

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

# Studia austriaca V

Ingeborg Bachmann • Robert Musil • Peter Turrini  
Johannes Urzidil • Friedrich Torberg • Leo Perutz  
Peter Handke • Alban Berg • Franz Grillparzer  
Adalbert Stifter • Rainer Maria Rilke

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. V (1997)

***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 V

Ingeborg Bachmann • Robert Musil • Peter Turrini  
Johannes Urzidil • Friedrich Torberg • Leo Perutz  
Peter Handke • Alban Berg • Franz Grillparzer  
Adalbert Stifter • Rainer Maria Rilke

edita

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 quinto 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

Rita Svandrlik - <i>Topografie bachmanniane. Dal «paese primogenito» alla «Ungargassenland»</i>	p. 9
Hermann Schlösser - <i>Österreich - Deutschland. Aspekte eines problematischen Verhältnisses</i>	p. 21
Maria Luisa Roli - <i>La ricezione di Stifter in Italia (1969-1996)</i>	p. 31
Markus Kreuzwieser - <i>«Dieses Mütterchen hat Krallen». Beobachtungen zu Prager Autoren</i>	p. 47
Luigi Reitani - <i>Appunti sull'identità ebraica nella Vienna della Seconda Repubblica.</i>	p. 73
Yoshio Koshina - <i>Die Poetik der Epiphanie bei Rainer Maria Rilke</i>	p. 97
Maria Tosca Finazzi - <i>L'insidia della memoria e la lesione della colpa nei personaggi di Leo Perutz</i>	p. 111
Herwig Gottwald - <i>Das fragile Gleichgewicht des epischen Prozesses. Beobachtungen zu Peter Handkes «Versuchen»</i>	p. 135
Fausto Cercignani - <i>Sul «Wozzeck» di Alban Berg</i>	p. 169
Irmgard Egger - <i>Von der Macht des Gemüths. Seelendiätetik und Melancholie in der Literatur des österreichischen Biedermeier</i>	p. 191

Sezione curata dall'Istituto Austriaco di Cultura di Milano

*L'Istituto Austriaco di Cultura di Milano* p. 201

*Manifestazioni varie organizzate dall'Istituto Austriaco di Cultura di Milano nel 1996* p. 205



Rita Svandrlik  
(Firenze)

*Topografie bachmanniane*  
Dal «paese primogenito» alla «Ungargassenland»\*

Vorrei presentare qui un percorso di riflessione su un tema centrale nell'opera di Ingeborg Bachmann, il motivo cioè del «Land». Se intendiamo «Land» come «terra», esso si pone in una rete di relazioni semantiche con riva, costa, natura, paesaggio, terreno, superficie, continente, isola, pianeta Terra, cosmo, universo. A «Land» nel significato di terraferma si contrappongono mare, costa, profondità, fiume in piena. Se lo intendiamo come «paese» avremo relazioni semantiche con confine, territorio, patria e con esilio, estraneità, atopia: «Non essere in nessun luogo. In nessun luogo restare», dice Ondina, la frontaliera tra acqua e terra<sup>1</sup>.

Chi conosce la lirica di Bachmann potrà sicuramente associare versi, strofe e poesie intere con i termini che ho nominato, dal primo componimento de *Il tempo dilazionato* (*Ausfahrt*) alle poesie *Exil* e *Böhmen liegt am Meer*. La dinamica che dà la sua impronta a queste poesie va dal mettersi in cammino (*Ausfahrt*, *Die große Fracht*), predominante nella prima raccolta, fino alla presa di possesso di nuovi territori (*Landnahme*) nella seconda raccolta, per arrivare alla trasfigurazione utopica sia del «Land» come «paese» (*Böhmen liegt am Meer*) che come «Terra» (*Freies Geleit*). L'essere sradicati ed esiliati (*Exil*) trova infine una condizione di pienezza nella scelta di una terra che non è terra:

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,

---

\* Le opere di Ingeborg Bachmann vengono citate dall'edizione *Werke*, München, Piper, 1978. Il numero romano si riferisce al volume, quello arabo alle pagine.

<sup>1</sup> Si veda Rita Svandrlik, *Introduzione*, in *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, Urbino, Quattro Venti 1992. Sul significato del confine in *Undine geht* rispetto al concetto di confine elaborato da J. Lotman nella sua analisi della semantica dello spazio letterario (*La struttura del testo poetico*) si veda Rita Svandrlik, *Der Umgang mit Bildern*, in *Kritische Wege der Landnahme: Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre*, a cura di R. Pichl e A. Stillmark, Wien, Hora, 1994, pp. 81-96.

ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,  
 ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,  
 begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu sehen.  
 (I, 168)

Il «paese» è diventato qui compiutamente un paese fatto di parole, di linguaggio, è uno «Sprachland» (come Bachmann stessa aveva detto a proposito della poesia *Landnahme*<sup>2</sup>), in cui la condizione esistenziale è quella del vagare e muoversi lungo i confini. Questa condizione ha qui accenti molto diversi da quelli che caratterizzano la situazione dell'inizio del cammino, della partenza («Aufbruch») in *Il tempo dilazionato*.

Infatti, incalzato da Lemuri e dai minacciosi segni che annunciano catastrofi apocalittiche, chi ha a disposizione un tempo concesso a revoca da un potere lontano e imperscrutabile, deve cercare di mettere tra sé e quel potere quanta più strada possibile: nella raccolta de *Il tempo dilazionato* è importante il movimento nello spazio, il mettersi in cammino, mentre non è prevista una meta o addirittura un arrivo, per quanto relativo e incerto.

Si tratta di una topografia simbolica che si muove tra uno sbarco appena accennato nella terra da cui l'io lirico si accomiata (la terra che viene chiamata «degli Inglesi» ma che potrebbe essere anche quella degli angeli<sup>3</sup>) e la negazione dello sbarco stesso:

*Abschied von England*

Ich habe deinen Boden kaum betreten,  
 schweigsames Land, kaum einen Stein berührt,  
 ich war von deinem Himmel so hoch gehoben,  
 so in Wolken, Dunst und in noch Ferneres gestellt,  
 daß ich dich schon verließ,  
 als ich vor Anker ging.

[...]

Unter den Schlangen des Meers  
 seh ich, an deiner Statt,  
 das Land meiner Seele erliegen.

Ich habe seinen Boden nie betreten.  
 (I, 30)

<sup>2</sup> Si veda Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*. Gespräche und Interviews. A cura di Christine Koschel e Inge von Weidenbaum. München, Piper 1983 [citato come Gul], p. 33.

<sup>3</sup> Quest'ambiguità risulta particolarmente evidente nella poesia *Tage in Weiß*.

L'Inghilterra esiste comunque solo come linea mediana da negare, perché quel che interessa è ciò che sta al di sopra (prima strofa) o al di sotto rispetto a tale linea (penultima strofa); un simile immaginario dello spazio ricorda molto la poesia veneziana della seconda raccolta: *Schwarzer Walzer*:

Unter der Schwelle erglänzt im Spiegel mein finsternes Haus,  
Leuchter treten sich sanft die flammenden Spitzen aus.

Über die Klänge verhängt: Eintracht von Welle und Spiel;  
immer entzieht sich der Grund mit einem anderen Ziel.

[...]

Venedig, gepfählt und geflügelt, Abend- und Morgenland!  
(I, 131)

La condizione esistenziale che corrisponde a questa topografia centrifuga<sup>4</sup> è naturalmente quella del commiato, evocata esplicitamente nel titolo della poesia «inglese» e ripresa e variata in numerose altre poesie<sup>5</sup>.

Un io lirico così teso verso la situazione esistenziale del «mollare gli ormezzi» non può che presentare un atteggiamento piuttosto maschile. Anche l'identità di poeta è maschile: viene radicata nel modello mitico di Orfeo, e per di più si tratta di un Orfeo che invece di cercare di salvare la sua amata dall'Oltretomba, le dà la morte quando «afferra il cuore» di lei, «che risuona», a differenza delle corde della cetra che tacciono:

Die Saite des Schweigens  
gespannt auf die Welle von Blut,  
griff ich dein tönendes Herz.  
Verwandelt ward deine Locke  
ins Schattenhaar der Nacht,  
der Finsternis schwarze Flocken  
beschneiten dein Antlitz.

Und ich gehöre dir nicht zu.  
Beide klagen wir nun.

(I, 32)

Anche quella sorta di autobiografia lirica che è il ciclo *Von einem Land, dem Fluß und den Seen (LFS)*, nella prima sezione dell'*Invocazione all'Orsa*

<sup>4</sup> Cfr. R. Svandrlík, *Ästhetisierung und Ästhetikkritik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns in Text+Kritik*, Sonderband Ingeborg Bachmann, München 1984, pp. 28-49, qui pp. 42-43.

<sup>5</sup> Cfr. i contributi raccolti in *La lirica di Ingeborg Bachmann. Interpretazioni*, a cura di Luigi Reitani, Bologna, Cosmopoli, 1996.

*Maggiore*, cita, come modello dell'io lirico che lascia la sua terra, il protagonista decisamente maschile della fiaba dei fratelli Grimm «Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen» e come se non bastasse ricorda anche l'Odissea: ma il desiderio di sconfinamento ha come contropartita un ritorno che può avvenire solo «nella terra che dopo la scomparsa» viene interiorizzata in forma di sogno:

(Hab ich sie nicht erfunden, diese Seen  
und den Fluß!  
[...]  
Beim Untergang des schönsten aller Länder  
sind wir's, die es als Traum nach innen ziehen.<sup>6</sup>  
(I, 91-92)

In questo ciclo si trovano alcune varianti di grande intensità espressiva del termine che ci interessa: «Kellerland», «Schwemmland», «Sommerland», «das letzte Hirtenland». In più passi del ciclo il «Land» viene comunque rappresentato come «Sprachland» e come «labirinto»:

Zu allem frei, wird sich die Hand nicht lösen,  
die einen fängt vorm Gang ins Labyrinth.  
(I, 94)

Un elemento costitutivo della seconda raccolta non è però tanto l'accettazione del «cammino attraverso il labirinto»<sup>7</sup>, quanto l'irrompere nella dimensione spaziale della dimensione temporale dell'attimo. E perché questo «improvvisamente» sia possibile e significhi una discontinuità e una rottura in grado di interrompere il cammino violentemente ripetitivo della storia, l'io lirico deve raccogliere tutta la sua forza, «um dieses Land mit Klängen ganz zu erfüllen» (*Landnahme*). Hans Höller sottolinea, a proposito di questo tipo molto originale di epifanie, che esse costituiscono l'elemento intrinseco e caratterizzante della seconda raccolta: nelle immagini della svolta improvvisa confluisce tutto ciò che la storia culturale dell'umanità è in grado di esprimere contro l'alienazione, contro la fine e contro la morte sociale dell'individuo<sup>8</sup>. Il momento

---

<sup>6</sup> Sulla relativizzazione dell'utopia annunciata in questa ottava poesia del ciclo si veda Rita Svandrlik, *Il linguaggio come punizione. Ingeborg Bachmann: dalla lirica al romanzo*. Firenze 1983, p. 27.

<sup>7</sup> Sul motivo del labirinto nella prosa di Ingeborg Bachmann si veda Helga Meise, *Topographien. Lektürevorschläge zu Ingeborg Bachmann*, in *Text+Kritik*, Sonderband Ingeborg Bachmann, 1984, pp. 93-108.

<sup>8</sup> Hans Höller, *Ingeborg Bachmann. Das Werk*, Frankfurt/M, Athenäum 1987, p. 54: «Die tödliche Bedrohung im Zeichen der Entfremdung bestimmt den zeitlichen Modus des Hier und Jetzt: die radikale Beschleunigung, wie sie aus all den Bildern des Zerspringens und Zerbrechens des Erstarrens, der plötzlichen Erlösung, des jähen Anbruchs, der plötzlichen Verwand-

della svolta si inserisce in una topografia spaziale in cui i confini e limiti vengono percepiti acutamente come separazione e così resi ancora più visibili, grazie anche a un «ebbro sentimento del limes», quale viene evocato in *Große Landschaft bei Wien*<sup>9</sup>:

Was dich trennt, bist du. Verström,  
komm wissend wieder, in neuer Abschiedsgestalt.  
(I, 60)

Il commiato è inerente alla disponibilità a una continua metamorfosi, metamorfosi che necessita però del punto di svolta radicale; un testo del commiato, da ricordare tra i tanti, è *Lieder von einer Insel*, il quale significativamente si conclude con l'evocazione di uno sconvolgimento cosmico, in cui i vari elementi naturali - terra, acqua, fuoco - concorrono («flüssiger Stein») a creare un movimento verticale, che va in profondità «originarie» e mette in comunicazione interno ed esterno (e in tal senso è molto vicino a *Das erstgeborene Land*). Nelle *Lezioni Francofortesi* Bachmann parla in termini di verticalità anche dei progressi letterari in genere («Es gibt in der Kunst keinen Fortschritt in der Horizontale, sondern nur das immer neue Aufreißen einer Vertikale», IV, 195).

Es ist Feuer unter der Erde,  
und das Feuer ist rein.

Es ist Feuer unter der Erde  
und flüssiger Stein

Es ist ein Strom unter der Erde,  
der sengt das Gebein.

Es kommt ein großes Feuer,

---

lung und aus dem Voluntarismus der imperativischen und der Überraschung der exklamatorischen Gestik der Sprache spricht, ist nicht zu trennen von der äußersten Erfahrung der Entfremdung und von der Erfahrung des Fehlens konkreter geschichtlich-gesellschaftlicher Bewegungen» (pp. 55-56). Sulla importantissima tradizione di questo motivo nella letteratura del Novecento si veda Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/M., Suhrkamp 1981, in particolare p. 49 ss.

<sup>9</sup> Uta Treder, *Il re nero: l'addio alla poesia di Ingeborg Bachmann* (in *Il re nero. Saggi di letteratura femminile tedesca*, Roma, Editori Riuniti 1993, pp. 149-161) parla di «un duplice moto di sconfinamento, al tempo stesso, antinomico e complementare» (p. 150). Sono da menzionare, nel contesto dei confini ben visibili, per esempio *Die Brücken*, *LFS*, ma anche *Die Fähre*; per questo testo e per l'analisi interessante della luce «chiaroscura» (*Im Zwielficht*) come linea di confine tra luce e ombra rimando all'articolo di Maria Behre, *Die zumutbare Unbestimmtheit. Naturphilosophie des Liquiden und Dunklen im Frühwerk Ingeborg Bachmanns*. In «Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft», III, 17 (1991), pp. 163-184.

es kommt ein Strom über die Erde.<sup>10</sup>  
(I, 123-124)

Ripercorrere le tappe essenziali del motivo in esame è importante per sottolineare la novità e la complessità insita nell'immagine del «Land» quale compare nella lirica "italiana" scelta per il titolo del mio contributo. In primo luogo, non si tratta qui di una conquista, eroica e piuttosto maschile nel suo modo di porsi nei confronti del mondo, come in *Landnahme*, bensì di una creazione, per partenogenesi si potrebbe dire, in cui però genitore e creatura possono anche scambiarsi i ruoli. Il paese è infatti la creatura primogenita, ma è anche quello spazio in cui l'io lirico rinasce «bevendo se stessa». Nell'immagine dell'io che succhia il veleno della vipera, l'accento viene posto sul mistico incontro con se stessa. L'autorigenerazione attinge dalla propria interiorità e profondità, compiendo un viaggio all'interno di sé, senza avere per quest'impresa bisogno di un tu (come accadrà invece in uno dei *Lieder auf der Flucht*); l'orrore sacro nel momento di massima e disarmata esposizione dell'io («das Grausen im Licht») fa chiudere gli occhi; quando verranno riaperti, saranno rinati pure loro; del resto nel mito classico un contatto con il serpente, per esempio il venire leccati sugli occhi, portava il dono della veggenza (Cassandra); spesso poi i veggenti erano ciechi:

In meinem erstgeborenen Land, im Süden  
sprang die Viper mich an  
und das Grausen im Licht.

O schließ  
die Augen schließ!  
Preß den Mund auf den Biß!

Und als ich mich selber trank  
und mein erstgeborenes Land  
die Erdbeben wiegten, war ich zum Schauen erwacht.

(I, 119-120)

Coerentemente al motivo dell'irruzione dell'attimo, i movimenti nello spazio, che ridanno vita anche alle pietre (ricordando così il potere dell'amore in *Erklär mir, Liebe*), hanno tutti una dimensione verticale. Il ritmo stesso riproduce nella quinta e sesta strofa lo scatto fulmineo e repentino. L'interazione tra «Land» e io lirico è perfettamente speculare. Se Ute Maria Oelmann attri-

---

<sup>10</sup> Come ulteriore esempio di movimento in profondità si veda anche la penultima strofa di *Einem Feldherrn*.

buisce proprio all'io lirico di questa poesia il genere femminile, penso che non sia solo a causa della sorprendente coincidenza con la biografia dell'autrice<sup>11</sup>. Sia la metafora della creatura partorita sia il motivo del morso della vipera e del bere se stessi mi sembrano connotati in modo femminile. Ricordando qui il mito di Orfeo, che è stato così importante per la poetologia bachmanniana (mi riferisco soprattutto a *Dunkles zu sagen* e al frammento *Das Gedicht an den Leser*), potremmo dire che in *Das erstgeborene Land* Euridice, morsa dal serpente, salva se stessa.

In confronto ad altre poesie, come per esempio *Landnahme*, l'io lirico potrebbe apparire qui piuttosto passivo<sup>12</sup>. Si tratta invece di una forma diversa di attività, paragonabile forse anche al «mangiare il cuore di nebbia» in *Nebelland*. L'autrice aveva fatto ricorso altre volte a mitiche figure di animali per rappresentare la dinamica interiore del processo creativo (la civetta, il merlo, la salamandra), che provocava comunque una scissione della personalità. Con il morso della vipera l'io incontra se stessa come Altra, riuscendo ad integrare e allo stesso tempo a mantenere la distanza da sé, la distanza necessaria alla scrittura<sup>13</sup>: come risultato di questa attività all'io lirico tocca infatti in sorte («zufallen») la vita, vita che per Bachmann vuol dire scrittura<sup>14</sup>.

Ma questo percorso che conduce all'interno di sé non verrà più intrapreso in questa forma, e l'io lirico non potrà che sentirsi esiliato, avendo come unica casa «la nuvola» della lingua tedesca (*Exil*). L'esilio però è anche conseguenza di una scelta, perché è una condizione in cui i confini, le separazioni, i muri non vengono ignorati o cancellati, come succede invece agli abitanti della Berlino di *Ein Ort für Zufälle* e come accade anche a Franza, quando cerca se stessa nello spazio indefinito del deserto<sup>15</sup>; la ricerca di Franza nasce da una spinta simbiotica, da un movimento verso l'indifferenziato e quindi verso l'[auto]distruzione. Diversamente da Franza, altre figure femminili della prosa bachmanniana, come per esempio Elisabeth Matrei, scopriranno l'estraneità come destino («Die

---

<sup>11</sup> Ute Maria Oelmann, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*, Stuttgart, Heinz 1980, p. 12.

<sup>12</sup> Maria Chiara Mocali, *Ingeborg Bachmann e l'Italia*, Firenze, Univ. degli Studi, dattiloscritto (tesi di laurea) 1987-88.

<sup>13</sup> Cfr. Rita Svandriik, *Una scrittura speculare. «Brief in zwei Fassungen» (1956)*, in *La lirica di Ingeborg Bachmann*, op. cit. nota 5, pp. 201-212.

<sup>14</sup> «Ja, Sie sehen, arbeiten will ich hier, vor allem arbeiten und mich konzentrieren». – «In einem italienischen Gedicht schrieben Sie einmal: "Da fiel ihr Leben zu"» (citato scorrettamente). – «Ich hoffe, es wird wieder Leben sein - Leben, das sich in Arbeit entfaltet, das hoffe ich fest ...» (GuI, p. 24).

<sup>15</sup> Andrea Allerkamp, *Stationen der Reise durch die Ich-Landschaften. Zwischen Arthur Rimbaud und Ingeborg Bachmann*, in *Literarische Traditionen heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition*, a cura di Gerd Labrousse e Gerhard P. Knapp, Amsterdam 1988, pp. 159-179.

Fremde als Bestimmung»<sup>16</sup> e uno spazio delimitato da confini ben visibili, nel quale poter rielaborare le separazioni e gli «strappi» storici<sup>17</sup>.

Cosa succede quando la lingua tedesca - «diese[r] Wolke um mich, / die ich halte als Haus» (I, 153) - viene invece concretizzata in una casa viennese? Quando gli «strappi» e i confini, tutti i segni della discontinuità e della non integrazione nell'identico, si riducono a una crepa nel muro della casa, peraltro invisibile fino alle ultimissime pagine? Cos'hanno in comune la terra primogenita del Sud e il paese di Io nella Ungargasse, «fondato»<sup>18</sup> per sfuggire al destino dell'esilio e per radicarsi nella realtà? Certamente nessun tratto paesaggistico e nemmeno culturale; entrambi vengono però collocati in una dimensione extratemporale, mitica; ma, a differenza del Sud, la Ungargasse è circondata dalla «necropoli» Vienna, che non è extratemporale, è solo «uscita dalla storia». E la Ungargasse è permeabile alle influenze negative che penetrano dallo spazio circostante. Nonostante ciò anche la terra su cui sorgono le due case, quella di Io e quella di Ivan, sembra essere uno spazio destinato alla conoscenza, in primo luogo alla conoscenza di sé:

Wenn ich also wenig zufällig, sondern unter einem furchtbaren Zwang zu dieser Einheit der Zeit gekommen bin, so verdanke ich die Einheit des Ortes einem milden Zufall, denn nicht ich habe sie gefunden. In dieser viel unwahrscheinlicheren Einheit *bin ich zu mir gekommen*, und ich kenne mich aus in ihr, oh, und wie sehr, denn der Ort ist im großen und ganzen Wien, daran ist noch nichts sonderbar, aber eigentlich ist der Ort nur eine Gasse, vielmehr ein kleines Stück von der Ungargasse, und das hat sich daraus ergeben, daß wir alle drei dort wohnen, Ivan, Malina und ich. (III, 13-14, corsivo mio).

Nel cosiddetto prologo di *Malina* (le densissime pagine che precedono il primo capitolo) l'unità di tempo, l'Oggi, viene presentata come quella dimensione angosciante che provoca «das Kranksein an der Zeit», che impedisce la memoria e quindi la narrazione lineare. L'unità di luogo, lo spazio della Ungar-

---

<sup>16</sup> II, 416. Si veda R. Svandrlik, «Die Fremde als Bestimmung». *Ingeborg Bachmann und Elsa Morante*, in Dirk Göttsche e Hubert Ohl (a cura di): *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993, pp. 365-380.

<sup>17</sup> «[...] sie nahm das Dreiländereck ins Aug, dort drüben hätte sie gern gelebt, in einer Einöde an der Grenze, [...]» (II, 444). «[...] und der Vater] beharrte störrisch darauf, daß ein Irrtum der Geschichte nie berichtigt worden sei, daß das Jahr 1938 kein Einschnitt gewesen war, sondern der Riß weit zurücklag, alles danach eine Konsequenz des älteren Risses war, [...]» (II, 453-454).

<sup>18</sup> Sulle caratteristiche di questo vero e proprio mito di fondazione si veda Gudrun Kohn-Waechter, *Eine widersprechende Antwort und ihre Zerstörung in Ingeborg Bachmanns Roman "Malina"*, in *Frauen-Literatur-Politik*, a cura di Annegret Pelz, Marianne Schuller, Inge Stephan, Sigrid Weigel, Kerstin Wilhelms, Hamburg, Argument 1988, pp. 226-241.



gasse, viene contrapposta alla dimensione temporale perché sembra opporsi alla malattia. Naturalmente ciò è assurdo dal punto di vista logico (e infatti Io stessa dice poco più avanti che «il tempo coincide improvvisamente con il luogo», III, 16) e non diventa meno assurdo solo perché Io continua a ripeterlo come si trattasse di una formula magica. Così come non diventa felice con Ivan solo perché in un breve segmento narrativo lo ripete ben diciannove volte<sup>19</sup>.

Come tante altre affermazioni più o meno entusiaste di Io, anche quell'«aver trovato me stessa» («bin ich zu mir gekommen») appare come frutto di un'illusione, come pia dichiarazione di intenti, come tentativo di trasfigurare una realtà ben diversa. Ciò che sembra stare più a cuore a Io è il pronome possessivo anteposto a questo «Land»<sup>20</sup>. Per Io quel pezzo della Ungargasse è così importante perché vi abitano anche Ivan e Malina, le figure che significano l'amore e la scrittura, le due forze in grado di infondere la vita anche in una pietra (come si legge non solo in *Das erstgeborene Land*, ma anche in *Erklär mir, Liebe*); ma perché questo avvenga c'è bisogno di riconoscimento reciproco, che permetta quindi la ricerca di territori sconosciuti («unbetreten») e non ancora descritti («unbeschrieben») (*Tage in weiß, Toter Hafen*). Io invece non viene riconosciuta né da Malina né da Ivan, il rapporto con l'uno come con l'altro è segnato fin dall'inizio da un atto di sottomissione:

Ich war allerdings von Anfang an *unter* ihn gestellt, und ich muß früh gewußt haben, daß er mir zum Verhängnis werden müsse, daß Malinas Platz schon von Malina besetzt war, ehe er sich in meinem Leben einstellte. (III, 17)

[...] denn ich bin sofort mit Ivan gegangen [...] denn es war kein Zweifel in mir, daß ich mit ihm weitergehen mußte und gleich zu ihm, [...] (III, 28-29)

Nell'amore Io sperimenta l'estraneità da se stessa, l'unità di luogo dovrebbe compensare l'alienazione dei protagonisti, ma in realtà è un'unità fasulla<sup>21</sup>, proprio come la casa al numero 6 è rabberciata («zusammengeflickt»). Io proclama che i confini del «paese ebbro» furono tracciati senza alcuna diffi-

<sup>19</sup> Si veda anche Gudrun Kohn-Waechter, *Eine widersprechende Antwort*, op. cit.

<sup>20</sup> «Entscheidend ist an diesem Ungargassenland, daß die Erzählerin von ihm sagen kann, es sei das einzige, das eigene, *mein Land*. Das Possesivpronomen, das ähnlich auch schon das oben analysierte zeitlose Heute der Erzählerin bestimmte, deutet hin auf eine spezifische Heimatlosigkeit und zugleich auch auf eine in ihr sich konstituierende Identität; bekanntlich ist das Possessive eine der elementaren Identitätsformen. Das Problemlose Mein und das selbstverständliche Ich gibt es für die Erzählerin nur in der Konfrontation, in der Erfahrung der Raum- und der Zeitlosigkeit, das heißt in einer ungewöhnlichen und eben auch schwer verständlichen Paradoxie». Irmela von der Lühe, *Erinnerung und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman "Malina"*, in *Text+Kritik*, Sonderband Ingeborg Bachmann 1984, p. 142.

<sup>21</sup> Si veda Helga Meise, *Topographien*, op. cit., p. 96.

coltà (III, 29), ma anche in questo caso si tratta di una falsificante illusione, perché mentre Malina «delimita la propria storia chiara da quella oscura» di Io (III, 22-23), avendo una netta consapevolezza dei confini, come ce l'ha Ivan, Io è caratterizzata da mancanza di senso dell'orientamento e dalla tendenza a perdersi («zufälliger Verlauf» III, 32; si veda anche la frequenza del termine «Verfahrenheit»), esattamente come il suo doppio fiabesco, la principessa di Kagan.

Quindi la Ungargasse è il luogo dell'omicidio, del pericolo e della minaccia continua. In questo contesto mi sembra significativo che per descrivere il rapporto di Io con le due case, quella della Beatrixgasse 26 e quella della Ungargasse 6, Io venga paragonata a un cane che non sa a quale dei due padroni debba più devozione.

Ma ciò che differenzia maggiormente questo «Land» rispetto al Sud della terra primogenita è l'immobilità e la stasi in cui il «Land» stesso tiene Io, in una specie di malefico incantesimo che inibisce ogni sua libera scelta e ogni suo movimento, tanto da diventare il luogo della sua «Passione». Ripercorrere l'itinerario della propria Passione è l'unica cosa che Io fa «in piena libertà» (III, 173).

Se si legge la leggenda della principessa di Kagan come «storia speculare»<sup>22</sup> del romanzo, si potrà notare quanto pericolosa è la terra degli Ungari per la protagonista, quanto in quella terra sia sempre incombente l'ingresso al «Regno dei Morti», proprio perché ogni confine tra terra e acqua è stato reso irriconoscibile. Nemmeno una catabasi degna di questo nome è più possibile né la rifondazione del paese, come avvenne dopo la sconfitta del drago da parte di San Giorgio con la fondazione di Klagenfurt, da cui prende l'avvio la leggenda<sup>23</sup>. Orfeo non solo non riesce a strappare Euridice all'Ade, ma anzi provoca la morte di lei: la principessa non riesce a salvare se stessa, né a ritrovarsi, si limita a consolarsi e a illudersi con la visione di una riunificazione futura, dopo «venti secoli». Ma dopo venti secoli, alla fine della sua Passione, il paese degli Ungari si trasformerà per l'Io femminile nel luogo della sua esecuzione capitale:

Heute bleibe ich an der Ecke Beatrixgasse-Ungargasse stehen und ich kann nicht weiter. Ich sehe auf meine Füße nieder, die ich nicht mehr bewegen kann, dann rundum auf das Trottoir und auf die Straßenkreuzung, wo sich alles verfärbt hat. Ich weiß genau, das wird diese wichtige Stelle sein, aus der braunen Verfärbung quillt es schon feucht hervor, ich stehe in einer Blutlache, es ist ganz deutlich Blut, ich

<sup>22</sup> Si veda Rita Svandrlik, *Una scrittura speculare*, op. cit.

<sup>23</sup> Si veda Gudrun Kohn-Waechter, *San Giorgio e la principessa di Kagan. La disgregazione del discorso sacrificale in un racconto fiabesco di Ingeborg Bachmann*, in *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, op. cit., pp. 133-152.

kann nicht ewig hier so stehenbleiben und mir an den Nacken greifen, ich kann es nicht sehen, was ich sehe.  
 [...] es kann mir nichts passieren, und ich sehe ans andere Ufer hinüber, ich muß vom Trottoir herunter und das andere Ufer erreichen [...] (III, 302-303)

Questa terra, che via via diventa sempre più ostile, non è creatura e genitore insieme, non è cioè ambivalente come il «paese primogenito»: è caratterizzata per opposizione, per contrasto al resto della realtà e per essere comunque soggetta a dinamiche violente e autoritarie che sono tanto interiori quanto esteriori. Un'autoconfrontazione non è più possibile, il risultato è la scissione della personalità. Sparire allora nella «frattura schizoide del mondo» può essere un modo almeno di rinunciare a quell'unità («neue Union», III, 50) così fasulla, dove Io comunque non era autonoma<sup>24</sup>.

Nel cuore dell'Ungargassenland è presente infatti uno spazio che separa e rinchioda e che tuttavia dà protezione, quella parete con la crepa in cui l'Io sparisce.

Es ist eine sehr alte Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann. (III, 337)

Questa parete, cedendo e facendo entrare al proprio interno Io - al contrario del muro sartriano - è anche la negazione di ogni tentativo di conciliare e di nascondere, di integrare le fessure, le opposizioni, la schizofrenia del singolo e della collettività. La parete vive di opposizioni polari che mantengono tutta la loro forza drammatica, che non hanno cioè soluzione<sup>25</sup>. A sottolineare tale natura sta la mancanza di quadri («Bilder») sulla parete che presenta la crepa:

Ich: Seit wann haben wir einen Sprung in der Wand?  
 Malina: Ich erinnere mich nicht, es muß ihn schon lange geben.  
 Ich: Seit wann haben wir dunkle Schatten über die Zentralheizung?  
 Malina: Etwas müssen wir doch an der Wand haben, wenn wir schon keine Bilder aufhängen. (III, 330)

I «Bilder» ricordano le belle immagini e le belle metafore che a un certo punto erano diventate così sospette all'autrice, come sospette erano anche tutte le immagini della tradizione iconografica, avendo queste infatti come caratteristica essenziale la proprietà di mediare ed integrare il sistema di opposizioni binarie, consolidandolo<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Si veda Rita Svandrlik, «Die Fremde als Bestimmung», op. cit.

<sup>25</sup> Johanna Bossinade, *Das Beispiel Antigone*, cit., p. 198 ss. Bossinade parla della parete come di una «meta-thematische Sammellinse des Romans» (p. 219). Per la insolubile contrapposizione tra Io e Malina si veda R. Svandrlik, *Il linguaggio come punizione*, cit., p. 78 ss.

