'eruzione sulla fronte. Il tutto è intensificato dal continuo riferimento al puzzo della città, in un'atmosfera così angosciante (resa anche dall'uso di una struttura sintattico-lessicale iterativa, da frasi brevi e interrogazioni repentine) che rischia, di primo acchito, di sembrare fuori luogo, eccessiva. In realtà gli elementi alienanti e inumani della grande città si rivelano oggetti utili al poeta per il suo «apprendistato ad essere cosa tra le cose»:

Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. Dann plötzlich dumpfer, eingeschlossener Lärm von der anderen Seite, innen im Hause. Jemand steigt die Treppe. Kommt, kommt unaufhörlich. Ist da, ist lange da, geht vorbei ... (M., 10)³²

Questa seconda annotazione, significativamente introdotta da una frase con «daß» (l'unica nel passaggio) cui seguono a ruota frasi principali adatte ad accrescere la tensione interna al passo e impostata ancora una volta su procedimenti iterativi (ora anche a livello fonico), serve a risvegliare nel lettore una sensazione di terrore. L'effetto perseguito sembra essere lo stesso anche nel terzo frammento, tuttavia ottenuto con mezzi sapientemente contrapposti ai precedenti:

Das sind die Geräusche. Aber es giebt hier etwas, was furchtbarer ist: die Stille. Ich glaube, bei großen Bränden tritt manchmal so ein Augenblick

intorno, mi è stato risparmiato il resto. Ho visto una donna gravida. Si spostava faticosamente lungo un muro alto e caldo, e lo tastava ogni tanto, come per accertarsi che ci fosse ancora. Sì, c'era ancora. Dietro quel muro? Cercai sulla carta: Maison d'accouchement. Bene. La sgraveranno - lo si può fare.

³² Trad.: E non posso fare a meno di dormire con la finestra aperta. Tram elettrici attraversano a precipizio la mia camera, scampanellando. Automobili passano sopra di me. Una porta si chiude di colpo. Da qualche parte un vetro cade tintinnando, sento il riso sonante dei grossi frammenti, il ridacchiare delle piccole schegge. Poi d'improvviso un rumore sordo, soffocato dall'altra parte, dentro la casa. Qualcuno sale le scale. S'avvicina, s'avvicina incessantemente. È qui, è qui da un pezzo, passa.

äußerster Spannung ein, die Wasserstrahlen fallen ab, die Feuerwehrleute klettern nicht mehr, niemand rührt sich. Lautlos schiebt sich ein schwarzes Gesimse von oben, und eine hohe Mauer, hinter welcher das Feuer auffährt, neigt sich, lautlos. Alles steht und wartet mit hochgeschobenen Schultern, die Gesichter über die Augen zusammengezogen, auf den schrecklichen Schlag. So ist hier die Stille. (M., 10)³³

Al rumore si sostituisce ora il silenzio. Solitamente connesso ad una situazione di sostanziale calma, esso si presenta qui, al contrario, come «qualcosa di più pauroso del rumore».

Analoga sensazione di paura suscita nel lettore l'incapacità di scrivere descritta nell'annotazione successiva (quarta annotazione), incapacità che si trasforma poi in orrore di fronte alle mille possibilità di un volto (quinta annotazione)³⁴:

Daß es mir zum Beispiel niemals zum Bewußtsein gekommen ist, wieviel Gesichter es giebt. Es giebt eine Menge Menschen, aber noch viel mehr Gesichter, denn jeder hat mehrere. Da sind Leute, die tragen ein Gesicht jahrelang, natürlich nutzt es sich ab, es wird schmutzig, es bricht in den Falten, es weitet sich aus wie Handschuhe, die man auf der Reise getragen hat. Das sind sparsame, einfache Leute; sie wechseln es nicht, sie lassen es nicht einmal reinigen. Es sei gut genug, behaupten sie, und wer kann ihnen das Gegenteil nachweisen? Nun fragt es sich freilich, da sie mehrere Gesichter haben, was tun sie mit den andern? Sie heben sie auf. Ihre Kinder sollen sie tragen. Aber es kommt auch vor, daß ihre Hunde damit ausgehen. Weshalb auch nicht? Gesicht ist Gesicht. Andere Leute setzen unheimlich schnell ihre Gesichter auf, eins nach dem andern, und tragen sie ab. Es scheint ihnen zuerst, sie hätten für immer, aber sie sind kaum vierzig; da ist schon das letzte. Das hat natürlich seine Tragik. Sie sind nicht gewöhnt, Gesichter zu schonen, ihr letztes ist in acht Tagen durch, hat Löcher, ist an vielen Stellen dünn wie Papier, und da kommt dann nach und nach die Unterlage heraus, das Nichtgesicht, und sie gehen damit herum. (M., 11)³⁵

³³ Trad.: Questi sono i rumori. Ma c'è, qui, qualcosa di più pauroso: il silenzio. Io credo che nei grandi incendi subentri talvolta un istante così, di estrema tensione, i getti d'acqua ricadono, i pompieri non s'arrampicano più, nessuno si muove. Senza un rumore un cornicione nero comincia a muoversi, lassù, e un'altra parete dietro la quale il fuoco si leva furioso si inclina, senza un rumore. Tutti ristanno e con la testa insaccata fra le spalle, i volti tutti raccolti negli occhi, aspettano il colpo terribile. Così è qui il silenzio.

³⁴ In entrambi i casi ci riferiamo alla numerazione effettuata da A. R. Stephens, *op. cit.*, pp. 11-12.

³⁵ Trad.: Non mi era mai capitato di accorgermi, per esempio, di quanti volti ci siano. C'è un'infinità di uomini, ma i volti sono ancor più numerosi poiché ciascuno ne ha più d'uno. Vi

Rispetto alle due stesure precedenti, nella terza si nota immediatamente, anche senza addentrarsi nel groviglio dei possibili piani di lettura, una profonda innovazione tematica, data principalmente dall'introduzione del tema della grande città³⁶, su cui si articola la parte più cospicua dei primi frammenti di quest'ultima versione.

Nessuna testimonianza scritta fornisce, purtroppo, la spiegazione dei motivi che hanno spinto Rilke a ritornare su un tema che, dopo aver predominato nelle annotazioni iniziali del romanzo, era stato accantonato a favore di quello dell'infanzia e dei suoi ricordi. Non è escluso che in questo cambiamento si possa riconoscere la volontà del narratore di distanziarsi dal narrato, proponendo al lettore un quadro della Parigi nel periodo 1900-1910 nelle sue linee essenziali senza più addentrarsi nei dolorosi ricordi suscitati da Urnekloster o «mettere in gioco» il proprio io. È, con ogni probabilità, un tentativo da parte dell'autore di liberarsi «d'un *ubi consistam* psicologico-biografico per fare dell'io narrante un puro centro di riferimento d'esperienze di "realtà", attraverso la cui sola dialettica esso si costituisce»³⁷. Determinante rimane comunque lo studio delle diverse varianti inteso come riflessione sulla creazione artistica rilkeana, volta ad un'esperienza di continuo perfezionamento delle proprie possibilità.

2. Possibilità di interpretazione della parte finale

Il lavoro di stesura delle differenti «redazioni» della parte finale del Malte si estende su un arco di tempo molto breve, i mesi a cavallo tra la fine del 1909 e l'inizio del 1910³⁸.

Da quando Rilke aveva scritto l'inizio del romanzo sono già trascorsi alcuni anni, decisivi per la vita del poeta. Vengono infatti composti lavori destinati a conferirgli celebrità, caratterizzati ora da continui ripensamenti nell'elabora-

sono persone che portano un volto per anni, naturalmente si logora, diviene laido, si piega nelle rughe, si sforma come i guanti portati in viaggio. Queste sono persone ecome, semplici; non mutano di volto, non lo fanno pulire neppure una volta. Va bene così, sostengono, e chi gli può dimostrare il contrario? Solo, viene da chiedersi: poiché hanno più volti cosa ne fanno degli altri? Li mettono in serbo. Li porteranno i loro figli. Capita anche, però, che li portino i loro cani. E perché no? Una faccia è una faccia. Altri si mettono un volto dopo l'altro con rapidità inquietante, e li logorano. A tutta prima sembra loro di averne per sempre; ma sono appena sui quaranta, e già arriva l'ultimo. Questo naturalmente ha il suo lato tragico. Non sono abituati a tener da conto i volti, il loro ultimo se ne va in otto giorni, ha dei buchi, in molti punti è sottile come la carta, e allora a poco a poco vien fuori il rovescio, il nonvolto, e vanno in giro con quello.

³⁶ A proposito di tale tema cfr. S. Hauser, *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910*, Berlin 1990, in particolare pp. 7-15, 157-189.

³⁷ A. Destro, «I quaderni di Malte Laurids Brigge», *cit.*, p. 81.

³⁸ Cfr. I. Schnack, *Rilke Chronik*, Frankfurt a.M. 1975, pp. 322-342 e B. L. Bradley, *op. cit.*, p. 35.

zione narrativa, ora da una sempre maggiore volontà di far confluire nella sua opera le esperienze vissute fino a quel momento, anzitutto gli incontri con Rodin e Gide a Parigi e con Tolstoj in Russia.

Sono questi incontri destinati a lasciare un segno nella vita di Rilke, premessa necessaria per la comprensione e l'interpretazione delle diverse stesure del finale di *Malte*, nonché per una riflessione sulla scelta della redazione definitiva effettuata dallo scrittore.

In Rodin, che Rilke conosce nel 1901 quando si reca a Parigi con l'incarico di scrivere una monografia sullo scultore francese, il poeta riconosce la figura dell'artista che, in grado di dedicarsi esclusivamente alla sua opera, gli offre «una conferma dell'esattezza dei propri propositi»³⁹: «impossessarsi delle cose» per poterle riprodurre, divenendo loro strumento «cieco e puro». Rodin gioca quindi un ruolo determinante nel consolidamento della prospettiva della sua arte⁴⁰.

Tolstoj, «l'uomo russo per eccellenza», l'«ewige(r) Russe(n)», è una presenza altrettanto indispensabile per l'iter poetico dell'autore⁴¹.

Il primo approccio all'opera dello scrittore russo, che avviene leggendo *I cosacchi* nel 1891 quando Rilke è studente alla Linzer Handelsakademie, si rivela positivo per il poeta che, amante del mondo dell'arte e desideroso di superare le incertezze iniziali, si sente particolarmente attratto dalla cultura e dalla lingua del popolo slavo, tanto da accingersi, nel 1899, ad affrontare un viaggio in Russia⁴².

³⁹ F. Jesi, *R. M. Rilke*, Firenze 1971, p. 64.

⁴⁰ Così in una lettera a Hermann Pongs (Rilke a H. Pongs, 21.10.1924, in: R. M. Rilke, *Lettere da Muzot 1921-26*, Milano 1947, p. 287): «Ebbi la fortuna di incontrare Rodin negli anni in cui ero maturo alla mia risoluzione interna, e d'altra parte era giunto per lui il momento di applicare in singolare libertà le esperienze della sua arte a tutta quanta la vita».

⁴¹ Per quanto riguarda il rapporto Rilke - Russia e in particolare Rilke - Tolstoj, cfr.: I. Schnack, *op. cit.*, pp. 84, 358-359, 590-591, 599; A. R. Stephens, *Malte, Tolstoj und der innere Gott*, in «Anstöße» 23, 1976, pp. 165-170; K. Asadowski (Hrsg.), *Rilke und Rußland, Briefe, Erinnerungen, Gedichte*, Berlin, Weimar 1986; E. M. Butler, *Rilke und Tolstoj*, in: «The Modern Language Review», London, vol. 35, 1940, Nr. 4; K. G. Epp, *Rilke und Rußland*, Frankfurt a.M., Bern, New York, 1984; L. Kopelev, «Rilke and Russia», in: *The Alchemy of Alienation*, Kansas 1980. Per un confronto con il rapporto Lou Andreas-Salomé - Russia è interessante prendere in considerazione i seguenti saggi scritti dalla stessa Salomé: *Leo Tolstoj, unser Zeitgenosse*, in: «Neue Deutsche Rundschau» 10, 1898, p. 1150 e *Russische Philosophie und semantischer Geist*, in: «Die Zeit», 15.1.1898.

⁴² Più di un legame stringe tale viaggio a quello italiano della primavera del 1898. A questo proposito Rilke si esprime così in una lettera a Frieda von Bülow: «Florenz scheint mir jetzt als eine Art Verbindung und Vorbereitung für Moskau . . . Und ich fühle in diesen Tagen, daß mir russische Dinge die Namen schenken werden für jene fürchtigsten Frömmigkeiten meines Wesens, die sich, seit der Kindheit schon, danach sehnen, in meine Kunst einzutreten!» (I. Schnack, *op. cit.*, p. 86).

La permanenza in questo paese gli fornisce l'occasione per sottolineare il rapporto tra la particolare vicinanza dell'arte di Rodin e quella dell'uomo russo alle «cose» (si noti, a caratterizzare tale vincolo, l'uso di un aggettivo come «blutsverwandt»); emblematica al riguardo è la seguente lettera dell'agosto 1903, inviata a Lou Andreas-Salomé:

... groß sind ja auch die gotischen Dinge, die, obwohl sie zeitlich viel näher stehen, ebenso entlegen sind, ebenso namenlos, ebenso selbständig in ihrer Einsamkeit, ursprungslos wie die Dinge in der Natur. Sie und was aus den Händen Rodin kam, führte uns bis zu den fernsten Kunst-Dingen hin, bis zu dem Vorgriechischen, in dessen Wesen eine skulpturale Rücksichtslosigkeit liegt, eine Dinghaftigkeit, schwer wie aus Blei, bergartig und hart In diese Geschichte, Lou, wird sich vielleicht einmal der russische Mensch einfügen, welcher, wie Rodin es als ein Schaffender tut, als ein Werdender und Duldender von den Dingen abstammt und ihnen verwandt ist, blutsverwandt. Das Abwartende in dem Charakter des russischen Menschen (das des Deutschen sich wichtig fühlende Geschäftigkeit am Unwichtigen Trägheit nennt -) erhalte so eine neue und sichere Aufklärung: vielleicht ist der Russe gemacht, die Menschen-Geschichte vorbeigehen zu lassen, um später in die Harmonie der Dinge einzufallen mit seinem singenden Herzen. (15.8.1903)⁴³

Non meno importante è infine la figura di Gide⁴⁴, con cui si instaura un rapporto differente da quello nato con Tolstoj: non è più un interesse «a senso

⁴³ R. M. Rilke - L. Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, cit., p. 110 – Trad.: ... altrettanto grandi sono anche le cose gotiche che, sebbene temporalmente molto più vicine, sono altrettanto remote, altrettanto anonime, altrettanto autonome nella loro solitudine, prive di origine come le cose in natura. Esse, e ciò che è uscito dalle mani di Rodin, ci hanno condotto fino ai più lontani oggetti-arte, al momento pre-greco, nella cui essenza vi è una spietatezza scultorea, una concretezza pesante come il piombo, montagnosa e ruvida In questa storia, Lou, si inserirà forse in futuro l'uomo russo che, al pari di Rodin quando crea, discende dalle cose come colui che diviene e sopporta, e a esse è affine, affine per vincoli di sangue. Il senso di attesa che è nel carattere dell'uomo russo (e che definisce pigrizia la laboriosa alacrità del tedesco per le cose di nessuna importanza) avrebbe così una nuova e più sicura spiegazione: forse il russo è fatto per lasciar trascorrere la storia umana e irrompere poi nell'armonia delle cose con il cuore che canta. (R. M. Rilke - Lou Andreas Salomé, *Epistolario*, Milano, La Tartaruga edizioni, 1984, trad. di C. Groff e di P. M. Filippi, pp. 77-78.)

⁴⁴ L'incontro con lo scrittore francese avviene nel 1910. Così si esprime Gide in proposito: «J'ai eu le grand plaisir de faire la connaissance de Rilke; il est venu déjeuner chez moi dernièrement avec Van de Velde et les Théo. (I. Schnack, *op. cit.*, p. 352). Nel maggio 1911 Gide traduce due frammenti del *Malte* (rispettivamente il 18 e 28), che vengono pubblicati l'1.7.1911 sulla «Nouvelle Revue Française» e sono accolti da un giudizio positivo di Rilke. Nel 1913 Rilke si accinge a sua volta a tradurre *Le retour de l'enfant prodigue*, traduzione che viene pubblicata l'anno successivo. Il rapporto tra i due scrittori rimane sempre vivace, il che è testimoniato da numerose lettere che coprono tutto l'arco della vita di Rilke.

unico», caratterizzato da quella profonda venerazione tipica di un legame «allievo-maestro», ma un interesse reciproco verso le rispettive opere, che darà luogo all'insorgere di stimoli biunivoci (sono da vedere in questa prospettiva le traduzioni di Gide di alcuni frammenti di *Malte Laurids Brigge* e di Rilke di alcune opere dello scrittore francese, tra cui *Le retour de l'enfant prodigue*⁴⁵).

A «plasmare» il carattere poetico di Rilke contribuiscono tutte e tre le figure di questi artisti, verso i quali nasce una riconoscenza così forte che ovunque, nel *Malte*, se ne sente la presenza: Rodin aleggia nell'insistente tematizzazione della vicinanza dell'artista alle cose, Tolstoj è prepotentemente inserito nelle prime due stesure, mentre Gide si insinua dietro le sembianze del figliol prodigo nella terza, come solo un'analisi diretta delle stesse stesure può confermare.

Prima stesura

Daß Rußland meine Heimat ist, gehört
zu jenen großen und geheimnisvollen
Sicherheiten, aus denen ich lebe.

R. M. Rilke

Con il proposito di caratterizzare la figura di Tolstoj si apre e «si conclude» questa stesura che, trasportando il lettore quasi all'interno di un'unità circolare, racchiude «il segreto» dell'arte tolstojana (di cui sono parte integrante, oltre alle esperienze vissute in prima persona, il rapporto con Dio, la realtà e la morte), presa da Rilke come pretesto per fermare la sua attenzione sulla propria concezione del compito poetico.

La problematica era già stata affrontata da Tolstoj nel saggio *Cosa si intende per arte* (1898), dove lo scrittore constata che l'arte non è né una manifestazione di una qualsiasi idea «segreta» di bellezza o di Dio, né un gioco di espressione simbolica delle emozioni, né è, soprattutto, un divertimento. È, al contrario, un mezzo che unisce gli uomini nel momento in cui provoca in loro sentimenti affini, un'attività umana che serve per raccontare le sensazioni visute agli altri, che non possono fare a meno di essere «contagiati» e di render-

⁴⁵ Come accennato nella nota precedente Rilke traduce *Le retour de l'enfant prodigue* nel 1913. Il 22 novembre dello stesso anno scrive ad A. Kippenberg: «André Gides "Retour de l'Enfant Prodigue" ist tatsächlich aus dem Manuskript übersetzt von Kurt Singer in der Neuen Rundschau abgedruckt gewesen (Jg. 1907, Mai, 5. Heft). Die Übersetzung gab mir damals, da ich das Original nicht kannte, sehr viel ...» (I. Schnack, *op. cit.*, p. 448). E ancora il 17.1.1914 ad A. Kippenberg: «... ich vergaß immer, Ihnen zu schreiben, daß ich im November, gleich nach Ihrem Hiergewesensein, die Übertragung von Gides Enfant Prodigue unternahm und auch grad munter zu Ende brachte; mit Aussparung allerdings von zwei oder drei Stellen, die die beiden Ausgaben des Gideschen Werkes in verschiedenen Fassungen bieten ...» (I. Schnack, *op. cit.*, p. 456). Il 26.1.1914 Rilke si trova da Gide per un controllo della sua traduzione, che viene inviata all'editore Insel il 3.2.1914.

sene partecipi. Il compito ultimo e più nobile dell'arte risulta, di conseguenza, quello di «elevare l'umanità», comunicando, con una semplicità formale accessibile anche alle masse incolte, i migliori sentimenti. Rilke riecheggia tali considerazioni in una breve prosa dello stesso anno: *Über Kunst*⁴⁶, dove compare un giudizio tutt'altro che positivo sulla definizione tolstojana dell'arte (e, con essa, su quelle adottate nel corso dei secoli da Baumgarten a Helmholtz, da Shaftesbury a Knight, da Cousin a Sar Peladan):

Es wird nicht so sehr das Wesen der Kunst betrachtet, vielmehr sind alle bemüht, sie aus ihren Wirkungen zu erklären. Es ist, als ob man sagte: Die Sonne ist das, welches Früchte reift, Wiesen wärmt und Wäsche trocknet. Man vergißt, daß dieses letztere jeder Ofen vermag. (V, 426)⁴⁷

Per Rilke l'arte è indipendente dal reale ed esprime questa sua autonomia proprio nella bellezza. Di conseguenza l'artista diviene colui che cerca di realizzare se stesso, come Dio aveva fatto con gli uomini, nella creazione, cui si abbandona senza riserve:

Deshalb ist auch der, welcher sie zu seiner Lebensanschauung macht, der Künstler, der Mensch des letzten Zieles, der jung durch die Jahrhunderte geht, mit keiner Vergangenheit hinter sich. Die anderen kommen und gehen, er dauert. Die anderen haben Gott hinter sich wie eine Erinnerung. Dem Schaffenden ist Gott die letzte, tiefste Erfüllung. Und wenn die Frommen sagen: «Er ist», und die Traurigen fühlen: «Er war», so lächelt der Künstler: «Er wird sein». Und sein Glauben ist mehr als Glauben; denn er selbst baut an diesem Gott. (V, 427)⁴⁸

Questa fiducia in una meta sicura ricorda a Rilke l'atteggiamento del bambino, il cui mondo, dove tutte le cose acquistano uguale importanza e che si fonda su giustizia e profondo amore, è una «coppa» che tutto contiene e in cui tutto va perso. In questa realtà il bambino si realizza entrando in possesso delle cose che lo circondano, come fa l'artista, che è però cosciente della propria conquista e consapevole tanto della propria superiorità quanto della grande soli-

⁴⁶ R. M. Rilke, «Über Kunst», in: *Sämtliche Werke* V, Frankfurt a.M. 1965, pp. 426-434.

⁴⁷ Trad.: Non viene tanto presa in considerazione l'essenza dell'arte; anzi, tutti si danno da fare per dare spiegazioni sulla stessa a partire dai suoi effetti. È come se si dicesse: il sole è ciò che fa maturare i frutti, che riscalda i prati e asciuga la biancheria. Si dimentica che qualsiasi stufa ne è capace.

⁴⁸ Trad.: Pertanto anche colui che fa dell'arte la sua concezione di vita, l'artista, è l'uomo dell'ultima meta, colui che rimane giovane nei secoli, senza alcun passato alle spalle. Gli altri vanno e vengono, lui dura. Gli altri hanno superato Dio come un ricordo. Per colui che crea Dio è la realizzazione ultima, la più profonda. E quando gli uomini pii dicono: «Egli è», e quelli tristi sentono che «Egli era», l'artista sorride e aggiunge: «Egli sarà». E la sua fede è superiore ad ogni fede; infatti lui stesso «costruisce» questo Dio.

tudine in cui si viene a trovare a causa dell'incomprensione degli altri, con i quali non riesce ad instaurare alcun rapporto⁴⁹. Ne consegue, per Rilke, una perdita di validità di quell'arte la cui importanza si esplica solo nel momento in cui si pone al servizio dell'uomo e che trova le sue radici nel popolo⁵⁰, quell'arte che porta lo stesso Tolstoj a rifiutare le proprie opere in quanto pure «Kunstdinge»⁵¹. Rilke (e con lui Malte) concepisce l'arte come destino del «presuntuoso» e, come tale, la difende da ogni intromissione del reale; il rapporto vita-arte è concepibile per lui solo nel momento in cui rimane interno all'artista, non in quanto collegamento tra il poeta e gli altri. È questo il messaggio, che, riassumibile nelle parole «die Sage von dem, der fruchtbar war und unfruchtbar werden wollte»⁵², viene trasmesso nell'intera stesura, tramite un narratore di terza persona che apparentemente mantiene le distanze da quello che racconta, ma che, in realtà, è tanto più vicino agli eventi narrati quanto più cerca di dare loro una organizzazione «oggettiva». Fallisce così il tentativo di tracciare un bilancio il più distanziato possibile sull'arte tolstojana, dato che il procedere per immagini antitetiche e domande improvvise, è, così come il repentino cambiamento dalla terza persona singolare alla prima nel passaggio finale, tecnica narrativa che rivela un alto grado di coinvolgimento nel narrato.

Sahen wirs nicht? Hat nicht jener große Todesfürchtige, da er immer geiziger einging auf einen seienden und gemeinsamen Gott, das gesegnete Erdreich seiner Natur zerstört? Einst, da er sich, ringend mit allem, seine verwandelnde Arbeit entdeckte, wie half er da. Begann er nicht in ihr, unter seliger Mühsal, seinen einzig möglichen Gott, ... ? ... Über diesen dürftigen Handfertigkeiten verengte sich dem Versuchten das Leben zur Absicht. (M., 219)⁵³

⁴⁹ Pregnante a questo proposito è l'immagine del danzatore costretto in una cella che gli impedisce ogni movimento: «Und der Künstler ist immer noch dieser: ein Tänzer, dessen Bewegung sich bricht an dem Zwang seiner Zelle. Was in seinen Schritten und dem beschränkten Schwung seiner Arme nicht Raum hat, kommt in der Ermattung von seinen Lippen, oder er muß die noch ungeliebten Linien seines Leibes mit wunden Fingern in die Wände ritzen.» - V, 434-

⁵⁰ Così anche secondo W. Benjamin, «Der Erzähler», in: *Gesammelte Schriften II*, Frankfurt a.M., p. 443.

⁵¹ Cfr. Janko Lavrin, *Lev Tolstoj in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1961, pp. 50-60, passim.

⁵² Trad.: ... la leggenda di colui che era fecondo e voleva divenire infecondo.

⁵³ Trad.: Non lo abbiamo capito? Quel Grande che la morte atterrisce non ha forse distrutto il regno benedetto del suo talento prestando ascolto sempre più avido a un Dio esistente e generico? Un tempo, quando tra mille lotte aveva scoperto il suo lavoro trasfigurante, come aveva potuto giovare. Non aveva forse dato inizio tra affanni beati, al suo unico Dio possibile ... ? ... Nel raggiungimento di queste misere destrezze la vita, per l'indotto in tentazione, si restringe a intenzione.

Già da questo primo passaggio, tutto impostato sui procedimenti sopra accennati, il giudizio sull'arte tarda di Tolstoj è ormai decretato; non resta poi che insistervi attraverso l'uso degli stessi procedimenti retorico-strutturali:

Wenn er dann aufstand und, ganz warm, hinunterging um zu schreiben, fühlte er sich nicht im Recht? War er wirklich ein besserer Liebender später, als er damit beschäftigt war, die Liebe aus seinem Werke auszureißen wie ein Dieb? (M., 221)⁵⁴

La critica a Tolstoj comincia laddove lo scrittore russo cerca di assumersi una responsabilità sociale e di dare alla sua arte un'impronta religiosa e morale. Tale svolta è segnata nella stesura in questione dalla morte del fratello di Tolstoj, avvenuta il 20.9.1860 (M., 220), a proposito della quale lo stesso scrittore russo si espresse in una lettera all'amico A. A. Fet:

Er [Nikoláj] hatte Recht, als er sagte, es gebe nichts Schlimmeres als den Tod. Und wenn ein Mensch erst einmal zu dem Bewußtsein gekommen ist, daß der Tod das Ende aller Dinge ist, dann gibt es auch nichts Schlimmeres als das Leben Natürlich, so lange das Verlangen da ist, die Wahrheit zu erkennen und zu sagen, versucht man sie zu erkennen und zu sagen. Das ist alles, was mir von der moralischen Welt noch übriggeblieben ist, höher kann ich mich selbst nicht einschätzen. Und das allein will ich tun, aber nicht in der Form Ihrer Kunst. Kunst ist Lüge, und ich kann jetzt keine schöne Lüge mehr lieben.⁵⁵

Come il tema della morte viene introdotto in riferimento ad un dato biografico tratto dalla vita dell'autore russo, così avviene per il tema dell'amore, visto come probabile causa del cambiamento avvenuto nello scrittore. La figura dell'amata che rinuncia alla sua passione per il bene degli altri (in questo caso della famiglia) è Tatjana Alessandrowna, in realtà Tatjana Jérgolskaja, zia dello scrittore russo, che, nonostante fosse innamorata del padre di Tolstoj, «lasciò via libera» all'erede del principe Valkónskij per salvare la famiglia dalla rovina finanziaria⁵⁶.

⁵⁴ Trad.: Quando poi si alzava e, tutto accaldato, scendeva di sotto per scrivere, non si sentiva dalla parte della ragione? Forse era stato un amante migliore in seguito, quando era occupato a strappar via l'amore dalla sua opera come un ladro?

⁵⁵ Cfr. J. Lavrin, *op. cit.*, p. 61. – Trad.: Aveva ragione quando diceva che non c'era nulla di peggiore della morte. E quando un uomo giunge solo una volta alla consapevolezza che la morte è la fine di tutte le cose, allora non c'è nulla di peggiore della vita ... Naturalmente, fino a quando c'è il desiderio di riconoscere e dire la verità, si cerca di riconoscerla e dirla. Questo è tutto ciò che mi è rimasto del mondo morale, di più non posso valutare. E solo questo voglio fare, ma non nella forma della Sua arte. L'arte è menzogna e ora non posso più amare alcuna bella menzogna.

⁵⁶ Cfr. J. Lavrin, *op. cit.*, p. 9.

Non è escluso che la scoperta di tale amore portò Tolstoj a rinunciare a trattare il tema nella sua opera o che lo convinse a dare una svolta alla stessa; il narratore non accenna però ad alcuna risposta in proposito, quasi che gli interrogativi di cui si serve per esporre il problema si riflettano dal piano strutturale a quello della scrittura e testimonino ancora una volta quel travaglio interiore caratteristico del personaggio di Tolstoj e, in definitiva, anche di Rilke.

Ritorna nuovamente quella prospettiva di incertezza rilevata a proposito delle stesure della parte iniziale, prospettiva che non muta neppure con il cambiamento tematico dell'ultimo passaggio, dove si fanno strada il ricordo della visita di Rilke presso lo scrittore russo e una «nuova» immagine dello stesso. Il tutto è però significativamente introdotto dal verbo «sich einbilden», a indicare che quanto affermato è solamente frutto della fantasia:

Ich bilde mir ein, es giebt irgendwo in dem zuwachsenden Park einen Denkstein, den ich nicht gefunden habe; eine Säule, auf der nichts steht als der Junitag und das Jahr, da er, noch einmal von sich überwältigt, still auf sah und aufschrieb: wie der Duft war und wie das Gras; wie enorm die Ahornblätter geworden waren, und daß die Biene die gelben Blumen besucht und nach der dreizehnten abfliegt mit ihrem Ertrag. So bestünde doch eine Gewißheit, daß er jetzt war. (M., 222)⁵⁷

Seconda stesura

Dal gusto rilkeano di recuperare e riproporre i soliti motivi-cardine e, nel contempo, dall'inevitabilità di distanziarsi da un narrato troppo vicino al vissuto per essere rappresentato nella sua interezza, scaturisce anche questa seconda stesura.

Una duplice architettura sta a fondamento di tale redazione: scomponendo la stessa possiamo infatti osservare da una parte uno stretto gioco di risposnde con la prima stesura della parte finale, dall'altra l'introduzione di una «descrizione» alquanto singolare della visita di Rilke presso Tolstoj.

Le risposnde con la prima stesura dominano la seconda parte della redazione in esame, di cui riaffermano le linee tematiche essenziali:

PRIMA STESURA: Er dachte an den Knaben, der dreizehnjährig gestorben war: wozu, mit welchem Recht? Die grausamen Tage in Hyères fielen ihm ein, da sein Bruder Nikolai sich auf einmal veränderte, nachgab und

⁵⁷ Trad.: Immagino che da qualche parte, nella fitta vegetazione del parco, esista una lapide, che non sono riuscito a trovare; una colonna su cui non sia inciso altro che il giorno di giugno e l'anno in cui egli, di nuovo sopraffatto da se stesso, alzò silenziosamente lo sguardo e annotò com'era il profumo del prato, come erano diventate enormi le foglie degli aceri e come un'ape si posasse sui fiori gialli e volasse via con il suo bottino dopo il tredicesimo fiore. Vi sarebbe ancora una certezza che egli in quel momento coontinua ad esistere.

sich pflegen ließ. Er veränderte sich auch: würde er sterben? Und mit einem Entsetzen ohnegleichen ahnte er, daß sein eigener, eingeborener Gott kaum begonnen war; daß er, wenn er jetzt stürbe, nicht lebensfähig sein würde im Jenseits; daß man sich schämen würde für seine rudimentäre Seele und sie in der Ewigkeit verstecken würde wie eine Frühgeburt. (M., 220)

SECONDA STESURA: Hier irgendwo war er auf und ab gegangen und hatte an jenen Knaben gedacht, der mit dreizehn Jahren gestorben war, wozu, mit welchem Recht? Oder die grausamen Tage in Hyères waren ihm eingefallen, da sein Bruder Nikolai sich auf einmal veränderte, nachgab und sich pflegen ließ. Er veränderte sich auch. Und mit einem Entsetzen ohnegleichen ahnte er, daß sein Inneres kaum angefangen war; daß er, wenn er jetzt stürbe, nicht lebensfähig sein würde im Jenseits; daß man sich dort schämen würde für seine rudimentäre Seele und sie in der Ewigkeit verstecken würde wie eine Frühgeburt. (M., 226)⁵⁸

Una lettura parallela dei passi sopra riportati rivela sì un tessuto narrativo indubbiamente ricco di analogie, ma anche una differenza fondamentale, accentuata dal cambiamento delle parole «daß sein eigener, eingeborener Gott kaum begonnen war» in «daß sein Inneres kaum angefangen war»: la radicale volontà rilkeana di sostituire la figura di Dio. Se questa si profila infatti nella prima versione (dove il termine «Gott» viene tra l'altro ripetuto più volte) quale metafora del Reale⁵⁹ che si intromette nella vita dello scrittore russo distogliendolo da quello che è il compito primario per un artista, il processo creativo «fine a se stesso», nella seconda tale figura viene dapprima sostituita dal termine «sein Inneres» per poi scomparire.

Due i motivi da cui, con ogni probabilità, dipende questo atteggiamento di distanza di Rilke: la constatazione dell'autore stesso dell'impossibilità di realizzare un rapporto tra io e Reale e la sua visione di Dio che, in quanto «direzione

⁵⁸ Trad.: PRIMA STESURA: Pensava al fanciullo scomparso a tredici anni: perché, con quale diritto? Gli tornavano alla memoria quei giorni crudeli trascorsi a Hyères quando suo fratello Nikolai era improvvisamente mutato, aveva ceduto e si era lasciato curare. Anch'egli mutava: sarebbe morto? E con un terrore ineguagliabile presagì che il suo Dio innato aveva a astento trovato un inizio: che lui, se fosse morto ora, non sarebbe stato in grado di vivere nell'aldilà: che ci si sarebbe vergognati per la sua anima rudimentale e la si sarebbe nascosta nell'eternità, come un parto prematuro. – SECONDA STESURA: Qui, da qualche parte, aveva camminato su e giù pensando a quel fanciullo morto a tredici anni, perché, con quale diritto? Oppure gli erano tornati alla mente i giorni crudeli di Hyères, quando suo fratello Nikolai, improvvisamente, era mutato, aveva ceduto e si era lasciato curare. Anch'egli mutava. E con un terrore ineguagliabile presagiva che il suo compito più profondo l'aveva a stento iniziato; che, se fosse morto ora non sarebbe stato in grado di vivere nell'aldilà; che ci si sarebbe vergognati per la sua anima rudimentale e la si sarebbe nascosta nell'eternità come un parto prematuro.