<sup>26</sup> Cfr. R. Svandrlik, *Der Umgang mit Bildern*, op. cit.

L'ombra è l'elemento che invece si oppone alla bellezza armonizzante dei «Bilder» e ricorda quell'oscurità, posta dalla Bachmann molto tempo prima al centro della propria poesia:

Wie Orpheus spiel ich  
auf den Saiten des Lebens den Tod  
und in die Schönheit der Erde  
und deiner Augen, die den Himmel verwalten,  
weiß ich nur Dunkles zu sagen.

(I, 32)

Volendo continuare nel far ricorso a immagini del mito si potrebbe dire che da Orfeo l'Io narrante è diventata, dopo la discesa agli Inferi, Eco che si ritira nella parete di roccia, una figura che è tutt'uno con la roccia, che sente però ciò che avviene e che - nonostante il proprio fallimento esistenziale - «sa», come «sa» la principessa di Kagran alla fine della propria tragica vicenda. Ma diversamente da Eco, Io non ripeterà ciò che viene detto da altri: «Es ist eine sehr alte Wand, [...], aus der nie mehr etwas laut werden kann» (III, 337).

Hermann Schlösser  
(Wien)

*Österreich - Deutschland*  
*Aspekte eines problematischen Verhältnisses*

1. In österreichischen Texten des frühen 20. Jahrhunderts tritt mehrmals ein Charakter auf, den man als den «deutschen Sendboten» bezeichnet hat. Er verfügt über all die Eigenschaften, die man dem Deutschen bis zum heutigen Tage in Österreich gerne zuschreibt: Zielstrebigkeit, systematische Intelligenz und Willenskraft. Allerdings hinterläßt er mit all diesen Fähigkeiten keinen sympathischen Eindruck bei den Österreichern. Sie nämlich schreiben sich selbst ganz andere Charakterzüge zu: Wo die Deutschen auf Entscheidungen drängen - so die gängige Vorstellung - sind die Österreicher geduldig, sie verhalten sich diskret und nuanciert, wo die Deutschen klar- und richtigstellen, und mit skeptischer Ironie begegnen sie dem deutschen Lebensernst.

Wie Walter Weiss in seinem Aufsatz «Zum Deutschen in der österreichischen Literatur»<sup>1</sup> gezeigt hat, ist das deutsch-österreichische Verhältnis immer wieder mit Hilfe dieser idealtypischen Unterscheidungen dargestellt worden. Unter dem Titel «Preusse und Österreicher» hat Hugo von Hofmannsthal sie 1917 tabellarisch zusammengefaßt und in der Berliner «Vossischen Zeitung» veröffentlicht. Später hat er seine völkerpsychologischen Befunde auch dramatisch verifiziert. In Hofmannsthals Komödie «Der Schwierige» wird der österreichische Graf Bühl mit dem deutschen Baron Neuhoff konfrontiert, und was zwischen ihnen geschieht, entspricht aufs Genaueste den Erwartungen: Bei all seiner Energie und Intelligenz hat der deutsche Baron kein Gespür für die Zwischentöne und Unwägbarkeiten der österreichischen Konversation. So ist es kein Wunder, daß nicht er der Gatte der begehrten Gräfin Altenwyl wird, sondern Kari Graf Bühl, der dergleichen gar nicht anzustreben schien.

---

<sup>1</sup> Vgl. Walter Weiss: Zum Deutschen in der österreichischen Literatur. In: Werner A. Bauer / Achim Masser / Guntram A. Plangg (Hrsg.): Tradition und Entwicklung. Festschrift für Eugen Thurnher zum 60. Geburtstag. Universität Innsbruck 1982, S. 47-58

Bei Robert Musil wird dieser aufdringliche deutsche Part vom Industriellen Arnheim übernommen, während der feinere österreichische von Ulrich, dem «Mann ohne Eigenschaften» gegeben wird. Und als spätestes Exemplar dieser Spezies des «deutschen Sendboten» wäre noch der hochgebildete, aber allzu zackige Rittmeister von Eulenfeld zu nennen, der in Heimito von Doderers Romanen «Die Dämonen» und «Die Strudlhofstiege» sein Wesen treibt.

Nun wurden - wie Walter Weiss ebenfalls gezeigt hat - diese deutschen Kunstfiguren von ihren Erfindern nicht als Abbilder der deutschen Seele schlechthin konzipiert, sondern als Repräsentanten des 1871 gegründeten deutschen Reiches, das sie auch dann noch verkörperten, als es 1918 zugrunde gegangen war. Besonders deutlich wird dies bei Musils Arnheim, den eine keineswegs zufällige Ähnlichkeit mit dem Industriellen und Politiker Walther Rathenau auszeichnet. Und im selben Sinne fungieren auch die Gegenspieler nicht als ewiggültige Österreicher, sondern als typische Produkte der späten k.u.k. Monarchie - jenes Landes also, dem Robert Musil den Namen «Kakanien» gab. Auch dieses Kakanien dankte 1918 von der politischen Bühne ab, doch geistert es noch heute durch die literarische Szenerie, sobald das von Claudio Magris geprägte Stichwort vom «Habsburgischen Mythos» fällt.

2. Trotzdem wird das deutsch-österreichische Verhältnis heutzutage nicht mehr vorrangig von Grafen und Rittmeistern bestimmt, sondern von «Sendboten» ganz unliterarischer Natur: nämlich den Touristen. Auch ihre Anwesenheit in Österreich ist keineswegs ohne Probleme. So veröffentlichte z.B. das österreichische Magazin «Wochenpresse» im Juli des Jahres 1983, also zur besten Reisezeit, einen Beitrag zur Tourismuskritik. Berichtet wurde über die wirtschaftliche Abhängigkeit ganzer österreichischer Regionen vom Fremdenverkehr und über die Folgen, die daraus erwachsen: Zersiedelung der Natur, Kommerzialisierung der Folklore, übereifrige Anpassung an die Bedürfnisse der Touristen usw.

Als «Ausverkauf» Österreichs wurde all dies von der «Wochenpresse» bezeichnet, und wer daran vor allem schuld sei, wurde nicht verschwiegen. Schon der Titel des Ganzen stellte die provokante Frage: «Wer braucht die Piefkes?». Damit war ein Reizwort ins Spiel gebracht, das in österreichisch-deutschen Auseinandersetzungen immer wieder von zentraler Bedeutung ist. Der Name «Piefke» geht auf einen preußischen Militärkapellmeister zurück - so weiß es jedenfalls die gängigste etymologische Erklärung - und er wird von den Österreichern immer dann auf die Deutschen angewandt, wenn sie es nicht gut mit ihnen meinen. Denn daß der Name «Piefke» nicht als Liebenswürdigkeit gedacht ist, ist seiner Lautgestalt schon anzuhören.

Im besagten Artikel der «Wochenpresse» wurden die «Piefkes» also auch für den touristischen Raubbau an Österreich verantwortlich gemacht. Dies geschah nicht ohne Grund: In kein anderes Land der Welt reisten die Deutschen der Nachkriegszeit so gern und so häufig wie nach Österreich. In den letzten Jahren

ist diese Vorliebe zwar ein wenig abgeklungen, doch bilden die Touristen aus Deutschland nach wie vor die wichtigste Einnahmequelle für die österreichischen Fremdenverkehrsbetriebe.

Für die Beziehungen zwischen den beiden Nachbarvölkern hat diese touristische Begegnung gravierende Folgen: Deutsche nehmen die Österreicher unterwegs vor allem als Kellner, Zimmermädchen, Pensions- und Hotelwirte wahr, was einer alten Klischeevorstellung vom österreichischen «Dienstmann» entspricht, wie sie vor allem vom Wiener Schauspieler Hans Moser in zahllosen Filmkomödien geprägt worden ist. Die Österreicher wiederum erleben die Deutschen im wesentlichen als zahlende Kundschaft, deren Lebensäußerungen meist im Kommandoton vorgetragen werden. Daß auch dies einer alten Erwartungshaltung entgegengericht, zeigt der Hinweis auf die «deutschen Sendboten».

Doch mischen sich nicht nur alte Klischees und Erwartungen ins touristische Geschehen ein, sondern auch aktuelle politische Empfindlichkeiten: Helmut Kohl, der deutsche Bundeskanzler, ist wie in allem, so auch in seinem Reiseverhalten ein typischer Repräsentant seines Landes und seiner Generation. Seit Jahrzehnten schon verbringt er seine Ferien in Österreich. Und er fühlt sich dort so wohl, daß ihm während eines Interviews einmal die Bemerkung entglitt, für ihn sei Österreich im Grunde kein Ausland. Daraufhin korrigierte Franz Vranicky seinen deutschen Amtskollegen höflich, aber deutlich, indem er ihn auf die Existenz einer souveränen Republik namens Österreich hinwies.

Eine politische Krise wurde durch dieses kleine Gipfelgespräch nicht ausgelöst. Der deutsche Bundeskanzler hatte ja mit seiner urlaubsgelaunten Äußerung nicht etwa behauptet, Österreich sei in staatsrechtlichem Sinne ein Teil der BRD. Ein «Anschluß» Österreichs an Deutschland, wie er vom nationalsozialistischen deutschen Reich 1938 unter großer österreichischer Zustimmung durchgeführt wurde, steht derzeit nicht auf der Tagesordnung der wiedervereinigten BRD. Doch wird von manchen Österreichern befürchtet, daß sich dies nach Österreichs Beitritt zur Europäischen Union ändern könne. Und dies erklärt auch, warum die österreichische Öffentlichkeit auf Kohls Bemerkung irritiert reagierte.

Nun mag es sein, daß dem deutschen Bundeskanzler für derartige Aufregungen im benachbarten Kleinstaat das Verständnis fehlt. Er findet es vermutlich, wie die meisten seiner Landsleute, ganz normal und selbstverständlich, daß sich ein Deutscher während eines Urlaubs in Österreich wie zu Hause fühlt. Dies bedeutet aber auch, daß er, wie schon so viele «deutsche Sendboten» vor ihm, kein Gefühl für die Grenzen hat, die zwischen den beiden deutschsprachigen Staaten nicht nur in völkerrechtlichem Sinne gezogen sind. Doch darf man ihn dafür nicht alleine verantwortlich machen. Schließlich setzt auch eine effiziente österreichische Tourismusindustrie nach wie vor alles daran, bei ihren deutschen Gästen ein scheinbares Heimatgefühl zu erzeugen.

3. Diese übereifrige Anpassung an die Bedürfnisse deutscher Gäste ist schon

seit einiger Zeit in der österreichischen Literatur ein Gegenstand der Kritik. Der Essayist und Literaturkritiker Karl Markus Gauß z.B., der die These von einem schleichenden «Anschluß» Österreichs an Deutschland vertritt, bezog sich ausdrücklich auf den notorischen Sommerfrischler Kohl, als er 1994 meinte, wer auch in Zukunft ein autonomes Österreich haben wolle, müsse dafür sorgen, daß es für Herrn Kohl und seine Landsleute in Österreich nicht mehr gar so gemütlich zugehe<sup>2</sup>.

Und auch in anderen literarischen Texten ist der Massentourismus ein zentrales Thema. Insbesondere in der ökologisch bewußten Literatur der achtziger Jahre, die einem kritischen Heimatbegriff verpflichtet war, wurden die negativen Folgen des Tourismus mehrmals dargestellt. Es liegt nahe, daß es vor allem Autoren aus Kärnten (Peter Turrini) oder aus Tirol (Walter Klier, Alois Schöpf, Norbert Gstrein) waren, die sich dieser Problematik angenommen haben<sup>3</sup>. Denn die Alpenregionen sind von den ökologischen, psychischen und sozialen Folgen des Tourismus am stärksten betroffen.

So war es denn auch ein Tiroler Autor, der sich mit den deutschen Touristen in Österreich auf die breitenwirksamste Weise auseinandersetzte. In den späten achtziger Jahren verfaßte Felix Mitterer eine mehrteilige Fernsehserie mit dem Titel «Die Piefke-Saga»<sup>4</sup>. Ausgangspunkt dieser Saga war zum einen der oben erwähnte Artikel aus der «Wochenpresse», zum anderen eine Talk-Show, die 1982 im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde. Der beliebte Talkmaster Joachim Fuchsberger fragte hier einige Österreicher, was ihnen zum Stichwort «Piefke» einfallen. Dies war im Großen und Ganzen nichts Gutes.

An diese beiden Medienereignisse knüpft Mitterers Fernsehserie an: Geschildert wird die Berliner Unternehmerfamilie Sattmann, die alljährlich in Tirol Urlaub macht, sich aber trotzdem die genannten Piefkebeschimpfungen nicht bieten lassen möchte. Ganz dem Klischeebild vom typischen Deutschen entsprechend, organisiert der Familienvater Karl-Friedrich Sattmann im Tiroler Urlaubsort sofort eine Protestkundgebung, zu der er alle anwesenden deutschen Touristen einlädt. Die Tiroler Gastgeber reagieren darauf nicht minder typgerecht: Eine Blaskapelle marschiert auf und verwandelt die Kundgebung in ein Fest, ein herziges Mädchen im Trachtenkleid sagt ein Gedicht auf, das die Gäste für die erlittene Beleidigung um Verzeihung bittet. Am Ende der Veranstaltung werden noch die beiden Tourismusgegner des Dorfes vor den Augen der

---

<sup>2</sup> Vgl. Karl-Markus Gauß: Ritter, Tod und Teufel. Klagenfurt / Salzburg: Wieser 1994, S. 54

<sup>3</sup> Ausführliches Material dazu bietet Klaus Zeyringer: Literatur / Landschaft - Fremden / Verkehr. In: K. Z.: Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre. Tübingen: Francke 1992, S. 229-242

<sup>4</sup> In Buchform vgl. Felix Mitterer: Die Piefke-Saga. Komödie einer vergeblichen Zuneigung. Drehbuch. Innsbruck: Haymon 1991.



Deutschen verprügelt, und damit ist der Alpenfriede fürs erste wieder hergestellt.

Zu weiteren Komplikationen bietet der verzweigte Handlungsverlauf danach noch reichlich Gelegenheit. Denn natürlich machen die Deutschen ungeachtet aller Anfeindungen weiterhin Urlaub in Tirol, und ebenso natürlich heißen die Österreicher sie willkommen, und wäre es auch mit zusammengebissenen Zähnen. Dies ungefähr ist das Fazit von Felix Mitterers populärer «Piefke-Saga».

Zweifellos spricht aus dieser Fernsehserie eine deutschland-kritische Tendenz, doch geht Mitterer auch mit seinen Landsleuten ins Gericht. Ihnen wirft er vor, daß sie durch ihr teils devotes, teils schlitzohriges Verhalten die touristische Invasion aus dem Norden erst ermöglichen. Mit dieser Kritik steht Mitterer nicht allein. So veröffentlichte z.B. Peter Turrini 1988 den Essay «Die Deutschen und die Österreicher. Chronik einer touristischen Begegnung»<sup>5</sup>, in dem er Österreich zur Hure, Deutschland zu ihrem Freier ernannte. Ausgewählt peinliche Zitate aus der österreichischen Fremdenverkehrswerbung stützten diese polemische These ebenso wie Beobachtungen des deutschen Urlaubsverhaltens.

4. Die touristische Begegnung zwischen Deutschen und Österreichern ist also ein auffälliger Strang im Gesamtgeflecht der bilateralen Beziehungen, und wird deshalb häufig kommentiert. Dennoch darf man das komplizierte Wechselspiel zwischen den beiden Ländern nicht auf den Fremdenverkehr reduzieren. Denn auch in der Politik, der Wissenschaft, der Wirtschaft und dem Sport bestehen engste Kontakte. Und daß sich dies seit dem Beitritt Österreichs zur Europäischen Union eher noch intensiviert hat, stellen die Kommentatoren und Leitartikler beider Länder - teils freudig, teils ängstlich - fest.

Diese Tendenz zur Verflechtung ist natürlich auch im Bereich der Literaturproduktion und -distribution zu bemerken. Sie ist in der Tat so stark, daß Hans Heinz Fabris 1990 Österreich als eine «Medienkolonie» Deutschlands bezeichnet hat. Als Begründung für diese Behauptung schilderte Fabris u.a. die Situation des österreichischen Buchmarkts folgendermaßen: «*Vier von fünf verkauften Büchern stammen inzwischen aus einem bundesdeutschen Verlag. Jeder dritte österreichische Haushalt ist Mitglied der Bertelsmann-Tochter «Donauland». Der Anteil bundesdeutscher Bücher am gesamten Import beträgt rund 85%, umgekehrt liegt der Anteil österreichischer Bücher an der Einfuhr der BRD bei rund 17%, wobei derartige Etiketten angesichts der Verflechtungen bei Druck- und Verlagshäusern zunehmend problematischer werden*»<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Vgl. Peter Turrini: Die Deutschen und die Österreicher. Chronik einer touristischen Begegnung. Unter anderem in: Peter Turrini: Mein Österreich. Reden, Polemiken, Aufsätze. Darmstadt: Luchterhand 1988, S. 137-147.

<sup>6</sup> Hans Heinz Fabris: Medienkolonie - na und? In: Margit Scherb / Inge Morawetz (Hrsg.): In deutscher Hand? Österreich und sein großer Nachbar. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1990 S. 113-129, Zitat S. 122.

Diese Sicht der Dinge ist auch heute, sieben Jahre später, gewiß nicht überholt. Und doch sollte man sich vom suggestiven Begriff der «Medienkolonie» nicht zu dem naheliegenden Trugschluß verführen lassen, die Dominanz bundesdeutscher Verlage bedeute auch eine Dominanz deutscher Autorinnen und Autoren. Dies ist nicht der Fall. Literatur aus Österreich ist vielmehr in deutschen Verlagen, aber auch in anderen deutschen Medien, außerordentlich stark repräsentiert. Der oben erwähnte Essay «Die Deutschen und die Österreicher» von Peter Turrini erschien z.B. erstmals im Hamburger Nachrichtenmagazin «Der Spiegel», dann in leicht veränderter Form im Aufsatzband «Mein Österreich», den der Autor im Luchterhandverlag, Darmstadt veröffentlichte. Ein drittes Mal ist der Text im Reisebuch «Österreich. Menschen, Landschaften» enthalten, das 1988 in der Berliner «Elefanten Press» verlegt wurde. In Österreich erschien Turrinis Essay in demselben Zeitraum gar nicht.

Mit Felix Mitterers «Piefke-Saga» verhält es sich ein wenig anders: Sie wurde sehr wohl in Österreich ausgestrahlt, und zwar im ORF, der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalt des Landes. Ein rein österreichisches Produkt war diese vierteilige Serie dennoch nicht. Sie entstand vielmehr als Koproduktion von ORF und NDR, also der norddeutschen Abteilung des ersten deutschen Fernsehens (ARD).

Auf unterschiedliche Weise illustrieren diese beiden Beispiele also die Verflechtung der österreichischen Literaturproduktion mit dem deutschen Markt. Leicht ließe sich die Reihe solcher Beispiele um ein vielfaches verlängern, denn es handelt sich dabei nicht um Ausnahmereischeinungen, sondern fast um Regelfälle. Zumindes für die überregional bekannten Literaten der zweiten Republik läßt sich das folgende Karrieremuster nachzeichnen: Unauffälliger Beginn bei einem der österreichischen Verlage kleiner oder mittlerer Größe (Otto Müller, Residenz, Droschl usw.), dann der Wechsel zu einem großen deutschen Haus wie Luchterhand, Fischer oder Suhrkamp.

Durch diesen Transfer wird zunächst einmal eine Präsenz auf dem bundesrepublikanischen Markt erreicht, die von den österreichischen Verlagen in der Regel nicht gewährleistet werden kann. Doch dürfte dies nicht das einzige Motiv für die Wahl eines deutschen Verlegers sein. Zu den eigentümlichsten Phänomenen des literarischen Lebens im heutigen Österreich gehört nämlich, daß ein publizistischer Erfolg in Deutschland das Ansehen eines österreichischen Autors auch in seiner Heimat steigert, wenn nicht sogar erst schafft. Es ist wohl kaum übertrieben, zu sagen, daß die Anerkennung in Deutschland die Voraussetzung für ein breites Medienecho in Österreich ist. Beweise für diese Behauptung wären anhand der Biographien Ingeborg Bachmanns, Friederike Mayröckers, Ernst Jandls, Peter Handkes und anderer leicht zu erbringen. Hätten sie immer nur in Verlagen ihres Heimatlandes publiziert, wären sie niemals zu den maßgeblichen österreichischen Schriftstellern avanciert, als die sie heute angesehen werden.

5. Allerdings geht diese Bewährung auf dem deutschen Markt nicht ganz ohne Annäherungen an die Interessen des deutschen Publikums vonstatten. Vor allem wird eine gewisse sprachliche Assimilation nicht ausbleiben. In einem Text, der für einen deutschen Verlag gedacht ist, werden die Besonderheiten des österreichischen Deutsch weniger offensichtlich sein als in einem Text, der sich ausschließlich an Österreicher wendet. Doch geht die Angleichung über die linguistischen Korrekturen in vielen Fällen noch hinaus. Wer vor allem in Deutschland publiziert, kann sich nicht ausschließlich österreichischen Problemen widmen, sondern muß sich auch mit deutschen Fragen auseinandersetzen. Und tatsächlich haben Autorinnen und Autoren aus Österreich immer wieder Stellung zu spezifisch deutschen Verhältnissen und Entwicklungen bezogen.

1979 erschien z.B. im Berliner Verlag Wagenbach erstmals die Anthologie «Vaterland, Muttersprache». Sie enthielt offene Briefe, Essays, Gedichte usw., in denen die politische Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland von 1945 an kommentiert und vor allem kritisiert wurde. Und in dieser Sammlung findet man z.B. Ingeborg Bachmanns Gedicht «Freies Geleit»<sup>7</sup>, das die Bedrohung der Menschheit durch die Atombombe zum Thema hat. Nun ist dies zwar kein exklusiv deutsches Problem, doch stand es in den späten fünfziger Jahren in der Bundesrepublik in besonderem Maße zur Debatte. Die Bewaffnung der Bundeswehr mit atomaren Waffen wurde nämlich erwogen, und der Widerstand, der sich dagegen formierte, zählte zu den ersten Äußerungen jener deutschen außerparlamentarischen Opposition, die sich 1968 dann sichtbarer und lautstärker formierte. In diesem politischen Kontext hat offensichtlich auch das Gedicht «Freies Geleit» der geborenen Österreicherin Ingeborg Bachmann seinen Ort. Dies erkennt man nicht zuletzt daran, daß es in einem deutschen Medium erstmals veröffentlicht wurde, nämlich am 14.6.1957 im Süddeutschen Rundfunk.

Weitere Beispiele für österreichische Einmischungen in deutsche Angelegenheiten lassen sich unschwer finden: In derselben Anthologie kommentiert etwa Peter Handke das Gerichtsurteil gegen den Berliner Polizeibeamten Kurras. Dieser hatte am 2. Juni 1967 während einer Demonstration den Studenten Benno Ohnesorg erschossen, wurde aber vor Gericht von jeder Schuld freigesprochen. Ohnesorgs Tod und der Freispruch des Schützen wurden zu wichtigen Auslösern der achtundsechziger Studentenunruhen, und Handke empörte sich 1967 mit seinen deutschen Kommilitonen, wenn auch vielleicht im Ton eine Spur ironischer als diese<sup>8</sup>.

In demselben politischen Zusammenhang begegnet man auch der österreichischen Prosaistin Barbara Frischmuth. Sie erscheint als Mitunterzeichnerin eines

---

<sup>7</sup> Vgl. Ingeborg Bachmann: Freies Geleit. In: Klaus Wagenbach / Winfried Stephan / Michael Krüger (Hrsg.): Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat seit 1945. Berlin: Wagenbach 1979. S. 142.

<sup>8</sup> Vgl. Peter Handke: Bemerkungen zu einem Gerichtsurteil. Ebenda SS. 248f.

Appells «Gegen das Monopol von Axel Springer»<sup>9</sup>, also jenes Berliner Zeitungsverlegers, in dessen Person sich für die deutschen Oppositionellen der sechziger Jahre die Gefährlichkeit des Monopolkapitalismus symbolisierte.

Und damit ist eine deutsch-österreichische Kulturbegegnung skizziert, die sich von den Bewegungen des Massentourismus ebenso unterscheidet wie vom Auftreten der «deutschen Sendboten» im kakanischen Österreich der Vergangenheit: In den Jahren der studentischen Protestbewegung haben sich zahlreiche österreichische Autoren und Autorinnen in deutsche Diskussionszusammenhänge eingemischt. Dies war zum Teil auch darauf zurückzuführen, daß es eine vergleichbar politisierte Studentenbewegung in Österreich nicht gegeben hat. Wer danach suchte, mußte also nach Berlin oder nach Frankfurt gehen. Dies haben viele junge österreichische Intellektuelle zumindest zeitweise auch getan<sup>10</sup>.

Vom deutschen Publikum wurden diese Auslandsösterreicher freilich nicht als «Sendboten» aus einem Nachbarland wahrgenommen, sondern mehr oder weniger als Deutsche. Auch die Wagenbach-Anthologie hebt die österreichischen (und schweizer) Beiträge nicht ausdrücklich hervor, im Gegenteil: Der Untertitel der Sammlung heißt «Deutsche Schriftsteller und ihr Staat», als wäre damit alles Nötige über das Buch und seine Beiträger gesagt.

6. *Aus deutscher Sicht* scheint dies nun keine allzu gravierende Unterlassung zu sein, zumal sie im genannten Falle plausibel zu erklären ist: Die Anthologie «Vaterland, Muttersprache» ist in den siebziger Jahren entstanden, also in einer Zeit, in der nationale Fragen in der bundesrepublikanischen Literatur keine nennenswerte Rolle spielten. In der Tat dokumentieren die hier versammelten Texte vor allem die große Distanz, die zwischen den deutschen Schriftstellern und «ihrem» Staat von 1945 an herrschte. Aus diesem Grunde mag es den Herausgebern auch nicht darauf angekommen sein, im einzelnen nachzuweisen, welchem Staat die Beiträger entstammten. Sie waren ja allesamt vereint in der Ablehnung alles Staatlichen, sei es nun deutsch, österreichisch oder wie auch immer verfaßt.

*Aus österreichischer Sicht* wird man sich mit dieser Erklärung des Problems jedoch nicht zufrieden geben können. Dazu ist die Gewohnheit, alle *deutschsprachige* Autoren auch für *Deutsche* zu halten, in der BRD viel zu weit verbreitet. Kaum eine Anthologie, kaum eine Literaturgeschichte, kaum ein Lesebuch erscheint in deutschen Verlagen, dem in diesem Punkt keine Versäumnisse vorzuwerfen wären. Und es läßt sich nicht in allen Fällen eine so überzeugende

---

<sup>9</sup> Vgl. ebenda S. 251

<sup>10</sup> Über die Nähe zwischen der deutschen und der österreichischen Jugend der sechziger und siebziger Jahre vgl. auch Hermann Schlösser: *Once upon a Time in America. Eine deutsch-österreichische Kulturbegegnung*. In: Stefanie Holzer / Walter Klier (Hrsg.): *Essays aus fünf Jahren Gegenwart (1989-1994)* Wien: Deuticke 1994, S. 239-244

Erklärung dafür finden wie im Falle der Wagenbach-Anthologie. Zuweilen steht hinter den Vereinnahmungen der kleineren Nachbarstaaten auch eine unübersehbar programmatische Absicht. Ein häufiger genanntes Beispiel dafür ist das vierbändige biographische Handbuch mit dem Titel «Die großen Deutschen», das 1956 veröffentlicht wurde. Als Mitherausgeber des Werks fungierte Theodor Heuss, der damalige Präsident der Bundesrepublik Deutschland, was den repräsentativen Charakter der Unternehmung gewiß unterstrich.

Umso befremdlicher ist, daß in diesem seriösen und ambitionierten Handbuch Franz Grillparzer, Gustav Mahler, Sigmund Freud und andere Österreicher und Schweizer gewürdigt wurden, als dürfe man sie ohne alle Bedenken den «großen Deutschen» zurechnen.

Ein Jahr später, also 1957, wurde dieses Handbuch durch einen Supplementband erweitert. In einem Vorwort dazu teilten die Herausgeber mit, daß ihr weiträumiger Begriff vom Deutschtum auf Widerspruch gestoßen sei: Man hätte - nach Meinung einiger Kritiker - bei der Auswahl die Staatsangehörigkeit der zu behandelnden Personen respektieren müssen. Doch hielten die Herausgeber derartige Einwände für «subalterne Beanstandungen»<sup>11</sup>. Auch im Supplementband blieben sie bei ihrer Ansicht, daß man die Lebensspuren großer Deutscher ungeachtet ihrer Staatsbürgerschaft verfolgen dürfe.

Selbstverständlich sollte die Existenz der politisch festgelegten Grenzen durch dieses Vorgehen nicht in Frage gestellt werden. Wohl aber hielten die Herausgeber der deutschen Biographie an der keineswegs neuen Vorstellung fest, es existiere über die Landesgrenzen hinweg ein allen gemeinsamer, deutscher Kulturraum.

7. Nun waren gerade in den fünfziger Jahren die Österreicher kaum bereit, einen allgemeingültigen deutschen geistigen Raum anzuerkennen. Der «Anschluß» an Hitlerdeutschland, und der fatale Ausgang des zweiten Weltkriegs hatten den Vorrat an Gemeinsamkeiten erschöpft. Mit dem Abschluß des Staatsvertrags 1955 hatte Österreich eine klare politische Trennung von Deutschland vollzogen, was von der bundesdeutschen Regierung auch ohne jede Einschränkung anerkannt wurde. Sobald jedoch ein repräsentatives Gedenken an «große Deutsche» veranstaltet wurde, sollten die Grenzen wieder durchlässig werden. Denn auch und gerade der liberale deutsche Bundespräsident Heuss wollte auf die geistigen Beiträge aus Österreich und der Schweiz in seinem Handbuch nicht verzichten.

Freilich konnte sich diese Haltung durchaus auf österreichische Vordenker berufen. Die Vorstellung von der einen, überstaatlichen «Kulturnation» tauchte nämlich bis zum Ende des zweiten Weltkriegs auch in Österreich immer wieder

---

<sup>11</sup> Vgl. Hermann Heimpel / Theodor Heuss / Benno Reifenberg (Hrsg.): Die großen Deutschen. Deutsche Biographie. Berlin: Propyläen bei Ullstein 1956 f. Zitat in: Vorbemerkung, Band 5, S. 7

auf. So wurde sie, um nur *ein* prominentes Beispiel zu erwähnen, von Hugo von Hofmannsthal vertreten, der doch «Preusse und Österreicher» so säuberlich voneinander zu unterscheiden wußte. In seiner berühmten Rede «Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation», die er im Jahr 1927 an der Universität München vortrug, entwarf Hofmannsthal das Bild einer im Geiste geeinten deutschen Nation. Ihr fühlte er sich fraglos zugehörig, obwohl er an seinem bewußten Österreichtum ebensowenig Zweifel gelassen hat. Daß beides sich vereinen ließe, davon war er überzeugt.

Heute, vierzig Jahre nach dem Abschluß des Staatsvertrags, unternehmen nur noch sehr wenige Österreicher den Versuch, deutsch und österreichisch zugleich sein zu wollen. Als Ausnahme zu erwähnen wäre allenfalls der Wiener Publizist Günther Nenning, der in seinem Buch «Grenzenlos Deutsch» zwar nachdrücklich vor einem gesamtdeutschen Einheitsstaat warnt, ein grenzüberschreitend deutsches «Geisterreich» aber ebenso nachdrücklich beschwört. Es ist offensichtlich, daß Nenning hier auf die altbekannten Vorstellungen von der deutschen «Kulturnation» zurückgreift<sup>12</sup>.

Doch ändert diese Intervention Nennings nichts an der grundsätzlichen Ausgangsposition aller derzeitigen deutsch-österreichischen Dialoge: Wer immer sich mit der zweiten österreichischen Republik befaßt, muß zur Kenntnis nehmen, daß dieser Staat keine deutsche Dependance ist. Sein Selbstbewußtsein speist sich nicht zuletzt aus der Gewißheit, über eine eigenständige, und das heißt eine «nicht-deutsche» Kultur zu verfügen. Gerade in neusten kulturpolitischen Essays von Karl-Markus Gauß<sup>13</sup>, Georg Schmid<sup>14</sup> u.a. wird diese Eigenständigkeit immer wieder hervorgehoben. Der Ton, in dem dies geschieht, entspricht oft gar nicht der überlieferten österreichtypischen Konzilianz. Er ist vielmehr so scharf, polemisch und militant, wie man es seinereit eher den Preußen zutraute. Dies deutet auf Abgrenzungsschwierigkeiten hin, die auch das autonome Österreich mit seinem großen Nachbarn hat und haben muß. Denn die politischen, kulturellen, touristischen und historischen Bande zwischen den beiden Staaten sind eng und fest geknüpft - was immer dieser Befund auch für das Zusammenleben der beiden Völker bedeuten mag.

---

<sup>12</sup> Vgl. Günther Nenning: Grenzenlos Deutsch. Nation oder Nation, Starkstaat oder Geisterreich. Frankfurt / Berlin: Ullstein 1991

<sup>13</sup> Vgl. Gauß, Ritter, Tod und Teufel (wie Anmerkung 2)

<sup>14</sup> Vgl. Georg Schmid: ... sagen die Deutschen. Annäherung an eine Geschichte des Sprachimperialismus. In: Oliver Rathkolb / Georg Schmid / Gernot Heiß (Hrsg.): Österreich und Deutschlands Größe. Ein schlampiges Verhältnis. Salzburg: Otto Müller 1990, S. 23-34

Maria Luisa Roli  
(Milano)

*La ricezione di Stifter in Italia (1969-1996)*

La recente mostra itinerante *Schrecklich schöne Welt*, organizzata dall'Adalbert Stifter-Institut di Linz (1990 sgg.), che ha fatto tappa lo scorso anno in Italia al Museo di Castel Tirolo sotto il titolo di *Un mondo terribilmente bello* dopo esser stata ospitata in diversi paesi europei, è stata un invito a fare il punto sulla situazione della ricezione in Italia di Stifter alla luce di quanto è stato pubblicato sullo scrittore austriaco, sia per quanto concerne gli studi sia rispetto alle edizioni italiane delle opere, dalla fine degli anni Sessanta ad oggi<sup>1</sup>.

La germanistica italiana degli anni Sessanta si inserisce per quanto riguarda la valutazione di Stifter nel filone critico di matrice realista che ha avuto come capostipiti Hebbel e i realisti programmatici e come continuatore nel nostro secolo Lukács, ricevendo altresì un'illustre conferma dagli studi sul realismo letterario europeo del grande filologo romanzo Erich Auerbach<sup>2</sup>.

Non erano certamente giovati a Stifter, agli occhi della germanistica italiana del secondo dopoguerra, i cliché critici che si erano tenacemente tramandati, che avevano fatto di Stifter il poeta delle minute descrizioni della natura, dell'idillio campagnolo e un rifugio per anime belle. Un effetto ancor più negativo aveva

---

<sup>1</sup> Il presente contributo è stato pubblicato in forma molto più succinta nell'edizione italiana del catalogo della mostra: *Adalbert Stifter. Un mondo terribilmente bello* (a c. di Martin Sturm e Johann Lachinger), trad. italiana di Carlo Romeo e Tiziano Rosani del catalogo in lingua tedesca - pubblicato in precedenza come numero della «Vierteljahresschrift des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich» (VASILO), 39. Jg (1990), Folge 1/2 - Merano 1996, pp. 128-133. Per il periodo dagli inizi del Novecento al 1968 rinviamo al documentatissimo contributo di Marino Freschi *Die italienische Stifter-Kritik*, in: «VASILO», 17. Jg (1968), Folge 1-2, pp. 263-279, pubblicato in italiano sotto il titolo *La fortuna di Stifter in Italia* unitamente a una *Postilla a "La fortuna di Stifter"* in: Marino Freschi, *Il silenzio del principe*, Napoli 1983, pp. 59-91 e 93-100.

<sup>2</sup> Cfr.: György Lukács, *Erzählen oder beschreiben?* (1936), in: *Werke. Probleme des Realismus I*, Bd IV, Neuwied/Berlin 1971, pp. 197-242; trad. it. *Narrare o descrivere?* in: G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, (a c. di Cesare Cases), Torino 1964, pp. 269-323. I passi su Stifter alle pp. 294-295. Cfr. inoltre: Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1964, vol. II, p. 297.

avuto la sua esaltazione come *Heimatsdichter* e lo sfruttamento politico come poeta della conservazione da parte di quella germanistica tedesca del periodo tra le due guerre, che era allineata con le posizioni ideologiche del nazionalsocialismo<sup>3</sup>.

La parola chiave per intendere la critica di fondo dei realisti è «composizione»: a Stifter mancherebbe il senso della composizione, vale a dire dell'armonizzazione tra l'idea e la sua oggettivazione concreta nella sintassi narrativa. Scrive ad esempio Levin Schuecking, noto critico e mediocre scrittore contemporaneo a Stifter: «Stifter resta troppo aderente allo studio [in senso pittorico] e non arriva alla composizione. [...] Ma questo continuo dipingere che non ha mai fine, stanca; ci si aspetta finalmente azione, almeno avvenimenti; ci si aspettano dei conflitti, per lo meno una disposizione artistica e dei contrasti - tutto questo non arriva, pagine e pagine di descrizioni si susseguono [...]»<sup>4</sup>.

Ne *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963) Claudio Magris, riprendendo sostanzialmente l'impostazione di Lukács e Auerbach, aveva esposto i motivi del suo rifiuto di «un'arte tagliata fuori dal vigoroso slancio vitale e dal totale impegno dell'uomo, [che] non può avere in sé vera forza epica, ritmo trascinate di racconto ...»<sup>5</sup>.

Una testimonianza chiara delle posizioni della germanistica italiana (e austriaca) di allora la offrono gli atti del convegno svoltosi a Roma nel 1969<sup>6</sup>. Il denso saggio di Magris ivi contenuto, dal titolo *Proposte per una lettura di Stifter*<sup>7</sup>, rappresenta un confronto più serrato con l'opera di Stifter di quanto non fosse stato il contributo inserito ne *Il mito absburgico*. Il lavoro si apre con una discussione sui metodi interpretativi adottati dalla critica nel caso di Stifter evidenziando antitetivamente una tendenza di indagine immanente al testo che giunge generalmente a valutazioni positive e una che interpreta l'opera inseren-

<sup>3</sup> Esempio a questo proposito l'opera di Julius Kühn *Die Kunst Adalbert Stifters*, Berlin 1940.

<sup>4</sup> Cfr.: Levin Schuecking, *Literarische Übersichten. Romane und Erzählungen*, in: «Allgemeine Zeitung», Nr. 174, Beilage zum 23. Juni 1847, p. 1395: «Stifter bleibt zu sehr an der Studie kleben, und kommt nicht zur Composition [...] Aber dieß fortwährende, nicht endende Malen ermüdet; man erwartet endlich Handlung, mindestens Begebenheit; man erwartet Conflict, mindestens künstlerische Gruppierung und Contraste - das alles kommt nicht, Seite nach Seite ist mit Beschreibung angefüllt [...]». Un buon numero di giudizi di questo tipo sono rintracciabili nel prezioso volume di Moriz Enzinger, *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit. Festgabe zum 29. Jänner 1968*, Wien 1968.

<sup>5</sup> Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino 1963, p. 159.

<sup>6</sup> Cfr.: Paolo Chiarini (a c. di), *Adalbert Stifter und die Krise der mitteleuropäischen Literatur. Ein italienisch-österreichisches Colloquium*, Roma 1987.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 29-41. Il contributo era già stato pubblicato in precedenza con il titolo *Totalità e riduzione in Stifter* in: Annali dell'Istituto Universitario Orientale. «Studi Tedeschi», anno XVI, 1973, 1, pp. 1-16.



dola nel quadro storico (il *Vormärz* e il periodo dopo la rivoluzione del 1848) e, non riconoscendovi connessioni con esso, specialmente nei due romanzi *Der Nachsommer* e *Witiko*, è indotta a sminuirne la portata.

Magris, pur critico nei confronti dell'analisi immanente al testo, tenta di prendere le distanze dalla propria matrice ideologica, in particolare da Lukács, arrivando a prefigurare alcuni sviluppi successivi della critica stifteriana. Egli formula cioè, anche se in senso dubitativo, la domanda giusta che farà scorgere alla critica successiva l'aspetto anticipatore dell'opera stifteriana rispetto alla narrativa austriaca del Novecento<sup>8</sup> e si pone il problema, allora percepito come inattuale, della valutazione estetica che già aveva posto Mario Pensa nel suo eccellente saggio del 1937 parlando di «unicità estetica»<sup>9</sup>. Un altro cambiamento di rotta importante da parte di Magris rispetto all'opera del 1963 è costituito dall'abbandono del concetto di *Heimatkunst*. Egli si rende conto che si tratta di una categoria riduttiva per definire adeguatamente la scrittura di Stifter e che i problemi importanti sono altri.

Un altro contributo notevolissimo contenuto negli atti del convegno di Roma ce lo fornisce uno dei più eminenti germanisti italiani: Luciano Zagari. In *Il Nachsommer di Stifter e la topografia dei beni irrinunciabili* lo studioso tenta di abbattere la barriera ideologica che separa denigratori ed estimatori dello scrittore affermando che «Stifter ci sembra meritare una valutazione storico-stilistica assai più positiva, anche se sempre attentissima ai suoi macroscopici limiti», auspicando una maggiore duttilità ideologica e «un più disinteressato contatto coi testi»<sup>10</sup>. Zagari, riferendosi al *Nachsommer*, definisce la totalità perseguita da Stifter come «totalità non dialettica» e sottolinea molto appropriatamente la «consistenza allegorica» della sua opera<sup>11</sup>, quindi il suo carattere di costruzione per accostamento di frammenti che, solo nella loro globalità e perché inseriti in una trama di connessioni, rimandano ad altra significazione.

Zagari si propone una ricostruzione storico-estetica dell'arte stifteriana in cui riconosce «il tentativo di eternizzare [...] un momento storico immediatamente precedente l'esaurimento della civiltà mitteleuropea»<sup>12</sup>. Egli individua molto acutamente i caratteri e le ragioni storiche dell'utopia estetico-pedagogica concepita da Stifter nel *Nachsommer* e, pur riconoscendo nell'antica aristocrazia terriera il modello additato da Stifter alla borghesia contemporanea, ne sottolinea la chiusura, nel mondo immaginato dallo scrittore, nei confronti di «ogni compromissione con l'insorgente logica capitalistica. [...] L'armonia estetico-

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>9</sup> Cfr.: Mario Pensa, *A proposito di Adalbert Stifter*, in: «Studi Germanici», anno II, 1937, N. 2, pp. 195-211 e N. 3, pp. 278-288.

<sup>10</sup> Cfr.: Luciano Zagari, *Il «Nachsommer» di Stifter e la topografia dei beni irrinunciabili*, in: P. Chiarini (a c. di), *op. cit.*, p. 64 e p. 66.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 72.

naturale [inoltre] non è fine a se-stessa, come appare evidente dalla strumentalizzazione ingenuamente teleologica delle sue componenti»<sup>13</sup> e Zagari porta l'esempio degli uccelli canori che, oltre ad offrire un piacere estetico agli abitanti dell'Asperhof, vengono curati perché costituiscono un ottimo metodo naturale di eliminazione degli insetti nocivi.

Lo studioso rovescia inoltre la valenza negativa del concetto di «riduzione» della rappresentazione del mondo di derivazione hegeliana, formulato dalla critica marxista<sup>14</sup> a proposito della scrittura di Stifter, affermando che ogni rigorosa stilizzazione della rappresentazione comporta una riduzione e che «un rifiuto aprioristico della *Reduktion* ci indurrebbe a chiudere il discorso sull'arte del Novecento ancor prima di cominciarlo»<sup>15</sup>. Considera quindi la riduzione come portato inevitabile dell'operazione di estrema stilizzazione della rappresentazione artistica, non come carenza dello scrittore. Proprio per questo la sua attenzione si dirige su un testo tra i più formalizzati dell'opera stifteriana: il *Nachsommer*. Egli individua nel «mito della semplicità-spontaneità» la base della poetica dell'*ordo* di Stifter e intuisce che «è proprio la presenza sotterranea del mito a dare consistenza e profondità alle strutture statiche della visione stifteriana. [...] La statica arte di Stifter si configura dinamicamente come il tentativo di una riconquista pianificata e metodica di una profondità prospettica che inevitabilmente si appiattisce nel momento in cui viene riconquistata, di un valore [la semplicità e la spontaneità] che si deforma e stravolge nel momento stesso in cui lo scrittore crede di riafferrarlo». Questo come numerosi altri, ad esempio la sottolineatura dell'*horror vacui* che caratterizza la scrittura stifteriana, sono gli spunti che il lavoro di Zagari fornisce e che si sono rivelati utilissimi per la prosecuzione del lavoro di ricerca; il suo contributo può essere quindi considerato come uno dei più stimolanti forniti dalla germanistica italiana su Stifter.

Se Zagari era riuscito ad andare al di là della barriera ideologica giungendo a riconoscere la specificità dell'enunciato artistico stifteriano, resta invece fortemente ideologizzata l'interpretazione, basata su una lettura ontologica, di uno dei più famosi germanisti italiani di allora, Ladislao Mittner, che considera Stifter uno scrittore poetico, ma reazionario. Il verdetto politico da lui emesso su Stifter nella sua *Storia della Letteratura Tedesca*, «idealmente e anacronisticamente metternichiano anche dopo il 1849»<sup>16</sup>, non soltanto era indifferen-

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>14</sup> Cfr.: Walter Weiß, in: P. Chiarini (a c. di), *op. cit.*, pp. 3 sg.

<sup>15</sup> Cfr.: L. Zagari, *Il «Nachsommer» ...*, in: P. Chiarini (a c. di), *op. cit.*, p. 80. La citazione successiva si trova a p. 84.

<sup>16</sup> Cfr.: Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal Realismo alla sperimentazione (1820-1970)*. Tomo I: *Dal Biedermeier al fine secolo (1820-1890)*, Torino 1971, pp. 445-463. La cit. a p. 445. Molto più equilibrata dal punto di vista ideologico e critico ci sembra

ziato e troppo perentorio dal punto di vista storico, ma, data la diffusione del manuale, costituì probabilmente anche un aspetto condizionante della ricezione dell'opera stifteriana da parte di generazioni di studenti italiani che non la poterono così intendere nella sua dimensione visionaria ed estetico-letteraria. Come hanno dimostrato studi storici approfonditi, Stifter fu un cattolico di idee liberali, ispirate alla tradizione illuministica giuseppina, che credeva in un'azione riformatrice non rivoluzionaria per l'emancipazione del popolo; lo dimostra la sua affiliazione al «Literarisch-artistischer Verein Concordia», costituito nel 1840 e legato politicamente al «Juridisch-politischer Leseverein» che diede impulso al liberalismo in Austria<sup>17</sup>, il suo epistolario e la sua attività pubblicistica e riformatrice nel campo dell'istruzione dopo la rivoluzione del 1848. Ci sembra significativo inoltre che Stifter fosse, con altre ventotto personalità del mondo culturale di allora, tra i firmatari del documento presentato a Metternich l'11 marzo 1845 che chiedeva che fosse mitigata (chiederne l'abolizione non doveva apparire ai firmatari una richiesta che avesse qualche probabilità di successo!) la legge sulla censura<sup>18</sup>.

L'eco della condanna politica dell'opera di Stifter, perdurante negli anni settanta, si spense negli anni ottanta in corrispondenza di un sostanziale cambiamento di paradigma storico-culturale. Sono gli anni in cui in Italia su Stifter vengono pubblicati diversi studi scientifici e si concretizzano una serie di iniziative editoriali. Ricordiamo qui due numeri della rivista «Jacques e i suoi quaderni» a cura di Enrico De Angelis e di alcune collaboratrici del suo istituto, che offrono analisi tematiche dettagliate di diverse novelle stifteriane e della prefazione a *Bunte Steine*<sup>19</sup>. L'interpretazione di De Angelis si basa su categorie storico-filosofiche (tempo storico-mitico) e di psicologia del profondo mettendo in risalto «la costellazione schizofrenica» in cui si inserirebbe la vita e l'opera dello scrittore. L'indagine di De Angelis tende a mostrare «che Stifter non è un idillico autore dei buoni sentimenti» e si pone parzialmente, dal punto di vista della tradizione degli studi, sulla scia dell'interpretazione esistenziale elaborata negli anni Quaranta da Erik Lunding e di quella psicanalitica con i la-

---

l'introduzione di Mittner a Adalbert Stifter, *Der Waldsteig*, con introduzione (pp. V-XIX) e note di L. Mittner, Torino 1938.

<sup>17</sup> Cfr. la documentatissima opera storica di Eduard Winter, *Romantismus, Restauration und Frühliberalismus im österreichischen Vormärz*, Wien 1968, p. 260 sgg. e, sul ruolo di questi circoli, anche Alan Sked, *Grandezza e caduta dell'impero asburgico 1815-1918*, Bari 1993, p. 49.

<sup>18</sup> E. Winter, *op. cit.*, p. 263.

<sup>19</sup> Cfr.: Enrico De Angelis, *Dal mito al progetto. Note su Adalbert Stifter*, in: «Jacques e i suoi quaderni», n. 6 (1986), pp. 11-107, riveduto e ampliato in: «Jacques e i suoi quaderni», n. 25 (1995), pp. 9-149 e G. Bonsignori, P. Colombo, G. Pazzaglia, P. Ceccarelli, *Studi su Adalbert Stifter*, «Jacques e i suoi quaderni», n. 7 (1986), pp. 11-140 (su *Fiori di campo, Il castello dei pazzi, Due sorelle, Prokopus*).

vori fondamentali di Alfred Winterstein e Michael Kaiser<sup>20</sup>. Parecchi studi hanno indicato la drammaticità latente dell'opera stifteriana come il contributo di Marino Freschi citato all'inizio<sup>21</sup>, pochi tuttavia hanno cercato di mostrare nella realizzazione linguistica e nelle strategie retoriche dell'opera stifteriana il precipitato di tale latente drammaticità<sup>22</sup>.

Magris torna ad occuparsi di Stifter in un testo tra divagante e saggistico, sul genere dei *Reisebilder: Danubio*. L'autore vi inserisce, nel capitolo su Linz, una breve e penetrante caratterizzazione dello scrittore austriaco sia da un punto di vista biografico sia artistico. Ne evidenzia il «pathos difensivo» affermando che «la sua oleografia è animata da un appassionato tentativo di scansare gli abissi della realtà. Stifter non ignorava questi abissi, il disordine e l'irrazionalità della sorte, i suoi colpi repentini e insensati, come rivela ad esempio il suo racconto sul destino ebraico, *Abdias*; non chiudeva gli occhi dinanzi alla tragedia, ma rifiutava di inebriarsene e respingeva quel culto del tragico, del passionale e dell'abnorme che vedeva diffondersi, soprattutto attraverso il tardo romanticismo, nella civiltà europea. Nei suoi racconti c'è malinconia, rinuncia, solitudine, ma c'è soprattutto l'accanita condanna di ogni culto della solitudine e dell'infelicità; ...»<sup>23</sup>.

Nel 1988 viene pubblicato sulla «Rivista di estetica» un ottimo contributo del magiarista e comparatista Gianpiero Cavaglià, di recente prematuramente scomparso, sul *Nachsommer*<sup>24</sup>. L'autore sceglie come punto di partenza per la

<sup>20</sup> Si veda, per quanto riguarda Lunding, De Angelis, *op. cit.*, p. 69. Cfr.: Erik Lunding, *Adalbert Stifter. Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft*, Kjobenhavn 1946; Alfred Winterstein, *Adalbert Stifter. Persönlichkeit und Werk. Eine tiefenpsychologische Studie*, Wien 1946 e Michael Kaiser, *Adalbert Stifter. Eine literaturpsychologische Untersuchung seiner Erzählungen*, Bonn 1971.

<sup>21</sup> Cfr. n. 1.

<sup>22</sup> Il tentativo è stato iniziato da Zagari nel lavoro già citato (n. 9), laddove individua nell'allegoria una delle strategie retoriche fondamentali dell'opera di Stifter e portato avanti da Marino Freschi nella sottolineatura di alcune strutture ricorrenti come raddoppiamenti, ripetizioni e costruzioni a cornici plurime. Cfr.: id., «Turmalin». La pietra dello scandalo di Stifter, Introduzione a: A. Stifter, *Tormalina*, a cura di Emilia Fiandra, Venezia 1990. – Di impostazione strutturalistica, con un'attenzione particolare per il lavoro sul testo, sono i contributi di chi scrive su *Brigitta: Un abisso sereno incommensurabile*, in: Maria Luisa Roli, *L'intenzione narrativa. Studi su Stifter, Tumlér, Handke*, Bergamo 1983, pp. 9-56 e sul *Condor*. Cfr.: id., *Il «Condor» di Stifter. Un'analisi semantica*. In: *Studia Austriaca II* (a c. di Fausto Cercignani), Milano 1993, pp. 187-212. Un ulteriore contributo riguarda la presenza di elementi melodrammatici, connessi col sublime, nel racconto *Zuversicht*. Cfr.: id., *L'immaginazione melodrammatica in Stifter. Il racconto «Zuversicht»*, in: Bruno Gallo (a c. di), *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, Milano 1988, pp. 257-265.

<sup>23</sup> Cfr.: Claudio Magris, *Danubio*, Milano 1986, pp. 135-136.

<sup>24</sup> Cfr.: Gianpiero Cavaglià, *Rosenhaus: la casa dell'utopia*, in: «Rivista di Estetica», n. 28, (1988, 1), pp. 170-182, ora accolto nel volume postumo: Gianpiero Cavaglià, *L'Ungheria e*

sua riflessione il saggio di Broch *Hugo von Hofmannsthal e il suo tempo* che gli offre una appropriata chiave di lettura di Stifter aprendo nuove interessanti prospettive. Secondo Broch il personaggio, nella narrativa di Stifter come in quella di Hofmannsthal, è pura «struttura ottica, non possiede cioè [...] né spessore psicologico, né materialità umana, è un mero centro di convergenza di linee più ampie che lo scrittore traccia per definire un paesaggio, geografico o spirituale, che è il vero protagonista della narrazione»<sup>25</sup>.

Cavaglià individua come carattere precipuo dell'opera di Stifter «il potere della parola di farsi visione»<sup>26</sup> e di rappresentare lo spazio contraddicendo così i presupposti classicistici definiti dal *Laocoonte* lessinghiano che assegnava soltanto alla pittura questa funzione, mentre alla parola era demandata la rappresentazione dell'azione nel tempo. Il *Nachsommer* segue, secondo Cavaglià, nella sua struttura questo procedimento ottico: la prospettiva del discente, Heinrich, si allarga di capitolo in capitolo, ognuno dei quali rappresenta una «stazione del cammino che farà di lui il punto di convergenza della mappa cosmologica stifteriana»<sup>27</sup>. Perché Stifter disegna nel *Nachsommer*, secondo Cavaglià, un progetto cosmologico, l'immagine utopica di un universo. L'ideale verso il quale il discente Heinrich è diretto, è impersonato da Risach e consiste nel «possesso dello sguardo che viene "a conclusione di tutto ciò che è umano" (nach Abschluss des Menschlichen)» e che stabilisce «un rapporto puramente ottico, immateriale con la materia»<sup>28</sup>.

Cavaglià sottolinea giustamente il carattere *patetico* (vale a dire *biedermeieriano*) dell'episodio di Risach e Mathilde in contrasto con il mondo *apatetico* e rarefatto di Heinrich e Natalie e cita il commento di Hofmannsthal, secondo il quale «il racconto di Risach è *l'indispensabile antefatto* dei quattordici capitoli che precedono. È soltanto *dopo* aver conosciuto la passione ed essersene staccato, con la *rinuncia* (che è l'emblema della visione del mondo del tardo Goethe: il sottotitolo degli *Anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister* è, ricordiamolo, *Coloro che rinunciano*) che Risach può, *nach Abschluss des Menschlichen*, diventare il modello della *Bildung* di Heinrich»<sup>29</sup>.

Cavaglià conclude il suo saggio definendo come troppo facili, inutili e dannose quelle interpretazioni «che riducono la letteratura a epifenomeno di qualcos'altro» come quella di Glaser<sup>30</sup> che non vede nel *Nachsommer* che «un'apologia dell'arretratezza feudale» o quella di Lukács che, attenendosi ai canoni di

---

*l'Europa* (a c. di Katie Roggero, Péter Sárközy, Gianni Vattimo), Roma 1996, pp. 297-308.

<sup>25</sup> Cavaglià, *op. cit.*, «Rivista di estetica», p. 170.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>29</sup> Cfr.: Hugo von Hofmannsthal, *Stifters «Nachsommer»*, in: id., *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze II*, Frankfurt a. M. 1979, pp. 220-227.

<sup>30</sup> Cfr. in Glaser, *op. cit.*, in particolare il III cap., pp. 52-77.

una stretta precettistica marxista, non coglie il carattere *eccentrico* e inattuale della narrativa stifteriana in quanto precorritrice del romanzo antirealistico primo-novecentesco<sup>31</sup>.

Nel 1989 esce un ampio studio di Emilia Fiandra su uno dei testi più impegnativi di Stifter e dalla ricezione più controversa: il romanzo storico *Witiko*<sup>32</sup>. Il lavoro, di notevole pregio e lucidità intellettuale, affronta la problematica poetologica connessa con la concezione e la realizzazione artistica del romanzo dimostrando come l'estrema rigidità della concezione estetica e quindi della stilizzazione dell'opera sia andata a detrimento della sua «leggibilità». D'altro canto la connotazione epica e quindi «il radicamento poetico del personaggio in un principio di auspicata neutralità [...] imponeva un tipo di rappresentazione totalmente opposta a quella possibilità di immedesimazione-identificazione insita nel concetto stesso di eroe-medio»<sup>33</sup>, alla Walter Scott.

Il decennio fra il 1980 e il 1990 presenta una costellazione di iniziative editoriali finalizzate a far conoscere alcune tra le opere più famose di Stifter per il cui elenco rimandiamo all'appendice. Come degno coronamento di un decennio che testimonia il risveglio sia scientifico sia editoriale in Italia dell'interesse per Stifter esce nel 1990 in prima traduzione italiana il romanzo che rappresenta uno dei punti più alti dell'opera stifteriana: *Tarda estate*, a cura di Margherita Cottone, tradotto da Silvana Speciale e Viviana Amari per la casa editrice Novecento di Palermo. È senz'altro un grande merito di Aurelio Pes, poeta e direttore editoriale della piccola casa editrice, oltre che della curatrice e delle traduttrici, aver affrontato con risultati qualitativamente molto alti questa impresa che rispondeva al suo proposito di riportare al pubblico dei lettori opere classiche di pregio, sulla cui pubblicazione, di solito onerosa, case editrici molto più potenti dal punto di vista finanziario non vogliono rischiare. Invece la prima edizione del romanzo fu presto esaurita e l'eco delle recensioni positive fece conoscere a un pubblico più vasto la casa editrice Novecento, fino ad allora nota soltanto nell'ambito ristretto dei cultori di poesia. La traduzione è preceduta da un'ampia introduzione in cui la Cottone inserisce il romanzo nel quadro storico, riporta cenni biografici sull'autore e richiama la contraddittoria storia della ricezione delle sue opere. Le traduttrici sono riuscite ad avvicinarsi al livello stilistico dell'originale, il che può essere considerato un eccellente risultato. Forse è un peccato soltanto che la curatrice e le traduttrici non abbiano osato, ma qui si può con molta probabilità supporre un intervento frenante della casa editrice, riprodurre alcune caratteristiche della punteggiatura stifteriana, come l'assenza

<sup>31</sup> Cfr. Cavaglià, *op. cit.*, pp. 180 e 171.

<sup>32</sup> Cfr.: Emilia Fiandra, *Stifter. L'arte della distanza. Saggio sul Witiko*, Napoli 1989. Della stessa autrice ricordiamo anche: *Stifter e i suoi lettori. Storia critica del «Witiko»*, Napoli 1986.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 110.

di virgole nelle serie aggettivali, un tratto quest'ultimo che risponde più alle pause di una lettura ad alta voce che alle rigide regole di punteggiatura vigenti nella lingua tedesca.

Segnaliamo anche la pubblicazione di tre edizioni complete della raccolta di racconti *Pietre colorate* (*Bunte Steine*), la prima a cura di Enrico De Angelis nella traduzione di Gianni Bertocchini del 1989, la seconda a cura di Matteo Galli del 1991 e la terza, con un'introduzione di Elisabetta Potthoff nella traduzione di Antonella Garello, pubblicata da Mondadori nel 1994. Anche se il merito della prima traduzione italiana completa va senza dubbio a Gianni Bertocchini, ci sembra molto pregevole e utilissima l'edizione curata da Matteo Galli che offre, oltre a una introduzione generale, preziose prefazioni e numerose e illuminanti note ai singoli testi. Anche la raccolta *Wien und die Wiener* è uscita nel '90 con il titolo *Storie della vecchia Vienna* presso L'Editore di Trento nella traduzione di Daniela Snajdr, mentre manca a tutt'oggi un'edizione completa della raccolta *Studien*, anche se molti dei singoli racconti sono già stati pubblicati. Tra questi ricordiamo la magistrale traduzione italiana e la nota introduttiva di Gabriella Bemporad ad *Abdia*, pubblicata presso Adelphi nel 1986 che faceva seguito alla altrettanto riuscita traduzione di *Bergkristall*, *Cristallo di rocca*, dalla raccolta *Bunte Steine*, uscita nel 1984 presso la stessa casa editrice.

Nel 1992 viene pubblicato il saggio di Riccardo Morello *Adalbert Stifter alle soglie della modernità*. Il libro, dal garbato stile saggistico, è dedicato principalmente all'opera che ha accompagnato tutta la vita di Stifter, *Die Mappe meines Urgroßvaters*, all'esame della quale l'autore dedica la parte più ampia presentando risultati apprezzabili nel confronto tra le varie stesure. Gli altri capitoli hanno un taglio tematico e affrontano gli argomenti dello stile, dell'inscindibilità di utile e bello e della poetica della «mite legge» nell'opera di Stifter.

Interessante e positivo ci sembra il tentativo di sprovvincializzare lo scrittore austriaco accostando la sua concezione della sacralità della natura e dell'inermità delle passioni umane a quella di altri grandi scrittori come Tolstoj e Manzoni e inserendola in tal modo in una dimensione europea<sup>34</sup>. Un po' troppo condizionata, anche se comprensibilmente, dalla concezione kantiana del sublime come *Gefühl* di un soggetto ci appare la trattazione da parte di Morello<sup>35</sup> di questo

<sup>34</sup> Cfr.: Riccardo Morello, *Adalbert Stifter: alle soglie della modernità*, Udine (= Le Carte Tedesche 3) 1992, p. 94.

<sup>35</sup> Morello cita (a p. 108, n. 9) il saggio di Schiller *Über Matthissons Gedichte* in: id., *Werke*, Nationalausgabe, hrsg. von J. Petersen, Weimar 1958, 22. Bd, pp. 265-283 che si informa alla concezione kantiana del sublime. Nonostante l'indiscusso predominio culturale della concezione kantiana del sublime ricordiamo che Edmund Burke, il teorico inglese a cui Kant si rifece reinterpretandolo nelle sue trattazioni sull'argomento, «estromette [il sublime] sia dall'ambito retorico-stilistico [ambito in cui si muoveva il trattato di Longino *Peri Ypsous*

tema fondamentale per l'estetica e la poetica del Settecento e dell'Ottocento che ha relazioni molto strette con la poetica di Stifter. Il rifiuto da parte di Tolstoj del sublime naturale, vale a dire, secondo la definizione di Morello, di «una fruizione puramente estetica, sentimentale e interiorizzata della natura»<sup>36</sup>, è più apparente che reale. Nelle citazioni da Tolstoj che dovrebbero testimoniare il suo rifiuto del sublime naturale, si può riconoscere proprio nell'ossimoro «dolce dolore» la risposta emotiva, l'effetto del sublime sul soggetto percipiente<sup>37</sup>. Quanto alla predilezione di Tolstoj per il semplice, l'umile nella natura, al fatto che egli «“gode” della natura così com'è, come pura alterità e non come oggetto di un dialogo ideale, come realtà che esprime soltanto se stessa e non come trasposizione di sentimenti individuali»<sup>38</sup>, essi non sono dimostrazione del suo rifiuto del sublime, ma soltanto di un certo tipo di sentimento del sublime, codificato dalla «lettura» di Burke operata da Kant. Oggetto sublime può essere inoltre non solo l'estremamente grande, ma anche l'estremamente piccolo ed umile<sup>39</sup>. Il passo da questa concezione del sublime alla prefazione a *Bunte Steine* è molto breve e, in quest'ottica, anche molto più comprensibile l'uso pregnante della parola *Ding* nell'opera di Stifter. Sublime non è (sempre) il grandioso, il terrificante, l'estremamente grande, ma anche l'estremamente piccolo, che suscita emozioni molto meno violente, ma non per questo meno profonde.