⁵⁹ Cfr. A. Destro, *Invito alla lettura di Rilke, cit.*, pp. 69-73, passim.

dell'amore e non un oggetto»⁶⁰, diviene irrepresentabile. Entrambi assumono validità nel momento in cui si collega la stesura in esame a quella definitiva, dove si esplicita la teoria di un amore capace di rinunciare al possesso, un amore che non è più in rapporto con il suo oggetto. Non menzionare Dio è dunque soltanto una logica conseguenza.

A questo punto sorge legittima la domanda se e fino a che punto la descrizione introduttiva abbia la funzione di creare un'ulteriore distanza tra narratore, narrato e lettore. In effetti, nonostante l'uso di un narratore in prima persona, è innegabile che lo schema organizzativo stilistico-strutturale converga verso una tendenza di allontanamento dal narrato. La frase iniziale, costituita da due domande che il narratore si autopone (*Wozu fällt mir auf einmal jener fremde Maimorgen ein? Soll ich jetzt verstehen nach soviel Jahren?*) tradisce già un'esigenza di distacco, esigenza che si fa sempre più marcata con i passaggi successivi, dove l'uso di proposizioni interrogative indirette o modali complesse o verbi di percezione sottolinea questa necessità.

La presentazione della figura di Tolstoj sembra, al contrario, essere contrassegnata da una maggiore precisione descrittiva:

Durchbrach sein Gesicht eine Sekunde lang diese Spiegelung? Es schien mir zu klein, zu alt, zu kummervoll. ... In der Tat, es war sehr viel älter geworden in kurzer Zeit. Alter war darauf gehäuft, da und dort, unverteilt, so wie die Krankheiten es abgeladen hatten und die Todesgedanken und die schlaflosen Nächte; Alter in Haufen, nicht umgegrabenes Alter ... (M., 223-224)⁶¹

In realtà i dati riportati non arricchiscono la conoscenza del lettore in maniera determinante; non sfugge poi la brevità della descrizione e l'abilità del narratore di cambiare argomento.

Si passa ora a parlare dei ritratti che stanno nel salone della casa dello scrittore russo, uno dei quali cattura in modo particolare l'attenzione dell'io narrante. Si tratta di un quadro raffigurante una suora (M., 224-225), le cui mani, descritte come «deutlich» e «sehr eigen», in contrapposizione alla totalità indifferente del resto del quadro, risultano l'elemento centrale per comprendere il passaggio in tutta la sua profondità. Esse acquistano significato non in quanto «cose» in se stesse, come ad una prima lettura si è portati a pensare, ma in qualità di frutto dell'intuizione del pittore, che, come Tolstoj, ha saputo ritrarre la realtà. Tramite le mani l'attenzione si focalizza così nuovamente sulla figura

⁶⁰ Cfr. A. Destro, *Invito alla lettura di Rilke, cit.*, p. 75.

⁶¹ Trad.: Il suo volto spezzò per un secondo questa immagine riflessa? Mi sembrò troppo piccolo, troppo vecchio e troppo afflitto In realtà era diventato infinitamente più vecchio in breve tempo. Un'intera vecchiaia si era ammassata in lui, a caso, così come le malattie, i pensieri di morte e le notti insonni l'avevano scaricata; vecchiaia a mucchi, vecchiaia rivolta e ridistribuita.

dell'artista e sul suo rapporto con il mondo circostante, un rapporto che, nonostante tutto, sembra essere ancora possibile all'interno della creazione artistica. Non in tutti i casi, comunque: nelle pagine su Ibsen e Beethoven «l'equilibrio con la realtà è rotto»⁶² a causa dell'incapacità di calarsi «nel rappresentato per raggiungere la necessaria conciliazione tra esterno e interno», incapacità superabile solo divenendo cosa tra le cose. Così fa il pittore rappresentato in questa seconda stesura, che, sfruttati gli strumenti a sua disposizione e divenendo cosa tra le cose, ha risolto una situazione in cui, al contrario, Tolstoj ha fallito:

Denn genau das gleiche Erlebnis war in diesem Haus unterdrückt worden, wieder und wieder. (M. 225)⁶³

Stesura definitiva

Ein wunderbares Zusammenleben kann entstehen, wenn die Menschen es erreichen, den Abstand zwischen einander zu lieben, denn nur so können sie einander ganz betrachten und vor dem Hintgrund eines weiten Himmels.

R. M. Rilke

Uno dei punti focali del *Malte* è costituito dalla leggenda del figliol prodigo⁶⁴, la parabola di «colui che non voleva essere amato».

Divenuta oggi tappa essenziale dell'interesse critico per il Rilke prosatore, la «storia» è stata oggetto di numerose proposte interpretative, le cui tendenze confluiscono in due filoni principali. Il primo, i cui massimi esponenti sono Marlene Jäger, Klaus Meyer e Ernst Fedor Hoffmann⁶⁵, è quello che tende a ravvisare la positività del personaggio. Entro moduli variamente articolati tali

⁶² Sulle diverse figure di artista all'interno del *Malte* cfr. F. Jesi, *L'alchimista, lo spettro ...*, cit., pp. 270-276, passim.

⁶³ Trad.: Perché in quella casa si era soffocata di continuo proprio la stessa esperienza di vita.

⁶⁴ Per un confronto tra diverse interpretazioni della parabola del figliol prodigo all'interno della storia della letteratura tedesca si veda D. H. Goetz, *Der unsterbliche verlorene Sohn*, Wien 1949. Sulla parabola in Rilke cfr. in particolare A. R. Stephens, *op. cit.*; lo studioso, oltre a fornire un'interpretazione della «leggenda», traccia una panoramica generale della critica sorta intorno alla stessa. A tale riguardo si veda anche la nota successiva.

⁶⁵ Cfr.: K. Meyer, *Das Bild der Wirklichkeit und des Menschen in R. M. Rilkes "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge"* Göttingen 1952; M. Jäger, *Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge in ihrer dichterischen Einheit*, Diss., Tübingen 1960; E. F. Hoffmann, *Zum dichterischen Verfahren in Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: «Deutsche Vierteljahrschrift» 42, 1968, pp. 202-230.

studiosi concordano nel riconoscere nel figliol prodigo ora il simbolo della realizzazione della sacralità, in contrapposizione alla negatività dell'esito del cammino di Malte (Meyer), ora in analogia allo sforzo dell'artista danese (Jäger e Hoffmann), nel momento della sua formazione poetica. Una posizione opposta si ritrova in Hans Borchardt e Käte Hamburger⁶⁶, i quali rilevano nel personaggio un senso di fallimento e profonda rassegnazione. Walter Seifert, dal canto suo, approda ad una visione che tenta di seguire lo svolgimento dell'intera opera quale rappresentazione del principio dell'assoluto e di far rientrare nella totalità sottesa al testo anche la leggenda finale⁶⁷.

Che il primo filone interpretativo sia quello che chiarisce più da vicino il tipo di visione che Rilke ci fornisce in questo passo, è il testo stesso a confermarlo.

Scomponendolo in articolazioni primarie, si arriva alla constatazione che tutto gravita intorno a situazioni narrative improntate al motivo dell'amore (isotopia principale della redazione in esame), tema al cui interno si esplica gradualmente un percorso verso l'individuazione di quello che Rilke ritiene vero amore e, parallelamente, verso una differenziazione dello stesso in amore nell'infanzia, amore nell'età adulta e amore verso Dio.

Man wird mich schwer davon überzeugen, daß die Geschichte des verlorenen Sohnes nicht die Legende dessen ist, der nicht geliebt werden wollte (M., 195)⁶⁸

Questo assunto, che dà avvio alla parabola, si chiarirà via via nel corso della storia, una storia che, contrariamente a tante annotazioni appartenenti a questi «quaderni di appunti», presenta una precisa scansione compositiva e che, soprattutto, viene raccontata secondo un preciso programma narrativo. Si individua cioè una «rassegna» delle varie fasi della vita del figliol prodigo, in cui si verifica un distacco dall'amore inteso come «falsità» verso l'individuazione dell'amore puro.

Da er ein Kind war, liebten ihn alle im Hause. Er wuchs heran, er wußte es nicht anders und gewöhnte sich in ihre Herzweiche, da er ein Kind war. (M., 195)⁶⁹

Queste le parole che individuano la prima fase del «processo di formazione» del personaggio, nella quale il riconoscimento della vera espressione d'amore

⁶⁶ Cfr.: K. Hamburger, «Die Geschichte des verlorenen Sohnes bei Rilke», in: *Kleine Schriften*, Stuttgart 1976, pp. 213-230; H. H. Borchardt, *Das Problem des verlorenen Sohnes bei Rilke*, in: «Worte und Werte», Berlin 1961, pp. 24-33.

⁶⁷ Cfr. W. Seifert, *op. cit.*, pp. 315-325.

⁶⁸ Trad.: Sarà difficile convincermi che la storia del figliol prodigo non sia la leggenda di colui che non voleva essere amato.

⁶⁹ Trad.: Poiché era un bambino, tutti a casa lo amavano. Cresceva, non conosceva altro e si abituò alla tenerezza dei loro cuori, poiché era un bambino.

non è ancora individuabile: emerge infatti con evidenza come i sentimenti siano stretti in una morsa di condizionamenti esterni, di convenzioni che non permettono alcun progresso.

Una volta compreso questo pericolo - siamo ormai nel periodo dell'adolescenza - segue la fase del rifiuto dell'amore altrui:

Aber als Knabe wollte er seine Gewohnheiten ablegen. Er hätte es nicht sagen können, aber wenn er drauen herumstrich den ganzen Tag und nicht einmal mehr die Hunde mithaben wollte, so wars, weil auch sie ihn liebten: weil in ihren Blicken Beobachtung war und Teilnahme, Erwartung und Besorgtheit; weil man auch vor ihnen nichts tun konnte, ohne zu freuen oder zu kränken. (M., 195)⁷⁰

L'amore dettato dalle regole non basta più; si fa strada perciò la decisione di allontanarsi dalle persone amate per riuscire, paradossalmente, ad amare, senza porre nessuno nella situazione di essere amato:

Wird er bleiben und das ungefähre Leben nachlügen, das sie ihm zuschreiben, und ihnen allen mit dem ganzen Gesicht ähnlich werden? Nein, er wird fortgehen Viel später erst wird ihm klar werden, wie sehr er sich damals vornahm, niemals zu lieben, um keinen in die entsetzliche Lage zu bringen, geliebt zu sein. (M., 197)⁷¹

È questa una fase di «apprendistato» che continua fino a quando il personaggio ripensa all'infanzia con una maturità nuova e comprende che deve tornare a casa per rivedere coloro che vi erano rimasti ed «avere conferma» della sua avvenuta maturazione:

Es ist begreiflich, daß von allem, was nun geschah, nur noch dies überliefert ward: seine Gebärde, die unerhörte Gebärde, die man nie vorher gesehen hatte; die Gebärde des Flehens, mit der er sich an ihre Füße warf, sie beschwörend, daß sie ihn nicht liebten Wahrscheinlich konnte er bleiben. Denn er erkannte von Tag zu Tag mehr, daß die Liebe ihn nicht betraf, auf die sie so eitel waren und zu der sie einander heim-

⁷⁰ Trad.: Ma da ragazzo volle deporre le sue abitudini. Non avrebbe saputo dirlo, ma quando restava fuori a vagabondare per tutto il giorno e non voleva più avere con sé neppure i cani, era perché anch'essi lo amavano; perché nei loro sguardi c'erano attenzione e partecipazione, attesa e apprensione; perché anche dinanzi ad essi non si poteva fare nulla senza rallegrare o mortificare.

⁷¹ Trad.: Rimarrà e continuerà a fingere la vita approssimativa che gli attribuiscono, e con tutto il suo volto diventerà simile a loro? ... No, se ne andrà Solo molto più tardi gli diverrà chiaro con quanta decisione si fosse allora prefisso di non amare mai, per non porre nessuno nella situazione terribile d'essere amato.

lich ermunterten. Fast mußte er lächeln, wenn sie sich anstrebten, und es wurde klar, wie wenig sie ihn meinen konnten. (M., 201)⁷²

Non risulta sorprendente a questo punto l'ultima frase del romanzo:

Was wußten sie, wer er war. Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht (M., 201)⁷³

L'allusione a Dio come «l'unico che potrebbe amarlo senza fargli violenza» è chiara: ogni possibilità di contatto con la realtà è scalzata. Forse, però, solo in apparenza: l'ultimo sintagma, grazie all'uso del termine «noch nicht», espressione che sottende una possibile apertura, offre infatti ancora una speranza. Che sia quella verso l'arte e la poesia?

3. Considerazioni conclusive

La proposta che abbiamo avanzato in queste pagine, di una lettura lessematico-stilistica e contenutistica delle diverse versioni delle parti iniziale e finale del *Malte*, mirava a mostrare il grado di autocoscienza poetica individuabile nella prosa dell'autore.

Le attente valutazioni dei passi presi in esame sembrano convergere verso un unico punto focale: l'indiscusso sforzo del poeta nel suo modo di comporre, espressione, oltre che di una continua autoaffermazione, del suo *Streben* verso un persistente miglioramento delle sue capacità poetiche. È infatti innegabile la presenza di numerosi cambiamenti apportati alle diverse stesure, nonché la continua tensione autobiografica sottesa agli stessi, a dimostrazione di un atteggiamento di costante sforzo verso il compito poetico.

Ce lo esprimono chiaramente le «arguzie» con le quali Rilke sceglie di costruire il suo rapporto con il lettore; il poeta non si limita infatti a servirsi di una sola metodologia, ma di un'innumerabile gamma di «artifici». Emblematico è ad esempio il modo in cui «fa intervenire» il personaggio di Tolstoj quale «pretesto» per introdurre la sua concezione di arte, o ancora la figura del figliol prodigo quale «difensore» delle proprie convinzioni sul tema dell'amore, già ampiamente sviluppato nel corso del romanzo.

⁷² Trad.: È comprensibile che di tutto ciò che allora accadde, solo questo fosse tramandato: il suo gesto, il gesto inaudito che non si era mai visto prima; il gesto d'implorazione con cui si gettò ai loro piedi, scongiurandoli di non amarlo Forse poteva restare. Poiché di giorno in giorno riconosceva che non riguardava lui l'amore di cui erano tanto orgogliosi, incitandovisi segretamente l'un l'altro. Doveva quasi sorridere mentre loro si affaticavano, ed era chiaro quanto poco potessero davvero pensare a lui.

⁷³ Trad.: Che ne sapevano loro di chi lui fosse? Era allora terribilmente difficile da amare, e sentiva che solo uno ne sarebbe stato capace. Ma quegli ancora non voleva.

Altrettanto significativo si è dimostrato l'uso dell'isotopia oscurità-luce, che, riscontrata nelle differenti redazioni della parte iniziale, permette a Rilke di affermare con decisione, grazie ad un sistema lessematico-strutturale e stilistico ricco di numerose combinazioni e possibilità, la crucialità di pochi motivi cardine.

Un «posto privilegiato» dovrebbe infine occupare la figura di Malte. Paradossalmente la stessa si cela invece sotto una specie di «schermo protettivo», ora rappresentato da un narratore incapace di descrivere quello che dovrebbe divenire il protagonista della sua opera, ora dall'imporsi della cruda realtà di Parigi, la cui introduzione porta il lettore a dimenticare quelle «pesanti» contraddizioni interiori da cui il personaggio è contrassegnato.

Questi artifici narrativi, volti ad eludere l'importanza del protagonista, coinvolgono più profondamente il lettore, o meglio, coinvolgono colui che è disposto a leggere l'opera «contro corrente» e vuole imparare a vedere con Malte. Lo obbligano inoltre a portare l'attenzione verso quei passaggi che potrebbero altrimenti risultare elusivi o generici, infondendogli la sensazione di esserne l'interprete ultimo.

Johanna W. Roden
(Long Beach, Ca)

*Ulrich Bechers und Peter Preses «Der Bockerer»
Volksstück und Lehrstück*

Diese tragische Posse schildert die Geschichte eines kleinen Mannes aus dem Wiener IV. Bezirk und seinen privaten Krieg gegen die Nazis zwischen 1938 und 1945. Es stellt die Spannungen dar zwischen der Welt der großen Politik und der des kleinen Mannes und versucht im Nachhinein das Publikum darüber aufzuklären, wie wichtig ein Verständnis der großen Zusammenhänge des politischen Geschehens ist, um im eigenen Interesse handeln zu können. Es will zeigen, daß das Handeln des Einzelnen, mag es noch so heroisch sein, nicht ausreicht, um einer Katastrophe wie die eines Hitlers erfolgreich entgegenzuwirken. Gleichzeitig soll es die Österreicher daran erinnern, daß sie nicht Opfer des Nationalsozialistischen Regimes waren, sondern für das, was unter den Nazis in Österreich passierte, mit verantwortlich sind. Es handelt sich hier deutlich um ein modernes Volksstück mit ernster politischer Lehre, wie Ulrich Becher es selbst definiert:

[...] Ich kann mir ein künstlerisches Verantwortungsgefühl nicht anders als politisch vorstellen. Ich finde, ein Künstler muß ein politischer Mensch sein. Besonders in einer Zeit wie der unseren. Arnold Toynbee sagt, wer sich nicht für Politik interessiert, hat das Pech, von Leuten regiert zu werden, die sich für Politik interessieren. [...] Man muß in Erinnerung behalten, wieso es zu diesem Krieg gekommen ist. [...] Man darf keinen Augenblick vergessen, wenn man die Verpflichtung als Schreiber und Spielmacher auf sich genommen hat, die Leute aufmerksam zu machen, daß jeder einzelne mitarbeiten kann an der Verhinderung eines weltuntergangsartigen Krieges.¹

Es soll nun gezeigt werden, wie die Autoren versuchen, das Publikum zu belehren, und in wieweit dies trotz der possenhaften und komödiantischen Form

¹ Sauter, Josef Hermann: «Gespräch mit Ulrich Becher». *Sinn und Form*. Vol. 42, No. 6, Nov.-Dez. 1990, S. 1177 -1178.

eines Volksstückes bedingt gelingt. Die Titelfigur ist ein Wiener Fleischhauer namens Bockerer, der mit Adolf Hitler das Geburtsdatum gemeinsam hat und sonst nichts. Er ist Ehegefährte einer NS Frauenschaftlerin, Vater eines SA Mannes, Freund eines kommunistischen Widerstandskämpfers und Tarockpartner eines jüdischen Rechtsanwalts. Es wird gezeigt, wie er sich in dieser Zwickmühle behauptet und mit derbem Witz, Naivität und Bockigkeit seinen Krieg führt. Bockerer und sein kommunistischer Freund Hermann sind die einzigen Personen in diesem figurenreichen Stück, die sich gegenüber den Nazis behaupten. Dabei beweist sich Bockerer als eine Figur von Schweißkschem Format, und je größer der politische Druck wird, desto mehr festigt sich sein Widerstand. Von allen ist er der einzige, der nicht mitgemacht hat und doch überlebt. In gewissem Sinne hat er gesiegt, denn am Ende des Krieges kann er das 1938 unterbrochene Tarockspiel mit Dr. Rosenblatt wieder aufnehmen². Damit stellt er in gewissem Sinn die Situation des Österreichers im Jahre 1948 schlechthin dar. Doch der Sieg ist nur ein scheinbarer, denn letztlich erleben alle Personen, sie stehen hier wohl auch für die Österreicher schlechthin, die Greuel des Naziregimes am eigenen Leibe und Bockerer kommt ironischerweise nur durch die Hilfe seines Nazi-Sohnes unversehrt aus dem Verhör von den Nationalsozialisten wieder nach Hause. Später verliert er dann diesen eigenen Sohn im Krieg. Teile des Wiener IV. Bezirks werden durch Bomben zerstört. Der Terror endet für alle nur, nachdem das Naziregime militärisch von den Alliierten, also von außen, besiegt ist.

In dem bilderbogenhaften Schaustück bewegen sich die Gestalten souverän in ihrem Kleine-Leute-Milieu und reden, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist. Das Publikum wird mit dem dummen Reden und dem unreflektierten Verhalten seiner Figuren konfrontiert, das dem Aufstieg des autoritären Regimes der Nationalsozialisten Vorschub leistet. Es wird gezeigt, wie sich die große Politik auf ihr tägliches Leben auswirkt. Der Fleischermeister Bockerer mit seinem gesunden Menschenverstand, seinem Mutterwitz, seiner Schläue und seiner Vitalität wird als ein unzerstörbarer Wiener gefeiert. Mit diesen Eigenschaften kommt er auf verschiedene Weise den Zuschauern entgegen, die mit ihrem eigenen Verhalten in der Nazizeit zufrieden sein wollen. Wie viele Bürger Wiens, hatte er das alles nicht ganz verstanden, und er hätte mit seinem Handeln halbwegs zufrieden sein können. Bockerer war ja ein guter Mensch, hatte sich auf seine Weise gewehrt, und gelitten hatte er auch. Ich glaube, daß durch die Figur des Bockerer die häufigsten Mißverständnisse dieses Volksstückes entstehen. Naumann und Totenberg weisen darauf hin, daß dieses moderne Volksstück durchaus die Möglichkeit bietet, Faschismus-Aufklärung zu leisten. Sie warnen aber

² Zusammenfassung nach Uwe Naumann & Michael Töteberg: «Ulrich Becher». *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 1990, S. 5.

gleichzeitig davor, es als eine verharmlosende Posse zu inszenieren³. Dabei ist die Darstellung des Fleischermeister Bockerer ausschlaggebend⁴.

Folgenden Beispiele sollen zeigen, wie sich die Autoren bemühen, das Publikum zu belehren. Zunächst wollen sie demonstrieren, daß Dummheit gefährlich ist und zu falschem Verhalten führen muß, auch wenn der Handelnde guter Natur ist und das Richtige tun will. Mit Treffsicherheit, Prägnanz der Satire und gelungenem Sprachrealismus wird die Naivität Bockerers und seiner Frau Binerle demonstriert. Als im 1. Akt bekannt wird, daß der jüdische Tarockpartner, Rechtsanwalt Dr. Rosenblatt wegen der Nürnberger Gesetze nach Amerika auswandern wird, ist das für Karl Bockerer ganz unverständlich. Die Stadt Nürnberg erinnert ihn an Lebkuchen und Spielwaren. Binerle erklärt, daß die Gesetze bestimmen, daß Ariern der Verkehr mit rassenfeindlichen Elementen verboten ist. Bockerer fühlt sich damit selbst angegriffen und antwortet:

Ah, des wär ja noch schöner. A Mensch, der seit fünf Jahrn jeden Donnerstag um viertel neun sei Tarockpartie mit uns hat, kann auf einmal nicht kommen, weil mir rassenfremde Elemente san? Was san denn das für Gesetze. Seit wann bin i ein Element, was haßt denn des?⁵

Und nachdem Binerle wiederholt versucht, ihm zu erklären, worum es eigentlich geht, sagt er: «Was braucht mi an Nürnberger schützn, wann i mit'n Rosenblatt Tarockspiel. I bin a Weaner». Dann versucht sein Freund Hatzinger ihm das alles noch einmal klar zu machen, und Bockerer beendet seinen Diskurs folgendermaßen:

[...] Nürnberg hin, Nürnberg her! Pforzheim hin, Pforzheim her! Passau! Krems! Linz! Heiligenstadt! - des hat alles nix damit zu tuan. Jud hin, Jud her! Vollblütig oder blutarm, des is mir ganz wurscht. (SCHREIT) Solang der Rosenblatt an Arier is, fühle ich mich als rassenfremdes Element geehrt, von ihm im Tarock geschlagen zu werden --⁶

Binerl liebt ihren Sohn Hans, der SA Mann geworden ist und regelmäßig an Versammlungen, Demonstrationen und Razzien teilnimmt. Sie sieht immer darauf, daß er in seinem «Dienst» auch gut gekleidet und anständig erscheint und kann sich gar nicht vorstellen, was er bei der SA tut. Als ihr Mann mitteilt, daß man den Freund und Kommunisten Hermann, im Konzentrationslager umge-

³ Siehe oben.

⁴ Marijan Bobinac ordnet *Den Bockerer* dem traditionell vitalen Volksstück zu. Im Gegensatz zu Qualtingers *Der Herr Karl*, in welchem der Titelheld mythenzerstörend wirkt. Siehe Bobinac, Marijan: «Der Bockerer und der Herr Karl». *Zagreber Germanistische Beiträge*, Nr. 1, 1992, S. 53.

⁵ Ulrich Becher und Peter Preses: *Der Bockerer*. Eine tragische Posse. Hamburg 1981, S. 10 - 11.

⁶ Ebenda, S. 11.

bracht hat, nachdem dieser von Bockerers Sohn Hansi an die Gestapo verraten worden war, antwortet Binerl entrüstet: «Ja, warum glaubst denn so was vom Hansi? Wie kannst denn nur? Wo er doch in der SA is, ein Oberscharführer?». Bockerer ist doch etwas besser informiert und erwidert höhnisch: glaubst denn, daß die SA der Katholische Gesellnverein is?». Binerl antwortet: «Na ja, so Ähnlichs, denk i mer halt»⁷.

Solche Dummheit muß zu falschem Handeln führen. Doch die Unzulänglichkeit des Verhaltens hat noch andere Gründe, und um dieses deutlich zu machen, stellen die Autoren dem Publikum an die 40 Personen vor. Es sind gute, böse, starke, schwache, Opportunisten und Egoisten. Nur der Hermann und seine Frau haben den Ernst der Zeit erkannt und sind zu solidarischem Handeln bereit. Da sie aber die Einzigen sind, bleibt ihr Handeln erfolglos, und Hermann wird von den Nazis umgebracht. Die Figuren offenbaren sich durch ihr Handeln oder dessen Unterlassung. Was sie fast alle gemeinsam haben, ist die «Faschisierung ihrer Gehirne», wie es Wolfgang Beck nennt⁸. Hatzinger, Freund und Tarockpartner Karl Bockerers ist pensionierter Postoffizial und direkter Nachfahre «des lieben Augustin», ein unzerstörbarer Österreicher. Er tritt überall mit seiner Ziehharmonika auf und ist immer bereit, ein österreichisches Volkslied von sich zu geben. Als eines Nachts seine Wohnung durch Bomben zerstört wird, ist er unbekümmert der Ereignisse zufällig wieder einmal unterwegs und erscheint an den Trümmern seines Hauses als Bockerer, besorgt um seinen Freund, nach ihm sucht. «Die Leut verreckn wie d' Fliegen, und der Herr Hatzinger stolziert uminander wie der liebe Augustin auf der Pestgruben, mit der Musi in der Hand»⁹. ruft er ihm entgegen. Hatzinger ist ein ängstlicher Leisetretter und macht aus Bequemlichkeit und lebenslang eingeübter Servilität mit den Faschisten mit. Bei anderen Personen entspringt die Nazigefolgschaft dem Wunsch, mehr Beachtung zu finden, der Faszination durch fesche Uniformen, dem Bedürfnis, sich aufzuspielen, dem Ressentiment bestimmten Menschen gegenüber, der nackten Habgier oder dem persönlichen Ehrgeiz. Wir erfahren nichts von der Vorgeschichte dieser Personen, doch es wird sehr deutlich gemacht, welchen unbefriedigten Bedürfnissen der Nationalsozialismus entgegen kam¹⁰. Besondere Kritik gilt den Intellektuellen. Sie sind durch Dr. Galleiter vertreten, dessen Namen schon bezeichnend ist. Er ist Doktor der Philosophie und Soziologie, arbeitet an einem monumentalen Werk über den zersetzenden Einfluß des hebräischen Ghetto-minnesangs auf Walter von der Vogelweide und

⁷ Ebenda, S. 63.

⁸ Beck, Wolfgang: «Zeit auf den Brettern». *Theater der Zeit*. Beilage zu Heft 3, Jahrgang 1957. S. 14.

⁹ Ulrich Becher und Peter Preses.: *Der Bockerer*. S. 106.

¹⁰ Siehe auch: Profitlich, Ulrich: «Ulrich Bechers "Der Bockerer": Eine schwejkartige Satire auf sieben Jahre Hitlerei». Knapp, Gerhard, *Autoren damals und heute*. Amsterdam 1991. S. 763.

die Ermordung Mozarts von den Juden. Ebenfalls will er beweisen, daß die Protokolle der Weisen von Zion absolut echt sind. Er ist sich durchaus bewußt, daß seine Forschungsarbeit unsinnig ist. Er begreift genau, was die Nazis anrichten und macht aus purem Opportunismus mit.

Um der "Verharmlosung des Nationalsozialismus" vorzubeugen, bemühen sich Becher und Preses, dem Zuschauer die Brutalität dieses Regimes zu vermitteln. Die sadistische Drangsalierung jüdischer Mitbürger durch die S. A. und das grausame Verhör Bockerers von der Gestapo werden auf der Bühne gezeigt, während die Schicksale Hermanns und Erich Mühsams, sowie die Greultaten der S. S. an der Ostfront episch vermittelt werden.

Am Ende des Stückes werden die dargestellten Ereignisse in Beziehung zur Gegenwart des betrachtenden Publikums gerückt. Mit frapanter Ironie wird gezeigt, daß die Menschen des IV. Bezirks in Wien nach den katastrophalen Erlebnissen mit den Nazis kaum etwas dazu gelernt haben. Es ist ein strahlender Augustnachmittag des Jahres 1948. Binerle, Hatzinger und Bockerer können sich nicht einig werden, in welcher Reihenfolge die Papierfahnen der Alliierten ausgehängt werden sollen, um die Dankbarkeit für die Befreiung von den Nazis zum Ausdruck zu bringen. Binerl kennt sich garnicht mehr aus ohne Vorschriften und Bockerer schlägt ironischerweise vor, man solle Frau Quistalek zu Rate ziehen, weil sie eine Obernazi war und so etwas weiß. So wie unter den Nazis rüstet man sich wieder zu Paraden und Aufmärschen. Doch Bockerer nimmt wie immer eine Sonderposition ein. Er setzt sich statt dessen zu einem Fußbad nieder. In diesem Moment erscheint ein Mensch, der sich als Hitler ausgibt und lange Reden über seine große Mission in der deutschen Geschichte hält. Es handelt sich um einen Geisteskranken, der aus der Irrenanstalt Staa Hof ausgebrochen ist. Zunächst glaubt Bockerer, daß er dem wahren Adolf Hitler gegenüber sitzt. Er ist froh, ihm nun persönlich seine Meinung sagen zu können und teilt ihm unter anderem folgendes mit:

Seitdem S' einbrochen san in mei Privatwohnung, ohne anzuklopfen, wia sich's ge'hört. ham S' geredt. Seit fünfundzwanzig Jahrn reden S' scho, und was ham S' damit ausgericht? Kerndeutsches Gesicht hin, kerndeutsches Gesicht her, jetzt red i zu ihner von Osterreich zu Österreicher. [...] Vierzig Millionen Menschen san verreckt wegen Ihner [...] Und den Hermann ham S' mer derschlagen in Dachau. [...] A feiner Hecht san Si, an Massenmord Fabrikdirektor, wia eahm d Welt no net gsehn hat! [...] Sogar mein Geburtstag ham S' Ihnen angeeignet, widerrechtlicherweise [...] Ich bin ja selber a Verbrecher, wenn i überhaupt no ein Wort an Ihner verschwend! [...] I hab ka Angst mehr vor Ihnen, Herr Hitler. [...] A ganze Welt hat vor Ihner zittert.¹¹

¹¹ Ulrich Becker und Peter Preses: *Der Bockerer*. S. 115- 16.

Und ganz am Schluß, nachdem man den Irren abgeführt hat und Bockerer sich ins Schlafzimmer zurückgezogen hat, anstatt zur Parade zu gehen, sagt er zu Rosenblatt, der aus Amerika zurückgekommen ist und sich wie früher zum Tarockspiel eingefunden hat:

Herr Doktor eines Tags bricht so a Größenwahnsinniger wieder amal aus, aus Staahof ... und der ganze Wirbel fangt von vorn an. [...] Man kann ja nie wissn. Aufpassen müssen mer halt [...] Alle mitanan, wie me san. Alt und jung. [...] Auf jeden kommt's an! Wia-r-a Luchs!¹²

Die Reaktion des Publikums zu dieser von Becher und Preses wohlweislich benannten tragischen Posse war durchaus unterschiedlich. Nancy Anne McClure Zeller berichtet, daß das Volksstück bei der Premiere 30 Vorhänge bekam und an die 100 Aufführungen erlebte. Sie berichtet in ihrer ausführlichen Studie, daß sie damals weitgehend als ein Modell des passiven Widerstandes gesehen wurde¹³. Ulrich Profitlich berichtet Ähnliches über die Reaktion der österreichischen Zuschauer, welche die Fernsehausstrahlung vom Österreichischen Rundfunk im Jahre 1963 hervorrief:

Die Zuschauer, oder große Zuschauergruppen, fühlten sich bestätigt im Mythos vom gemütlichen, unpolitischen, gegen Ideologeme skeptischen und darum letztlich unverwüsthlichen Österreicher und blieben unerschüttert in der Überzeugung der eigenen Unschuld.¹⁴

Man pries *Den Bockerer* als ein richtiges Volksstück, «in dem uns ein Spiegel unserer tausendjährigen Vergangenheit vorgehalten wird» und sah in der Hauptfigur *Des Bockerers* «das goldene Wiener Herz»¹⁵. Die westdeutsche Presse war dagegen kritischer. Hier wurde *Der Bockerer* nicht als Beispiel des passiven Widerstandes gesehen, und man verglich das Volksstück mit Zuckmayer, Brecht, Ödön Horvarth und Nestroy. Die Rezension im *Vorwärts* vom 20. Februar 1963 kommt, jedenfalls was die Darstellung der Nazis betrifft, der Intention der Autoren des Stückes näher, indem er schreibt:

Die Posse wird zum schauerlichen Ernst. Im [...] Lächerlichmachen besteht [...] das Hauptverdienst des Stückes. Noch niemand hat [...] bisher das fürchterliche Spießertum der braunen Machthaber so erbarmungslos deutlich gemacht, wie es hier geschieht.¹⁶

¹² Ebenda, S. 122.

¹³ Zeller McClure, Nancy Anne: *Ulrich Becher. A Computer Assisted Case Study of the Reception of an Exile*. Bern 1981. S. 81.

¹⁴ Profitlich, Ulrich. Siehe oben, S. 772.

¹⁵ Zeller McClure, Nancy Anne: *Ulrich Becher*. Siehe oben. S. 221.

¹⁶ Ebenda. S. 222.