Molto opportuna, data la diffusa ricezione della narrativa di Stifter nella letteratura austriaca contemporanea<sup>40</sup>, ci sembra la sottolineatura da parte di

---

tradotto da Boileau nel 1674] sia dal cerchio della mente e dell'immaginazione del soggetto [...], trasferendolo sulla realtà esterna. Definito ora «object» della realtà esterna sensibile che impressiona i sensi e agisce su di loro, il sublime burkiano funziona come un vero e proprio stimolo (e stimolo per di più amorale che non ammonisce, pura forza dinamica) all'interno di uno schema operativo di tipo behavioristico-comportamentale e ha come suo esito obbligato la sollecitazione immediata della risposta emotiva del soggetto percipiente». Cfr.: Bruno Gallo, *Il sublime melodrammatico di Edmund Burke*, in: id. (a c. di), *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, Milano 1988, pp. 221-256, la cit. a p. 236, e inoltre Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Idea of the Sublime and Beautiful*, ed. critica di J. Boulton, London 1958 (I ed. 1757), in traduzione italiana *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a c. di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo 1985. Gli scritti di Kant a cui si è fatta allusione sono le *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) e la *Kritik der Urteilskraft* (1790). Per il trattato dello Pseudo Longino si fa riferimento all'edizione italiana: id., *Il Sublime* (a c. di G. Lombardo, postfazione di H. Bloom), Palermo 1987.

<sup>36</sup> Morello, *op. cit.*, p. 94.

<sup>37</sup> Secondo Burke è l'«infinity» come «source of the sublime» che provoca nel soggetto percipiente un «delightful horror». Cfr.: B. Gallo, *op. cit.*, p. 243. Come si può notare «infinity» e bellezza della natura sono formulazioni semanticamente vicine.

<sup>38</sup> Cfr.: Morello, *op. cit.*, p. 94.

<sup>39</sup> Cfr.: Gallo, *op. cit.*, p. 247.

<sup>40</sup> Sul tema esistono già numerosi contributi critici. Cfr. i contributi del convegno *Anstoß*



Morello di quei tratti che in essa anticipano la modernità come, ad esempio, il culto del mondo contadino «considerato ormai nella sua globalità come una reliquia del passato»<sup>41</sup>, un aspetto che possiamo riscontrare in un'opera abbastanza recente di Peter Handke, *Die Wiederholung* (1986).

L'idea del sublime come coincidente col terribile e la sua assimilabilità, proclamata in epoca postmoderna da Harold Bloom<sup>42</sup>, col perturbante è uno dei pensieri-guida che sorreggono la robusta e affascinante impalcatura del recentissimo libro di Isolde Schiffermüller sulla narrativa stifteriana<sup>43</sup>. L'autrice, che fa tesoro della vastissima letteratura critica su Stifter di cui offre un'ampia scelta, si avvale come base metodologica degli studi di Paul de Man e Jacques Derrida offrendo nelle sue «letture decostruttive» un apporto nuovo e assai convincente alla critica stifteriana. La Schiffermüller individua nell'uso della metonimia il procedimento retorico tipico della prosa stifteriana e rileva un contemporaneo arretrare della metafora di fronte all'irrapresentabile. Ad esempio nel testo *Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842* l'evento de «l'eclissi di sole è metafora paradigmatica di un avvenimento linguistico. L'eliotropio, la rivoluzione del sole, è paradigma del visibile, della rappresentazione e del pensiero. [...] La trasposizione di immagine e significato che tiene in moto il circuito metaforico viene spezzata e sospesa nell'evento dell'eclissi di sole: per breve tempo la consueta visibilità e rappresentabilità del mondo si oscura. La frattura nella figuralità metaforica segna il confine del rappresentabile, e diviene esperibile nel sublime»<sup>44</sup>.

La studiosa sottolinea opportunamente la connessione tra dimensione estetica ed etica nel sublime basandosi sulle argomentazioni sviluppate da Kant a questo proposito nella *Kritik der Urteilskraft*. Passa quindi a mostrare la contiguità di sublime e perturbante nella descrizione dell'eclissi di Stifter in cui la densità fisica dell'oscurità e la minaccia del caos ad essa sottesa vengono messe

---

*Stifter, Perspektiven aus Gegenwartsliteratur und Germanistik. Vorträge des Linzer Adalbert-Stifter-Symposiums 1982*, in: «VASILO», Jg. 32 (1983), F. 3/4 e inoltre, anche per gli ulteriori riferimenti bibliografici: Isolde Schiffermüller, L'«altro» Stifter. Ricezione e trasformazione di un paradigma poetico nella letteratura austriaca contemporanea, in: Luigi Reitani (a c. di), *Geometrie del dissenso. Tendenze della letteratura austriaca contemporanea*, Udine (= Le Carte Tedesche 7), 1995, pp. 49-61.

<sup>41</sup> Cfr.: Morello, *op. cit.*, p. 96.

<sup>42</sup> Di Bloom si veda la già citata postfazione a Pseudo Longino, *Il Sublime*, Palermo 1987 e «The Breaking of Form», in: AA.VV., *Deconstruction and Criticism*, Seabury, New York 1979. La discussione sul sublime è stata portata avanti da Jean-François Lyotard di cui si veda il contributo *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: «Merkur», 2 (1984), pp. 151-164. Cfr. anche il volume a cura di Christine Pries *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989.

<sup>43</sup> Cfr.: Isolde Schiffermüller, *Buchstäblichkeit und Bildlichkeit bei Adalbert Stifter. De konstruktive Lektüren*, Bolzano/Bozen 1996, pp. 259.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 32 (trad. di M. L. R.).

in primo piano. La visione del sublime è esperita quindi come negatività dal soggetto percipiente. Viene messa in rilievo inoltre la vicinanza delle formulazioni linguistiche stifteriane con il vocabolario del sublime teologico che viene identificato da Hegel nell'*Estetica* con l'esperienza dell'annuncio della legge divina nella poesia ebraica<sup>45</sup>.

Nella sua indagine la Schiffermüller, privilegiando testi come, oltre a quello citato, la *Eisgeschichte* da *Die Mappe meines Urgroßvaters*, i testi autobiografici *Aus dem bairischen Walde* e *Mein Leben* e quattro racconti tratti da *Bunte Steine: Der beschriebene Tännling, Granit, Kalkstein, Turmalin*, ne rileva l'opacità figurale, l'autoreferenzialità e il sottrarsi all'interpretazione. Il tratto distintivo comune a questi racconti è che essi fanno affiorare la sotterranea problematicità e drammaticità dell'opera stifteriana e tradiscono la presenza della negatività e del male. Scopo delle letture decostruttive della Schiffermüller è descrivere «la tensione insolubile tra il senso figurale e referenziale del testo [...]» ed «esprimere analiticamente l'enigmaticità, l'aspetto abissale, l'ingenuità e la demonicità dell'opera nella prassi figurale dei testi, nella fede nella parola, nel potere della parola e nella soggezione alla parola della lingua [di Stifter]»<sup>46</sup>. Resta da sperimentare in quale misura un tale approccio possa essere fruttuoso anche con altri tipi di testo stifteriani che presentino meno tensioni o interstizi come, ad esempio, i due romanzi *Der Nachsommer* e *Witiko* e le stilizzatissime novelle tarde<sup>47</sup>. L'autrice nell'analisi dei racconti citati ha ottenuto comunque risultati di grande rilievo di cui non potrà non tener conto la critica successiva.

L'interesse delle case editrici per Stifter ha avuto un riscontro anche nel campo del cinema. Un allievo del regista Ermanno Olmi, Maurizio Zaccaro, ha girato il film *La valle di pietra* (1993) basandosi sul delicatissimo racconto *Pietra calcarea (Kalkstein)*, tratto dalla raccolta *Pietre colorate*, con risultati di grande poeticità.

In conclusione accenniamo ancora brevemente agli studi pubblicati in questi ultimi anni: il saggio di Emilia Fiandra su mondo nobiliare e comunità contadina in Stifter<sup>48</sup>, il testo di una conferenza di Matteo Galli sull'immagine dell'Italia in Stifter<sup>49</sup> e un lavoro di Riccardo Morello su Karl Kraus lettore di Stif-

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 24 (trad. di M. L. R.).

<sup>47</sup> Cfr. il contributo, orientato in questa direzione, di Albrecht Koschorke e Andreas Ammer, *Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst. Zu Stifters letzter Erzählung "Der fromme Spruch"*, in: «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 61. Jg (1987). Pp. 676-719.

<sup>48</sup> Cfr.: Emilia Fiandra, «*Untertanen des Herzens*». *Adelswelt und Bauerngemeinschaft bei Adalbert Stifter*, in: Annali dell'Istituto Universitario Orientale. «Studi Tedeschi», anno XXXIII (1990), n. 3, pp. 1-12.

<sup>49</sup> Cfr.: Matteo Galli, «*Dieses altberühmte, classische Land*». *Stifters Italienbild*, in: R. Duhamel, J. Lachinger, C. Ruthner, P. Göllner (Hrsg.), *Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt*.

ter<sup>50</sup>. Tutti questi contributi sono caratterizzati da quel «più disinteressato contatto coi testi» auspicato da Zagari<sup>51</sup> nel 1969 e dall'abbattimento degli steccati ideologici, il che ha permesso una considerazione più pacata e ravvicinata dell'opera di questo scrittore.

Un discorso un po' più approfondito merita il contributo di Enrico De Angelis sul *Nachsommer*. Operando con categorie storico-filosofiche egli interpreta il romanzo come risposta positiva di ricostruzione alla nichilistica distruzione dell'io come sostanza attuata da Lenau nel *Faust* (1836) e da Büchner nel *Dantons Tod* (1835). Secondo De Angelis Stifter non fa semplicemente un tentativo di restaurazione, ma tenta «di proporre soluzioni a due fallimenti, al fallimento rivoluzionario e alla negatività della critica della rivoluzione [...]»<sup>52</sup>. La *pars construens* individuata da De Angelis nel romanzo stifteriano riguarda la capacità di pensare il nuovo dopo la rivoluzione fondando degli ordini sociali e il rispetto per le cose. Fondando il nuovo, che spaventa, Stifter cerca di sottrargli il carattere di imprevedibilità riconducendolo al noto, vale a dire alla forma della cosa particolare, concreta. Il problema, affrontato nel *Nachsommer*, è come possa avvenire lo sviluppo dell'io, se esso, dopo la fase nichilistica, non esiste più come sostanza, cioè come un seme che, piantato nel terreno, dà sicuramente frutti. Un'ipotesi, formulata da De Angelis, è che questo possa avvenire per l'influsso di forze esterne (l'ambiente) o per la reciproca influenza «di forme che si rapportano fra di loro in maniera diversa» (teoria della Gestalt)<sup>53</sup>. Abbandonate dopo il 1848 alcune tematiche come l'esperienza sessuale e l'esperienza poetica che, riassunte nel rapporto paradigmatico padre-figlia, rappresentavano il nuovo minaccioso ed erano sfociate nella in traducibilità linguistica (si pensi a una novella come *Turmalin*), Stifter tenta invece nel *Nachsommer* di denominare le cose il che significa «mettere ordine nel mondo, testimoniare una raggiunta consapevolezza, una raggiunta formazione, un rapporto positivo con le istituzioni» e «creare un'essenza, cioè dar luogo alle forme poetiche»<sup>54</sup>. Il nome dato a Heinrich soltanto quasi al termine del romanzo indica la raggiunta traducibilità linguistica del processo del divenire di un «io [che] non è il legislatore e creatore del mondo, ma è il riassunto di ciò che ha capito e fatto per dare impulso a nuove relazioni di capire e fare»<sup>55</sup>.

---

*Beiträge des internationalen Kolloquiums zur A. Stifter-Ausstellung (Universität Antwerpen 1993)*, «Acta Austriaca-Belgica 1», 1/1994, pp. 119-128.

<sup>50</sup> Cfr.: Riccardo Morello, «Adalbert Stifter soll mittun!». *Karl Kraus lettore di Stifter*, in: *Studia Austriaca III* (a c. di Fausto Cercignani), Milano 1995, pp. 119-128.

<sup>51</sup> Cfr.: L. Zagari, *Il «Nachsommer» ...*, in: P. Chiarini (a c. di), *op. cit.*, p. 66.

<sup>52</sup> Cfr.: Enrico De Angelis, *I nomi dell'io: a proposito del «Nachsommer» di A. Stifter*, in: «Rivista di Letterature moderne e comparate», vol. XLVII, 1/1994, pp. 25-34, cit. p. 27.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>54</sup> *Ivi*, pp. 32-33.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 27.

Il progetto sotteso alla costruzione stifteriana è di tipo biologico, sostenuto dalla cultura. Per questo Stifter considera fondamentale il rapporto padre-figlio, non quello tra amante e amata come dimostra la novella *Der Waldgänger*. «La spinta verso il futuro [tuttavia] non può stare senza l'acquisizione avutasi grazie alla spinta in senso contrario, cioè senza il contatto con l'oltretempo e l'oltrelinguistico che veniva dato nella zona oscura del denominare»<sup>56</sup>. De Angelis conclude il suo convincente e denso lavoro affermando che, anche se la parte denominabile del mondo è solo quella cosciente, «Il suo tentativo [di Stifter] è stato pur sempre, con i suoi limiti ma anche con la sua grandezza, quello di fondare una possibilità di progetto vitale dopo i fallimenti di un processo rivoluzionario»<sup>57</sup>. Pur nella brevità del suo contributo De Angelis ci fornisce ancora una volta ampia materia di riflessione su questo autore che sembra offrire sempre nuovi stimoli sia agli scrittori di lingua tedesca sia alla cultura contemporanea.

#### Traduzioni italiane

- A. Stifter, *Lo Scapolo*. Trad. di Angelo Treves. Milano 1930, pp. 96.
- A. Stifter, *Lo Scapolo e altri racconti (Brigitta, Il sentiero nel bosco)*. Introduzione e trad. di Lavinia Mazzucchetti. Milano 1935 (1970,1971), pp. 235.
- A. Stifter, *Cristallo di rocca*. Trad. di Gabriella Benci. Illustrato da G. Bartolini-Salimbeni. Milano 1942, pp. 168.
- A. Stifter, *La fanciulla del monte (Katzensilber)*. Trad. di A. Michelson, M. Santifarina. Introd. pp. 3-7. Firenze 1951.
- A. Stifter, *Sperduti tra le nevi (Bergkristall)*. Trad. di V. Gambi. Vicenza 1952.
- A. Stifter, *Racconti (Il sentiero nel bosco, Abdias, Brigitta)*. Introduzione (pp. 5-15) e trad. di Ines Badino-Chiriotti. Torino 1956.
- A. Stifter, *Brigitta*, a cura di R. Esposito, Catania 1961.
- A. Stifter, *Witiko* (sulla base dell'edizione a cura di Max Stefl). Introduzione e trad. di Ines Badino-Chiriotti. 2 voll., Pescara, Edizioni Paoline, 1963.
- A. Stifter, *Pietre variopinte*, trad. di Amos Nannini, Milano 1969 (edizione ridotta ed illustrata per bambini).
- A. Stifter, *Un uomo solo (Der Hagestolz)*. Trad. e postfazione a cura di Giovanna Cermelli. Milano, Serra e Riva, 1983, pp. 140.
- A. Stifter, *Cristallo di rocca*. Trad. e nota di Gabriella Bemporad. Milano, Adelphi, 1984, pp. 89.
- A. Stifter, *La Selva (Der Hochwald)*. Trad. di Enrico De Angelis, Marina Foschi, P. Giorgi. Genova, Il Melangolo, 1985, pp. 108.

---

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 34.

- A. Stifter, *La cartella del mio bisnonno*. Introduzione e trad. di Saverio Vertone. Casale Monferrato, Marietti, 1985, pp. 166.
- A. Stifter, *Abdia*. Trad. e nota a cura di Gabriella Bemporad. Milano, Adelphi, 1986, pp. 148.
- A. Stifter, *Abdia*. A cura di M. Ambel, trad. di Gabriella Bemporad. Torino, SEI, 1988, pp. 223.
- A. Stifter, *Un uomo solo*. Trad. di Lavinia Mazzucchetti, nota di Helmut Bachmaier. Milano, SE, 1989, pp. 137.
- A. Stifter, *Pietra calcarea*. A cura di Enrico De Angelis, trad. di Paola Colombo. Palermo, Sellerio, 1989, pp. 122.
- A. Stifter, *Pietre colorate*. A cura di Enrico De Angelis, trad. di Gianni Bertocchini. Piombino, Aktis, 1989, pp. 272.
- A. Stifter, *Tarda estate*. Introduzione di Margherita Cottone (pp. IX-XXVII), trad. di M. Cottone, Silvana Speciale, Viviana Amari. Palermo, Novecento, 1990, pp. 610.
- A. Stifter, *Tormalina*. A cura di Emilia Fiandra. Introduzione di Marino Freschi. Venezia, Marsilio, 1990, pp. 152.
- A. Stifter, *Storie della vecchia Vienna*. Trad. di Daniela Snajdr. Trento, L'Editore, 1990, pp. 192.
- A. Stifter, *Brigitta*. A cura di Matteo Galli. Venezia, Marsilio, 1991, pp. 216.
- A. Stifter, *Pietre colorate*. A cura di Matteo Galli. Milano, Mursia, 1991, pp. 336.
- A. Stifter, *Pietre colorate*. Introduzione di Elisabetta Potthoff. Trad. di Antonella Garello. Milano, Mondadori, 1994, pp. 301.
- A. Stifter, *Cristallo di rocca. Granito*. Trad. di I. Bortolazzi. Pordenone, C'era una volta, 1995, pp. 132, ill. di Fabio Dose.



Markus Kreuzwieser  
(Gmunden)

*«Dieses Mütterchen hat Krallen»  
Beobachtungen zu Prager Autoren*

Nicht nur Franz Kafka hat von den «Krallen» des Mütterchens Prag gesprochen<sup>1</sup>, bei Josef Paul Hodin<sup>2</sup> fungiert diese Einschätzung der alten Königsstadt an der Moldau gar als Titel seiner Autobiographie. Die Kafka-Literatur füllt wissenschaftliche Bibliotheken, der Dichter ist einem breiten Leserpublikum bekannt. Viele seiner schreibenden Zeitgenossen sind jedoch fast vergessen.

Die folgenden Ausführungen wollen weniger literarhistorische Archivarbeit betreiben, sondern Leselust wecken und eine Literatur (wieder)entdecken, die - zumindest teilweise - zu unrecht vergessen, vor allem aber zunächst ausgelöscht und dann verdrängt wurde. Hellmut G. Haasis resümiert zum Schicksal der «Bücher und Menschen» aus Prag:

Prags deutschsprachiger Beitrag zur Weltliteratur ruht in einem Totenhaus. Beweint wurde er kaum. Wer hätte ihn auch schon vermissen können? Ermordet, bestenfalls geflüchtet war der eine Teil des Publikums: die Juden Prags; verjagt nur wenige Jahre später der andere, die letzten Prager deutscher Sprache. Was die Nazis übriggelassen hatten, würgten die Stalinisten.<sup>3</sup>

Bei diesem «Beitrag» handelt es sich um Dichtungen, die nicht nur Spezialisten und Literarhistorikern zu überlassen sind, sondern um Texte, die ein kritisches, neues Lesepublikum verdienten. Es sind Bücher, die - wie wenig andere Texte - Bitterkeit und Widersprüche, die Fratzenhaftigkeit und die Katastrophen

---

<sup>1</sup> Vgl. Franz Kafka: Briefe an Oskar Pollak. 1902-1924. Hg. v. Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer 1983 (= FT 1575). S. 14. («Prag läßt nicht los. Uns beide nicht. Dieses Mütterchen hat Krallen. Da muß man sich fügen oder - [...]» Poststempel 20.12.1902)

<sup>2</sup> Josef Paul Hodin: Dieses Mütterchen hat Krallen. Die Geschichte einer Prager Jugend. Hamburg: Christians 1985.

<sup>3</sup> Hellmut G. Haasis (Hg.): Die unheimliche Stadt. Ein Prag-Lesebuch. München: Piper 1992 (= SP 1377).

unseres Jahrhunderts in oft verzweifelter Weise widerspiegeln, aber gleichzeitig ein «Prinzip Hoffnung» durchschimmern lassen.

Verfaßt wurden diese Texte von Autorinnen und Autoren, deren Biographien gleichermaßen der Geschichtsforschung wie auch Thriller-Autoren<sup>4</sup> Stoff liefern könnten. Der Lebenslauf von Hugo Sonnenschein illustriert dies.

1. *Eine exemplarische Existenz: Hugo Sonnenschein, genannt Sonka (1889-1953)*

Als behüteter Sohn einer wohlhabenden jüdischen Bauernfamilie wurde Hugo Sonnenschein 1889 im mährischen Kyjov (Gaya) bei Brünn geboren. Er charakterisiert sich selber folgendermaßen:

Ein deutscher Dichter: Als Mensch ein Vagabund und Bastard zwischen den Rassen, Kulturen und Klassen, ein Unwirklicher, Vaterlandsloser; seine Dichtung aber, die ihren Ursprung in schwarzer slowakischer Bauernerde hat, findet ihre Heimat in Wesen und Wunder deutscher Sprache.<sup>5</sup>

Dieser Widerspruch - nationale oder rassische (Nicht-)Zugehörigkeit bei gleichzeitig tiefer Verwurzelung in der deutschen Sprache und Kultur - kennzeichnet die Situation fast aller deutsch schreibenden Autoren im habsburgischen Vielvölkerstaat, vor allem die der Juden<sup>6</sup>.

In Sonkas Schicksal verkörpert sich die Zerrissenheit des 20. Jahrhunderts exemplarisch. In «doppelter Fremdheit»<sup>7</sup> wächst er auf, seit seiner Jugend sympathisiert er mit gesellschaftlich Deklassierten und Randgruppen. Er ist, ähnlich seinem deutschen Zeitgenossen Hermann Hesse, ein Getriebener und Suchender, in dem lebenslange Sehnsucht nach Harmonie und ganzheitlichem Leben tief verankert ist. Seine Widersprüche und Hoffnungen drückte der jugendliche Dichter zunächst in volksliedhaften Gedichten aus, die das einfache Leben der slowakischen Bauern beschreiben. Sie preisen die Schönheit der mährischen

---

<sup>4</sup> Friedrich Bruegel hat 1951 einen autobiographischen Roman zur Zerstörung der tschechoslowakischen Demokratie vorgelegt, der die Qualität eines literarischen Polit-Thrillers hat. Friedrich Bruegel: *Verschwörer*. Wien: Zsolnay 1988.

<sup>5</sup> Zit. nach: Karl-Markus Gauß: *Tinte ist bitter*. Literarische Porträts aus Barbaropa. Klagenfurt: Wieser Verlag 1988. S. 103.

<sup>6</sup> Der galizische Jude Karl Emil Franzos thematisiert die Situation der Juden im Entwicklungsroman *Der Pojaz. Eine Geschichte aus dem Osten*. Frankfurt a.M.: Athenäum 1988 (= Athenäum: Die kleine weiße Reihe 112). Von den 35 Autoren der Anthologie *Die unheimliche Stadt* sind nur sieben nichtjüdischer Abstammung. Vgl. Hellmut G. Haasis (Hg.): *Die unheimliche Stadt*. S. 50. Vgl. zur Problematik weiter: Wilma Iggers (Hg.): *Die Juden in Böhmen und Mähren*. Ein historisches Lesebuch. München: C. H. Beck 1986.

<sup>7</sup> Als Deutschsprachiger unter Slowaken, als Jude unter den Deutschsprechenden. Karl-Markus Gauß: *Tinte ist bitter*. S. 102.



Landschaft, lassen aber gleichzeitig Sonnenscheins sozialen Blick für die Nöte der Menschen, seine Sympathie für Knechte, Mägde und Tagelöhner erkennen.

*Ad Solem*, seinen ersten Gedichtband, publizierte er 1907 als Gymnasiast, sein Weg führte ihn nach der Matura nach Wien, wo er Literaturwissenschaft zu studieren begann, für verschiedene sozialistische Blätter schrieb und in einer linken Studentenverbindung arbeitete.

1910 erschienen zwei weitere Gedichtbände: *Slovakische Lieder* brachte dem jungen Autor Lob von Hermann Bahr und Stefan Zweig ein<sup>8</sup>. In *Ichgott, Massenrausch und Ohnmacht* identifiziert sich Sonnenschein emphatisch mit dem «Narren von Nazareth»<sup>9</sup>, den er - hier steht er in keiner unwürdigen Tradition<sup>10</sup> - als Stammvater aller Rebellen, Vaganten und Utopisten preist<sup>11</sup>. Das Buch sorgte für einen handfesten Skandal und wurde wegen blasphemischen Inhaltes beschlagnahmt.

Diese frühen Gedichte enthalten ein Programm, das im Namen eines rebellisch-trotzigen Freiheitsideals gegen eine verlogene und schlechte Welt polemisiert. Oft wurde es als zynische Blasphemie mißverstanden. Manche der Gedichte sind nicht frei von überzogenen Formulierungen der Verlassenheit und Einsamkeit, von pathetischen Stilisierungen des eigenen Leidens: Modische Selbst-Vergöttlichung wird durch anarchistisch-vitales Vagantentum ergänzt<sup>12</sup>. Ähnlich wie bei Heinrich Heine findet sich eine charakteristische Verbindung von Hohn und Schmerz, Scherz und Trauer, Begeisterung und Verachtung, Spott und Verzweiflung, Sentimentalität und Zynismus<sup>13</sup>. Spürbar bleiben die Geistesqual und die unauflösbaren Widersprüche der Existenz des Dichters, die sein Werk und Leben weiter bestimmen sollten.

Das Vagantenleben, das viele der Texte beschreiben, lebte er selber. Rastlos reiste er als «Deserteur der Bourgeoisie»<sup>14</sup> durch Europa, lebte in Paris, Florenz, Amsterdam und Lemberg.

In den Ersten Weltkrieg rückte Sonnenschein 1915 als Infanterist ein. Gleichzeitig formulierte er Pazifistisches im Gedichtband *Erde auf Erden* (1915 als Privatdruck erschienen). Die Armee stufte ihn daraufhin als «national unzuverlässig» ein, er wird inhaftiert, kommt aber frei.

In Wien war er 1918 an der Gründung der Rote Garden beteiligt. Wieder in Prag spielte er bei der Spaltung der Sozialdemokratie eine bedeutende Rolle und

---

<sup>8</sup> Vgl. Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft*. Wien: Zsolnay 1987. S. 356.

<sup>9</sup> So der Titel eines Gedichts, vgl. den zugänglichen Abdruck ebda.

<sup>10</sup> Zu denken ist etwa an Heinrich Heine, Friedrich Nietzsche oder Bertolt Brecht.

<sup>11</sup> Vgl. Karl Markus Gauß: *Tinte ist bitter*. S. 100.

<sup>12</sup> Ähnliches ist zu Gedichten des frühen Brecht zu bemerken.

<sup>13</sup> Vgl. Wolfgang Preisendanz: *Heinrich Heine*. München: Fink 1983 (= UTB 8206).

<sup>14</sup> Aus dem Gedicht *Antwort des Doppelgängers*. Zit. nach Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer*. S. 363.

wurde politischer Sekretär des kommunistischen Flügels. Zwischen Prag und Wien pendelnd, gründete er gemeinsam mit Alfred Ehrenstein, Alfred Adler und Franz Werfel einen expressionistischen Genossenschaftsverlag, bei dem Autoren wie Heinrich Mann, Alfred Döblin, Ernst Bloch, Georg Kaiser, Oskar Koschka oder Ernst Weiß publizierten<sup>15</sup>.

Sonnenschein war 31 Jahre, als er 1920 den Gedichtband *Die Legende vom weltverkommenen Sonka* veröffentlichte. Der exaltierte Vagantendichter, dessen Bild in diesem Band noch einmal beschworen wird, existierte zu dieser Zeit aber nicht mehr. Der «Rebell Gottes» hatte seinen Platz im Sozialismus gefunden. 1920 nahm er in Moskau am Zweiten Weltkongreß der Kommunistischen Internationale teil. Er traf Lenin und Stalin und kehrte mit ihren Anweisungen nach Prag zurück. Mehrere Verhaftungen folgten, schließlich wurde 1921 die tschechische KP gegründet - Sonka gehörte zu den Gründungsmitgliedern. Als Verbindungsmann von KPÖ und KPC ging er nach Wien und trug dort seine Unruhe und Rastlosigkeit in die kommunistische Bewegung. Seine sozialistischen Erlösungsvisionen fanden 1921 in dem Band *Aufruhr und Macht zur Freiheit* ihren Niederschlag, wo er beispielsweise skandiert: «Dein Schlachtruf, Proletariat: / Mit Wladimir Iljitsch auf zur Tat»<sup>16</sup>.

In den zwanziger Jahren kämpfte Sonka mit seinem messianisch-religiös getönten Kommunismus für Glück und Freiheit der Menschen. Der Zusammenstoß zwischen dem rebellischen Dichter, der individuelle Freiheit forderte und früh vor stalinistischer Gewalt warnte, und dem Kommunismus der zwanziger und dreißiger Jahre, der auf strikte Einordnung und eiserne Parteidisziplin gründete, blieb unvermeidlich. Schnell erkannte er die Spannung, ja die Widersprüche zwischen Theorie und Praxis der Partei. Der deshalb als Revisionist gebrandmarkte Autor wollte beispielsweise die Sozialdemokratie nicht ausgrenzen. Er trat für innerparteiliche Demokratie ein und bat um Verständnis für Abweichler. Im Jahre 1927 protestierte er gegen den Parteiausschluß Trotzki's, was für Sonka und seinen Schriftstellerkollegen, den Nobelpreisträger Jaroslav Seifert, den Ausschluß aus der Kommunistischen Partei bedeutete. So begann Sonnenschein, in Prag die kommunistische Opposition gegen Stalin zu sammeln.

1930 erschien sein vielleicht wichtigster Gedichtband, *Der Bruder Sonka und die allgemeine Sache oder das Wort gegen die Ordnung*. Es heißt dort:

Ein Sonnenbruder aller Brüder, / Bin ich ein klassenloser Geist / Und  
weltverkommen und entgleist / Und Sonka, Dichter dieser Lieder.<sup>17</sup>

Leo Trotzki bemerkte über das Buch:

<sup>15</sup> Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer*. S. 357.

<sup>16</sup> Zit. nach: Karl-Markus Gauß: *Tinte ist bitter*. S. 109.

<sup>17</sup> Zit. nach Karl-Markus Gauß: *Tinte ist bitter*. S. 115.

Ich habe bei diesem Buch zwei Feststellungen zu machen: Erstens, daß der Autor ein Dichter ist; zweitens, daß seine Weltanschauung ziemlich weit von der kommunistischen entfernt ist. Aber Marx hat einmal gesagt: "Die Dichter sind sonderbare Käuze". Er hat es gar nicht schlecht gemeint; denn er hat es auf Freiligrath angewendet.<sup>18</sup>

Seit den späten zwanziger Jahren versuchte Sonka in seiner Dichtung ein Panorama der zerrissenen Zeit zu geben. Das Terrhan<sup>19</sup>-Projekt wurde seine Hauptarbeit.

Sonnenschein zeigte weiter politisches Rückgrat. Seine Tätigkeit im «Schutzverband Deutscher Schriftsteller Österreichs» fand einen couragierten Abschluß beim 11. Weltkongreß des PEN in Dubrovnik 1933, wenige Wochen nach der Bücherverbrennung im Dritten Reich. Ohne daß ihm das Wort erteilt worden wäre, kennzeichnete er in einem Statement die Bücherverbrennung als Vorspiel einer Verbrennung von Menschen<sup>20</sup>. Unter Protest verließen nicht nur die deutschen Vertreter, sondern auch Schweizer und Franzosen den Saal<sup>21</sup>. Die österreichische Delegation, «notorische Beschwichtiger, illegale Nationalsozialisten und gesinnungslose Lohnschreiber, die sich um den Absatz ihrer Bücher im Dritten Reich sorgten»<sup>22</sup>, unter ihnen die Gründerin des österreichischen PEN, Grete Urbanitzky, längst insgeheim mit dem Nazi-Parteibuch ausgestattet, schloß sich demonstrativ dem Auszug der NS-Sympathisanten an<sup>23</sup>.

Im konkurrenzfaschistischen Ständestaat des Engelbert Dollfuß als «lästiger Ausländer angesehen», verhaftet, abgeschoben und «für beständig aus Österreich abgeschafft», wie man in einem Akt des Bundeskanzleramtes liest, wurde Sonka nicht etwa erst 1938 aus der österreichischen Kulturgeschichte getilgt<sup>24</sup>.

Kurz vor der Annexion der «Rest-Tschechei» 1939 schloß Hugo Sonnenschein das Terrhan-Manuskript recht und schlecht ab. Es galt als verloren. Jürgen Serke entdeckte es bei seinen Recherchen und verlegte es bei Zsolnay<sup>25</sup>.

---

<sup>18</sup> Zit. nach: Jürgen Serke: Sonkas Weg: Exorzieren durch Schreiben. In: Sonka: Terrhan oder der Traum von meiner Erde. Wien: Zsolnay 1988. S. 319.

<sup>19</sup> Aus dem tschechischen Wort trhan (= Vagabund) abgeleitet.

<sup>20</sup> Vgl. Karl-Markus Gauß: Tinte ist bitter. S. 115.

<sup>21</sup> Jürgen Serke: Böhmisches Dörfer. S. 363.

<sup>22</sup> Karl-Markus Gauß: Tinte ist bitter. S. 115.

<sup>23</sup> Jürgen Serke: Böhmisches Dörfer. S. 363.

<sup>24</sup> Karl-Markus Gauß: Tinte ist bitter. S. 115. Gauß zitiert Sonkas dichterisches Resümee über den Ständestaat: «Von Sankt Stephan die Chimären / Mächten für den Tod Musik, / Der aus Habsburgs Grüften stieg. / Mit Haubitzen und Gewehren», S. 117.

<sup>25</sup> Das Manuskript wurde von Sonkas erster Frau Marie an Sohn Ivan weitergegeben, der es seiner Tochter Marie Bergmeyer in Steyr zukommen ließ. Vgl.: Jürgen Serke: Sonkas Weg: Exorzieren durch Schreiben. Nachwort in: Sonka: Terrhan oder der Traum von meiner Erde. Wien: Zsolnay 1988. S. 319-326.

*Terrhan* kann als Versuch einer Topographie der Widersprüche Sonkas und seiner Zeit gelten: Haß, Liebe, Sehnsucht nach Einheit, Verzweiflung, politische und religiöse Erlösungs-Utopien bestimmen das oft unausgereifte, fragmentarische Werk. Wertverlust, Abschaffung oder Inanspruchnahme von religiösen Energien der Massen durch eine verlogene Politik durchziehen die Reflexionen. Es geht um die Umpolung des Glaubensverlustes, um die Darstellung des inneren Vakuums. Immer bleibt die Hoffnung spürbar, daß die ungerechte Welt einmal gerecht sein werde. An seinem eigenen Schicksal demonstriert der Autor die heillose religiöse und politische Verwirrung Europas. Die Werte zerfallen, wie auch Zeitgenosse Hermann Broch einklagt, das «Ich» ist tatsächlich «unrettbar» geworden, aber die Sehnsucht nach Erfüllung, nach tragfähiger Weltanschauung, nach neuer Religion bleibt<sup>26</sup>.

Vergeblich versuchte der Dichter mit seiner zweiten Frau Rosa aus dem besetzten Prag zu entkommen. Die Kinder konnten noch nach London geschickt werden. Er selber und seine Gattin wurden 1940 von der Gestapo verhaftet, 1943 nach Auschwitz deportiert, wo seine Frau ermordet wurde. Sonnenschein überlebte das Lager und gelangte nach der Befreiung mit einem Zug der tschechischen Regierung nach Moskau. Bei der Rückfahrt nach Prag gehörte er zu den Initiatoren der Gründung der Tschechoslowakischen Kommunistischen Partei<sup>27</sup>.

Er hatte Auschwitz überlebt, wurde aber in seiner Heimatstadt verhaftet und im Gefängnis Pankrac inhaftiert, in dem ihn schon die Gestapo festgehalten hatte. Nach einem Schauprozeß, von Zeitungen als «Goebbels und Trotzki's Freund»<sup>28</sup> bezeichnet, starb er 1953 vergessen im Zuchthaus Mirov<sup>29</sup>.

## 2. *Kakaniens Erbe(n)*

Seit der Öffnung der Ostgrenzen erinnern sich verschiedene Einrichtungen des offiziellen Österreich verstärkt der östlichen Traditionen und des alten Donaupraums der Monarchie. Tatsächlich schreibt sich von dort ein Teil der historischen, politischen und kulturellen Identitäten des heutigen Österreich her. Die Besinnung auf dieses Erbe und die einzigartige Kultur des alten Österreich sollte aber unter kritischem Vorzeichen stehen, um so Literatur- und Kulturgeschichte im dreifachen Sinne Hegels «aufzuheben».

Karl-Markus Gauß polemisiert in seinem Essay *Tinte ist bitter* gegen die von ihm geortete Form der österreichischen «Besinnungspolitik». Sie ist für ihn

<sup>26</sup> Vgl. dazu: Jürgen Serke: Sonkas Weg: Exorzieren ... S. 319-326.

<sup>27</sup> Vgl. Karl-Markus Gauß: *Tinte ist bitter*. S. 119.

<sup>28</sup> Vgl. Karl-Markus Gauß: *Tinte ist bitter*. S. 119.

<sup>29</sup> Den Prozeß analysiert Jürgen Serke ausführlich: *Böhmische Dörfer*. S. 346f. Neuerdings auch: Hans Heinz Hahnl: Hugo Sonnenschein, genannt Sonka. In: *Memorial: Österreichische Stalin-Opfer*. Wien: Junius-Edition M 1990. S. 85-96.

eine «selbstverständliche Inbesitznahme dessen, was einem an Kultur nicht gehört, die Eingemeindung von dem, was einst mit kaltem Bürokratenzorn ausgegrenzt oder in hitzigem Dünkel verstoßen wurde»<sup>30</sup>. In der erwünschten Kulturdiskussion des gemeinsamen Europa sollte keine verklärende oder reaktionäre Apologie der Habsburger-Monarchie im Zentrum stehen<sup>31</sup>. Es kann auch nicht darum gehen, im modischen Diskurs der Literatur und Kultur des frühen 20. Jahrhunderts (Hofmannsthal, Wittgenstein, Musil und Joseph Roth-Rezeption in Paris, Jugendstil und Fin de Siècle-Mode in Frankreich und den USA) austrophile Traktate zu verfassen, sondern es sollte eine historisch-kritische Bestandaufnahme des kulturellen und literarischen Erbes der verschiedenen Regionen der Habsburger Monarchie unternommen werden.

Einen Beitrag dazu hat Jürgen Serke vorgelegt. Sein Band zur vergessenen deutschsprachigen Literatur in Böhmen ist, wenn auch in einzelnen Aspekten manchmal etwas fragwürdig<sup>32</sup>, eine gut lesbare, informative böhmische Literaturgeschichte, die viel einzigartiges Material zugänglich macht und keiner provinziellen Ideologie huldigt.

Serke, der lange in der ehemaligen CSSR gelebt hat, arbeitete mit dem traditionsreichen Wiener Zsolnay-Verlag zusammen, bei dem er in der Reihe *Literatur der Böhmisches Dörfer* Texte herausgab, die lange Jahre einer breiteren Leserschicht nicht zugänglich waren<sup>33</sup>. In den letzten Jahren ist zudem einschlägige (Fach)literatur erschienen, die sich auf literarische Spurensuche begeben und die Situation erfreulich verbessert hat<sup>34</sup>.

Es ist zu verkürzend, daß es bislang ausschließlich an den staatlich gesteuerten Wissenschaften der ehemaligen kommunistischen Staaten gelegen habe<sup>35</sup>, daß viele Dichter lange aus dem Bewußtsein der Wissenschaft und der Leser

<sup>30</sup> Karl-Markus Gauß: *Tinte ist bitter*. S. 8.

<sup>31</sup> Vgl. dazu Karl-Markus Gauß: *Tinte ist bitter*. S. 7, 8. Gauß verweist darauf, daß viele der «entdeckten» Autoren mit und im Habsburgerreich beträchtliche Schwierigkeiten hatten.

<sup>32</sup> Vgl. Karl-Markus Gauß: *Tinte ist bitter*. S. 119.

<sup>33</sup> Die verlegerische Situation der Primärtexte ist unbefriedigend. Viele wesentliche Werke sind noch immer nicht neu aufgelegt. Neben Serkes Arbeiten sind zu nennen: Hellmut G. Haasis (Hg.): *Die unheimliche Stadt*. a.a.O. Peter Demetz (Hg.): *Alt-Prager Geschichten*. Frankfurt a.M.: Insel 1982 (= it 613). Dieter Sudhoff / Michael M. Schardt (Hg.): *Prager deutsche Erzähler*. Stuttgart: Reclam 1992. Bruno Brandl (Hg.): *Liebe zu Böhmen. Ein Land im Spiegel deutschsprachiger Dichtung*. Berlin: Verlag der Nationen 1990.

<sup>34</sup> Karl-Markus Gauß: *Tinte ist bitter*. a.a.O. Ders.: *Die Vernichtung Mitteleuropas*. Salzburg: Wieser-Verlag 1991. Hartmut Binder (Hg.): *Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas*. Berlin: Mann 1991. Jürgen Born (Hg.): *Deutschsprachige Literatur aus Prag und den böhmischen Ländern 1900-1925. Chronologische Übersicht und Bibliographie*. München: Bauer 1991.

<sup>35</sup> Als Beispiel wird immer wieder die Kafka-Konferenz auf Schloß Liblice (1963 / 1965) unter Leitung Eduard Goldstückers zitiert, bei der das Kafka-Tabu des Ost-Blocks gebrochen wurde. Die Konferenz gilt heute als ein wichtiger Auftakt des Prager Frühlings.

verschwunden waren. Ein wesentlicher Grund der verspäteten Auseinandersetzung mit dieser Literatur liegt in der offiziellen österreichischen (Kultur-)Politik der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre. Bestimmt wurden diese Jahre nicht nur durch Aufbauwillen und Staatsvertrag, sondern ebenso durch den unbewältigten Nationalsozialismus sowie den verdrängten und verharmlosten Austrofaschismus. Das neuerstandene Österreich wollte wenig von seiner unmittelbaren Vergangenheit und von den exilierten Dichtern wissen. Vielen der (mehr oder weniger) belasteten Autorinnen und Autoren, die im Dritten Reich zu Ruhm, Ansehen und auch zu erheblichen Geldmitteln gekommen waren<sup>36</sup>, gelang es, sich nach weltanschaulichen (Oberflächen)korrekturen schon am Beginn der fünfziger Jahre im Literatur- und Kulturbetrieb des Landes neu und an ausgezeichneter Stelle zu etablieren. Es finden sich Namen, die heute teilweise vergessen, teilweise aber noch bekannt sind: Bruno Brehm, Max Mell, Richard Billinger, Josef Friedrich Perkonig, Gertrud Fussenegger, Mirko Jelusich, Karl Springenschmid, Erna Blaas oder Karl Heinrich Waggerl<sup>37</sup>. Exilanten, verfemte und verbotene Autoren der Nazi-Zeit, aber auch die junge österreichische Gegenwartsliteratur wurden zu wenig wahrgenommen. Viele Exilanten blieben im Ausland, die «Heimat» bzw. das offizielle Österreich legte wenig Wert auf eine Rückkehr. Karl-Markus Gauß macht für dieses Klima nicht zu Unrecht die Kulturpolitik des ehemaligen Ständestaatsfunktionärs Rudolf Henz<sup>38</sup> in hohem Maße mitverantwortlich, der als Leiter des Österreichischen Rundfunks beispielsweise die Ausstrahlung der *Osterlegende* der Gräfin Hermynia zur Mühlen verhinderte<sup>39</sup>.

Der Zusammenhang der Prager Literatur mit der Katastrophe des Dritten Reichs bleibt deutlich: Fast alle Autoren waren jüdischer Herkunft. Die meisten der Dichter wurden von den Nazis verfolgt, vertrieben oder umgebracht, ihre Werke ausgelöscht. In den Jahren nach 1945 wollten viele in Österreich nicht erinnert werden, man bog zurecht oder versuchte zu vereinnahmen.

Hans Lebert charakterisiert diese fatale Situation und gleichzeitig den Beginn der Erinnerungsarbeit, wenn er in seinem nach Anfangserfolgen eben-

---

<sup>36</sup> Klaus Amann beschäftigt sich u.a. mit den Einkünften, die österreichische Autoren durch den «Anschluß» erzielten: Mirko Jelusich verdiente nach dem Anschluß z.B. ca. das 80fache, Richard Billinger ungefähr das 40fache von dem, was der kleine Mann von der Straße pro Jahr verdiente. Vgl. Klaus Amann: *Der «Anschluß» der österreichischen Schriftsteller an das Dritte Reich. Institutionelle und bewußtseinsgeschichtliche Aspekte*. Habilitationsschrift, Universität Klagenfurt 1986. S. 223.

<sup>37</sup> Vgl. Karl Müller: *Zäsuren ohne Folgen. Das lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren*. Salzburg: Otto Müller 1990.

<sup>38</sup> Vgl. zur Person von Henz, zu seiner Haltung im Ständestaat, zu seinen Anbiederungen an die Nationalsozialisten und zu seinem Aufstieg nach 1945: Karl Müller: *Zäsuren ohne Folgen*. S. 227-232.

<sup>39</sup> Karl-Markus Gauß: *Tinte ist bitter*. S. 11ff. Zu Hermynia zur Mühlen ebda. S. S. 160-173. Der Essay trägt den Titel *Hermynia zur Mühlen oder Kein Weg zurück aus Hertfordshire*.

falls lange wenig beachteten Roman *Die Wolfshaut* (1960) vergessene Tote im buchstäblichen Sinn wieder ausgraben läßt<sup>40</sup>.

### 3. Ein kurzsichtiger Vereinnahmungsversuch: Johannes Urzidil (1886-1970)

Johannes Urzidil wurde in und für Österreich vereinnahmt. Der traditionsbewußte Weltbürger, wohnhaft in New York, wurde zum Altösterreicher und zum Kultur-Botschafter des Landes erhoben. 1961 ernannte man ihn zum Professor. 1964 ging neben dem Literaturpreis der Stadt Köln der Große Österreichische Staatspreis für Literatur an ihn; der Andreas Gryphius-Preis der Künstlergilde Esslingen (DDR) folgte 1966<sup>41</sup>.

Urzidil, ein traditioneller Erzähler, der Poetik und dem Darstellungsprinzip des 19. Jahrhunderts tief verpflichtet<sup>42</sup>, konnte stilistisch gegen die ungeliebte, kritische Fragen stellende österreichische Gegenwartsliteratur ausgespielt werden<sup>43</sup>. Gleichzeitig kam er zur zweifelhaften Ehre, den «Altösterreichern» oder Heimatvertriebenen-Verbände als Aushängeschild zu dienen. Die Germanistik sah in ihm einen Bekannten und Kenner Kafkas, dessen Werk gerade «heimgeholt» wurde<sup>44</sup>. Er galt als Bildungsbürger in bestem Sinn, als ein verspäteter Repräsentant des 19. Jahrhunderts<sup>45</sup>. Der «Bund der Vertrieben» zeichnete für seine Zurechtrückung als nostalgischer Heimatdichter einer untergegangenen und auf immer verlorenen Welt verantwortlich. Die jungen deutschen und österreichischen Autoren nahmen ihn schon deshalb nicht wahr<sup>46</sup>. Bei genauerem Zusehen wird allerdings deutlich, was beispielsweise Naturbeschreibung in der Tradition Stifters für Urzidil auch bedeutet:

Aus verschiedenen Richtungen seltsamer Weise ziehen jetzt Wolkenheere gegeneinander auf. Aber die Weite des Himmels vermögen sie noch nicht völlig zu bedecken, und die Sonne - in prachtvollen Durchbrüchen - zersprengt sie immer wieder. Ich erlaube mir, all das wichtig zu nehmen, obwohl ich weiß, daß es Mord und Totschlag gibt in der Welt, untergehende Völker, gequälte Menschen, Hungersnöte, Krieg und

---

<sup>40</sup> Vgl. Hans Lebert: *Die Wolfshaut*. Mit einem Nachwort von Jürgen Egyptien. Wien, München: Europaverlag 1991.

<sup>41</sup> Vgl. Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer*. S. 183.

<sup>42</sup> Vgl. z.B. Johannes Urzidil: *Das Elefantenblatt*. Erzählungen. München: Langen-Müller 1962.

<sup>43</sup> Zu den jungen Nachkriegsautoren vgl.: Karl Müller: *Zäsuren ohne Folgen*. a.a.O.

<sup>44</sup> Johannes Urzidil: *Da geht Kafka*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1966 (= dtv 360).

<sup>45</sup> Vgl. Urzidils *Goethe-Studien* oder seine Beschäftigung mit Stifter. Johannes Urzidil: *Goethe in Böhmen*. Zürich: Artemis 1962 (Neuaufgaben 1965, 1981).

<sup>46</sup> Vgl. Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer*. S. 183.

Kriegsgeschrei. Ich erlaube mir, das wichtig zu nehmen. Es ist meine Art des Protests.<sup>47</sup>

Giuseppe Faese hat zudem darauf hingewiesen, daß Urzidils erzählte Erinnerungen «nie eine feierliche Beschwörung der Vergangenheit, sondern deren kritischer Vergleich mit der Gegenwart» seien<sup>48</sup>.

Ein anderer Bildungsbürger, Thomas Mann, nach Aberkennung seiner deutschen Staatsbürgerschaft tschechischer Staatsbürger<sup>49</sup> und unbeirrter Gegner der englischen Appeasement Politik<sup>50</sup>, wegen seiner Stellung zum Nachkriegsdeutschland gerade auch von Österreichern angefeindet und geschmäht<sup>51</sup>, setzte sich unerbittlich mit deutscher Schuld auseinander. Problematisch war ihm die These vom einzelnen, kranken Verführer, stets hat er auf begeisterte Anhänger und Mitläufer, auf die Traditionen und die Verwurzelung des Nationalsozialismus in deutscher Geschichte, im «deutschen Wesen» und «deutscher Innerlichkeit» hingewiesen<sup>52</sup>. In der Tagebucheintragung vom 17. Juli 1944 notiert er, daß 1933 in Deutschland «eine enthusiastische, funkensprühende Revolution» stattgefunden habe. Für ihn besteht kein Zweifel, daß der Nationalsozialismus eine «deutsche Volksbewegung mit einer ungeheuren seelischen Investierung von Glauben und Begeisterung» war<sup>53</sup>. «Zwischen dem deutschen Volk und

---

<sup>47</sup> Johannes Urzidil: Das Elefantenblatt. S. 190. Die Naturschilderungen der Erzählung *Wo das Tal endet* können als Auseinandersetzung Urzidils mit Heimatverlust gelesen werden. Gleichzeitig stellt der Text eine deutliche Absage an chauvenistische Nationalismen jeder Couleur dar. Vgl. Johannes Urzidil: Die verlorene Geliebte. Frankfurt a.M.: Ullstein 1982 (= Ullstein Taschenbuch 20 190). S. 141-156.

<sup>48</sup> Giuseppe Faese: Johannes Urzidil - eine Schriftsteller der Erinnerung. In: Johannes Urzidil und der Prager Kreis. Hg. v. Johann Lachinger u.a. Adalbert Stifter Institut des Landes Oberösterreich. Linz: Landesverlag 1986. S. 12-21. Hier: S. 17.

<sup>49</sup> Im November 1936 verliet der Ort Posec Thomas Mann das Bürgerrecht. Vgl. Donald A. Prater: Thomas Mann. Deutscher und Weltbürger. München: Hanser 1995. S. 360f.

<sup>50</sup> Thomas Mann bezeichnet die Aufgabe der Tschechoslowakei als «eine der größten Schändlichkeiten der Geschichte» Thomas Mann: Tagebücher 1937-1939. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1980. S. 291. Er war voller Abscheu über die «Menschenjagd und Selbstmordwelle in Prag». Ebda. S. 375. Auch öffentlich nimmt er Stellung und spricht von «nichtswürdige[m] Betrug». Thomas Mann: Dieser Friede (1938) In: Ders.: Gesammelte Werke. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1990. GW XII. S. 841. Die «Geschichte des Verrats der europäischen Demokratie an der tschechoslowakischen Republik» gehöre «zu den schmutzigsten Stücken, die je gespielt worden sind». Ebda. S. 838.

<sup>51</sup> Besonders unangenehm exponiert haben sich Hans Weigel und Friedrich Torberg. Vgl. Marcel Reich-Ranicki (Hg.): Was halten Sie von Thomas Mann? Achtzehn Autoren antworten. Frankfurt a.M.: Fischer 1992 (= Fischer Taschenbuch 5464). S. 75-81.

<sup>52</sup> Vgl. exemplarisch: Thomas Mann: Deutschland und die Deutschen. (1945). In: Thomas Mann: Gesammelte Werke. GW XI. S. 1126-1148.

<sup>53</sup> Thomas Mann: Tagebücher 1944-1946. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1986. S. 78.



dem Nazismus so zu unterscheiden», heißt es in *Quotations*, «daß man Deutschland als das erste Opfer Hitlers, das erste der vom Nationalsozialismus vergewaltigten Völker hinstellt, halte ich für nicht nur für absurd, sondern auch für unwürdig»<sup>54</sup>.

Johannes Urzidil äußerte sich in ähnlicher Weise, die kaum breiter zur Kenntnis genommen wurde und wird:

Ich glaube nicht, daß die überwältigende Mehrheit des deutschen Volkes die Gewalttaten der Nazis mißbilligte. Ich bin davon durchdrungen, daß das Konzentrationslager nur die Kehrseite der Gartenlaube ist und das Hitler der echten deutschen Seele im Grunde höchst angenehm war. [...] Man kann über die deutsche Schuld nicht in einer Weise sprechen, als wäre sie vermöge des Schuldkoeffizienten der anderen entschuldbarer oder als wäre es nichts gar so Ungewöhnliches, schuldig zu sein, denn die anderen sind es ja auch. Ja, auch die anderen tragen manche Schuld, aber im Vergleich mit der deutschen Schuld sind sie Waisenknaben. [...]<sup>55</sup>

Diese Zitate entstammen dem zur Einsicht offenen, aber nicht publizierten Briefwechsel zwischen Urzidil und Oskar Schürer<sup>56</sup>. Die Briefe wie auch Urzidils übriger Nachlaß liegen im Leo Baeck-Institut in New York, den der Dichter weder dem Literaturarchiv Marbach noch der Österreichischen Nationalbibliothek übergeben wollte.

Ein zweites Beispiel soll die Teilidentitäten zwischen dem berühmten Thomas Mann und dem fast vergessenen Johannes Urzidil weiter verdeutlichen.

Deutsch ist meine geliebte Sprache ... Sie ist mein Daseinselement, meine immer lebende Mutter, zu der ich mich unverbrüchlich in den schwersten Stunden des Exils und den dunkelsten und fragwürdigsten des Deutschtums bekannt habe, als nichts, was ich schrieb, Aussicht auf Veröffentlichung hatte. [...] Die Sorge um die Menschen meiner Sprache liegt mir besonders am Herzen; nicht etwa mehr als um die Menschen anderer Sprache, aber besonders, weil eine große Zahl von ihnen im Schatten einer unverjähren Schuld steht, die gegen den Geist dieser Sprache verübt wurde. Denn in der Sprache liegt die Sittlichkeit einer Nation. Schuld ist ein Gemeingut. Die großen Religionen führen uns vor Augen, wie sehr ein jeder verantwortlich ist, nicht nur für sich selbst,

<sup>54</sup> Thomas Mann: *Quotations* (1944) In: GW XIII. S. 211.

<sup>55</sup> Zit. nach: Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer*. S. 184.

<sup>56</sup> Urzidil arbeitet an Schürers Buch *Prag - Kultur, Kunst, Geschichte*. (1930) mit. Vgl. Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer*. S. 184.

sondern auch für seinen Nächsten. Denn - wie der Apostel sagt - keiner von uns lebt sich selbst und keiner stirbt sich selbst.<sup>57</sup>

Diese Reflexion spiegeln eine wesentliche Problematik der meisten exilierten Dichter wider. Sie alle sind in einem Sprach- und Kulturkreis heimisch, der vielen Gastländern fremd war und blieb. Urzidil arbeitete beispielsweise während der gesamten Kriegsjahre an der Stifter-Erzählung *Der Trauermantel*, die 1945 in New York erschien<sup>58</sup>.

Bekanntlich hat sich Thomas Mann auch in den dunkelsten Stunden der deutschen Geschichte immer wieder als Repräsentanten deutscher Geistigkeit, Kultur und Sprache verstanden. Er äußert sich im *Briefwechsel mit Bonn*, in dem das berühmte Wort vom «Repräsentanten und Märtyrer» fällt, auch zur Sprache.

Das Geheimnis der Sprache ist groß; die Verantwortlichkeit für sie und ihre Reinheit ist symbolischer und geistiger Art, sie hat keineswegs nur künstlerischen, sondern allgemein moralischen Sinn, sie ist die Verantwortlichkeit selbst, menschliche Verantwortung schlechthin, auch die Verantwortung für das eigene Volk, Reinhaltung seines Bildes vorm Angesichte der Menschheit, und in ihr wird die Einheit des Menschlichen erlebt, die Ganzheit des humanen Problems, die es niemand erlaubt, heute am wenigsten, das Geistig-Künstlerische vom Politisch-Sozialen zu trennen und sich gegen dieses im Vornehm-„Kulturellen“ zu isolieren; diese wahre Totalität, welche Humanität selbst ist und gegen die verbrecherisch verstieße, wer etwa ein Teilgebiet des Menschlichen, die Politik, den Staat, zu „totalisieren“ unternähme.<sup>59</sup>

Ein «Reinhalten» der deutschen Sprache und Erzählkunst des 19. Jahrhunderts hat im Prager Raum neben Oskar Jelinek auch Johannes Urzidil geleistet. Der Sprach- und Stilkonservatismus der fünfziger Jahre, der die wesentlichen politisch-moralischen Implikation der beiden Zitate ausblendet, erleichterte die Vereinnahmung des Autors unter der oberflächlichen, verfälschenden Lesart der Antimoderne entscheidend<sup>60</sup>. Politisch-moralisches Verantwortungsbewußtsein bestimmt aber Urzidils Verhältnis zur Sprache und zur Dichtung:

Die Liebe zu meiner Sprache als meinem geistigen Lebensquell verpflichtet sich denen, die ihr angehören. In dem Bewußtsein solcher Zugehörigkeit bekundet sich aber das Inbegriffensein in den Auftrag der

<sup>57</sup> Ebda. S. 194.

<sup>58</sup> Johannes Urzidil: *Der Trauermantel*. In: Ders.: *Das Elephantenblatt*. S. 151-189.

<sup>59</sup> Thomas Mann: *GW XII*. S. 788.

<sup>60</sup> Urzidil hat beispielsweise mit der Erzählung *Der Traum des Löwenbändigers* eine Faschismusanalyse vorgelegt. In: Ders.: *Das Elephantenblatt*. S. 151-189.

Sühne. Hier wird die entscheidende Aufgabe des deutschen Schriftstellers augenfällig.<sup>61</sup>

Hans Schwerte analysierte die ideologischen Implikationen des Stilkonservatismus schon früh:

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts hat alle ideologisch gebundene Literatur sich immer des Stilkonservatismus als des bequemsten Vehikels bedient. Stilkonservatismus, das heißt, rückwärtsgewandtes, idyllisch-utopisches Sprachmaterial diene - und dient zur Tarnung der eigenen ideologischen Absichten. Das Stilkonservative in der Maske von Tradition und Geschichte ist die klassische Gewanddrapierung des ideologischen Täters geworden.<sup>62</sup>

Urzidils Texte konnten unter weitgehender Ausblendung der zitierten Kontexte gegen die ungeliebte Moderne ausgespielt werden, die ihrerseits dem Dichter wenig Beachtung schenkte und schenkt.

#### 4. *Hans Natonek (1892-1963)*

Dichtung kann Historiker sensibilisieren und sie zu neuen Fragestellungen führen, da Kunst immer auf Mehrdeutigkeit gerichtet ist. Kontexte sind - darin herrscht weitgehend Übereinkunft - auf spezifische Weise in künstlerischen Produkten vermittelt. Literaturwissenschaftler, die sich der (ästhetischen) Eigenart von Texten bewußt bleiben, sind keine «Historiker in kurzen Hosen», um das von Ernst Hanisch zitierte Spottwort Michel Foucaults aufzugreifen, sondern sie arbeiten mit diesen Besonderheiten von Kunst produktiv, ohne literarische Texte als bloße Illustration für historisch-politische Befunde zu mißbrauchen und so in ihnen lediglich einen «Steinbruch für [...] [das] Geschichtsgebäude» sehen<sup>63</sup>.

Betrachtet man beispielsweise die Stationen des Lebens und das Werk von Hans Natonek, treten die politischen Katastrophen, die die Existenzen von unzähligen Menschen vernichtet haben, exemplarisch vor Augen und machen dem Leser die Verschlingungen von Privatem und Öffentlichem deutlich.

---

<sup>61</sup> Johannes Urzidil: *Bekenntnisse eines Pedanten*. Zürich: Artemis 1972. S. 195.

<sup>62</sup> Hans Schwerte: *Deutsche Literatur im Wilhelminischen Zeitalter*. In: *Zeitgeist im Wandel*. Bd. I *Das Wilhelminische Deutschland*. Stuttgart: Klett 1967. S. 136. Meine Arbeit entstand vor der Enttarnung Hans Schwertes als Hans Schneider 1995. Ich diskutiere diesen komplexen Fall hier nicht und verweise ausdrücklich auf die Richtigkeit der zitierten Beobachtungen Schwerte/Schneiders.

<sup>63</sup> Vgl. Walter Weiss / Ernst Hanisch (Hg.): *Vermittlungen. Texte und Kontexte österreichischer Literatur und Geschichte im 20. Jahrhundert*. Salzburg: Residenz 1990. (Einleitungen).

Als Natonek am 20. Jänner 1941 mit dem Flüchtlingsschiff «Manhattan» in New York ankam, zählte er 48 Jahre. Mit vier Dollar in der Tasche stellte er sich die Frage: «Wie oft kann man ein neues Leben beginnen?»<sup>64</sup>.

Das alte Österreich, in das er 1892 als Prager Jude hineingeboren wurde, ging 1918 unter. Der junge Mann ging nach Deutschland, aber die Weimarer Republik hörte 1933 zu existieren auf. Er kehrte 1935 nach Prag zurück und kaufte die tschechische Staatsbürgerschaft, aber diese bot 1939 keinen Schutz mehr. Paris wurde bis 1940 eine Zwischenstation, dann emigrierte er in die USA, nach Arizona, wo er 1963 vergessen starb<sup>65</sup>.

In der frühen autobiographischen Prosaskizze *Getto*<sup>66</sup>, erschienen in der Textsammlung *Das jüdische Prag* (1917), in der auch Franz Kafka *Ein Traum*<sup>67</sup> veröffentlichte, beschreibt Natonek einen Spaziergang durch das alte Ghetto, den er als kleiner Junge mit seinem Vater unternommen hat. Das Kind zeigt sich von der fremden Welt tief berührt. Es kommt zu einem Gespräch über jüdische Frömmigkeit, in dem der Sohn gegenüber dem assimilierten Vater, der stolz auf seinen gesellschaftlichen Aufstieg und sein Freidenkertum ist<sup>68</sup>, den Verlust der jüdischen Tradition und religiösen Identität unter Tränen beklagt<sup>69</sup>.

Hans Natonek ging nicht ins Ghetto zurück, wie der Junge in der Erzählung vorschlägt, sondern absolvierte sein Studium in Wien und Berlin. Er wurde Journalist in Halle, wo er seine erste Frau Gertrud kennenlernte, dann arbeitete er in Leipzig. Als Journalist, Schriftsteller und wacher Beobachter der politischen Situation durchschaute er analysierend die Katastrophen seiner Zeit. Er kommentierte die Ermordung Kurt Eisners, sah die Herrschaft des «Stahlhelms», untersuchte die Wirkung des Hitler-Ludendorff-Prozesses und prangerte den Opportunismus und die Orientierungslosigkeit des Großteils der bürgerlichen Intelligenz in der Weimarer Republik an<sup>70</sup>. Ende der zwanziger Jahre konnte Natonek auf ein umfangreiches publizistisches und literarisches Werk zurückblicken, das alle Gattungen (Feuilleton, Kritik, Rezensionen, Essay, Satire, Drama, Lyrik, Roman) umfaßte. Zudem zeichnete er sich durch seinen Blick für Talente aus<sup>71</sup>.