Aufschlußreich ist Siegfried Melchingers Kritik in der *Stuttgarter Zeitung* vom 20. Februar 1963, gegen welche sich Ulrich Becher beschwerte, und wofür sich der Rezensent nachträglich entschuldigte. In der erschienen Rezension heißt es u.a.:

Diese Art von Widerstand war eben zu wenig, wie sich gezeigt hat, und ich bin dagegen, daß sie uns heute vom Bildschirm her wieder als eine quasi optimale Möglichkeit vorgeführt wird, so daß jeder sagt: «wenn' s wieder mal passiert, als Bockerer kommt man schon durch».¹⁷

Melchinger selbst gab zu, daß er als Vertreter der jüngeren Generation auf das Stück reagierte, weil sie und er es ablehne, einen so ernsten Stoff überhaupt humoristisch darzustellen¹⁸. Auch die ältere Generation hatte teilweise solche Bedenken. So schrieb Edwin Kurtz am 10. Oktober des gleichen Jahres in der *Rhein-Neckar-Zeitung*: «[Eine Posse] ... kann das Phänomen Hitler nicht erschließen. Wir älteren verstehen nicht, warum gelacht wird. Es gab in diesen Situationen nicht im mindesten etwas zu lachen»¹⁹. Doch Hans Jansen von der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung* in Essen nennt die Wiederaufführung *Des Bockerers* einen Akt gesellschaftsbewußten Theaters und zitiert den Sozialpsychologen Wilhelm Reich, der feststellt: «Man kann den faschistischen Amokläufer nicht unschädlich machen, wenn man ihn nicht in sich selbst aufspürt»²⁰.

Im April 1980 wurde *Der Bockerer* im Wiener Volkstheater mit großem Erfolg neu inszeniert. McClure Zeller berichtet, daß das Publikum, hier größtenteils die Arbeiterklasse, sich sehr stark mit dem Schicksal der Wiener des IV. Bezirks identifizierte. Sie gibt Beispiele von zwei Wiener Rezensionen, welche dies zum Ausdruck bringen. Es hieß in *Der Furche* «In diese Aufführung sollte man ganze Schulen schicken»²¹. Und die *Wiener Zeitung* schrieb: «[...] ein Stück, das anschaulicher und sinnfälliger als jeder Geschichtsunterricht Vergangenheit bewältigt [...]»²².

Die Rezeption eines Theaterstückes hängt neben der Inszenierung auch von Zeit und Ort der Aufführung ab. Marijan Bobinac meint, daß *Der Bockerer* heute nur antiquiert wirkt, da die Wurzeln des Faschismus in unserer Zeit allgemein bekannt sind²³. Diese Behauptung widerspricht der Feststellung von Naumann und Töteberg, daß *Der Bockerer* bei der Inszenierung im Peking

¹⁷ S. Ebenda, 222-223.

¹⁸ Ebenda, S. 224.

¹⁹ Ebenda, S. 224.

²⁰ Ebenda, S. 226.

²¹ *Die Furche*, 30. April 1980. Zitiert in Zeller McClure: *Ulrich Becher*. Siehe oben. S. 227.

²² *Wiener Zeitung*, 29. April 1980. Zitiert in Zeller McClure: *Ulrich Becher*. Siehe oben. S. 227.

²³ Marijan Bobinac. Siehe oben S. 56.

Volkstheater im Jahre 1982 die Chinesen an die eigene politische Vergangenheit, an Personenkult und Mitläufertum während der Kulturrevolution erinnert habe²⁴. Gewiß geht es hier um Vergangenheitsbewältigung und Aufklärung über den Faschismus. Es geht aber auch um allgemein Menschliches, und vor allem um politisches Verhalten unter jeglichen Diktaturen, von denen es in unserem Jahrhundert leider noch sehr viele gibt. Deshalb glaube ich, daß diese tragische Posse heute durchaus noch ihre Gültigkeit hat. Begrenzt ist sie wohl nur durch das typisch Wienerische seiner Form und seiner Gestalten. Dem kann jedoch bei Inszenierungen anderen Ortes durchaus Rechnung getragen werden²⁵.

Abschließend soll noch auf die österreichische Verfilmung *Des Bockerers* im Jahre 1981 eingegangen werden. Sie wurde von Franz Antel unternommen, der wegen seiner sehr erfolgreichen Unterhaltungsfilm mit berühmten Schauspielern wie Paul Hörbiger und Hans Moser sehr bekannt ist. Dieser Film wurde international gefeiert und für den amerikanischen «Oscar» nominiert. 1985, anlässlich der Feierlichkeiten zum 30. Jahrestages der Unterzeichnung des Österreichischen Staatsvertrages erfolgte seine Ausstrahlung vom Österreichischen Fernsehen. Jacqueline Vansant zeigt jedoch in ihrer gründlichen Studie, daß bei der Verfilmung das eigentliche Anliegen der Autoren verloren ging²⁶. Während sich der Regisseur im ersten Teil des Films bemüht, die Brutalität der Nazis realistisch darzustellen und die Österreicher für die Ereignisse mit verantwortlich zu machen, so verflacht die Handlung im zweiten Teil ins Sentimentale. Hier steht der Regisseur seinen Landsleuten weniger kritisch gegenüber. Er ändert die Handlung darauf hin, daß der Zuschauer sich letztlich doch wieder nur als Opfer der Nazis identifiziert. Die tragische Posse, das Lehrstück, verflacht zum Wiener Unterhaltungsfilm.

Es ist das Schicksal eines Theaterstückes, daß sein Erfolg weitgehend von der Inszenierung und den Schauspielern abhängt. Dabei bietet die Adaption für den Film noch größere Möglichkeiten für Abweichungen vom eigentlichen Anliegen der Autoren, Das bedeutet jedoch durchaus nicht, daß dieses moderne Volksstück kein wirksames Lehrstück sein kann. Hier kommt es auf das Verantwortungsgefühl des Regisseurs oder Dramaturgen, sowie die Schauspieler an. Von allen wird das gleiche politische Verantwortungsgefühl verlangt, dessen Abwesenheit Becher und Preses in ihrem Stück so treffsicher und meisterhaft definieren.

²⁴ Naumann und Töteberg. «Ulrich Becher». Siehe oben. S. 6.

²⁵ Eine neue Übersetzung «Des Bockerer» ins Englische ist 1993 bei der Ariadne Press in Riverside, Kalifornien erschienen. Siehe: *Contemporary Austrian Folk Plays*.

²⁶ Vansant, Jacqueline: «Ways of Remembering: "Der Bockerer" As Play and Film». *Austrian Writers and the Anschluß*. Understanding the Past and Overcoming the Past. Riverside 1990. S. 271-285.

Klaus Zelewitz
(Salzburg)

Thomas Bernhard fehl am (Helden-)Platz
«In Oxford bin ich genauso wenig zuhause wie in Wien»
Eine Polemik

Wahrscheinlich kennen alle von Ihnen Thomas Bernhards *Heldenplatz*, mittlerweile sein bekanntestes Werk, und darauf möchte ich meine Ausführungen konzentrieren.

Wie verfährt der Dramatiker in seinem Drama, womit erzeugt er vom Text her die nicht zu verleugnende Öffentlichkeitswirkung des Dramas? - Nun, er stapelt Tiraden von Beschimpfungen nach dem "Prinzip" des *anything goes*, er verwendet das Ornament der politischen Rhetorik nicht zur kritisch-ästhetischen Gestaltung des Gegenstands, sondern macht den Stuck der Beschimpfung selbst zum Gegenstand und wirft ohne eine Spur von Moral die Wahrheit über Bord (soweit sie sich dort je befunden hat).

Nun äußert sich zwar Bernhard, der Bedingung der Gattung Drama entsprechend, im *Heldenplatz* nicht direkt, sondern über sprechende und agierende Figuren, aber die Übereinstimmungen zwischen dem Autor und dem von den Akteuren stark zitierten verstorbenen Professors Josef Schuster und seinem Bruder Robert sind augenfällig und durch fünf Zeilen auf dem Vorsatzblatt - und damit ist eine Passage der Figurenrede (S. 148) zur Autorenrede befördert - an einer Stelle sogar explizit autorisiert, die prinzipielle Differenz in diesem Fall poetologisch aufgehoben:

Kann schon sein daß Sie sich ein paarmal im Jahr
in dieser Stadt wohlfühlen
wenn Sie über den Kohlmarkt gehen
oder über den Graben
oder über die Singerstraße hinunter in der Frühlingsluft.¹

¹ Thomas Bernhard: *Heldenplatz*. Frankfurt 1988 (im weiteren Angaben im fortlaufenden Text in Klammern).

Der hohe künstlerische Inszenierungsstandard der Uraufführung (Regisseur Peymann, ein glänzender Wolfgang Gasser als "Professor Robert"), aufbereitet durch gezieltes Streuen (Egon Schwarz: «diese linguistischen Leckerbissen»²) in den eifrig vorabdruckenden Boulevard - «die absolute Primitivität in diesen österreichischen Dreckblättern» (Prof. Robert, S. 122), und das Burgtheater als renommierte und österreich-offizielle Spielstätte haben die *Heldenplatz*-PR-Kampagne zum vollen Erfolg werden lassen.

Das Drama war im allgemeinen Gespräch, ein bisserl demonstriert wurde auch, ein Teil der gesellschaftlichen Crème, darunter mancher Philister, fühlte sich und Österreich übel beschimpft, ein anderer Teil verteidigte die Freiheit der Kunst und meint in dem Stück bis heute einen Beitrag zur österreichischen "Vergangenheitsbewältigung" zu sehen.

Das Buch war bis zur Uraufführung konsequent zurückgehalten, zugleich jedoch waren so prompt wie geplant sich äußernde Kritiker mit dem Argument disqualifiziert worden, sie hätten ja den ganzen Text noch gar nicht gelesen. Die Vorstellungen waren, wie Egon Schwarz berichtet, bis Jahresende 1988 zu 99 % ausgelastet³.

Daß Tochter Anna («*Jetzt wird auch auf dem Burgtheater so schlecht gespielt*») und dieser Professor Robert («*Das ist traurig daß selbst auf dem Burgtheater nur noch schlechtes Theater gemacht wird*», beides S. 94) auch das Burgtheater und damit den Ort der Uraufführung beschimpfen, ist nicht mehr als ein kokett eingeschraubter Felshaken für kletterwillige Interpreten, die damit in Stand gesetzt werden (sollten), eine "größere Distanz" zwischen Autor und dramatische Figur zu legen.

Im übrigen wäre wahrscheinlich gerade für Bernhard und die Spielstätte selbst nicht gut gewesen, gerade das Burgtheater in seiner gegenwärtigen - aus der Sicht von 1988 wie 1993: Peymannschen - Spielpraxis aus der Schimpfkannonade auszusparen: Schließlich braucht auch der Regisseur sein Beschimpfungs-Feigenblatt, hatte er doch selbst das Stück für die Hundert-Jahr-Feier des (neuen) Burgtheaters bestellt!

Es kommt freilich schlimmer, Bernhard verliert mitsamt seinen Figuren jedwede politische Vernunft, jedwede politische Dimension: Gleich im zweiten Satz des Stückes teilt Professor Robert Schusters frühere Wirtschafterin Zittel mit, daß ihr Arbeitgeber gesagt haben soll, «*Jetzt ist alles noch viel schlimmer als vor fünfzig Jahren*». Und wenig später hören es die Zuschauer von Tochter Anna wiederholt: «es gibt jetzt mehr Nazis in Wien als achtunddreißig» (S. 63).

Dies ist nicht nur ein marktschreierischer Spot (und Spott), das Wien der Gegenwart vom Wien von 1938 noch negativ abzusetzen, sondern es dimensio-

² Egon Schwarz: *Heldenplatz?*, in: *German Politics and Society*, Issue 21 (Fall 1990): Austria: Standort '90, Cambridge, MA: Center for European Studies 1990, S. 45.

³ Ebda.

niert zugleich reziprok die Heldenplatzsituation der Anschlußokkupation von damals, verschiebt sie in Richtung Harmlosigkeit.

Seit 1988, dem Jahr der Uraufführung von *Heldenplatz*, ist es eher schlimmer geworden als besser, und zumal in der Bundesrepublik Deutschland brennen die Asylantenheime. Dennoch und mit Verstand und Auge für das Maß haben erst vor wenigen Monaten sowohl der österreichische Oberrabbiner Paul Chaim Eisenberg wie sein deutscher Kollege Bubis im österreichischen Fernsehen die vom Interviewer (Elmar Oberhauser in ORF 2, ZiB 2 1993-11-09) gestellte Frage nach einer weitgehenden Identität der Zustände von 1938 und 1993 deutlich verneint.

Wie Hannes Höller richtig feststellt, erfährt man in *Heldenplatz* wie in allen Texten Bernhards «*nichts davon, welche Philosophie die Philosophie-Professoren eigentlich vertreten*»⁴. Für die Bernhardsche "Totalitarismustheorie" ist es daher auch belanglos, ob ein Regierungschef Bruno Kreisky («*Sozimonarch, Höhensonnenkönig, Staatsclown*») oder Adolf Hitler heißt. Im Effekt erzeugt diese Nivellierungskunst - Bernhard ist *kein* Übertreibungskünstler!, dieses permanente Anrennen gegen jede Autorität Wurschtigkeit und Politikverdrossenheit und fördert damit Entwicklungen wie gegen Ende der Weimarer Republik.

Den kernigen Sprüchen, mit denen ein Jörg Haider den Dunst über den Tischen der Wirtshäuser schwängert, gesellt Bernhard die elaborierteren Editionen fürs Gespräch in der Theaterpause und auf der Cocktailparty hinzu. Daß er - im Gegensatz zu Haider - unter vielem anderen auch en passant - auf die Nazis schimpft, macht keinen wesentlichen Unterschied, ist doch - so Professor Robert - «was die Sozialisten hier in Österreich aufführen [...] ja nichts als verbrecherisch» (S. 97) und «der Staat eine Kloake stinkend und tödlich» (S. 102).

Das sind Sätze - ähnliche finden sich natürlich über die Katholiken, die Konservativen etc. - die den Angehörigen der Null-Bock-Generation wie Öl durch die Kehle laufen und von denen zwei von drei auch aus Jörg Haiders Kommentaren zur Situation der von ihm als solche bezeichneten "Altparteien" - i. S. die beiden Parteien der derzeitigen österreichischen Regierungskoalition, die Sozialdemokratische Partei Österreichs und die Österreichische Volkspartei - stammen könnten.

Bernhard ist, wie schon festgestellt, kein Übertreibungskünstler, sondern ein Nivellierungsscharlatan. Wer wie er (beinahe) alles, (beinahe) jeden beschimpft, kritisiert bzw. durch seine Figuren beschimpfen und kritisieren läßt, beschimpft im Grunde niemanden.

Einen Unterschied zwischen Autoren- und Figurenrede gibt es bei Bernhard grundsätzlich nicht; so auch er selbst in einem Interview mit der Zeitschrift *Basta*:

⁴ Hans Höller: Thomas Bernhard, Reinbek: Rowohlt 1993 (=rm 504), S. 16.

Peymann sagt, Sie selbst würden es gar nicht so böse meinen. Nur ihre Figuren redeten so böse.

BERNHARD: Was!?! Ich meine alles, was meine Figuren sagen. Jede Made läuft aus meinem Munde. Der Peymann ist ja leider auch schon blöd. Man läßt doch als Autor die Figuren das reden, dessen Ansicht man letzten Endes ist!⁵

Selbstverständlich sprechen jedoch Autor wie Figuren mitunter ironisch: Da bitterer Scherz und bitterer Ernst in unmodulierter Bissigkeit gleich kodiert werden, stünde es dem Zuschauer von daher durchaus frei, eine Äußerung als «gemeint» oder ironisch aufgehoben als «nicht gemeint» zu begreifen. Doch da ist jedenfalls noch der letzte Satz des eben beigebrachten Zitats (*dessen Ansicht man letzten Endes ist*): Und hier wäre ich denn doch auf denjenigen oder diejenige gespannt, der oder die mir diesen Satz als einen ironischen weismachen wollte!

Nun könnte man vielleicht noch die Meinung versuchen, die Besonderheit der Darstellung des Nationalsozialismus bzw. seiner Erscheinungsform, des Heldenplatzes von 1938, läge in einer Technik der weitgehenden Aussparung. Denn gerade hier verdränge doch die Schilderung der (begreiflichen) Hysterie der Frau Professor, also der Blick auf die psychische Befindlichkeit, den sonst prävalenten Beschimpfungsmodus:

kaum ist sie im Speisezimmer hört sie das Geschrei vom Heldenplatz [...] er hat gedacht es nützt wenn sie sich die Ohren zustopft aber das hat natürlich nichts genützt auch in der Nacht hört sie das Heldenplatzgeschrei (Frau Zittel). In Steinhof haben sie der Frau Professor ja im Jänner wieder im Pavillon Friedrich einen elektrischen Schock gegeben (Herta, beides S. 29).

Aber mit der Manier der ausgesparter Begründung wird z.B. auch Linz kategorisiert: «In Linz geboren *allein* das ist ein fürchterlicher Gedanke, hat er gesagt» (Frau Zittel über Josef Schuster, S. 15).

Und selbst der oben referierte psychiatrische Befund der Frau Professor wird durch eine Reihe von Relativierungen völlig zurückgenommen: Zum einen hat Frau Zittel schon zuvor (S. 14) festgestellt: «*Der Pavillon Friedrich ist für die depressiven feinen Leute die sind nicht eigentlich krank*».

Zum anderen soll laut Frau Zittel (S. 13) - der Professor Josef Oxford zugleich als den Ort beschrieben haben, an dem der Heldenplatz umfassend nicht existiert:

⁵ zit. nach Gertrude Stix: «Kunstwerk» oder «Skandalstück». «Heldenplatz» im Spiegel der österreichischen Öffentlichkeit, Diplomarbeit [masch] Universität Salzburg 1990, S. 62.

in Oxford gibt es keinen Heldenplatz
in Oxford ist Hitler nie gewesen
in Oxford gibt es keine Wiener
in Oxford schreien die Massen nicht.