<sup>64</sup> Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer*. S. 87.

<sup>65</sup> Ebda. S. 88.

<sup>66</sup> Wieder abgedruckt in: Hellmut G. Haasis (Hg.): *Die unheimliche Stadt*. S. 35-39.

<sup>67</sup> In: Franz Kafka: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer 1976 (= Fischer Taschenbuchausgabe in 7 Bänden). Bd. 4. S. 137-139.

<sup>68</sup> Natoneks Vater war Direktor der Triester Lloyd in Prag.

<sup>69</sup> Vgl. Hellmut G. Haasis (Hg.): *Die unheimliche Stadt*. S. 38f.

<sup>70</sup> Hans Natonek: *Die Straße des Verrats*. Publizistik, Briefe und ein Roman. Hg. und Nachwort v. Wolfgang U. Schutte. Berlin: Buchverlag Der Morgen 1982. Vgl. I. Publizistik von 1914-1933. S. 6-72.

<sup>71</sup> Er entdeckte z.B. Bruno Apitz (*Nackt unter Wölfen*, 1958). Der unter dem Pseudonym Peter Flint schreibende Erich Kästner wurde von ihm gedruckt, und er holte den Autor als Adlatus zur *Neuen Leipziger Zeitung*. Vgl. Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer*. S. 105.

Richard Lehmann, Chefredakteur der *Neuen Leipziger Zeitung*, Natoneks Chef und Freund, war ein linksradikaler Bauernsohn, der dem Geschwader Richthofen angehört hatte, dann studierte und Journalist wurde. Nach dem 30. Jänner 1933 ließ er Natonek über Nacht fallen und «säuberte» die Redaktion ohne die geringsten Skrupel. Für einen Juden, der 1920 in der *Weltbühne* schrieb:

Wir brauchen eine neue Generation, in der der letzte Respekt vor der Waffe und ihrem Heroismus erloschen ist. Wir brauchen einen neuen Heroismus: den Mut, Überzeugungen zu vertreten, die - vorerst noch - Mißbilligung, ja Hohn der meisten auf sich laden. Wir brauchen die Militarisierung der Vernunft und die Entwaffnung des Militärs.<sup>72</sup>

konnte im «erwachten» Deutschland kein Platz mehr sein.

Natoneks literarische Arbeit der Weimarer Jahre zeigt beispielhaft die Möglichkeit von Literatur, komplexe historische Prozesse für die «Nachgeborenen» transparenter zu machen und zu differenzierten mentalitätsgeschichtlichen Fragen zu führen.

Die fatale Rolle vieler Intellektueller und der Presse in der Weimarer Republik ist ein zentrales Thema des Autors. Gerade im ihm selber gut bekannten Zeitungs-Milieu findet Natonek die für ihn charakteristische Verflechtung von Autobiographischem und Politischem. *Kinder einer Stadt* (1932)<sup>73</sup> ist ein Epochen- und Zeitroman, der zu zeigen versucht, daß mit dem Ersten Weltkrieg eine Welt und ihre Werte endgültig ausgelöscht wurden. Die Korruptierbarkeit von Journalisten, Idealen, Weltanschauungen, der dumm-aggressive Chauvinismus, der den Nationalsozialisten in die Hände arbeitet, sind wesentliche Themen. *Kinder einer Stadt* ist die Geschichte von vier Prager Jugend-«freunden», die Journalisten werden. Um den zum (liberalen) Großbürger gewordenen Jungend«freund» Epp zu vernichten, nimmt der beschimpfte und im Prag der Jugendtage verschmähte «Judenjunge» Dowidal bei denen Zuflucht, die ihn zuletzt vernichten werden.

Das Buch wurde am 10. Mai 1933 verbrannt, Natonek zog es zudem zurück, da Richard Katz (1888-1968), ein Reiseschriftsteller, sich in der Figur des Dowidal zu erkennen glaubte, der Mächtigere bei Ullstein war.

Joseph Roth war von diesem noch heute lesenswerten Roman begeistert, obgleich er Einwände gegen essayistisch-kommentierende Passagen des Buchs hatte<sup>74</sup>. Natonek formuliert in Tucson rückblickend:

<sup>72</sup> Hans Natonek: Anschauungsunterricht an der Waffe. In: *Die Weltbühne* 27 (1920). Abgedruckt in: Hans Natonek: *Die Straße des Verrats*. S. 36.

<sup>73</sup> Neuauflage: Hans Natonek: *Kinder einer Stadt*. Wien: Zsolnay 1987.

<sup>74</sup> «Ich bin auch ein Klugscheißer. Aber ich verberge es [...]. Im Roman hat nichts Abstrak-

In einer frei erfundenen Romanhandlung schilderte ich einen dunklen Charakter, einen unerbittlichen Rächer seiner Erniedrigung. Ich kehrte sein Innerstes nach außen und mischte tatsächliche mit imaginären Zügen. Die Wirkung war ebenso verblüffend wie verheerend. Der Mann schrie auf, identifizierte sich mit der Figur und schwor, daß er nicht eher ruhen werde, bis das Buch und sein Verfasser vernichtet seien. Es war, als trete das Bild aus seinem Rahmen und als ob die Reaktion der Wirklichkeit die Richtigkeit meiner Geschichte beweise ... Es war ein erschreckender, gespenstischer Vorgang. Ich hatte einen Höllenprinzen dargestellt, und das Original, anstatt zu lächeln: "Das bin ich nicht", reklamierte sogar die erfundenen Züge für sich. Ich begann mich vor meinem eigenen Geschöpf zu fürchten ... Mein Buch war nicht als "Mausefalle" geplant, wie Hamlets kleines allegorisches Theaterspiel, in dem sich das Gewissen des Oheim-Mörders fängt. Um so bestürzender [!] war ich über die unbeabsichtigte Wirkung.<sup>75</sup>

Natonek verarbeitete seine Situation im Nationalsozialismus und seine persönlichen Krisen noch einmal in dem erst 1982 aus dem Nachlaß publizierten Roman *Die Straße des Verrats*<sup>76</sup>.

Hauptfigur dieses autobiographischen Textes ist der jüdische Journalist Peter Nyman, dessen Ehe in dem Augenblick zerbricht, als seine berufliche Existenz durch die Nationalsozialisten zerstört wird. Gleichzeitig thematisiert Natonek das Versagen der freien Presse und die Kapitulation der Demokratie vor Hitler aufgrund der Unentschlossenheit, «aus lauter Nicht-Entscheidungen besteht das Leben» seiner Romanfiguren<sup>77</sup>. Erica Wassermann, die Ruth des Buches, Natoneks zweite Frau, wurde von Serke in New York aufgesucht. Die Tochter eines jüdischen Hamburger Patentanwaltes kam durch ihre Eltern, die mit Hermann Ullstein befreundet waren, zur *Neuen Leipziger Zeitung*, wo sie Natonek kennenlernte. *Die Straße des Verrats* erzählt, so meint Erica Wassermann, wirklichkeitsgetreu, was geschah. 1932 begann eine Affäre zwischen den beiden, die durch den politisch erzwungenen Zusammenschluß der Juden beschleunigt wurde<sup>78</sup>. Die Verbindung von Privatem und Politischem wird im

---

tes vorzukommen. Überlassen Sie das Thomas Mann! Sie haben selbst zu viel konkrete Anschauungsfähigkeit [...]» Brief vom 14. 10.1932. Zit. nach Hans Natonek: *Die Straße des Verrats*. S. 333.

<sup>75</sup> Zit. nach Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer*. S. 108f.

<sup>76</sup> Hans Natonek: *Die Straße des Verrats*. a.a.O.

<sup>77</sup> Wolfgang U. Schütte vermerkt: «Natoneks Stärke liegt in der Unmittelbarkeit der Widerspiegelung politischer Reaktionen und Haltungen im deutschen Bürger- und Kleinbürgertum der frühen dreißiger Jahre. Das Buch will als Zeitdokument gelesen und verstanden werden». Hans Natonek: *Die Straße des Verrats*. Nachwort. S. 371.

<sup>78</sup> Vgl. Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer*. S. 110f.

Roman programmatisch formuliert:

Im Kleinen geschieht, was im Großen geschieht, und alles hängt zusammen. Der allgemeine Irrsinn ringsum hatte sein exakt mikroskopisches Abbild in dem privaten Geschehen.<sup>79</sup>

Im Exposé, das ausdrücklich den autobiographischen Gehalt des Buchs betont, heißt es:

Peter Nyman, ein bürgerlicher Individualist [,] wird, wie so viele andere [,] durch den Hiltler-Umsturz aus seiner Lebensbahn geworfen. Er verliert alles: seine Frau, seine Kinder, Freiheit und geistige Heimat (Deutschland), seine Stellung und beinahe auch sein Gewissen. Es ist der Zusammenbruch aller Lebenswerte, der sich hier in einem persönlichen Schicksal spiegelt. [...] Auf diesem Weg wird Abrechnung gehalten mit den Versäumnissen des vorhitlerischen Deutschland, es wird gezeigt, wie die Charaktere schmählich versagen (Zeitungsmilieu), es wird nicht nur mit dem Gegner und dem verräterischen Freund, sondern auch mit dem eigenen Ich abgerechnet.<sup>80</sup>

Im Roman wie im Leben bricht die doppelte Katastrophe ein. Natoneks erste Ehe war lange gescheitert, aber er kam von seiner Frau nicht los<sup>81</sup>. Die Haßsprache der Nazis verfolgte ihn (und den Romanhelden) auch im privat-intimen Bereich, wenn Margret, Peters Frau im Roman, zu einem Pastor über ihren Mann, den sie nicht freigibt, haßerfüllt formuliert:

“Er lebt vom Verrat. Er ist ein Jude, ein Zersetzer, ein Zerstörer, ein Judas, wie er im Buche steht!” - Das Buch war “Mein Kampf”, das sie mit einer Inbrunst las wie ein Frommer die Evangelien.<sup>82</sup>

Für seine erste Frau Gertrud, so bestätigt Erica Wassermann Jürgen Serke, waren sie eben «die Juden»<sup>83</sup>.

Erica Schmidt-Wassermann hat Hans Natonek das Leben gerettet, da er - wie viele - Vogel-Strauß-Politik betrieb und in Deutschland geblieben wäre.

<sup>79</sup> Hans Natonek: Die Straße des Verrats. S. 254.

<sup>80</sup> Hans Natonek: Die Straße des Verrats. Nachwort. S. 368.

<sup>81</sup> Vgl. Hans Natonek: Die Straße des Verrats. S. 255.

<sup>82</sup> Ebda. S. 248

<sup>83</sup> Vgl. Jürgen Serke: Böhmisches Dörfer. S. 110f. In einem Brief vom 14. 5. 1937 an Natoneks neuen Schwiegervater schreibt Gertrud: «[...] Die Schmierereien Ihrer Tochter und die meines geschiedenen Mannes haben starken Anklang bei den deutschen sowohl auch chechischen Behörden gefunden [...] Und wer da glaubt, nach jüdischer Art “mauscheln” zu können, der irrt sich gewaltig. Da gibt es zukünftig eins auf die Fingerchen! Heil Hitler!» (Schreibung im Original) Zit. nach: Hans Natonek: Die Straße des Verrats. a.a.O. Nachwort. S. 360.

Nach vielen Schwierigkeiten erfolgte die Scheidung und dann die neue Eheschließung. Zunächst lebte das Paar bei Ericas Eltern, Natonek recherchierte zum Chamisso-Roman *Der Schlemihl* (1936)<sup>84</sup>, dann wurde ihm vom Regime die Staatsbürgerschaft aberkannt. Ein Zugführer, mit dem Hausmädchen der Familie Wassermann bekannt, versteckte ihn in einer Lokomotive, und so gelangte der Staatenlose im Mai 1935 ohne Papiere nach Prag.

Die ökonomische Situation dort war trist, die Exilblätter zahlten wenig. Ludwig Winder und Max Brod versuchten zu helfen, aber Natonek isolierte sich immer mehr. Mit einer Geldzuwendung eines Onkel aus Buenos Aires kaufte er die tschechische Staatsbürgerschaft. Natonek wollte seine Kinder und seine Exfrau, die ebenfalls staatenlos wurde und so keinen Anspruch auf Unterstützung hatte, nach Prag holen. In dieser vielfach komplizierten Situation zerbrach die Ehe mit Erica, das Ehepaar ließ sich noch in Prag scheiden. Erica ging zu ihrer Schwester nach London, wo sie dreimal ausgebombt wurde.

Nach der Zerschlagung der Tschechoslowakei floh Natonek nach Paris. Dort vertiefte er seine Freundschaft mit Joseph Roth und verkehrte im Kreis der Individualisten und politisch Lagerlosen. Er konzipierte einen Blaubart-Roman, der im Grunde eine Verquickung seiner Lebensgeschichte mit dem Blaubart-Mythos, eine Auseinandersetzung mit seinen gescheiterten Liebesbeziehungen ist. Jürgen Serke hat das Werk, an dem der Autor in den USA noch intensiv gearbeitet hat, aus dem amerikanischen Nachlaß wieder zugänglich gemacht<sup>85</sup>.

Nachdem Paris von deutschen Truppen besetzt worden war und Internierungslager für Deutsche eingerichtet worden waren, berieten Natonek, Ernst Weiß, Walter Mehring und Hertha Pauli ihre weitere Flucht nach Spanien. Natonek telegraphierte an Thomas Mann und bat um Hilfe. Mit polnischer Unterstützung ging er nach Lourdes, wo auch Franz Werfel festsaß. Dann gelangte er nach Toulouse, wo er Walter Mehring und Hertha Pauli wiedertraf. In Marseille erfuhr Natonek, daß das Telegramm an Thomas Mann gewirkt hatte und sein Name an erster Stelle der Rettungsliste stand. Der amerikanische Liberale Varian Fry (1907-1967), der Gestapo und Vichy-Schergen immer wieder überlistete, half bei der Flucht nach Spanien und Lissabon, wo Natonek am 2.1.1941 seine Ausreisepapiere erhielt.

In Amerika konnte er vom Schreiben nicht leben. Deswegen arbeitete er als Leichenwäscher, belegte einen Mechanikerkurs und unterrichtete Deutsch, Französisch und Geschichte. Schließlich landete er in der Wüste, in Tucson,

---

<sup>84</sup> Hans Natonek: *Der Schlemihl*. Ein Roman vom Leben des Adalbert von Chamisso. Amsterdam: Allert de Lange 1936. Es ist lange Zeit sein einziges Buch, das nach dem Zweiten Weltkrieg nachgedruckt wurde: 1957 im Berendt-Verlag, dann im Bertelsmann Lesering unter dem Titel: *Der Mann ohne Schatten*. Im gleichen Jahr unternahm Natonek seine einzige Europareise, niemand nahm Notiz von ihm.

<sup>85</sup> Hans Natonek: *Blaubarts letzte Liebe*. Wien: Zsolnay 1988.



Arizona, wo er Tausende Seiten in Englisch schieb<sup>86</sup>, aber - «Exil ist keine Lösung, die Sprache wandert nicht aus», schrieb er 1961 an seinen Sohn<sup>87</sup> in Deutschland<sup>88</sup>. Vor Kriegsende notierte Natonek, ebenfalls an Thomas Mann erinnernd<sup>89</sup>, so helllichtig wie resignativ:

Wenn die Deutschen verlieren, werden sie sich tot und eventuell kommunistisch stellen; sie werden ihre Unschuld beteuern und sagen, daß sie von Hitler verführt waren, hilflos in seiner Gewalt, und sie werden sich von Amerika ernähren lassen. Das Risiko der Deutschen ist auf jeden Fall gering, darum werden sie bis zuletzt ihre Chance nehmen. Man kann das Problemkind der Geschichte nicht anders behandeln als: erst schlagen, dann reden.<sup>90</sup>

1963 starb er als vergessener Autor, der die menschlichen und politischen Katastrophen dieses Jahrhunderts wie kaum einer verkörpert. Ein Leben voller Zweifel, ein Leben zwischen den Stühlen, ein Leben auf der Flucht, gehetzt, gejagt, verunsichert, verzweifelt - eine Figur aus Kafkas Texten. Kafkaesk auch die Situation seines schriftstellerischen Nachlasses: Die Gestapo beschlagnahmte in Paris mehrere Koffer mit Manuskripten und schaffte sie nach Berlin. 1945 wurden die Dokumente und Manuskripte von den Sowjets sichergestellt und nach Moskau gebracht. 1957 wurde das Material in die DDR überstellt. Das Innenministerium verwaltete die Schriften, der Autor, dessen Adresse in der DDR bekannt war, erhielt sein Eigentum nie zurück.

---

<sup>86</sup> *In search of Myself* (1943), *Destination Unknown, The Posthumous of Francois Maimon, Yesterday is Tomorrow*. 1945 verfaßte er *Fräulein Thea*, einen Roman um eine verführerische Frau, die in die USA geht und sich als ehemalige KZ-Aufseherin entpuppt. Das Buch findet keinen Verleger.

<sup>87</sup> Auch das Schicksal von Wolfgang Natonek ist Spiegel diese Jahrhunderts: Er wurde zur Wehrmacht eingezogen, dann wieder ausgestoßen. Er arbeitete bei BMW in Leipzig, wo er mit seinem Chef vier Russen versteckte, die gegen Kriegsende von der SS abgeholt werden sollten. 1945 ist er 26 und Mitglied der Liberaldemokratischen Partei. Er wird Liberaler Studentenführer der Universität Leipzig. Er ist unbestechlich, obwohl ihm der damalige FDJ-Chef Erich Honecker dringend anrät, in die SED überzutreten. 1948 wird Wolfgang Natonek von russischen Offizieren verhaftet und im Haus der ehemaligen 48. SS-Standarte Leipzig inhaftiert. Monatlang vegetiert er in einem Keller, bis er in einem geheimen Militärprozeß wegen Deckung von Wirtschaftsspionage zu 25 Jahren Zwangsarbeit verurteilt wird. Entlassen wird er 1956. In Leipzig bittet ihn Hans Mayer, umzudenken, zu vergessen und zu bleiben. Der Staatenlose soll die Angelegenheit in Berlin regeln, fährt aber in den Westen weiter, nach 21 Jahren wird er deutscher Staatsbürger. Vgl. Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer*. S. 128f.

<sup>88</sup> Vgl. Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer*. S. 92.

<sup>89</sup> Thomas Mann war 1945 der Überzeugung, daß die Deutschen alles, was ihnen zustieß, als «ungeheuerliches Unrecht» sehen. «Größte Wehleidigkeit geht bei ihnen mit Grausamkeit Hand in Hand». Thomas Mann: *Briefwechsel mit Agnes E. Meyer. 1937-1955*. Hg. v. H. R. Vaget. 1992. S. 612.

<sup>90</sup> Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer*. S. 122f.

Niemand hat ihn nach 1945 in der Wüste von Arizona aufgesucht. John M. Spalek (Univerity Albany) rettete den amerikanischen Nachlaß, den seine dritte Frau Anne nach Natoneks Tod in der Garage aufbewahrte; Natonek verstand das Material lediglich als «persönliche Dokumente». Ein Drittel der Manuskripte - Notizen und Tagebücher - war von Kakerlaken zerfressen.

### 5. Die Ausnahme: Leo Perutz (1882-1957)

Die Merkwürdigkeiten und Widersprüche, auf die die (Literatur)Geschichtsschreibung immer wieder stößt, zeigen sich bei Leo Perutz. Er ist einer der wenigen Prager Autoren, der sich seit Mitte der achtziger Jahre einer Renaissance<sup>91</sup> erfreut. Zu dieser trugen nicht zuletzt die befriedigende verlegerische Situation und neuere Verfilmungen bei<sup>92</sup>.

Die Biographie dieses merkwürdigen, stillen, verschlossenen, hochmütigen, konservativen und tief widersprüchlichen Menschen, der seit seiner Kindheit vom Thema Angst besessen war, ist ebenfalls leicht zugänglich<sup>93</sup>.

Von Prag ging der junge Perutz nach Wien, wo er als Versicherungsmathematiker arbeitete. Der Stammgast im Café Herrenhof unterhielt dort eine «Logenrunde»<sup>94</sup> und schrieb äußerst erfolgreiche Romane, die in wichtigen deutschen Zeitungen in Fortsetzungen abgedruckt wurden.

Kurt Tucholsky umriß seine Lektüree Erfahrungen mit «Liebe zum Schmöker»<sup>95</sup>, Siegfried Kracauer lernte beim Lesen von *Der Meister des Jüngsten Tages* das Gruseln<sup>96</sup>, Walter Benjamin empfahl den Roman wärmstens als spannenden Krimi<sup>97</sup>, ein Buch übrigens, das Louis Jorge Borges in seine Sammlung der weltbesten Kriminalromane aufnehmen wird. *Wohin rollst du, Äpfelchen* war eine Sensation, ebenso wie *Zwischen Neun und Neun*, *Die Dritte*

<sup>91</sup> Vgl. den Ausstellungskatalog: Leo Perutz 1882-1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek, Frankfurt a.M. Hg. v. Hans-Harald Müller. Wien: Zsolnay 1989. Dort sind auch die wichtigen Essays der großen Zeitungen der achtziger Jahre zu Perutz' Wiederentdeckung abgedruckt.

<sup>92</sup> Das Werk erscheint bei Zsolnay und alsrororo - und Fischer-Taschenbücher. Neuere Verfilmungen sind: *Der Meister des Jüngsten Tages* (Michalel Kehlmann) und *St. Petri Schnee* (Peter Patzak)

<sup>93</sup> Hans-Harald Müller: Leo Perutz. München Beck 1992 (= BsR Autorenbücher 625).

<sup>94</sup> Milan Dubrovic: Veruntreute Geschichte. Die Wiener Salons und Literatencafés. Wien: Zsolnay 1985. S. 117f.

<sup>95</sup> Peter Panter [d.i. Kurt Tucholsky] Die Geburt des Antichrist. In: Die Weltbühne 18. Berlin 1922. Zit. nach Leo Perutz 1882-1957. S. 120.

<sup>96</sup> Siegfried Kracauer: Der Meister des jüngsten Tages. In: Frankfurter Zeitung 68 (1923) Zit. nach Leo Perutz 1882-1957. S. 120.

<sup>97</sup> Walter Benjamin: Kriminalromane auf Reisen. In: Frankfurter Zeitung Literaturblatt 63 (1930). Vgl. Leo Perutz 1882-1957. S. 127f. Perutz reagierte auf diese Rezension in einem Brief an die Frankfurter Zeitung ablehnend: «Ich habe niemals einen Kriminalroman geschrieben, [...]». Vgl. Ebda. S. 129.

*Kugel, Der Marquis von Bolivar, St. Petri-Schnee* oder *Der schwedische Reiter*.

Dann übernahmen Adolf Hitler und seine Gefolgschaft die Herrschaft in Wien. Leo Perutz dachte schon bei Hitlers Machtübernahme in Deutschland an Emigration, die jetzt zwingend notwendig wurde. Im Mai 1938 rollte eine Verhaftungswelle von Juden in Wien an, viele Freunde von Perutz wurden nach Dachau verschleppt, er selber blieb verschont. Im Tagebuch vom 3. Juni findet sich dazu die Notiz: «Wieso ich -?» Parteigenosse Bruno Brehm, einer der Gefolgschaft also, erschien nach dem «Anschluß» in Perutz' Wohnung, Porzellangasse 36, und bot Hilfe an. In der Eintragung vom 24. Juni heißt es:

Vormittag Brehm. Er hat mich die ganze Zeit, sagt er, zusammen mit Weinheber beschützt. Es wäre möglich. [...] <sup>98</sup>

In seinem Festvortrag beim Deutschen Dichtertreffen 1941 in Weimar formulierte Brehm:

Jetzt, da die größte Gefahr für Europa gebannt ist, könnte Frieden sein, säßen nicht in London und New York, verantwortungslos, volklos, bodenlos die jüdischen Hetzer. <sup>99</sup>

Perutz gelang die Flucht nach Palästina, wo er aber nie heimisch wurde.

Nach dem Krieg blieb er in Israel, kehrte aber immer wieder nach Wien und ins Salzkammergut zurück. Hilde Spiel gibt in ihrem Memoiren-Band ein anschauliches Bild einer merkwürdig-widersprüchlichen Atmosphäre. In *St. Wolfgang* und im «Haus am Bach» der Autorin trafen die unterschiedlichsten Menschen aufeinander: Hans Flesch-Brunningen, Hilde Spiel, Peter de Mendelssohn, Alexander Lernet-Holenia, Elias Canetti, Leo Perutz. Spiel berichtet, daß Leo Perutz, «anders als wir [...] ohne weiteres die ärztliche Betreuung durch den einstigen Ortsgruppenleiter Dr. Reiss in Anspruch [nimmt]» <sup>100</sup>. Das ist nicht alles, was Perutz mit den «Ehemaligen» verbindet. In einem Brief aus Tel Aviv an den Schauspieler Otto Schmöle beklagt er den Tod Josef Weinhebers wie folgt:

Ich traure dem Weinheber nach, er war ja niemals ein Politiker, sondern immer nur ein großes Kind, das sich von Politikern, Verlegern e.c. zu allem Möglichen mißbrauchen ließ. Dichter sollte man, je größer sie sind, desto weniger als ernst nehmen, wenn sie sich als Politiker gebärden. Schade um ihn! Österreich hat viel mit ihm verloren. Auch um

---

<sup>98</sup> Zit. nach: Leo Perutz 1882-1957. S. 244.

<sup>99</sup> Festvortrag von Bruno Brehm beim Deutschen Dichtertreffen in Weimar 1941. In: Neue Literatur 43 (1942).

<sup>100</sup> Hilde Spiel: *Welche Welt ist meine Welt? Erinnerungen 1946-1989*. München: List 1990.

meinen alten Freund Dr. Bruno Brehm tut es mir leid, auch er scheint ein Opfer der Zeit geworden zu sein, ich habe über ihn nichts in Erfahrung bringen können. Ich würde, wenn er vor Gericht stünde, gerne für ihn zeugen, wie auch für Mirko Jelusich. Sie waren beide Nazis, aber trotzdem Gentlemen, beide haben mir in der Hitlerzeit zu helfen versucht, beiden stand alte Freundschaft höher als Politik. Ich wollte, ich könnte ihnen heute helfen.<sup>101</sup>

Im gleichen Brief finden sich, geradezu um die Widersprüchlichkeit des Dichters und der Zeit auf die Spitze zu treiben, folgende Zeilen:

Ich denke derzeit nicht an die Veröffentlichung dieser Romane [im Exil verfaßte Texte, Meisl's Gut (= Nachts unter der steineren Brücke), Der Judas des Leonardo, M. K.]. Ich will warten, bis es in Deutschland wieder ein geistiges Leben gibt und Verleger mit Initiative und Buchliebhaber und dazu noch eine gesunde Währung. [...] Vielleicht kommt inzwischen die österreichische Öffentlichkeit durch irgendeinen Zufall darauf, daß ihr im Jahr 38 einige ihrer repräsentativen Schriftsteller auf einmalige Art abhanden gekommen sind, Schriftsteller, die nicht nur in Österreich, sondern auch für Österreich wirkten. Es scheint aber so, daß die österreichische Öffentlichkeit sich mit dieser Einbuße sehr gerne, geradezu begeistert abgefunden hat. Was an schriftstellerischen Talenten im Lande verblieben ist, scheint den Ansprüchen zu genügen, man ist jetzt ganz unter sich, ist die "Zugereisten" los, - und von Werfel bis K. Kraus war ja alles "zugereist" - und fühlt sich sehr wohl dabei. Nur so kann ich es mir erklären, daß ich weder im Radio noch in den Wiener Zeitungen jemals ein Wort der Klage darüber fand, daß österreichische Dichter wie Werfel, Zweig, Salten, Beer-Hofmann und Roda-Roda in der Fremde sterben mußten, und keine Stimme hat sich erhoben, um etwa den alten armen Auernheimer, der 3 Monate in Dachau verbracht hat, zur Rückkehr aufzufordern.<sup>102</sup>

Leo Perutz tat, trotz der zuletzt angeführten Einsichten, tatsächlich, was er im zitierten Brief gewünscht hatte: Er trat engagiert für einige belastete Autoren ein. Ein Brief (30.10.1946), in dem er sich für den wegen Hochverrats angeklagten Schriftsteller und Burgtheaterdirektor Mirko Jelusich verwendet, wurde bei der Verhandlung am 25.11.1946 verlesen, konnte noch nicht aufgefunden werden. Jelusich wird freigesprochen und bedankt sich bei Perutz für dessen «vornehme Handlungsweise» und sein «mannhaftes Eintreten» für ihn<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> Brief vom 29.7.1946. Zit. nach: Leo Perutz 1882-1957. S. 333.

<sup>102</sup> Ebda. S. 334.

<sup>103</sup> Vgl. Ebda. S. 341.

Dem bis Februar 1946 inhaftierten Bruno Brehm schrieb Perutz sofort ins alliierte Lager: «Wie kann ich Ihnen helfen?»<sup>104</sup>.

Perutz' Haltung löst bei vielen seiner Freunde Unverständnis und Ärger aus. Er versuchte, seine Haltung zu begründen:

[...] Was Jelusich betrifft, so war ich seit 1918 mit ihm befreundet, und er blieb mir zugetan, auch als er Nazi geworden war. [...] Und bis zum letzten Augenblick, und da besonders, hat er sich nicht nur gentlemanlike, sondern auch freundschaftlich zu mir verhalten. Das und nur das erklärte ich in meiner Aussage zu seinen Gunsten. Über seine politische Haltung äußerte ich mich nicht. Ich plädierte also nicht auf Freispruch - der ein Justizirrtum ist -, sondern auf mildernde Umstände. Das war ich ihm schuldig. Ich vergesse vornehmes Verhalten nicht, auch wenn es sich um einen Nazi handelt. [...]<sup>105</sup>

Perutz handelte und dachte offenbar als der Gentleman, den er in Jelusich zu erblicken glaubte. In einem weitem Brief heißt es:

[...] Glauben Sie doch nicht der Schwarz-Weiß-Technik unserer Zeit: Daß alle Faschisten, nur weil sie faschistisch gesinnt waren, automatisch Schurken sein müssen, und daß die Ulmanns, nur weil sie als Juden zur Welt kamen, schon Edelmenschen sind. Ich muß Sie auch noch schonend darauf vorbereiten, daß ich auch noch für einen zweiten alten Freund als Zeuge aufgetreten bin, nämlich für Dr. Bruno Brehm. Im Juni 1938, als ein solcher Beweis für einen Arier schon gefährlich werden konnte, erschien er in meiner Wohnung und bot mir Hilfe an. Ich kann Lumpereien eines Menschen restlos vergessen, aber ich bin nicht imstande, eine mutige, anständige und freundschaftliche Handlung einfach aus dem Gedächtnis zu streichen.<sup>106</sup>

Auch Freunde in Österreich, die die Situation genauer kannten, wiesen Perutz auf sein problematisches Verhalten hin. Hans Hofmann-Montanus versuchte zu erklären:

Nicht ganz stimme ich mit Ihrer duldsamen Meinung über Weinheber zusammen. Wenn ich auch in den 7 Nazi- und Kriegsjahren sozusagen kein Zeitgenosse der Lebenden und Wirkenden war, sondern irgendwo in der Einsamkeit hauste und schrieb, ist mir doch der Weinheber-Rummel nicht entgangen. Diesen Rummel hat Weinheber sehr bewußt gesteuert, und er hat seinen Berufs- und Kunstgenossen sein persönliches Übergewicht in jenen Jahren auf das Brutalste zu fühlen gegeben.

---

<sup>104</sup> Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer*. S. 276.

<sup>105</sup> Brief an Hugo Lifczis v. 21.1.1947. Zit. nach: Leo Perutz 1882-1957. S. 342.

<sup>106</sup> Brief an Hugo Lifczis v. 15.4.1947. Zit. nach: Leo Perutz 1882-1957. S. 342.

In noch einem zweiten Punkt kann ich ihre Ansicht nicht teilen, verehrter Herr Perutz, und zwar in der von Ihnen gutgeheißenen Toleranz gegenüber politischen Äußerungen von Künstlern. Ich hatte hier im Rahmen der Salzburger Landesregierung die Fälle Clemens Krauss und Emil Jannings zu behandeln [...]. Es sind keineswegs künstlerische Wallungen, die diese Herrn, Krauss und Thorak, auf den Weg des Nazismus gebracht haben, sondern es war alles recht wohl überlegt und nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten eingestellt. Außerdem neige ich der höchst altmodischen Überzeugung zu, daß auch ein Künstler eine Gesinnung haben muß und daß Kunst nicht ein Freibrief für Verrat sein darf.<sup>107</sup>

Perutz ließ sich aber in seiner Vorgangsweise nicht beirren.

1957 brach er in St. Wolfgang im Hause seines Freundes Lernet-Holenia mit einem Herzinfarkt zusammen, er wurde ins Krankenhaus Bad Ischl bebracht, wo er starb. Über Holenia schrieb er in dem Brief, der sein Eintreten für Brehm zu rechtfertigen suchte:

Unser Lernet, der bis zu Hitlers Einmarsch zweimal wöchentlich sich bei mir mit mir "zusammenrottete", ließ seit dem 12. März 38 nichts mehr von sich hören, ja nicht einmal einen Telefonanruf bei mir hat er riskiert. Es interessierte ihn überhaupt nicht, ob und wie ich den Nazis entkäme.<sup>108</sup>

Hilde Spiel berichtet vom Begräbnis in Ischl. Inmitten der Trauergemeinde von jüdischen Verwandten aus Israel und London stand Bruno Brehm im Steireranzug mit schwarzer Armbinde und Krawatte. Hilde Spiel erfüllte dem toten Freund den Wunsch und sprach mit ihm, Perutz wollte sie im Sommer 57 unbedingt bekannt machen. Sie wechselte nur wenige Worte mit Brehm, «- die generöse Haltung Perutz' so vielen schlimmen Mitläufern gegenüber achte ich, aber in den meisten Fällen brachte ich sie selber nicht auf»<sup>109</sup>. Nach Lernet sprach auch Brehm am Grab:

Du warst der beste, treueste und behutsamste Freund, du hast durch deine Vornehmheit und Ruhe alles beiseite geräumt, was die Zeit zwischen uns aufgehäuft hat, um uns zu trennen und zu verkennen.<sup>110</sup>

Hilde Spiel bescheinigt «diese[m] völkischen Schriftsteller [...] echte Ergriffenheit»<sup>111</sup> am offenen Grab des Dichters.

<sup>107</sup> Brief von Hans Hofmann-Montanus an Leo Perutz v. 15.4.1947. Zit. nach: Leo Perutz 1882-1957. S. 344.

<sup>108</sup> Brief an Hugo Lifczis v. 15.4.1947. Zit. nach: Leo Perutz 1882-1957. S. 342.

<sup>109</sup> Hilde Spiel: Welche Welt ... S. 206.

<sup>110</sup> Zit. nach: Jürgen Serke: Böhmisches Dörfer. S. 281.

<sup>111</sup> Hilde Spiel: Welche Welt ... S. 206.

---

Der Siegelring von Leo Perutz trug als Gravierung einen Fisch und die Worte: contra torrentem - Gegen den Strom<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Hans-Harald Müller: Leo Perutz. S. 89.





Luigi Reitani  
(Udine)

*Appunti sull'identità ebraica  
nella Vienna della Seconda Repubblica.*

*1. Il ritorno impossibile*

In una lettera a Hans Weigel del 12 maggio 1946, lo scrittore Friedrich Torberg, da Weigel esplicitamente invitato a tornare in patria dall'esilio americano, al fine di collaborare alla «ricostruzione» culturale della nuova repubblica austriaca, esponeva i motivi del proprio rifiuto, esprimendo timori e perplessità sulla situazione in cui si sarebbe venuto a trovare a Vienna nella condizione di ebreo rimpatriato.

Lei ha ragione – scrive dunque Torberg a Weigel – ad affermare che occorre tornare senza risentimenti, qualora si decida di tornare, che non è lecito aspettarsi alcun trattamento preferenziale e che si deve persino essere pronti – come lo è lei, e come lei fa capire chiaramente – a considerare saldato ogni conto. Soddisfare quest'ultima richiesta, lo confesso, mi pone già delle difficoltà e solo a fatica posso reprimere la domanda se le probabilità di finire miseramente siano state davvero distribuite in parti uguali per gli uni e per gli altri, e chi poi – ammesso che sia andata effettivamente così – abbia iniziato a distribuire tali probabilità. Ma forse ciò appartiene già al risentimento e ad ogni modo non approda a nulla. Io dunque considero il conto saldato, anche se ciò rappresenta per me una perdita, e anch'io dico, come lei: ecco, siamo pari. Dopo di che – e a questa spiacevole sensazione proprio non so sottrarmi – dopo di che il partner di questo accordo, che per me costituisce una perdita notevole, non dice, ad esempio, «è bello che lei consideri chiuso il conto e saprò tenerlo nella giusta considerazione», ma dice invece: «un momento, noi *non* siamo pari – lei si merita ancora due ceffoni». Oppure dice: «ma che cosa si è messo in testa? Lo decido io se siamo pari!». Oppure dice: «e va bene, siamo pari, ma naturalmente lei non è tornato qui come ebreo, ma come austriaco.» In breve: è *lui* a porre le condizioni! [...] E qualora io

non sia disposto ad accettarle, mi farà capire chiaramente che in fondo lui non mi ha chiamato. Ma io trovo [...] che *debba* chiamarmi. Giacché, se non lo facesse, darebbe a posteriori un assenso all'esilio a suo tempo impostomi (e imposto, come ora si dice, a lui in modo non diverso che a me) e quindi, per parte sua, io potrei tranquillamente restare dove sono. E se io, per parte mia, volessi tornare, si tratterebbe per l'appunto di una mia faccenda, ed egli considererebbe già una concessione il fatto di non impedirmelo. E questo non è assolutamente ciò che io intendo con un conto saldato.<sup>1</sup>

Sebbene Torberg in questa lettera assicuri di parlare esclusivamente a suo nome, e di non considerare la sua posizione rappresentativa o tipica per l'atteggiamento di altri esuli verso il problema del rientro, è indubbio che egli dia voce a preoccupazioni diffuse quanto legittime tra coloro che per la loro appartenenza alla comunità ebraica avevano abbandonato l'Austria nel 1938, dopo l'annessione del paese alla Germania di Hitler.

All'indomani di questo avvenimento – che fu ampiamente accettato, se non salutato con entusiasmo dalla maggioranza della popolazione – si era scatenata a Vienna e in tutto il paese una crudele ondata di antisemitismo popolare. Nelle tristi giornate del marzo e dell'aprile del 1938, e successivamente nel pogrom del novembre dello stesso anno, i cittadini austriaci di origine ebraica furono umiliati, violentati, derubati. In una vera e propria caccia all'uomo, in una sarabanda infernale, a *Hetz*, nel significato più autentico dell'espressione viennese, che risale agli anfiteatri in cui gli animali venivano aizzati a morte, allo scopo di divertire il pubblico, gli ebrei individuati come tali avevano dovuto cancellare, chini per terra, le scritte che difendevano l'indipendenza dell'Austria. Le parrucche delle donne ortodosse furono allora pubblicamente bruciate. I grandi magazzini ebrei presi di assalto. La maggior parte delle 33.000 aziende viennesi appartenenti ad ebrei vennero «commissariate», oltre 70.000 abitazioni «arianizzate». Beni e arredi requisiti. Delle venti e più sinagoghe cittadine solo una rimase indenne nella terribile «notte dei cristalli»<sup>2</sup>.

Occorre sottolineare che le autorità nazionalsocialiste tedesche ebbero in questi fatti un ruolo passivo, intervenendo spesso solo a posteriori per legitti-

<sup>1</sup> Friedrich Torberg, *In diesem Sinne ... Briefe an Freunde und Zeitgenosse*, con una prefazione di Hans Weigel, Monaco, Langen Müller, 1981, pp. 411-412. Gran parte del carteggio tra Torberg e Weigel è custodito nella sezione manoscritti della Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Cfr. Evelyn Adunka, *Friedrich Torberg und Hans Weigel – Zwei jüdische Schriftsteller im Nachkriegsösterreich*, in «Modern Austrian Literature», vol. 37 (1994), n. 3-4 (Special Issue: The Jewish Presence in Contemporary Austrian Literature), pp. 213-237. Si vedano anche gli altri contributi di questo fascicolo monografico e in particolare quelli di Jörg Thuncke e di Dagmar C. G. Lorenz.

<sup>2</sup> Cfr. Ruth Beckermann, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, Vienna, Löcker, 1989, pp. 54-55

mare ciò che era stato spontaneamente intrapreso dalla popolazione locale. Gli avvenimenti viennesi servirono anzi da modello alla futura legislazione nazista sulla proprietà ebraica, che fu estesa all'intero territorio del *Reich* solo nel dicembre del 1938<sup>3</sup>.

In tali drammatiche circostanze non meno di due terzi dei circa 180.000 ebrei residenti a Vienna, che rappresentavano il 9,4% dell'intera popolazione cittadina, trovarono rifugio all'estero, spesso privi di ogni risorsa. A differenza di quanto era avvenuto in Germania, il rapido incalzare degli avvenimenti impedì che l'emigrazione fosse in qualche modo preparata. Pochissimi di coloro che scelsero di rimanere o che non ebbero la possibilità di lasciare in tempo il paese sopravvissero allo sterminio.

L'emigrazione decimò le file della cultura cittadina. In tutti i settori della vita sociale l'elemento ebraico costituiva un lievito essenziale. Nei diversi settori della medicina, del diritto, dell'economia, della musica, delle arti figurative, della letteratura, intellettuali di origine ebraica avevano dato un contributo decisivo. Senza di essi la grande fioritura della cultura viennese nei primi decenni del Novecento appare impensabile. L'esilio cancellò di colpo una delle capitali culturali europee. Giovanissimo morì in campo di concentramento Jura Soyfer. Egon Friedell preferì il suicidio alle torture della Gestapo. Trovarono accoglienza all'estero, tra gli altri, gli scrittori Elias Canetti, Stefan Zweig, Hermann Broch; un musicista come Arnold Schönberg; il direttore dell'opera di Vienna, il berlinese Bruno Walter; quasi tutti i membri della società psicoanalitica viennese, compresi Anna e Sigmund Freud; i neopositivisti del circolo di Vienna insieme a Karl Popper; esponenti di spicco della scuola di medicina viennese; storici dell'arte del livello di Ernst Gombrich; economisti della statura di Karl Polany; medici, avvocati, attori, musicisti. Senza contare tutti coloro che, lasciata Vienna ancora giovanissimi, svilupperanno il loro talento all'estero, integrandosi nei paesi d'emigrazione e optando per la loro lingua. Una mostra allestita nell'ottobre del 1992 al nuovo *Literaturhaus* della capitale austriaca ha mostrato di quante promettenti energie si sia allora privato il paese nella sola letteratura<sup>4</sup>. E non è un caso che Vienna ricorra, sin dai titoli, nelle opere di coloro che furono costretti a costruirsi una nuova esistenza all'estero. Da *Last Waltz in Vienna* di Georg Clare a *Das siebte Wien* del meno noto Fritz Brainin, da *Nacht über Wien* del critico musicale Robert Breuer a *Reunion in Vienna* della psicologa Edith Foster, per non citarne che alcuni.

Le conseguenze di questo autentico salasso della linfa intellettuale cittadina furono disastrose. Con gli ebrei Vienna perse una parte fondamentale della sua

---

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> *Die Zeit gibt die Bilder. Schriftsteller, die Österreich zur Heimat hatten*, fotografie di Alisa Douer, a cura di Ursula Seeber in collaborazione con Evelyne Polt-Heinzl, Vienna, Zirkular Sondernummer 30, 1992.

identità, quell'elemento dinamico, inscindibilmente legato al processo di assimilazione, che aveva caratterizzato la sua trasformazione in metropoli moderna. Concludendo la sua lettera a Weigel, Friedrich Torberg sottolineava il carattere multi-etnico e sovranazionale dell'identità austriaca, che aveva consentito a un ebreo di «sentirsi a casa» non *malgrado*, ma proprio *per* la sua specificità culturale. «Io credo», afferma lo scrittore, «che siano piuttosto gli ebrei a poter rinunciare all'Austria, anziché l'Austria agli ebrei. [...] Sarebbe dunque assolutamente fatale, se l'orientamento collettivo in Austria andasse nella direzione di accettare quegli ebrei pronti al rientro *solo* in quanto austriaci»<sup>5</sup>.

Il numero degli ebrei che, come lo stesso Hans Weigel, rifugiatisi in Svizzera, decise di rimpatriare subito dopo la fine delle ostilità, fu assai modesto. Nessuno degli intellettuali citati in precedenza si ristabilì mai a Vienna. Dei 123 scrittori emigrati negli Stati Uniti solo 20 fecero ritorno in patria<sup>6</sup>. Quantunque manchino in merito dei dati incontrovertibili, le stime più accreditate<sup>7</sup> parlano di circa 4.500 ebrei tornati a Vienna all'indomani della guerra. Le ragioni del rientro erano soprattutto private, solo in minima parte si trattava di una scelta politica, come per quegli ebrei comunisti e socialdemocratici venuti a contribuire alla ricostruzione della democrazia<sup>8</sup>. Essi si aggiungevano a una comunità mortalmente colpita, che non contava più di 2.000 persone, fortunatamente sottrattesi alle deportazioni e ai campi di sterminio, in gran parte malate e impossibilitate a lavorare. Da una consultazione indetta dalla rinata comunità israelitica di Vienna il 31 gennaio 1946 risultava che due terzi dei suoi componenti erano favorevoli a una rapida emigrazione dall'Austria e dall'Europa. Circa mille di loro intendevano recarsi in Palestina<sup>9</sup>. Per la maggioranza Vienna non costituiva ormai che un passato da dimenticare. La stessa comunità israelitica si considerava qualcosa di provvisorio. Contrariamente a quanto assicurato a Torberg da Weigel, infatti, la situazione era tutt'altro che favorevole al rimpatrio degli emigrati. Quell'appello al rientro che, secondo lo scrittore, costituiva la premessa indispensabile per una reintegrazione degli ebrei, non fu mai esplicitamente pronunciato.

<sup>5</sup> Torberg, *In diesem Sinne ...*, op. cit., p. 414.

<sup>6</sup> Cfr. Peter Eppel, *Bemerkungen zur Frage der Rückkehr österreichischer Emigranten aus den USA*, in *Eine Schwierige Heimkehr. Österreichische Literatur im Exil 1938-1945*, Innsbruck, Institut für Germanistik (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe; Bd. 40), 1991, p. 112.

<sup>7</sup> Cfr. Friederike Wilder-Okladek, *The return Movement of Jews to Austria after the Second World War. With special consideration of the return from Israel*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1970, p. 38; Helga Embacher, *Neubeginn ohne Illusionen. Juden in Österreich nach 1945*, Vienna, Picus, 1995, p. 28.

<sup>8</sup> Cfr. Cristoph Reinprecht, *Zurückgekehrt. Identität und Bruch in der Biographie österreichischer Juden*, Vienna, Braumüller, 1992, pp. 37-39.

<sup>9</sup> Cfr. Robert Knight, «*Ich bin dafür, die Sache in die Länge zu ziehen*», Francoforte, Athäneum, 1988, p. 98.

Viktor Matejka, dirigente comunista di origine ebraica e assessore alla cultura del comune di Vienna subito dopo la liberazione, ha definito in più occasioni il suo tentativo di richiamare in patria gli intellettuali ebrei come un «gigantesco fallimento». «Per dirla in buon austriaco», racconta Matejka, «da holte ich mir die kälteste FüÙe meines Lebens». [Vale a dire: «mi cacciai nel peggior guaio della mia vita»] «Raramente ho fatto fiasco come in quella circostanza, quando non volevo null'altro che la cosa più naturale del mondo. [...] In tutte le proposte da me fatte – precisa Matejka – partivo dal presupposto che questo appello al ritorno fosse dovuto già nella prima ora della liberazione dell'Austria. In questo senso mi rivolsi ai segretari dei tre costituenti partiti del nuovo stato. L'appello avrebbe dovuto far parte della prima proclamazione ufficiale e anche se la prima ora era ormai passata, un invito generale di questo genere si sarebbe potuto rivolgere nelle settimane, mesi e anni successivi. L'invito non fu rivolto»<sup>10</sup>.

L'atteggiamento delle autorità politiche in materia fu invece quantomeno ambiguo, se non ostile. In un dibattito sulla questione della Palestina, nel febbraio del 1946, il cancelliere Leopold Figl, rispondendo alla domanda se «il governo desiderasse il ritorno degli ebrei emigrati», affermava: «Se ritorneranno, saranno benvenuti come ogni altro austriaco. Essi hanno lo stesso diritto di rientrare in possesso dei loro diritti, come tutti gli altri [...] Tutti coloro che considerano l'Austria come loro patria e che vogliono tornare e collaborare alla ricostruzione del paese saranno benvenuti, indipendentemente dalla religione a cui appartengono. [...] Tutti gli austriaci devono rientrare in possesso dei loro diritti, senza distinzioni. *Noi vogliamo sentirci soltanto austriaci*, indipendentemente dalla religione a cui apparteniamo. Tutti abbiamo sofferto»<sup>11</sup>.

In queste parole è chiara una liquidazione della specificità della questione ebraica. La tragedia della Shoah viene relativizzata, accomunata alle sofferenze subite in guerra dall'intera popolazione. Inoltre non solo è rifiutato un qualsiasi atto riparatorio verso gli ebrei in quanto tali, ma ad essi è persino negato lo status di un particolare soggetto perseguitato, la cui reintegrazione avrebbe dovuto invece essere un dovere prioritario. Ritornando in Austria essi devono – come temeva appunto Torberg – tornarvi da austriaci e non da ebrei. Risuona qui uno dei principi ideologici fondamentali della seconda repubblica austriaca. Ispirandosi alle parole della dichiarazione di Mosca del 1943, in cui gli Alleati avevano definito l'Austria la «prima vittima» di Hitler, i politici della ricostruzione rifiutano ogni responsabilità specifica del paese per i crimini compiuti du-

---

<sup>10</sup> Cit. in Willy Verkauf-Verlon, *Heimkehrprobleme in Palästina und Israel. Stationen der Emigration, Immigration und Rückkehr*, in *Eine schwierige Heimkehr*, cit., pp. 99-110, qui p. 107.

<sup>11</sup> Citato in Knight, «*Ich bin dafür, die Sache in die Länge zu ziehen*», op. cit., pp. 142-143.

rante il nazismo<sup>12</sup>. Considerati come un corpo estraneo, i sette anni dell'unione con la Germania di Hitler saranno così rimossi dalle coscienze. Questo processo è particolarmente gravido di conseguenze nei confronti della comunità israelitica. Gli ebrei non possono essere considerati delle vittime dell'Austria, poiché questo porterebbe ad attribuire al paese una colpa che viene invece strenuamente negata. Se essi hanno subito un torto, lo hanno subito non in quanto ebrei, ma in quanto cittadini austriaci, collettivamente vittime di Hitler. Così facendo, però, si cancella l'evidente verità storica della persecuzione antisemita e si spazza via ogni riflessione su quanto era accaduto nel paese nel 1938. Da questo punto di vista l'espulsione di almeno 126.000 persone appare non come la tragedia collettiva di un particolare gruppo di cittadini, ma come la somma di singole decisioni personali, dettate dalla situazione politica contingente. In altre parole: al di là di ogni riparazione, lo stesso riconoscimento del torto subito dagli ebrei appare inconciliabile con l'ideologia posta a fondamento della seconda repubblica austriaca.

Quanto distante fosse tale posizione dalle legittime attese degli esuli ebrei, lo dimostrano questi enfatici versi che il giovane Erich Fried aveva indirizzato alla fine del 1944 al suo paese, pensando ancora a un possibile ritorno:

Nicht Liebe wär's, von deiner Schuld zu schweigen,  
die tief dich beugt und dich zu brechen droht.  
Und diese Schuld wird ganz mein Eigen  
wie deine Berge und wie deine Not  
Du sollst einst nicht nur mit dem Finger zeigen:  
Den argen Nachbar straft, der mir Gebot!  
Zu deiner Schuld mußt du dich selbst bekennen  
und im Gericht den eignen Namen nennen.<sup>13</sup>

[Non amore sarebbe tacere la tua colpa / che te piega e minaccia di spezzarti / E la tua colpa io faccio anche mia / come le montagne e la miseria tua. / Solo non dovrai additare e dire: / punisci il feroce vicino che mi costringe! / La tua colpa devi riconoscere / e in giudizio nominare il tuo nome]

Erich Fried restò naturalmente a Londra.

Nei discorsi ufficiali delle autorità l'attenzione era rivolta al problema delle vittime della guerra, reduci inclusi, né si celava un certo fastidio verso coloro che avrebbero trascorso al sicuro i difficili anni dei bombardamenti e dei razio-

<sup>12</sup> Cfr. John Bunzl, *L'antisemitismo in Austria*, in *Il caso Austria. Dall'«Anschluss» all'era Waldheim*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 69-98, qui pp. 84-85.

<sup>13</sup> Erich Fried, *Nicht verdrängen nicht gewöhnen, Texte zum Thema Österreich*, a cura di Michael Lewin, Vienna, Europa Verlag, 1987, p. 10.

namenti alimentari. In questo l'atteggiamento dei politici incontrava demagogicamente l'orientamento prevalente della popolazione. Nel suo pregevole volume *Rückkehr nach Wien [Ritorno a Vienna]*, che raccoglie le impressioni di un breve soggiorno nella capitale austriaca nel febbraio del 1946, compiuto come corrispondente al seguito delle truppe d'occupazione inglesi, la scrittrice viennese di origine ebraica Hilde Spiel, emigrata in Inghilterra e rientrata definitivamente in patria solo nel 1967, racconta di come, ritornata nel leggendario caffè della sua giovinezza (lo Herrenhof), venga accolta dal cameriere di un tempo con le parole «La dottoressa ha fatto bene ad andar via. Solo gli attacchi aerei – per tre volte hanno messo a fuoco la città intera»<sup>14</sup>.

Nei numerosi resoconti degli ebrei che fecero tappa a Vienna nel dopoguerra, spesso solo per un breve periodo, i topoi caratteristici del viaggio di «ritorno a casa» – l'abitazione paterna, l'incontro con i conoscenti, i luoghi della propria giovinezza – sono sempre proiettati in una atmosfera di disillusione. *Disincanto [Entzauberung]* si intitola significativamente il capitolo dell'autobiografia di Ernst Lothar (*Das Wunder des Überlebens*) che descrive il rientro dell'autore in Austria. Giunto all'Hotel Bristol, che lo avrebbe provvisoriamente ospitato, appena sceso dall'auto, Lothar, che è in divisa americana, viene apostrofato da un adolescente, che gli grida: «Ami go home». Lo scrittore commenta laconico «Eravamo tornati»<sup>15</sup>.

La non accettazione degli esuli ha molte ragioni. Per la popolazione austriaca gli ebrei rappresentavano lo sgradevole ricordo di un periodo su cui viveva il silenzio più totale. Il filosofo tedesco Günther Anders, stabilitosi anche lui a Vienna nel 1950, notava come in tutti i suoi colloqui non gli fosse mai capitato di sentire la parola Hitler<sup>16</sup>. L'ideologia della ricostruzione faceva leva sul pathos dei disagi sopportati durante la guerra, sulle macerie, sulle zone di occupazione in cui il paese era ancora diviso. Per gli ebrei non c'era posto. Il carnefice non può perdonare alla vittima di ricordargli la propria colpa<sup>17</sup>. Inoltre gli esuli provenivano dai paesi vincitori, spesso dall'America, simbolo della nuova ricchezza. In forma mutata persisteva verso di loro la diffidenza tipica dell'antisemitismo plebeo alla Karl Lueger, che vedeva negli ebrei i detentori di un capitale accumulato sulla miseria altrui. «Noi eravamo i “ricchi americani”» – scrive Elisabeth Freundlich, ritornata nel 1950 – «e per di più ebrei. Tutti gli americani erano ebrei, questo signor Rosenfeld, come i nazisti chiama-

<sup>14</sup> Hilde Spiel, *Rückkehr nach Wien. Ein Tagebuch*, Francoforte / Berlino, Ullstein, 1991<sup>2</sup>, p. 70.

<sup>15</sup> Ernst Lothar, *Das Wunder des Überlebens. Erinnerungen und Ergebnisse*, Amburgo / Vienna, Zsolnay, 1960, p. 295.

<sup>16</sup> Günther Anders, *Tagebücher und Gedichte*, Monaco, Beck, 1985, p. 179.

<sup>17</sup> Cfr. Roberto Cazzola, «Dell'austriaco qual è mai la patria?», in *Il caso Austria*, op. cit., pp. XXV-XLVII, qui pp. XXVIII-XIX.

vano Roosevelt, li aveva cacciati in un mare di guai. La loro cronologia era un po' scombinata»<sup>18</sup>.

Nella vita degli ebrei rimpatriati il confronto con la realtà del dopoguerra rappresenta spesso un trauma ancora maggiore rispetto alle tragiche giornate del 1938. È in *questo* momento, paradossalmente, che si prende atto della rottura di una continuità biografica. Nelle aspettative degli emigrati il rientro coincideva con un ritorno a una «normalità» esistenziale interrotta dall'esilio e ritenuta ancora possibile. Un sogno caratteristico degli esuli era passeggiare tra le strade del centro di Vienna. Invitato alla riapertura dell'Opera di stato, nel 1955, il critico musicale Robert Breuer racconta di come dopo lo spettacolo, in uno stato di sonnambulismo psichico, si fosse avviato *a casa*, nella sua vecchia abitazione al Graben. Giunto davanti al portone con il numero 12 egli constata di non avere con sé le chiavi di un appartamento abbandonato 17 anni prima<sup>19</sup>! Ciò che gli esuli devono drammaticamente scoprire al loro ritorno è la scomparsa di quel mondo che aveva garantito la propria identità di ebrei assimilati, la definitiva impossibilità di un ritorno a casa. Non a caso in tutti appare fortissima, per compensazione, la tendenza a idealizzare la realtà della Vienna precedente al 1938. Il trauma della «fine del mondo di ieri» – a cui uno scrittore come Stefan Zweig non aveva potuto sopravvivere – conduce d'altro canto a una nuova valutazione della propria identità. I rimpatriati devono imparare che un ebreo può non «sentirsi a casa» in Austria. Le numerose esperienze quotidiane di diffidenza, rifiuto e difficoltà a recuperare la posizione posseduta prima del 1938 (persino la riacquisizione della cittadinanza non costituiva quella pratica scontata che avrebbe dovuto essere)<sup>20</sup>, mostrano il vero significato della frattura storica segnata da quegli avvenimenti. Per alcuni, come per lo scrittore Jacov Lind, provvisoriamente rientrato nel 1950, la permanenza a Vienna in queste condizioni risultò impossibile. Come molti altri Lind riprese la strada dell'emigrazione.

Il sociologo Christoph Reinprecht, autore di una ricerca sugli ebrei ritornati in Austria, così riassume il risultato delle sue interviste: «Sulla base della situazione in Austria, niente affatto piacevole, i rimpatriati dovettero riconoscersi nello specchio della società come coloro che erano stati scacciati; di conseguenza, se volevano rimanere, dovevano accettare questa realtà come un dato di fatto e adattarsi a un ambiente a loro familiare in un senso inquietante. Questa situazione ha creato un paradosso: gli ebrei ritornati dall'emigrazione non potevano più essere ebrei in un senso «normale», e questo si riferisce proprio alla «normalità» (così sentita dagli intervistati) dell'anteguerra. Essi ritornavano

---

<sup>18</sup> Elisabeth Freundlich, *Die fahrenden Jahre. Erinnerungen*, Salzburg, Otto Müller, 1992, p. 133.

<sup>19</sup> Robert Breuer, *Nacht über Wien*, Vienna, Löcker, p. 127.

<sup>20</sup> Cfr. Beckermann, *Unzugehörig*, op. cit., p. 73.



isolatamente come individui, ma venivano percepiti dagli altri come parti frammentarie di un ipotetico collettivo. Su questo piano il loro essere ebrei, la loro identità ebraica non era più liberamente determinabile, ma prefissata»<sup>21</sup>.

In altre parole: nel dopoguerra l'identità ebraica è vissuta anche dai più assimilati come uno stigma impresso dagli eventi. Essa viene individuata in un senso di appartenenza non a un gruppo etnico o religioso, ma a una *Schicksalgemeinschaft*, a una «comunità segnata dal destino». Come Jean Amery – anch'egli austriaco –, gli esuli rientrati scoprono l'impossibilità e insieme l'obbligo di essere ebrei.

L'esperienza che più di ogni altra caratterizzava in modo traumatico il rientro era quella delle pratiche per la restituzione dei beni espropriati. Il naturale desiderio di rientrare in possesso della propria abitazione, della propria azienda o del proprio esercizio commerciale si scontrava con fortissimi interessi economici, e probabilmente con una mentalità diffusa, che considerava legittimata dal tempo un'acquisizione avvenuta attraverso la forza. In ogni caso le pratiche si incagliavano in difficoltà e resistenze burocratiche d'ogni sorta, finendo spesso per approdare nel nulla. Un osservatore al tempo stesso distaccato e partecipe come Günther Anders, constatava che «se un rimpatriato riesce davvero ad affermare il suo diritto di proprietà sulla casa da tempo arianizzata, ecco che si leva contro di lui una fiammata di indignazione»<sup>22</sup>. Lo zelo e la abilità dimostrata nel condurre in porto una questione così intricata venivano infatti considerati in questo caso come la miglior prova di quanto fosse stata legittima la diffidenza provata nei confronti del proprietario e persino giustificata l'espropriazione. D'altro canto, notava Anders, la popolazione si aspettava e addirittura pretendeva che gli ebrei cercassero di rientrare in possesso dei loro beni. In caso contrario il loro comportamento era giudicato sospetto e interpretato come una dimostrazione di vigliaccheria o di cattiva coscienza o, peggio ancora, di disaffezione alla proprietà, e dunque di comunismo<sup>23</sup>. «A noi», scriveva Anders, «accade come all'uomo nella favola [...] che un brigante aveva derubato della metà dei suoi vestiti e che, apparso mezzo nudo nel villaggio più vicino, disse sorridendo: «in caso di necessità si può anche fare a meno della camicia». Con queste parole l'uomo si rese così sospetto, che gli abitanti del villaggio pensarono: «probabilmente il brigante non ha avuto del tutto torto a dare una lezione a costui»; e così lo scacciarono dal villaggio. Questa favola – conclude Anders – è il modello del loro pensiero. *Chi è in disgrazia dimostra con la propria condizione di non essersi meritato nulla di meglio*»<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Reinprecht, *Zurückgekehrt*, op. cit., pp. 100-101.

<sup>22</sup> Anders, *Tagebücher und Gedichte*, op. cit., p. 147.

<sup>23</sup> Ivi, p. 149.

<sup>24</sup> Ivi, p. 112.

La questione delle riparazione dei danni subiti dagli ebrei fu affrontata a partire dal 1953 dal *Committee for Jewish Claims on Austria*, guidato dal presidente del *World Jewish Congress* Nahum Goldmann. Dopo otto anni di sner vantati trattative con lo stato austriaco, nel 1961, quando erano ormai passati ventitré anni dall'*Anschluss*, fu raggiunto infine un accordo, che lasciava comunque non del tutto soddisfatte le richieste da parte ebraica. I documenti raccolti sulla questione delle riparazioni dallo storico Robert Knight offrono un quadro sconcertante della posizione qui sostenuta dalle massime autorità politiche, riassumibile nella formula: «tirare a lungo»<sup>25</sup>.