Da aber - wiederum laut Frau Zittel - Professor Josef andererseits bekannt habe, daß er ja England hasse «*und Oxford ganz besonders*» (S. 32) und daß er «*In Oxford bin ich genauso wenig zuhause wie in Wien*» (S. 57) gesagt haben soll.

Da er sich vor der englischen Universitätsstadt (sogar?) «*gefürchtet*» haben soll, berichtet Tochter Anna, während ihm Wien (bloß?) «*verhaßt*» (beides S. 61) gewesen sein soll, bleibt vom Grauen des nationalsozialistisch brodelnden Heldenplatzes von 1938 so gut wie nichts übrig, Linz ist (fast) wie Graz - «*Nach Graz eingeladen in das Nazinest / in die absolute Unstadt / wie er immer gesagt hat*» (S. 35), Vranitzky wie Hitler, das England nach 1945 wie die Ostmark des 3. Reichs und überhaupt Jacke wie Hose.

Ich verstehe Egon Schwarz nicht, wenn er, offensichtlich zustimmend, schreibt: «*Die Universitäten, die Schweiz, Amerika, das gesamte Weltgeschehen - sie alle bekommen ihre wohlgezielten [sic!] Seitenhiebe ab*»⁶. Aber jedenfalls steht ja fest, daß «*in Österreich ist immer alles am schlimmsten gewesen*» (Prof. Robert, S. 89) ist; oder - siehe oben - auch nicht.

Und daß es für Bernhard und seine Schuster im Wien, im Österreich von 1988 schlimmer ist als 50 Jahre zuvor, wurde oben schon herausgearbeitet, Hitler degeneriert zum etwas über die Stränge schlagenden Hauswirt, zum misanthropischen Rappelkopf, der Professor Josef «*aus [s]einer Wohnung verjagt*» (Frau Zittel, S. 29) hat.

Der Versuch, ernsthaft mit dem Modus der Übertreibung an dieses Thema zu gehen, mußte bei Bernhard, müßte aber auch bei jedem anderen scheitern. Übertreibung ist maßstabsgetreue Vergrößerung, und sie ist möglich bei der Borniertheit österreichischer Universitätsprofessoren; auch hier mögen Zyniker dies vielleicht verneinen.

Für äußerst diskussionswürdig halte ich dieses Verfahren, wenn Phänomene recht unterschiedlicher Qualität summarisch auf ein Niveau gerückt werden und die Unterschiede zwischen einer anspruchsvollen Tageszeitung und einem Boulevard-Produkt völlig verschwimmen: Daraus könnte man in etwa ablesen, je anständiger sich jemand verhält, desto stärker wird in der Beschimpfung seiner Person übertrieben.

Vollends problematisch, ja einfach untragbar wird dieses sogenannte Übertreibungsverfahren aber beim Thema der Verfolgung und Vernichtung der Juden durch die Nationalsozialisten: *Auschwitz ist nicht übertreibbar*.

⁶ Egon Schwarz: Heldenplatz?, S. 47.

Es ist kennzeichnend genug, daß die rechtslastige FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs) unter Ihrem Vorsitzenden Jörg Haider am 10. November 1993 beim Handelsgericht Wien einen Antrag auf Beschlagnahme des Nachschlagewerks *Handbuch des österreichischen Rechtsextremismus*⁷ ein- und zuerst auch durchgebracht, schließlich aber verloren hat, daß sie sich aber bei *Heldenplatz* 1988 kaum von der Tagesordnung abbringen hatte lassen.

Ein guter Teil des Dramas enthält implizit strategisch pfiffige Verhaltensanweisungen: Die Beschimpfung der österreichischen Presse reicht bis zur gleichnamigen Tageszeitung («dieses verkommene Blatt», Prof. Robert, S. 122), die der österreichischen Universitätslehrer agiert flächendeckend: «die heutigen Universitätslehrer sind von einer unglaublichen Primitivität [...] die wichtigsten Lehrstühle mit Tiroler und mit Salzburger Nazis besetzt» (Prof. Robert, S. 147) «die Universität ist ja auch voller Idioten [...] steiermärkische Trottel salzburgische Idioten» (S. 66).

Die Chance für den einzelnen, sich dem summarischen Verdikt zu entziehen, besteht - natürlich - im Preis Thomas Bernhards, im Anschreiben für die posthume Verleihung des Literaturnobelpreises etwa, den sich Bernhard schon Ende der fünfziger Jahre zu verdienen geglaubt hatte (Mitteilung von Adalbert Schmidt).

Es ist schwer zu beurteilen, inwieweit dies - wenn, dann auf der Ebene des Unterbewußtseins - Literaturwissenschaftler und -kritiker stimuliert hat, gerade am *Heldenplatz* den kritischen Blick zu verlieren, Bernhard zu verklären, zum Teil geradezu hymnisch.

Lessings *Minna* halte ich für ein wichtiges und ausgezeichnetes Drama; Bernhard hingegen läßt durch seine Figuren verlautbaren: «Minna von Barnhelm das ist ja keine Geistesbeschäftigung» (Anna, S. 67). «Dieses deutschnationale Operettchen» (Lukas, S. 152) sei kennzeichnend für die Spielpraxis des Burgtheaters.

Darüberhinaus beabsichtige ich weder auf den postmodernistischen Thomas Bernhard-Zug aufzuspringen, noch habe ich Angst, wegen meiner Kritik in die Reaktionärsecke gestellt zu werden: Zu wichtig ist es, hier einiges auszusprechen.

Der Verkaufstrick, sich durch das Lob Frankreichs - «*Franzose wäre ich gern gewesen hat er gesagt nicht Engländer nicht Russe Franzose daß ich Österreicher bin ist mein größtes Unglück*» (Frau Zettel über Professor Josef, S. 25) - einen besonderen Platz im Kultur- und Wissenschaftsleben jenes Landes sicherzustellen, mag am Rande noch hingehen und scheint in Frankreich seine Wirkung zu erzielen.

⁷ Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hrsg.): *Handbuch des österreichischen Rechtsextremismus*, Wien: Deuticke 1993.

Bernhard hat jedoch auch Exilanten beschimpft, u.a. Elias Canetti und Bruno Kreisky, sein eigener, von ihm selbst vielgepriesener Großvater Johannes Freumbichler war Staatspreisträger des faschistischen, autoritär-katholischen österreichischen Ständestaats.

Darum durchbricht jegliche Grenze des guten Geschmacks aber der Verkaufstrick, durch eine sogenannte "posthume literarische Emigration" (Überschrift des 1. Kapitels von Hans Höllers Rowohlt-Monographie - im Text: «Die posthume [...] Emigration ist auch deshalb eine literarische ...»⁸) seinen Stellenwert in Österreich über den Tod hinaus zu manipulieren.

Thomas Bernhard hatte ein schönes Bauernhaus in Österreich, in der Nähe von Gmunden, war mehrfach bepreister Autor in diesem Land, Gegenstand von Symposien, von universitären Lehrveranstaltungen, von Diplomarbeiten und Dissertationen. Er wurde und wird in diesem Land verkauft und aufgeführt, u.a. bei den Salzburger Festspielen und nicht wenig am Burgtheater.

Es ist eine schamlose Verhöhnung - Thomas Bernhard: «*Ich habe ja kein Schamgefühl oder was, das hab' ich ja nicht mehr*»⁹ - eines Jura Soyfer durch Thomas Bernhard, eines Bertolt Brecht durch Thomas Bernhard, eines Ernst Toller, eines Stefan Zweig, einer Hilde Spiel, eines Franz Theodor Csokor usw. usw. durch Thomas Bernhard, für sich in der postnationalsozialistischen Epoche die Bezeichnung *Emigrant* zu usurpieren.

Heldenplatz ist ein «*Text von eher bescheidener literarischer Qualität, [...] geschickt von außen lanciert*» (Bernhard Sorg in KLG¹⁰), ist politisch gesehen leider viel schlimmer als lediglich neutral, ein negativer Beitrag zu der 1988 überfälligen und heute in Gang befindlichen Trauerarbeit der Österreicher. Das Drama ist kein (positiver) «*Beitrag zum Bedenkjahr*» (Höller) 1988, sondern vielmehr ein Rückfall in die Verharmlosung des Nationalsozialismus und seiner Anhänger in der Gegenwart.

Egon Schwarz führt in seinem Beitrag eine kurze Reihe von Reaktionen auf und hält sie offensichtlich für mehrheitlich zustimmend; in veränderter Reihenfolge, kommentiert:

Werner Herzog: Das ist ja ein ganz großer Mann, der Bernhard, den Sie hier in Österreich haben. (Und über den *Heldenplatz*???)

Gerhard Roth: Ich bin sehr berührt. Ich glaube, daß in diesem Land viele Menschen verletzt worden sind, durch die Umstände, in denen das Land lebt, und hier sind die Verletzungen zum Ausdruck gekommen. (... wer ist da verletzt worden???)

⁸ H. Höller: Th. Bernhard, S. 9.

⁹ Kurt Hofmann: Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard, München 1988.

¹⁰ Kritisches Lexikon zur deutschen Gegenwartsliteratur, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Stichwort «Thomas Bernhard», 40. Lfg. 1993 (Bernhard Sorg).

André Heller: Es ist interessant, daß eigentlich bei den provokantesten Stellen überhaupt kein Protest war. (Heller sei eine Nachdenkpause vergönnt!)

Robert Jungk: Ich bin sehr enttäuscht. Ich habe eine scharfe Kritik erwartet, ... aber das war eine ... grobschlächtige Kritik, die auf das Niveau derer ging, die sie bekämpft. (braucht keinen Kommentar.)

Aber dann doch noch eine eindeutig positive:

Siegfried Unseld: Ich fand das heute Abend einen Sieg des Stückes, einen Sieg von Peymann, aber auch einen Sieg des Wiener Theaterpublikums¹¹. (Unseld ist Bernhards Verleger, alles gesagt? - Alles gesagt!)

Thomas Bernhard hat mit dem *Heldenplatz* nicht nur ungeheure Wirkung erzeugt: Auch der *Heldenplatz* selbst ist ungeheuerlich. Er entwirft nicht einmal die zweiflächige Kulisse eines Potemkinschen Dorfes, sondern würfelt Ornamente des Beschimpfens zu einer krausen Fassade. Der *Heldenplatz* ist Kitsch.

Oder erläutert an einem drastisches Beispiel: Der Satz *Arbeit macht frei!* beschreibt mit oder ohne Rufzeichen ein Grundprinzip menschlicher Lebensorganisation, indem in ihr der Mensch den zu produzierenden Gegenstand gedanklich vorwegnimmt und sie für ihn Sinn stiftet.

Als Transparent über dem Eingang eines Konzentrationslagers wird der gleiche Satz zur verhöhnend pervertierten Ikone organisierter Vernichtung menschlichen Lebens, zum Inbegriff von Kitsch, zum sinnentleerten Ornament.

Thomas Bernhard hat ungeheuer viel aus sich gemacht, die Betreiber und Anwälte der Literatur hätten zum besten der Literatur von ihm lernen und mit ihm sehr vieles - möglicherweise freilich auch hier: ungeheuer vieles - machen können.

Denn der Schriftsteller war ein begnadeter Inszenierungskünstler seiner selbst, ein genialer Marketing-Fachmann für Literatur: Was aber im Fall anderer Texte als gelungene kunsthandwerkliche Demonstration angesehen werden mag (Sigrid Schmid-Bortenschlager: «a registered trademark, tried, tested and harmless»¹²), eben eine vorgeblich sehr spezifische Art der «Übertreibung», ist im Fall des Themenkomplexes *Nationalsozialismus - Judenvernichtung* in jedem Fall deplaziert.

Wer will, kann in Kurt Hofmanns *Gesprächen mit Thomas Bernhard* auch Thomas Bernhard dazu nachlesen:

Die Leute sind ja zu allem zu präparieren. Sie können ein Theater füllen

¹¹ Egon Schwarz: *Heldenplatz?*, S. 52.

¹² Sigrid Schmid-Bortenschlager: *From Provocation to Appropriation*, in; Ricarda Schmidt und Moray McGowan (Hrsg.): *From High Priests to Desecrators*, Sheffield: Sheffield Academic Press 199, S. 14.

mit bestimmten Leuten, die angereichert worden sind durch Zeitungen und so.

Ein Hund sucht ja auch einen Baum oder eine Hausmauer, wenn er pißt. Wenn man schreiben will, ist es ähnlich, wie wenn man Wasser abschlägt. Dann sucht man so etwas, und am meisten pißt man sich selber an, weil das das Naheliegendste ist.¹³

Es hat daher in einer Zeit, in der die das Buch, das Lesen um ihren Anteil im kommunikativen Prozeß ringen, tragische Dimension, Bernhards Marketingkonzept für Bernhard auf den Leim zu gehen und den PR-Mann als einen Dichter zu verkennen. Und eines noch: *Heldenplatz* als geschichtliches Ereignis von 1938 ist ein trauriges Kapitel der österreichischen Geschichte; das Drama *Heldenplatz* von Thomas Bernhard ist natürlich auch keine Österreich-Beschimpfung!

¹³ Kurt Hofmann: Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard, München 1988, S. 87.

Gabriella Rovagnati
(Milano)

L'enigmatica stabilità dell'incertezza
«Strophen einer Ehe» di Hans Raimund

Nato a Petzelsdorf, un paesino della Bassa Austria, il 5 aprile 1945, e cresciuto a Vienna, dove ha vissuto fino al 1984, il poeta, scrittore e traduttore¹ Hans Raimund da vent'anni divide l'esistenza con Franciska, la compagna alla quale è destinato (*Für FRanCiska*) il suo quinto, e finora ultimo, volume di poesie: *Strophen einer Ehe* (Strofe di un matrimonio)². Ma, dedica a parte, il nome della donna, come nelle precedenti raccolte liriche, non compare mai nei testi; qui essa diventa un semplice «tu», pronomi che denota sì una specifica persona, ma insieme viene assottigliato a metafora dell'«altro» di qualsiasi rapporto d'amore.

Il poeta dichiara apertamente di non avere un nome per la compagna, complice di un coinvolgimento affettivo che si sottrae a ogni tentativo di cristallizzazione, e di non volerne inventare o cercare nessuno per lei, perché tutti sarebbero riduttivi e inadeguati:

«ICH HABE FÜR DICH KEINEN NAMEN»
Ich ungelerner Wortemacher könnt schon einen finden
Der so klingt wie die die sie in der Karibik

¹ Hans Raimund ha finora pubblicato due volumi di prose: *Rituale*, Eisenstadt, Roetzer, 1981; *Trugschlüsse*, Klagenfurt-Salzburg, Wieser, 1990 (trad. ital. parziale di Augusto Debove, *Ventriloquii viennesi*, Faenza, Moby Dick, 1993). Raimund è traduttore, fra gli italiani, di Attilio Bertolucci, Virgilio Giotti, Primo Levi, Lucio Piccolo, Umberto Saba, Vittorio Sereni, Gesualdo Bufalino, Sergio Solmi. Per la traduzione di *Meditazioni sullo scorpione* di Solmi, ha vinto il premio Wystan Hugh Auden 1991/92; cfr. sull'argomento Hans Raimund, *Auden as a translator*, in Franco Buffoni (cur.), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 349-354.

² Hans Raimund, *Strophen einer Ehe. Liebesgedichte*, Klagenfurt-Salzburg, Wieser, 1995. Le precedenti raccolte liriche sono: *Schonzonen*, 1983; *Auf Distanz gegangen*, 1985; *Der lange geduldige Blick*, 1989; *Kaputte Mythen*, Klagenfurt-Salzburg, Wieser, 1992 (trad. ital. parziale di Augusto Debove, *E qualunque cosa accada*, Milano, Crocetti, 1995); *Du kleidest mich in Licht*, Klagenfurt-Salzburg, Wieser, 1994.

Wirbelstürmer geben oder die sich Generäle

Für Manöver einfallen lassen ...
 Ein Codewort das ich wann ich immer will
 In das Bewußtsein tipp und prompt erscheinst du
 Abstraktion gestrichelt auf dem Bildschirm ...

Ich suche keinen für dich vielgeliebt Gefürchtete
 [...] (p. 49, I,1-4; II, 1-4; III,1)

«IO PER TE NON HO UN NOME»
 Io spontaneo parolaio ne potrei trovare uno
 Che suoni come quelli che nei Caraibi
 Si danno agli uragani o quelli che i generali

Si inventano per le manovre belliche ...
 Una parola in codice che io quando mi va
 Digo nella coscienza e subito appari tu
 Astrazione tratteggiata sullo schermo ...

Io non ne cerco uno per te temuta molto amata [...]

Benché porti il sottotitolo *Liebesgedichte* (Poesie d'amore), la silloge, suddivisa in due equilibrate sezioni, si sottrae con caparbia al bisogno di definire un sentimento che sfugge persino alla consapevolezza soggettiva:

DIE LIEBE IST ES NICHT MIT DIR GEWESEN
 Wir wußten beide nicht was Liebe heißt
 Und heut nach zwanzig Jahren miteinander
 Da wissen wirs noch immer nicht (p. 14, I,1-4)

NON È STATO L'AMORE CON TE
 Noi due non sapevamo che vuol dire amore
 E oggi dopo vent'anni insieme
 Non lo sappiamo ancora

Ciò che lega il poeta alla donna è un complesso di pulsioni che si lascia percepire e intuire, forse decomporre e descrivere, ma resta, nella sostanza ultima, insondabile:

NICHT MITZUTEILEN ISTS begreifbar
 Kaum für dich und mich Und gar
 Nicht für die anderen die Neugierigen Neidischen (p. 57, I,1-3)

NON LO SI PUÒ COMUNICARE comprensibile
A mala pena a te e a me ... E per nulla
Agli altri i curiosi gli invidiosi

L'inspiegabile e tuttavia tangibile intrico di sensi e sentimenti che unisce la coppia - Gestrüpp das wuchernd / Uns begrenzt und schützt: Ein pfortenloses Labyrinth ... (Groviglio che rigoglioso / Ci delimita e protegge: un labirinto senza porte ..., p. 71, II,2-3) - non può trovare estrinsecazione nella banalità di formule linguistiche assodate e, in fondo, desematizzate, e si fissa, almeno momentaneamente, solo nell'astratta geometria della forma letteraria:

«ICH LIEBE DICH ...» das hab ich nie
Zu dir gesagt Die Übertreibung die hat ihren Platz
Im Text [...] (p. 70, I,1-2)

«TI AMO ...» questo io a te non l'ho
Detto mai L'eccesso trova posto
Nel testo [...]

Nonostante tutto questo pudore espressivo che, come in molte tradizionali definizioni del divino proposte dalla teologia, concede un'analisi solo in negativo della vita a due, la relazione fra il poeta e la compagna risulta essere, fino alla fine, realtà autentica, benché quasi improbabile, sorprendente e sconcertante nella sua cocciuta durezza:

«ZWANZIG JAHRE! UNSERE KERZE
Brennt noch!» - «Brannte ja fast immer
Nur an einem Ende ...» (p. 17, I,1-3)

«VENT' ANNI! IL NOSTRO CERO
È ancora acceso!» - «Lo è stato quasi sempre
Solo ad un'estremità ...»

Il fuoco della passione, a tratti, si è diviso, ha attecchito anche all'altro capo della candela, ma la donna - che davvero in nulla corrisponde alle stereotipate immagini del dolce angelo del focolare - non ha permesso che essa si consumasse su due lati:

[...] Du Löwe
Aufgestört in deinem

Frieden machtest starkerhand
Dem ein Ende aus der Mücke
Keinen Elefanten

Mich jedoch zur Schnecke: löchstest

Mit zwei tränennassen Fingern
Eine von den beiden

Flammen kürztest ein für alle
Mal den aberwitzigen Docht ...
(p. 17, IV,2-3; V,1-3, VI,1-3; VII,1-2)

[...] Tu leonessa
Disturbata nella tua
Pace con mano forte vi ponesti
Fine non facendo di quella mosca
Un elefante

Di me però un essere strisciante: spegnesti
Con due dita madide di pianto
Una delle due

Fiamme recidesti una volta
Per tutte il dissennato lucignolo ...

Raimund - e questo è un tratto caratteristico sia delle sue liriche sia delle sue pagine in prosa³ - parla con estrema sincerità della propria vita con Franciska (e quindi di ogni autentica storia d'amore), non presentandola affatto come qualcosa di problematico o di falsamente romantico: il matrimonio non è stato sempre tutto oro - *Manchmal aber wars auch Eisen* (A volte però è stato anche ferro, p. 18, III,1) -, né si è configurato come una tranquilla convivenza priva di fratture. Anzi, con impietosa lealtà, il poeta ammette i propri errori - ... *Bin mehr Tier als / Wunder brauche lange / Bis ich was kapiere* (... Sono più bestia che / Prodigio mi ci vuol molto / per capir qualcosa, p. 20, XII,1-3) -, la propria disgregante inquietudine e insieme la propria parassitaria dipendenza dalla compagna (*ICH HÄNGE AN DIR, TI STO ATTACCATO*, p. 25). E benché veda con chiarezza anche i difetti di lei (... *DIE KARGHEIT DEINER WORTE, L'ESIGUITÀ DELLE TUE PAROLE*, p. 21), non cessa di confessare che è merito suo se ancora sono insieme, se il legame è stato, ogni volta, in grado di ricomporsi e rinnovarsi:

Noch kann sich alles ändern wenn
Du nur aushältst ... Aug an Auge
Hand an Hand Zahn an Zahn:
Ein Ganzes wieder wenn auch nie wie früher

³ Cfr. Ugo Rubini, *Scrittori d'Austria*, in «Quaderni dell'Università degli Studi di Bari» (Facoltà di Economia e Commercio - Istituto di Lingue Straniere), Bari, Laterza, 1993, pp. 111-136; qui, p. 133: «Raimund [...] non discetta sulla verità, ma la cerca e la dice».

Ein Neues aus den Scherben schwebend
Gleitend durch die Jahre denen
Wir entgegengehen ... (p. 32, IV,1-7)

Tutto può cambiare ancora se
Tu resisti ... Occhio unito a occhio
Mano a mano dente a dente:
Di nuovo un tutto anche se mai più come prima
Una cosa altra che si libra dai cocci
Scivolando attraverso gli anni ai quali
Noi andiamo incontro ...

La consapevolezza della minaccia che sempre insidia un'unione che pure si dimostra compatta, induce il poeta a vivere l'amore con l'ansia di chi sa che l'incantesimo potrebbe infrangersi in ogni istante:

[...] Uns genügt die Wirklichkeit
Des Scheins sich im anderen aufgehoben
zu ahnen (nicht zu wissen) eine Zeit
Und nicht in alle Ewigkeit ...
Was Liebe? (p. 15, VIII,1-5)

[...] A noi basta la realtà
Della parvenza di presagire
(Non di sapere) d'esser
Protetti nell'altro per un po'
E non per l'eternità ...
Cos'è l'amore?

Le domande, allora, restano senza risposta, le questioni rimangono aperte, come dimostra, a livello grafico, l'uso frequente dei puntini di sospensione, l'unica forma di interpunzione - a parte qualche raro trattino e i numerosi punti esclamativi e interrogativi - usata nelle liriche; il significato ultimo, anche delle cose, viene così volutamente lasciato nella sfera dell'arcano (MIR HAT DIE BLUME SINN NIEMALS GEBLÜHT, IL FIORE NON HA MAI FIORITO SENSO PER ME, p. 48), esorcizzato con una risata o una partita a ping-pong (SIE SAGT SIE FÜHLT SICH HEUTE NICHT DANACH, LEI DICE CHE OGGI NON SE LA SENTE, p. 34), rimosso nei gesti della quotidianità (WIR HABEN ALLE HÄNDE VOLL / zu tun, ABBIAMO UN MUCCHIO DI COSE / da fare, p. 59), rinviato, come secondo un tacito accordo, ad altra occasione:

... Und
Wieder retten wir uns hinüber
In die Geräumigkeit des Schlafes (p. 68)

... E
 Di nuovo ci salviamo
 Nella vastità del sonno.

Questo sfuggire dell'amore a ogni definitiva teleologia è ciò che ne garantisce la costante potenzialità vitale, non facendo mai dimenticare che un «io» e un «tu» hanno il diritto, anzi il dovere, di non concedersi mai fino in fondo, di riservarsi sempre uno spazio neutro, di vantare «einen Anspruch auf Niemandland» (p. 34), una pretesa su una terra di nessuno. È difficile per lo stesso poeta capire che cosa abbia reso possibile la resistenza di un rapporto tanto complicato e articolato alla trappola sempre tesa della precarietà. Certo vi ha contribuito la tenacia della donna, - [...] ein Löwe / Mit der Haut und dem Gedächtnis / Eines alten Elefanten ([...] una leonessa / con la pelle e la memoria / di un vecchio elefante (p. 8VI,1-3; VII,1) - in grado di far fronte a qualsiasi situazione - Gerüstet eben immer und für alles (armata sempre e per ogni evenienza, p. 96, 7, II,3). La vittoria sulla transitorietà sempre in agguato è stata inoltre agevolata dalla profonda diversità delle nature dei partner, spesso dissolta in un tocco d'ironia:

BIST KEIN JÄGER BIST EIN SAMMLER
 Blätter Zapfen Kräuter Blumen
 Beeren Pilze bringst von jedem Ausflug heim

[...]

Was vermag da meine ohne
 Hin nur angelese kleine
 »Ars amandi«gegen drei Kilo Herrenpilze?

Gratis! (p. 26 s., I,1-3; XI,1-3; XII,1)

NON SEI UN CACCIATORE SEI UN COLLEZIONISTA
 Foglie pigne erbe fiori
 Bacche funghi porti a casa da ogni gita

[...]

Che può allora la mia per di più
 Solo libresca piccola
 «Ars amandi» contro tre kili di porcini?

Gratis!

Alla lunga la complementarità dei caratteri è risultata motivo di coesione, si è trasformata nella capacità di guardare alla realtà da un'ottica doppia - molte delle liriche sono giocate sull'alternanza fra poli opposti, raccontano di «*Choses vues à droite et à gauche*» (p. 76) -, di trovare ciascuno il proprio spazio in un microcosmo basato sulla dialettica fra una creatura femminile intuitiva, gioiosa, concreta e costruttiva e un uomo irrequieto, ombroso, cerebrale, ossessionato dalla scrittura:

[...] Und wieder
Fasse ich kaum wenn überhaupt und vage
Wahrgenommenes sofort in Sprache (p. 47, II,1-3).

[...] E di nuovo
Riduco qualcosa di appena se pur vagamente
Percepito a linguaggio.

I vent'anni di una vita trascorsa insieme e che si avvia verso l'autunno - Wo sind wir? / In der Mitte? Gegen Ende? (Dove siamo? / A metà? Verso la fine?, p. 92) - si sono poi nutriti di una serie di passioni comuni che i versi lasciano di continuo trapelare. Innanzitutto quella per la musica, onnipresente nella produzione di Raimund, essendo essa stata la sua prima forma d'espressione creativa. Da anni, per la verità, l'artista è passato dalle note alle parole, con le quali, seguendo l'indicazione del triestino Roberto Bazlen, si è inventato «nuovi luoghi dove poter naufragare»⁴. Scrivere testi letterari resta tuttavia per lui solo un percorso alternativo per raggiungere, comunque, una compiutezza armonica. Lo rivela con chiarezza un brano autobiografico in prosa, che è insieme una dichiarazione di poetica, *Niederlagen und andere Spiele* (Sconfitte e altri giochi)⁵: «Sì, prima, molti anni fa, aveva dimostrato talento musicale. Ma da un certo tempo a questa parte preferiva fare deviazioni. Prendeva una parola, una qualsiasi, la sbottonava, bottone dopo bottone ...». Molte delle pagine di Raimund parlano per metafore della sua faticosa e mai scontata conquista della poesia, alla quale, come alla musica, sull'esempio di Novalis egli si accosta solo con intenti da ermeneuta: «Non mi considero niente di più di un interprete, il quale, secondo Stravinsky, è colui che tira la corda delle campane; ciò che suona è la campana, ciò che suona non sono io, bensì il testo»⁶. La preparazione musicale del poeta è evidente anche nelle liriche di *Strophen einer Ehe*, non solo per via delle continue allusioni concrete a quest'arte (lo strumento prediletto resta, qui

⁴ Si veda l'esergo anteposto alla sezione *Zwänge* (Costrizioni), in *Trugschlüsse*, cit., p. 15.

⁵ *Ibidem*, p. 17 ss.: «Ja, früher, vor Jahren, da sei er musikalisch gewesen. Aber schon seit geraumer Zeit ziehe er Umwege vor. Er nehme ein Wort her, ein beliebiges, knöpfe es, Knopf für Knopf auf ...».

⁶ Hans Raimund, *Autoritratto di traduttore*, in «Testo a fronte» 7 (ottobre 1992), pp. 109 s.

come altrove, il pianoforte⁷), ma anche delle molteplici scelte prosodiche che, in ogni singolo caso, vengono operate quali continue variazioni sull'unico tema centrale del mistero d'amore. Nel volume si alternano così poesie dalla struttura metrica regolare e compatta - distici, terzine, quartine, sestine di diverso andamento ritmico e di varia misura, benché sempre prive di esito in rima - a componimenti del tutto sganciati dalle regole della metrica tradizionale, dove i tipi di strofa e la lunghezza dei versi mutano e si aggregano in maniera solo in apparenza casuale, lasciando di fatto trasparire un progetto architettonico, che ha, senz'eccezione, fondamenta nella paratassi ed edifica la propria eufonia complessiva attraverso un sapiente dosaggio di allitterazioni, assonanze, cesure, iterazioni, magari di decisi ritornelli, tesi, di volta in volta, a sottolineare, a evocare, a recuperare la frase radicale del discorso poetico.

Oltre alla musica, a cementare il rapporto della coppia ha contribuito infine la comune fascinazione per il peculiare paesaggio del Carso (ZUM ESSEN GIBTS GEMALTE ZWETSCHKEN / DA MANGIARE CI SON PRUGNE DIPINTE, p. 58). Da più di dieci anni, infatti, Raimund si è ritirato con la compagna a Duino, già tanto cara a Rilke, abbandonando definitivamente l'amata-odiata Vienna, la città in cui ha vissuto per quasi quarant'anni, sentendovisi sempre soltanto un ospite⁸. Da allora l'angolo d'Italia che ha scelto come patria d'elezione - il «paese lontano in cui / colpevole pure volentieri vivo»⁹ - è per lui fonte inesauribile d'ispirazione¹⁰. Il brullo paesaggio del Carso, spesso sconvolto dalla Bora che si può ascoltare, percepire e persino assaporare (MACH DIE AUGEN ZU, CHIUDI GLI OCCHI, p. 45), fa, anche in questa silloge, da cornice geografica e sentimentale alla quotidianità di un'esistenza, condivisa con la moglie - *Ogni mattina, Ogni giorno, Ogni sera*¹¹ - in una sorta di irrinunciabile dipendenza simbiotica. Ciò non significa che la scelta sofferta di sradicarsi dall'Austria sia fonte esclusiva di gioia, come Raimund aveva già ripetutamente sottolineato nelle liriche di *Kaputte Mythen*; perché ovunque e comunque l'esistenza è percorsa da un'ansia sottile, corrosa dalla concretezza che tarpa le ali di ogni volo nella pura idealizzazione. La festa (limitata a qualche preciso giorno della vita,

⁷ Si veda, tra l'altro, l'angoscioso brano autobiografico *Die Stretta. Nichts als Vorwände*, in *Trugschlüsse*, cit., pp. 107-117 (trad. ital. *La Stretta. Tutti pretesti*, in *Ventriloqui viennesi*, cit., pp. 61-71).

⁸ Cfr. Hans Raimund, *Wien-Lied*, in *Kaputte Mythen*, cit., p. 58: «Ich bin ein Gast in dieser Stadt / in der ich vierzig Jahre lebte» (I,II, 1-2); trad. ital. *Canto viennese*, in *E qualunque cosa accada*, cit., p. 67 ss.

⁹ *Ibidem*, «[...] in dem fernen Land in dem / ich schuldbewußt doch so gerne lebe» (2,II,4; III,1).

¹⁰ Cfr., oltre alle numerose poesie ispirate al paesaggio carsico in *Kaputte Mythen*, anche *Duino. Ahnungen von Natur*, in *Trugschlüsse*, cit., p. 7-13.

¹¹ Cfr. le tre liriche, *Allmorgendlich, Alltäglich, Allabendlich*, in *Kaputte Mythen*, p. 19, 20 s., 22 s.

come il *sette agosto 1994*, data del compleanno della compagna, p. 89 s.) non può mai essere perfetta, del tutto priva dei segni dell'umana sofferenza:

[...] Aber
 Erinnere dich an das hübsche Zigeunerkind das zu
 Niemanden gehörte und wie du es dir verbeißen mußtest
 Es zu fragen wieso es denn eine so schöne dunkle Haut
 Habe Oder an die Frau die Schinken kauend vom Strick
 Erzählte den die Tochter sich schon angeschafft habe oder
 An die beiden Dörfler die sich früher als die andern
 Verabschiedeten weil sie wie sie sagten wenigstens
 Einmal am Tag die Eltern im Bett umdrehen müßten ... (p. 90)

[...] Ma
 Ricordati di quel grazioso zingarello che non
 Apparteneva a nessuno e di come ti dovesti trattenerne
 Dal chiedergli come mai avesse una pelle tanto bella e
 Scura O della donna che masticando prosciutto della corda
 Raccontava che sua figlia già si era procurata o
 Dei due paesani che prima degli altri presero
 Commiato perché come dissero dovevano almeno
 Una volta al giorno girare nel letto i genitori ...

L'angoscia non è mai del tutto assente neanche quando ci si ritira nell'isolamento della sfera privata. È inutile illudersi di poter costruire un idillio perfetto, che esiste, se pure è dato, solo nella finzione letteraria. Nella realtà esso è pericoloso - HIER / Haben wir meistens mehr Zeit (für uns / Nicht für die anderen) als gut ist (QUI / Abbiamo di solito più tempo (per noi / Non per gli altri) di quanto sia bene, p. 75, I,1-3) -, a volte addirittura soffocante. La poesia di Raimund non vive dell'ingannevole anelito di farsi canto di una serena *routine*, mai scalfita dal desiderio d'evasione; essa esprime piuttosto «una costante sfida alla quotidianità, un gesto di resistenza agli eventi»¹². Per questo la compagna, pur custode di una tradizione, lontana però da ogni retrico o sdolcinato sentimentalismo - «IHR NEHMT MIR WAS / Alt ist nicht weg!» / Schrie sie ... («NON MI PORTERETE VIA / Ciò che è vecchio!») / Urlò lei ... -, riesce sempre a ritrovare se stessa immergendosi nella liberatoria fantasmagoria di una natura che non cessa di mostrarle meraviglie, mentre il poeta si sottrae alla morsa di una comunione che a tratti rischia di scivolare nella nevrosi, rifugiandosi nella sfera illimitata della creatività poetica:

[...] Artikel Nomen
 Verben

¹² Luigi Reitani, *Sonetti circolari, per un'attesa*, in «Il Piccolo», 28.11.1995, p. 3.

Kombinieren Mit dem Infinitiv das Auslangen
Finden ... (p. 60 s.)

[...] Combinare
Articoli Sostantivi
Verbi Nell'infinito trovare
Il sufficiente

All'ossessiva meditazione sul mistero dell'amore, che non pretende mai di essere altro che un tentativo d'approccio, si affianca infatti, o meglio si somma nei testi, soprattutto nella seconda sezione del volume, il bisogno normalizzante della scrittura, capace di ricomporre le disparate tessere del mosaico dell'anima nell'esattezza rassicurante di una geometria, per lo più circolare (emblematico è il testo ... DIE FENSTER / Oeffnen, APRIRE / Le finestre, che si chiude con l'opposto: Die Fenster / Schliessen, Chiudere / Le finestre, p. 60 s.), che restituisca al discorso, e quindi all'esistenza, almeno una parvenza di chiusa, perfetta totalità. Come nelle prose brevi di *Trugschlüsse*, Raimund ritrova nella combinazione ordinata del materiale linguistico «l'imbuto che dà forma alla paura, che affina i contorni del disagio»¹³. Con quest'operazione si ripristina l'equilibrio:

Ich bleibe gern bei dir was immer du auch tust schon um
Des Spieles willen - das einzige worauf ich mich
Verstehe und ich bedaure nicht des Ernstes Masken -
Auch nicht zum Spaß - je aufgesetzt zu haben ... Ich
Bleibe gern bei dir und spiel auch gern darüber schreiben
Strophenweise absatzweise ... (p. 63, IV, 1-6)

Mi piace starti accanto ... qualunque cosa tu faccia Anche
Solo per amor del gioco - l'unica cosa della quale mi
Intenda e non rimpiango di non aver mai indossato -
Nemmeno per scherzo - le maschere della serietà ...
Mi piace starti accanto e anche giocare a scrivere
Di questo in strofe a paragrafi ...

La dimensione ludica (e autoironica) è infatti indispensabile per chi si rende conto che i termini del binomio esistenziale - simboleggiati nella silloge da casa e scrittura, sempre sovrastate dal ciclico ritorno della cicogna - non si sottraggono mai del tutto al dubbio; sono sempre polivalenti e non portano quindi mai a un risultato univoco, definitivo; ciò a cui si perviene nell'illogicità del vivere sono sempre solo, come per Musil, «Teillösungen», soluzioni parziali da pren-

¹³ Raffaele Oriani, *A casa nel disagio. Le brevi, intense prose di Hans Raimund, austriaco a Duino*, in «Il Piccolo», 7.5.1993, p. 3.

dere ogni volta con beneficio d'inventario. Per questo, mentre non cessa di stupirsi che dal caos incontrollabile della vita psichica si generi comunque continuità e stabilità, il poeta non smette neppure di chiedersi se davvero ci sia qualcosa da comunicare, non si sa bene a chi, «Mit grammatischer Korrektheit» (p. 88), con correttezza grammaticale. Non bisogna mai prendersi troppo sul serio¹⁴, perché tutto, come aveva già sostenuto un altro suo conterraneo, Bernhard¹⁵, è per Raimund sempre passibile di «correzione», sempre sottoponibile a una revisione che troverà il suo punto finale solo nella morte:

Und
Sollten Korrekturen nötig sein die werden eines Tages
Gemacht todsicher ... (p. 87)

E
Dovessero rendersi necessarie correzioni un giorno
Verran fatte sicuro come la morte ...

Invece, mentre si vive, la cifra ultima, dell'amore come del lavoro di scrittura, non si lascia decodificare, resta «Undeutbare Botschaft aus dem Unheimlichen» (p. 72, II,2), messaggio del perturbante impossibile da interpretare.

¹⁴ Cfr. Hans Raimund, *Stippvisite*, in *Trugschlüsse*, cit., p. 81: «[...] Wahrscheinlich gerade deswegen, weil es mir schwer fällt, das was ich oder auch andere schreiben, ernst zu nehmen, es als notwendig zu erkennen. Ich wäre gern ein vom Schreiben Besessener [...], nicht einer der bei jedem Wort, das er niederschreibt, neben sich steht und sich dabei zuschaut» (trad. ital. *Una Capatina*, in *Ventriloqui viennesi*, cit., p. 101: «Probabilmente proprio perché mi riesce difficile prendere troppo sul serio quello che io o altri scriviamo, considerarlo necessario. Mi piacerebbe essere un invasato della scrittura [...], e non uno che per ogni parola che mette nero su bianco si ritrae, per così dire, un passo più in là, e osserva se stesso mentre scrive»).

¹⁵ Thomas Bernhard, *Korrektur*, Frankfurt, Suhrkamp, 1975; trad. ital. di Giovanna Agabio, *Correzione*, Torino, Einaudi, 1995.

Sezione curata

dall'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, ed è attualmente diretto dal Console Mario Erschen.

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.

Brita Steinwendtner
(Salzburg)

Julian Schutting
Einleitung zu einer Lesung des Dichters
im Salzburger Literaturhaus am 23.5.95

Es gibt keine freie Phantasie, sagte Julian Schutting einmal, es gibt ja immer nur neue Kombinationen aus Elementen der Wirklichkeit.

Diese Kombinationen sind ein Teil der Freiheit des Menschen. sind seine Flexibilität, machen - auch - seinen Rang als Schriftsteller aus.

Und Julian Schutting ist ein Meister der Kombination: in der Anschauung (das Auge hält er für das wichtigste Sinnesorgan) und in der Reflexion, in der Wahrnehmung und in der Wahrdeutung, in der Poesie und in der Intellektualität.

Julian Schutting ist hierin nicht nur Meister, sondern Jongleur im Sinne Walter Benjamins: eine Meisterschaft, die die Übung und die Mühe vergessen läßt im Augenblick der höchsten Kunst.

Und Augen-Blicke, die die Sehnsucht nach Ewigkeit in sich bergen, sind die Bücher Julian Schuttings alle. Sie drängen zum Licht:

Lichtungen heißt eines von Schuttings ersten Gedichtbüchern, *Aufhellungen* eines seiner späteren. *Zuhörerbehelligungen* nannte er eine seiner Poetikvorlesungen und *Gralslicht* sein jüngstes Theaterlibretto um Don Giovanni, Parzival und Kundry.

Es ist zweierlei Licht, das in Schuttings Büchern auf die Wirklichkeit und dir: Zuhörer oder Leser fällt: jenes der Aufklärung und jenes der Verzauberung.

Liebe ist das zentrale Thema von Julian Schuttings Werk. In allen ihren Formen, Verästelungen und Gestalten. Die Liebe, die Suche nach ihr, ihr Fehlen, ihre Verneinung, ihre Komik oder ihr Brennen sind jene Figurationen, die Schutting nicht müde wird, mit seiner Kombinationskraft zu um-schreiben, zu analysieren, zu poetisieren. Hinneigung zu einem Menschen, einem Tier, einer Landschaft, einem winzigen Detail - zur Schöpfung alles Denk- und Erlebbar.

Auch Zuneigung zum Leser, den er teilhaben lassen möchte an der Schönheit eines Eindrucks, eines Bildes, eines Gedankens.

Nicht, daß Schutting zum appeasement neigte. Ganz im Gegenteil. In vielen seiner Texten ist die Kälte spürbar, durch die die Wärme, die Verachtung, aus der die Hochachtung entstand. Vor allem in den Werken der letzten Jahre bricht eine mitunter sogar brutale Haltung gerade in Fragen der Liebe durch, ein bitterer Sarkasmus und eine vielgestaltige Ironisierung des Emotionalen. Der Entschluß, mit seinem 50. Lebensjahr endlich auch öffentlich der zu werden, der er nach seinem Selbstverständnis immer schon war, endlich also von *Jutta* zu *Julian* Schutting zu werden, bedeutet eine Zäsur in seinem Schreiben: es wird direkter, un-verschlüsselter, härter. Es verliert, in den poetischen Werken, die Aura des Geheimnisvollen, ist von unverblümter Direktheit gekennzeichnet. Geblieben aber ist das *feu sacré* für den eigenen Schöpfungsakt, der Dem-da-Droben im Gegenentwurf des Ichs Konkurrenz macht und einen stillen Triumph daraus zieht.

Darum auch, so scheint es mir, ist Julian Schutting ein Spieler: ein lustvoller und mit- unter auch ein grausamer Spieler, der das, was er eben errichtete, selbst wieder zerstört. Aber - und darauf hat Ilse Aichinger in ihrem schönen Beitrag über Julian Schutting hingewiesen -: *er will nicht um jeden Preis ernst genommen werden. Deshalb nimmt man ihn ernst.*

Julian Schutting ist einer, der den Speer wirft und der vom Speer getroffen wird; einer, der Feuer- und Eis-Zeit in sich trägt, der dem Traum seines Lebens treu bleibt *auf brennenden Wörtern und flutenden Bildern.*

Julian Schutting ist einer, der aus der Spannung, aus der Heiterkeit und aus dem *schlafbetäubenden Schmerz* ein je neues Kunstwerk schafft.

MANIFESTAZIONI VARIE ORGANIZZATE
DALL'ISTITUTO AUSTRIACO DI CULTURA DI MILANO
NEL 1995

LETTURA (letture, presentazione di libri ecc.)

Marianne GRUBER legge dalle sue opere.

Milano, 18.1.1995

In collaborazione con: IULM - Istituto Universitario di Lingue Moderne.

Lettura bilingue: testi di Joseph ROTH ("Die weißen Städte - viaggio con Joseph Roth alle città bianche") letti da Michaela Bürger e Paul Castelvecchi.

Genova, 26.1.1995

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco.

Sabine GRUBER e Anita PICHLER leggono dalle loro opere.

Udine, 1.3.1995

In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine.

Presentazione del libro: "Don Giovanni" (Einaudi).

Udine, 7.3.1995

In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine.

Robert SCHNEIDER legge da "Schlafes Bruder"

Brunico, 7.3.1995

In collaborazione con: Verein Rainbow.

Milano, 8.3.1995

Bologna, 9-10.3.1995

In collaborazione con: Università degli studi di Bologna. Libreria Feltrinelli di Bologna.

Venezia, 16.3.1995.

In collaborazione con: l'Istituto di Germanistica dell'Università di Venezia.

Lettura bilingue: testi di Jura SOYFER, letti da Michaela Bürger e Luigi Maino.

Genova, 16.3.1995

In collaborazione con: Circolo Culturale Italo-Austriaco.

Lettura bilingue: testi di Werner KOFLER ("Amok und Harmonie", "Hotel Mordschein" e altri)

Trieste, 21.3.1995

In collaborazione con l'Università di Trieste.

Udine, 22.3.1995

In collaborazione con l'Istituto di Germanistica dell'Università di Udine.

Milano, 27.3.1995

Lettura bilingue: testi di Julian SCHUTTING.

Milano, 3.5.1995

Pavia, 4.5.1995

In collaborazione con l'Università di Pavia.

Lettura bilingue: poesie di Karl LUBOMIRSKI.

Milano, 14.6.1995

Lettura bilingue: testi di Hans RAIMUND (in occasione della presentazione del suo volume di poesie in italiano "Qualunque cosa accada").

Milano, 18.10.1995

Presentazione del libro di Herbert ZEMAN (Vienna) e Paolo CHIARINI (Roma) "Italia e Austria sulla ricerca del passato comune" all'interno di una serata di gala musicale.

Milano, 8.11.1995

In collaborazione con: Amici della Scala.

Lettura bilingue: Kurt KLINGER.

Trieste, 14.11.1995

In collaborazione con: Circolo Italo-Austriaco di Cultura.

Milano, 15.11.1995

Genova, 16.11.1995

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco

Presentazione del libro di "Arthur Schnitzler" di Roberta ASCARELLI (Edizioni Studio Tesi).

Milano, 13.12.1995

TEATRO

Rappresentazione della "Medea" di Franz GRILLPARZER nella traduzione di Claudio MAGRIS.

Milano, 24.1-5.2.1995

In collaborazione con: Teatro stabile del Friuli Venezia Giulia di Trieste ed il Piccolo Teatro di Milano.

Rappresentazione di “Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen” di Thomas BERNHARD.

Milano, 16.5-26.5.1995

In collaborazione con: Teatro Franco Parenti, Milano.

Rappresentazione di “Semplicemente complicato” di Thomas BERNHARD.

Asti, 26-27.6.1995

In collaborazione con: Comune di Asti.

CONVEGNI E CONGRESSI

Convegno su Robert MUSIL.

Relatori austriaci: Prof. F. Aspetsberger, Prof. W. Zettl

Milano, 27.4.1995

Convegno “Sigmund FREUD: Il sogno dell’interpretazione 1895-1995”.

Bolzano, 24-26.11.1995

In collaborazione con: IMAGO Forschungen, Bolzano.

Convegno e tavola rotonda: “Triangoli aperti: Italia, Austria, Mitteleuropa (storia, politica ed economia).

Relatori: Dr. Erhard BUSEK, Prof. Gerhard FINK, Demetrio VOLCIC.

Milano, 27.11.1995

In collaborazione con: Casa della Cultura.

CONFERENZE

Conferenza della Dr. Gabriella ROVAGNATI: “Luigi Pirandello, Alexander Moissi e Stefan Zweig”.

Milano, 11.1.1995

Conferenza del Prof. Marino Freschi in occasione della presentazione del libro di Gabriella ROVAGNATI: “Spleen e artificio - poeti minori della Vienna di fine secolo”

Milano, 8.2.1995

Conferenza del Prof. Hans KITZMÜLLER su Peter HANDKE,

Udine, 8.2.1995

In collaborazione con: Biblioteca austriaca di Udine.

Conferenza di padre Sergio KATUNARICH S. J.: "La Mitteleuropa e l'Europa"
Milano, 15.2.1995

Conferenza della Prof. Erika KANDUTH: "Tre secoli di relazioni culturali italo-austriache".
Pavia 27-28.2 e 2.3.1995
In collaborazione con: Università di Pavia
Milano, 1.3.1995

Conferenze della Dr. Elena VITAS : "I misteri di Vindobona - un viaggio transdanubiano"
Padova, 8.3.1995
In collaborazione con: ACIT Padova.
La Spezia, 21.3.1995
In collaborazione con: ACIT La Spezia.

Conferenze di Danilo COCCO: "Il panorama musicale ai tempi di Max REINHARDT" e "Jura SOYFER: stili, tendenze e suggestioni di un'arte parallela".
Genova, 9 e 12.3.1995
In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco, Genova.

Conferenze di Danilo COCCO: "La Fastnacht ha le sue radici fino ad oggi", nell'ambito del ciclo "La finestra sull'Austria".
Genova, 10.3.1995
In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco.

Conferenza del Prof. Fausto CERCIGNANI: "La Vienna di Schnitzler".
Milano, 22.3.1995.

Conferenze del Prof. Angelo ARA (Pavia): "Trono e altare nel XIX secolo", nell'ambito della mostra "Esercito Austriaco e società bolognese 1814-1859".
Bologna, 30.3.1995.
In collaborazione con: Associazione Culturale Italo-Austriaca, Bologna.

Conferenze del Prof. Martin ESSLIN: "Samuel BECKETT - Thomas MANN, Kontraste und Gemeinsames" e "Karl KRAUS, Prophet des Medienzeitalters".
Milano, 23.3.1995
In collaborazione con: Istituto Universitario Lingue Moderne.
Torino, 24.3.1995
In collaborazione con: Università di Torino.

Venezia, 27.3.1995

In collaborazione con: Università di Venezia.

Conferenze del Prof. Fulvio SALIMBENI su Stefan ZWEIG.

Trieste, 28.3.1995

In collaborazione con: Circolo di Cultura Italo-Austriaco di Trieste.

Conferenza del Prof. Hans HINTERHÄUSER (Vienna): "La letteratura italiana in Austria".

Udine, 5.4.1995

In collaborazione con: Biblioteca austriaca di Udine.

Conferenze del Prof. Walter ZETTL (Vienna): "Orizzonti e frontiere della Mitteleuropa", "Immagini e realtà", un contributo alla genesi del romanzo 'Malina' di Ingeborg BACHMANN, "Il boemismo e la letteratura tedesca", "Cenni politici e culturali intorno alla vita di Robert MUSIL".

Milano, 27.4.1995

In collaborazione con: Università degli Studi di Milano.

Milano, 28.4.1995

In collaborazione con: Università Cattolica di Milano.

Padova, 4.5.1995

In collaborazione con: Istituto culturale Italo-Tedesco.

Savona, 2.5.1995

In collaborazione con: Istituto culturale Italo-Tedesco.

Torino, 3.5.1995

In collaborazione con: Università di Torino.

Conferenza del Dr. Wolfgang KRAUS: "Kultur im künftigen Europa"

Milano, 10.5.1995

In collaborazione con: Amici della Scala.

Conferenza del Prof. Giovanni DENTI: "La Vienna di Adolf LOOS".

Milano, 17.5.1995

Conferenza della Prof. Maria Enrica D'AGOSTINI: "L'Austria: mito e trasformazione - pagine letterarie dal secondo Novecento".

Milano, 31.5.1995

Conferenza della Dr. Maria FORLANI (Piacenza): "Il Lied nella Vienna degli addii".

Milano, 21.6.1995

Conferenza del Prof. Giorgio CUSATELLI: “Realtà e utopia - il rapporto culturale italo-austriaco dal dopoguerra ad oggi”.
Milano, 27.9.1995

Conferenza di Maria FORLANI: “Il caso Salieri” in occasione della presentazione del libro omonimo.
Milano, 25.10.1995

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