Rientro e permanenza in Austria appaiono i problemi di fondo della comunità israelitica viennese per tutti gli anni Cinquanta e anche per i primi anni Sessanta. La consistenza della comunità oscilla in questi anni sensibilmente. Albert Sternfeld ha ipotizzato che tra la fine della seconda guerra mondiale e il 1970 possano essere ritornati per lunghi periodi in Austria, e in particolare a Vienna, tra i 18.000 e i 22.000 ebrei; almeno 12.000 si stabiliranno definitivamente nel paese<sup>26</sup>. Ad essi vanno aggiunti gli ebrei provenienti dai paesi dell'Europa orientale. La nuova situazione politica determinata dai regimi comunisti aveva del resto mutato il ruolo storico di Vienna come meta dell'immigrazione ebraica dai quei paesi. Questo non vuol dire che non ci fosse una pressione in tal senso. Tra il 1945 e il 1948 più di un milione di persone, di cui almeno 100.000 ebrei attraversarono l'Austria<sup>27</sup>. Si trattava, come venivano definiti ufficialmente, di *Displaced Persons*, ovvero di profughi liberati dai campi di concentramento o fuggiti ai regimi totalitari comunisti, dopo le prime avvisaglie delle restrizioni delle libertà personali e delle statalizzazioni. In attesa di una prospettiva di vita, che per molti si realizzò solamente con la creazione dello stato di Israele, essi dimoravano nei campi profughi situati nelle zone di occupazione occidentale. Nei loro confronti l'atteggiamento dell'opinione pubblica fu di aperta ostilità. L'«*Arbeiter Zeitung*», organo del partito socialdemocratico, arrivò addirittura a intitolare un articolo con le parole «vogliamo liberarcene!»<sup>28</sup>. Secondo Richard Crossmann, incaricato del comitato anglo-americano per la questione della Palestina, il presidente della repubblica Karl Renner si sarebbe espresso in merito come segue: «certamente noi non permetteremo che una nuova comunità ebraica dell'Europa orientale venga e si stabilisca qui, quando la nostra gente ha bisogno di lavoro»<sup>29</sup>.

Tra gli ebrei che cercarono rifugio in Austria in quegli anni vi era anche il poeta rumeno Paul Celan. Tra il dicembre del 1947 e il giugno del 1948 egli

<sup>25</sup> Cfr. Knight, «*Ich bin dafür, die Sache in die Länge zu ziehen*», op. cit., passim.

<sup>26</sup> Albert Sternfeld, *Betrifft Österreich*, Vienna, Löcker, 1990, p. 81.

<sup>27</sup> Beckermann, *Unzugehörig*, op. cit., p. 80.

<sup>28</sup> Ivi, p. 84.

<sup>29</sup> Citato in Knight, «*Ich bin dafür, die Sache in die Länge zu ziehen*», op. cit., p. 61.

cercò di trovare una possibilità di vita e di lavoro a Vienna, dove pubblicherà il ciclo *Der Sand aus den Urnen* nella rivista «Der Plan» di Otto Basil e dove sarebbe stato stampato, con lo stesso titolo, il suo primo volume di poesie, sebbene con tali errori di stampa da indurlo a ritirarlo dalla circolazione. Vienna non offrì a Celan ciò che egli cercava. Dopo qualche mese il poeta si sarebbe trasferito a Parigi.

## 2. L'identità negata

Friedrich Torberg non resistette alle lusinghe di Hans Weigel. Superando le proprie diffidenze, egli si stabilì a Vienna nel 1951. Con la rivista «Forum», di orientamento filoamericano e decisamente anticomunista, Torberg contribuì significativamente al clima culturale austriaco del secondo dopoguerra, pubblicando saggi e interventi di notevole rilievo, ma esercitando anche una pesante censura verso autori a lui politicamente sgraditi, come nel caso del celebre boicottaggio delle opere di Brecht che, anche in virtù dell'influenza esercitata dalla sua rivista, non furono rappresentate nei più importanti teatri austriaci fino al 1966.

Il successo letterario conseguito e le energie investite nella polemica anticomunista concorsero a relegare in secondo piano le perplessità avvertite da Torberg verso la repubblica austriaca nella sua politica verso gli ebrei. Se si eccettuano alcune scaramucce polemiche verso le assoluzioni dei criminali di guerra nazisti, l'autore avvertì la propria identità ebraica soprattutto come un'eredità culturale da tramandare. Torberg si sentiva investito di una missione spirituale, che mirava a far rivivere, almeno nel ricordo, i fasti di una civiltà tramontata. È però inevitabile che l'autore scivoli in questo modo tra gli epigonal cantori del «mondo di ieri». *Die Tante Jolesch oder der Untergang des Abendlandes in Anekdoten* [La zia Jolesch o il tramonto dell'occidente in aneddoti], pubblicato nel 1975, è per definizione dell'autore «un libro della malinconia, che attinge dal pozzo dei ricordi»<sup>30</sup>. Il *Witz*, il motto di spirito brillante e arguto, è qui concepito come la quintessenza dell'ebraismo mitteleuropeo, che a sua volta dà la sua impronta a tutta la civiltà della «vecchia Austria». Il mito asburgico viene così prolungato sino al fatale anno 1938<sup>31</sup>.

L'exasperata idealizzazione della civiltà danubiana precedente all'avvento del nazismo, nei suoi tratti di cosmopolitismo, vivacità culturale, estrosità nello stile di vita, è del resto, come si è già ricordato, un punto essenziale nella strategia di interazione sociale messa in atto dagli ebrei ritornati dall'emigrazione. Nelle interviste raccolte da Reinprecht la stessa decisione di rimanere a Vienna, nonostante le difficoltà incontrate, viene *giustificata* facendo ricorso al forte le-

<sup>30</sup> F. Torberg, *Die Tante Jolesch oder Der Untergang des Abendlandes in Anekdoten*, Monaco, Langen Müller, 1975, p. 9.

<sup>31</sup> Ivi, p. 296

game con la città, intesa come luogo della memoria. Questo elemento appare determinante anche per l'immagine di sé della generazione successiva, nata dopo la Shoah<sup>32</sup>. La stilizzazione del passato compensa il senso di straniamento provato nel presente.

La reinterpretazione mitica del passato asburgico e postasburgico si iscriveva del resto perfettamente nell'ideologia conciliante della Seconda Repubblica, che tendeva alla restaurazione di un ordine sociale da cui fosse eliminata ogni conflittualità<sup>33</sup>. Suo malgrado Torberg divenne uno strumento di una visione forzatamente armonica della realtà, la quale in linea di principio non ammetteva lo «scandalo» e dunque anche le reazioni della minoranza ebraica verso i torti subiti. Il caso che prenderò in considerazione è a questo riguardo estremamente emblematico. Il 14 marzo del 1964 Paul Celan si era dimesso dal P.E.N.-Club austriaco in seguito ad alcune affermazioni antisemite della scrittrice Paula Ludwig. È interessante notare come Celan, nonostante il suo fallito tentativo di sistemarsi a Vienna, mantenesse a quest'epoca ancora stretti rapporti con le istituzioni letterarie austriache. Dieci giorni dopo la decisione «irrevocabile» di Celan, che del resto non aveva mosso la dirigenza del P.E.N.-Club a nessun passo chiarificatore, è proprio Friedrich Torberg a rivolgersi al poeta in Francia, con l'intento di farlo recedere dalle sue dimissioni. Lo stile della lettera è allusivo, ricco di espressioni ebraiche, destinate a suscitare nell'interlocutore l'impressione di un discorso tra gli appartenenti di una stessa comunità. Torberg dà ovviamente ragione a Celan nel merito, ma invoca una serie di circostanze attenuanti. A suo dire le dichiarazioni antisemite della Ludwig non sarebbero da prendere sul serio, poiché si tratterebbe nel suo caso «di una vecchia, povera Gojete [donna non ebrea], fisicamente e psichicamente allo stremo, e oltretutto resa incapace d'intendere e volere in materia a causa di una antichissima isteria personale»<sup>34</sup>. Le dimissioni dal P.E.N.-Club, inoltre, sarebbero secondo Torberg uno strumento di pressione da tenere in serbo per occasioni di maggiore importanza. La risposta di Celan non si fa attendere. «Le dichiarazioni della signora Ludwig», egli scrive, confermando la decisione già presa, «sono chiaramente antisemite, e che in tali casi venga solitamente fornito un alibi – a priori, contemporaneamente o a posteriori – lei lo sa meglio di me. Vi sono cose di cui occorre tener conto e non solo come ebrei»<sup>35</sup>.

Lo «scandalo» che le dimissioni di Paul Celan avrebbero dovuto suscitare, per l'incapacità della più importante organizzazione letteraria austriaca di prendere posizione sulle dichiarazioni antisemite di una scrittrice sicuramente di

<sup>32</sup> Reinprecht, *Zurückgekehrt*, op. cit., p. 55.

<sup>33</sup> Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Austria: «pathos dell'immobilismo». La cultura della Seconda Repubblica*, in *Il caso Austria*, op. cit., pp. 186-211, qui 191-195.

<sup>34</sup> Torberg, *In diesem Sinne ...*, op. cit., p. 80.

<sup>35</sup> Ivi, p. 81.

secondo piano, e di testimoniare invece la propria solidarietà con un poeta divenuto la voce più significativa della coscienza ebraica dopo la Shoah, questo scandalo, naturalmente, non si ebbe. Troppo scarsa era l'attenzione dell'opinione pubblica a riguardo, troppo attente le istituzioni culturali a soffocare qualsiasi polemica. Sul latente antisemitismo occorreva stendere un velo di silenzio. E si deve solo alla tenace insistenza di Simon Wiesenthal, direttore dello *Jüdisches Dokumentationszentrum*, se l'indisturbata presenza di criminali di guerra nazisti nel tessuto della società austriaca sia stata denunciata all'opinione pubblica internazionale.

In realtà il problema dell'identità ebraica nella società austriaca dopo lo sterminio costituiva ancora un problema irrisolto e spinoso. Rielaborando alcuni motivi già contenuti nel suo romanzo *Unvollendete Symphonie [Sinfonia incompiuta]* (1955), e prendendo spunto da una lettura pubblica di poesie di «autori ebrei» tenuta in un teatro viennese, Hans Weigel aveva gettato tutto il suo peso di brillante polemista in una serie di articoli sulla questione ebraica, apparsi nel settimanale di tendenze liberal-socialiste «Heute», nel febbraio del 1960. La tesi di Weigel, sintetizzata nel provocatorio titolo «gli ebrei non ci sono», è che non si possa parlare di scrittori o di intellettuali ebrei, a meno che le tematiche da essi trattate non siano di carattere esplicitamente religioso. In caso contrario la qualifica di «ebreo» non ha secondo Weigel alcun significato. Se intesa in senso razziale tale qualifica darebbe infatti ragione alle teorie discriminatorie del nazismo; se intesa in un senso religioso, essa riguarderebbe esclusivamente la confessione privata dello scrittore. A questo proposito Weigel, figlio – come egli si definisce – «di genitori austriaci di confessione mosaica», e convertitosi al cattolicesimo all'età di 24 anni, precisa di rifiutare per se stesso la qualifica di ebreo. Da una comunità religiosa, egli sostiene, si può anche uscire, senza più sentirsi legati ad essa da nessun vincolo di appartenenza. Ma Weigel va oltre queste precisazioni, mettendo in discussione il mito della omogeneità della cultura ebraica a Vienna. Questa sarebbe stata invece composita e variegata da ogni punto di vista: sociale, politico e comportamentale. Proprio da queste contraddizioni – e in queste parole di Weigel si rispecchia la vecchia ostilità degli ebrei assimilati contro gli immigrati ortodossi dall'Europa Orientale – sarebbe nato l'antisemitismo viennese, che Weigel giudica qualcosa di pertinente al carattere locale, quasi un elemento folcloristico, e in ogni caso assai diverso dall'antisemitismo nazista, che solo sarebbe stato responsabile di quanto accaduto nel 1938. La politica del terrore di Hitler, del resto, non avrebbe avuto come uniche vittime gli ebrei. «Noi tutti abbiamo perduto molto, a casa o nell'emigrazione, al fronte o nelle città; abbiamo perduto i nostri parenti, abbiamo perduto i nostri amici, abbiamo perduto i nostri mobili e i nostri libri [...]. Nella misura in cui il danno materiale era risarcibile, sono state e sono aperte ad ognuno, "ebreo" o no, le stesse possibilità legali, talvolta precarie. Nella misura in cui lo shock della persecuzione e dell'esilio non era

colmabile, gli emigranti di ieri sono divenuti oggi cittadini di altri stati. Ma nella misura in cui potevano prendere la decisione di tornare, essi sono diventati pienamente cittadini della loro nuova, vecchia patria, con gli stessi diritti e senza discriminazioni»<sup>36</sup>.

La continuità ideologica della posizione di Weigel con quella sostenuta a suo tempo dal cancelliere Figl è evidente, così come è evidente la sua stridente contraddizione con la realtà storica qui ricostruita. Nella sua polemica Weigel non esita a ricorrere agli elementi più logori di quella propaganda politica che cercava di relativizzare la tragedia dello sterminio. L'antisemitismo non sarebbe ad esempio da interpretare come una dimostrazione di neonazismo, e il vero pericolo, comunque, andrebbe individuato nel bolscevismo «milioni di volte più pericoloso»<sup>37</sup>. E poi gli ebrei sarebbero «ipersensibili» e reagirebbero in modo paranoico a comportamenti innocenti nei loro confronti, reclamando privilegi ingiustificabili<sup>38</sup>.

Gli articoli di Weigel provocarono, come è ovvio, una serie di indignate reazioni, tra le altre quella dello stesso Torberg<sup>39</sup>, ma anche una serie di prese di posizione del tutto favorevoli agli argomenti sostenuti. In questa identificazione collettiva con le idee di una persona che, in virtù della sua storia personale, appariva al di sopra di ogni sospetto di antisemitismo, vi era come una liberazione da un senso di colpa a lungo provata, e il sollievo di poter esprimere senza remore opinioni inconfessate. Assumendo una posizione così discutibile, Weigel dimostrava una volta di più il suo talento di *opinion leader*. Ma la lezione che si trae da questo episodio è che il ruolo occupato da Weigel nelle istituzioni culturali della Seconda Repubblica – un ruolo sicuramente fondamentale e indubbiamente anche di grande merito – era incompatibile con il riconoscimento aperto delle contraddizioni storiche della società austriaca. Ciò che costituiva, di fatto, una grande lacerazione del tessuto civile del paese doveva essere negato all'interno di una strategia che esaltava in primo luogo la compattezza di valori della nuova nazione austriaca. Non è così un caso che Weigel sia tornato sul tema scabroso dell'identità ebraica ventisei anni dopo questi articoli – alla vigilia dell'elezione di Waldheim a presidente della repubblica – esprimendo concetti quasi identici nella forma a ciò che aveva sostenuto nel 1960, testimoniando in tal modo la sostanziale continuità di un ruolo culturale esercitato con autorevolezza per oltre quarant'anni<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> Hans Weigel, *Wer ist Jude — wer ist Nazi?*, in «Heute» del 13.2.60, p. 5.

<sup>37</sup> H. Weigel, *Heil Hitler oder Heil Fischer*, in «Heute» del 20.2.60, p. 4.

<sup>38</sup> H. Weigel, *Jüdische Frage — menschliche Antwort*, in «Heute» del 27.2.60, p. 4.

<sup>39</sup> F. Torberg, *Leserbrief*, in «Heute» del 13.2.60, p. 7.

<sup>40</sup> H. Weigel, *Man kann nicht ruhig darüber reden. Umkreisung eines fatalen Themas*, Graz, Styria, 1986.

Weigel non costituisce il caso isolato di un ebreo austriaco che abbia negato la specificità della questione ebraica in nome dei prioritari interessi nazionali. Anche l'atteggiamento di Bruno Kreisky è stato contrassegnato da una forte tendenza a relativizzare il significato delle proprie origini ebraiche<sup>41</sup>. In nessuna circostanza egli ha mai mostrato di considerare le responsabilità dell'Austria verso l'espulsione e lo sterminio degli ebrei come un grande problema politico e morale da affrontare. In questo il maggiore statista e uomo politico dell'Austria repubblicana e democratica si rivelava prigioniero della cultura politica consociativa della sua epoca, che tabuizzava gli anni dell'annessione alla Germania di Hitler. È noto ad esempio che Kreisky non esitò a chiamare nel suo primo governo (1970) alcuni ministri con un trascorso politico nazista. Ma il caso più sconcertante appare la solidarietà attestata da Kreisky al capo del partito liberale Friedrich Peter, accusato nel 1975 da Simon Wiesenthal di aver appartenuto a un'unità delle SS responsabile di un eccidio. Kreisky, che giudicava le accuse di Wiesenthal una pura macchinazione politica, intesa a minare la stabilità del suo governo, andò tanto oltre nella polemica da qualificare Wiesenthal con il termine di «mafioso» e di minacciare clamorose rivelazioni su una sua presunta collaborazione con la Gestapo<sup>42</sup>. Anche in questo caso non tardò l'applauso di chi si sentiva irritato nella propria tranquillità dal «guastafeste» Wiesenthal.

### 3. Emigrazione interna?

Vi era dunque spazio, nella Vienna degli anni Cinquanta e Sessanta, per la rivendicazione di una identità ebraica che andasse al di là del puro «legame – per usare le parole di Torberg nella sua replica agli articoli di Weigel – con una veneranda comunità, storicamente ed eticamente fondata»<sup>43</sup>? E in che senso si esprimeva la coscienza di quella *Schicksalgemeinschaft*, da cui, come faceva osservare Lepold Lindtberg, sempre replicando a Weigel, non era possibile uscire?

Nel romanzo *Verstörung [Perturbamento]*, pubblicato nel 1967, Thomas Bernhard descrive un'interessante figura di ebreo, Bloch, agente immobiliare, che vive in un piccolo paese della Stiria, «nel mezzo di un antisemitismo ormai grottesco»<sup>44</sup>, nella solitudine spirituale di una grande biblioteca. Si tratta forse dell'unica figura del romanzo descritta con tinte e toni positivi e in ogni caso dell'unica persona di cui il padre del narratore, il medico condotto, dichiara di aver fiducia. Bernhard caratterizza il suo personaggio come uno spirito libero, armato di un profondo pensiero critico, e radicalmente opposto al mondo circo-

<sup>41</sup> Cfr. Leopold Spira, *Feinbild Jude. 100 Jahre Antisemitismus*, Vienna, 1981, p. 133

<sup>42</sup> Ivi, pp. 142-146.

<sup>43</sup> Torberg, *Leserbrief*, cit., p. 7

<sup>44</sup> Thomas Bernhard, *Verstörung*, Francoforte, Suhrkamp, 1988<sup>2</sup>, p. 26

stante, con cui si trova del resto, per la sua professione, in un continuo rapporto di sfida. Il fatto che Bloch sia ebreo non è certamente casuale. Nella strategia narrativa di Bernhard l'ebraicità del personaggio racchiude il segno di una irriducibile diversità rispetto alla società austriaca. L'intellettuale ebreo Bloch, costretto ad una professione borghese, è un isolato che disseziona anarchicamente il mondo dal suo osservatorio di provincia<sup>45</sup>.

Tre anni prima della pubblicazione del romanzo di Bernhard, il mondo letterario di lingua tedesca aveva reagito con moderata curiosità a un annuncio provocatorio e sensazionale. Un oscuro intellettuale di provincia, un avvocato ebreo di Mödling, nei pressi di Vienna, si presentava sul mercato delle lettere con una prestigiosa edizione delle sue opere complete. L'avvocato si chiamava Albert Drach e aveva all'epoca 62 anni. Nella storia della letteratura austriaca il caso di Albert Drach rappresenta un paradosso assoluto. I promettenti inizi letterari dell'autore cadono già negli anni Venti, quando Drach pubblica un pezzo teatrale su De Sade che Hans Henny Jahn avrebbe addirittura candidato al premio Kleist, il massimo riconoscimento letterario dell'epoca. Poi l'autore si chiude in un'esistenza isolata, esercitando la sua professione d'avvocato nella secolare casa di famiglia a Mödling. Da essa sarà strappato nel 1938, quando sarà costretto a lasciare l'Austria, trovando rifugio a Nizza. Dopo l'occupazione della Francia da parte delle truppe naziste, Drach finisce in un campo di concentramento, al quale riesce tuttavia a sottrarsi facendo credere che le iniziali I.K.G. stampate sul suo passaporto – un'abbreviazione per *Israelitische Kultusgemeinde* – stiano invece a significare: «im katholischen Glauben» [di fede cattolica]. Dopo rocambolesche avventure Albert Drach tornerà nel 1947 a Mödling, dove riuscirà a rientrare in possesso della casa paterna solo dopo una tenace battaglia legale.

Dopo la guerra tutti i tentativi intrapresi da Drach per accedere a una pubblicazione sembrano scontrarsi con un muro di silenzio e di ostilità. Infine nel 1964 esce dalla casa editrice Langen Müller di Monaco il romanzo *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*<sup>46</sup> [*Il grande verbale contro Zwetschkenbaum*], primo volume delle opere complete dell'autore. Ma sebbene questo romanzo venga salutato positivamente, se non addirittura con entusiasmo dalla critica, il caso letterario suscitato da Albert Drach si esaurisce nel giro di pochi anni. L'edizione delle opere complete suscita un interesse sempre minore, finché contrasti con Langen Müller costringeranno Drach a rivolgersi a una nuova casa editrice. Alla fine degli anni Settanta Drach sembra un autore dimenticato,

---

<sup>45</sup> Cfr. *ivi*, p. 23.

<sup>46</sup> Ristampa Monaco, Hanser, 1989. Trad. it. di Luigi Forte (*Il verbale*), con una prefazione di Claudio Magris, Torino, SEI, 1972. Sull'autore si vedano: *In Sachen Albert Drach*, a cura di Bernhard Fetz, Wien, Wuv-Universitätsverlag, 1995; *Albert Drach*, a cura di Gerhard Fuchs e Günther A. Höfler, Graz, Droschl, 1995 (= Dossier 8).



i suoi libri non si trovano più in commercio. Invano il lettore cercherà il suo nome nelle più recenti e aggiornate storie della letteratura. Poi, nel 1988, a 86 anni, Drach riceve il rinomato premio Büchner, strappando la critica letteraria dal suo letargo. Un anno prima la casa editrice Hanser di Monaco aveva iniziato a ripubblicare le sue opere. Da allora Albert Drach è stato sempre più insignito di onorificenze, premi e riconoscimenti. Lo scrittore è scomparso nel marzo del 1995.

Per due volte dimenticato e per due volte riscoperto dalla critica come dall'editoria, Albert Drach rappresenta il caso eccezionale di un *outsider* la cui opera riesce ad affermarsi in vita nonostante un terreno evidentemente sfavorevole alla sua ricezione. Al centro del romanzo *Das Große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* vi è la figura di un ebreo orientale, Schmul Leib Zwetschkenbaum, che, sorpreso a vagabondare proprio sotto un albero di susine – Zwetschkenbaum vuol dire infatti «albero di susine» – viene accusato di aver rubato dalla pianta alcuni frutti, e finisce pertanto nella macchina impersonale della giustizia austriaca durante e dopo la prima guerra mondiale. Zwetschkenbaum, che si rivela appartenere al movimento chassidico, attraversa così gli inferi del consorzio civile, passando per carceri, tribunali e manicomi in cui dimora una specie umana abbruttita e grottesca, per poi cadere nelle mani di uno sfruttatore senza scrupoli, e concludere infine la sua iniziazione sociale come inconsapevole ricettatore.

L'intera narrazione è svolta nella forma impersonale e burocratica di un protocollo giudiziario. Il tedesco di cui Drach virtuosamente si serve è quello degli studi legali e delle aule dei tribunali, gravato da lunghe costruzioni partecipiali, da locuzioni astruse e di maniera, con uso magistrale del discorso indiretto che *anticipa* la prosa matura di Bernhard. In questo linguaggio si materializza il cinismo del meccanismo sociale di cui Zwetschkenbaum è vittima. Ma appunto il contrasto tra il tono freddo e distaccato dello stile e le vicende narrate fa drammaticamente emergere l'umanità dolente del personaggio<sup>47</sup>. Ancora una volta, come in tanta letteratura ebraica, la fuga dallo *shtetl* e l'«ingresso nella storia» coincidono con una minaccia dell'individuo, esposto ai rischi di un corrompimento della sua integrità morale e a un annientamento da parte delle istituzioni sociali<sup>48</sup>. Anche il romanzo di Drach traccia quella parabola negativa dell'assimilazione che è motivo ricorrente nei romanzi di Joseph Roth. Ma Schmul Leib Zwetschkenbaum non è un'ennesima metamorfosi letteraria di Giobbe, giacché non gli sono stati sottratti né felicità né beni, né egli trova interlocutori per il suo lamento<sup>49</sup>. Il finale del romanzo riporta il protagonista al suo punto di partenza, dinanzi al tribunale, e sembra così proporre l'immagine

---

<sup>47</sup> Cfr. la recensione di Egon Schwarz nella FAZ del 25.02.89.

<sup>48</sup> Cfr. C. Magris, *Lontano da dove*, Torino, Einaudi, 1977<sup>2</sup>, p. 31.

<sup>49</sup> Cfr. Drach, *Das Große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*, op. cit., p. 188.

dell'esistenza come un assurdo circolo che gira a vuoto. Invano si cercherà in Drach quella nostalgia di un mondo perduto – cifra, come ha scritto Claudio Magris, del trascendente – che costituisce il fermento dei romanzi di Roth<sup>50</sup>. Al contrario Zwetschkenbaum dimostra una tendenza all'adattamento, anche in situazioni terribili, che egli stesso interpreta come una prova della sua filosofia chassidica. Alla realtà negativa del mondo egli cerca di contrapporre un suo mondo ideale, ricavando illusorie nicchie di felicità. Tuttavia il suo riso chassidico si muta in tragico pianto ogni qual volta egli si trovi confrontato con la propria condizione esistenziale, simbolicamente rappresentata dall'albero di susine<sup>51</sup>. La sua eclatante ingenuità – che ricorda, sia detto per inciso, figure celebri di eccentrici nella letteratura di lingua tedesca – non riposa su una fiducia negli uomini, che egli sa essersi allontanati dall'immagine divina<sup>52</sup>, ma nel tentativo di interpretare la volontà del signore. Più che a Giobbe, Zwetschkenbaum somiglia ad Abele, simbolo biblico dell'uomo giusto e devoto. Ma Dio, questa sembra essere la terribile morale del romanzo, non mostra di accettare la sua offerta e premia invece Caino<sup>53</sup>.

Albert Drach afferma di aver iniziato a scrivere la sua opera già nell'esilio di Nizza, nel 1939. Al di là della controversa autenticità di questo dato<sup>54</sup>, *Das große Protokoll* si colloca, per la sua singolare ricezione, all'interno della storia letteraria austriaca del dopoguerra. Con Drach la questione ebraica esce dagli schemi della rievocazione nostalgica per diventare invece un ragionamento spietato sulle regole morali della civilizzazione. Il romanzo si conclude con il lucido e terribile discorso di un uomo di affari che ha già aderito al nuovo partito nazista. Nelle sue parole l'antisemitismo è posto come il necessario risvolto etico di una società fondata sul cannibalismo reciproco<sup>55</sup>.

È evidente che una tesi così radicale poteva maturare solo al di fuori delle istituzioni letterarie austriache, in una condizione di solitudine spirituale non molto dissimile da quella dell'ebreo Bloch nel romanzo di Bernhard. E non è forse sbagliato interpretare il caso di Albert Drach come l'esempio di una «emigrazione interna» proseguita anche dopo la fine della guerra.

In questa categoria rientra sicuramente un altro caso paradossale della vita letteraria austriaca del dopoguerra, quello di Hermann Hakel. Nato nel 1911 a

---

<sup>50</sup> Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Laudatio für Albert Drach anlässlich der Übernahme des Manès-Sperber-Preises für Literatur 1988*, dattiloscritto (copia nell'archivio della «Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur» di Vienna).

<sup>51</sup> Drach, *Das Große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*, op. cit., p. 189

<sup>52</sup> Ivi, p. 198.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 208-210.

<sup>54</sup> Cfr. le osservazioni di Hans Haider, *Zwischen Zuwenig und Zuviel. Büchner-Preis-Gewinner Albert Drach: Eine Personifizierung des Österreichischen Schicksals?*, in «Die Presse», (Vienna), 24/25 settembre 1988, p. VII.

<sup>55</sup> Drach, *Das Große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*, op. cit., pp. 266-269.

Vienna, fortemente legato alle sue origini ebraiche, Hakel, attivo nel mondo letterario austriaco già negli anni Trenta, riuscì a sopravvivere allo sterminio in Italia e fece ritorno in patria nel 1947. Al di là della sua rada e non molto significativa produzione poetica, egli svolse un ruolo importantissimo di promotore culturale, che si esercitò in forma sotterranea, senza clamore e protagonismo. Dal 1948 al 1951 la sua rivista «Linkeus» costituì uno sbocco alternativo per quanti non si ritrovavano nella linea culturale di Hans Weigel. Su questa rivista Ingeborg Bachmann pubblicò le sue prime poesie. Anche in seguito Hakel fu il referente segreto di molti scrittori austriaci. Come redattore editoriale egli contribuì notevolmente alla rivalutazione della componente ebraica all'interno della storia culturale di Vienna. Dal 1953 al 1957 Hakel collaborò anche alla rivista «Jüdisches Echo».

È merito dello scrittore Hans Raimund aver pubblicato le annotazioni di Hermann Hakel su quel mondo letterario da lui così bene conosciuto. È così possibile ripercorrere le vicende della cultura austriaca del dopoguerra dalla prospettiva insolita di una figura al tempo stesso centrale ed emarginata. Va detto subito che i ritratti di Hakel sono spesso dettati da una feroce animosità e che l'olimpio degli scrittori austriaci del dopoguerra ne viene fuori a pezzi e a brandelli. Non dissimile, del resto, è l'animosità provata dallo stesso Albert Drach verso la maggior parte degli autori contemporanei. Ma ciò che conta non è l'autenticità del ritratto, quanto la prospettiva da cui esso è tracciato. Al centro della sua valutazione Hakel pone il problema della responsabilità etica verso la persecuzione e lo sterminio degli ebrei. A suo parere, ad esempio, l'ossessività con cui Thomas Bernhard insiste nella sua critica all'Austria è in diretto rapporto con un complesso di colpa provato verso il passato nazista, sebbene l'autore – secondo Hakel – riesca poi a sfruttare cinicamente la sua «collera distruttiva» a fini commerciali<sup>56</sup>.

Le annotazioni di Hakel interiorizzano al limite del patologico una frattura avvertita verso il mondo circostante. La propria identità ebraica è avvertita come una condizione che porta a una eccentricità inconciliabile. La sua autosegregazione è l'esempio estremo di una emigrazione interna degli intellettuali ebrei durante la Seconda Repubblica. A Vienna egli sentì di vivere come «appartenente ad un popolo di assassinati tra un popolo di assassini»<sup>57</sup>.

Al di là dell'interpretazione di Hakel, è indubbio che nell'opera di Thomas Bernhard il problema della colpa degli austriaci verso la comunità ebraica venga profondamente sentito. Il romanzo *Auslöschung [Estinzione]*, scritto nel 1983, si chiude emblematicamente con la decisione del protagonista di destinare la sua intera proprietà alla comunità israelitica di Vienna. Anche in *Kinderge-*

---

<sup>56</sup> Hermann Hakel, *Dürre Äste Welkes Gras. Begegnungen mit Literatur*, con una prefazione di Hans Raimund, Vienna, Linkeus, 1991, p. 336.

<sup>57</sup> Ivi, p. 8.

*schichte [Storia con bambina]* di Peter Handke, pubblicato nel 1981, gli ebrei sono rappresentati come vittime dell'Austria. Entrambi gli autori si pongono, almeno letterariamente, il problema di quel *risarcimento*, in primo luogo morale, così a luogo negato nella cultura austriaca del dopoguerra.

Dagli inizi degli anni Ottanta la comunità ebraica viennese ha del resto assunto caratteristiche nuove. In essa predominano ora i nuovi immigrati, soprattutto dall'Europa orientale, e la seconda generazione delle famiglie rientrate dopo la guerra. Secondo il censimento del 1981 in tutta l'Austria vi erano 7.123 cittadini di confessione israelitica<sup>58</sup>. Il numero degli ebrei effettivamente residenti a Vienna, e dunque anche quelli non registrati alla comunità, perché non credenti, era però in quel momento sicuramente superiore, forse intorno alle 15.000 unità. Con l'apertura delle frontiere questa cifra è ancora aumentata. Nel 1991 vivevano a Vienna almeno 10.000 ebrei provenienti dalla ex Unione Sovietica, un terzo dei quali di osservanza ortodossa. I sefarditi tra loro hanno dato vita a una nuova comunità religiosa, che si è staccata da quella già esistente. Uno studio ha ipotizzato che fino al 2000 possano emigrare a Vienna ben 50.000 ebrei provenienti dall'ex Unione Sovietica<sup>59</sup>. In questo contesto accade persino che nella capitale austriaca giungano ebrei orientali provenienti da Israele e delusi dalle condizioni di vita ivi trovate. Nel secondo distretto di Vienna, luogo storico dello *Ostjudentum*, ricompaiono centri e strutture ebraiche. D'altro canto sono ormai meno di 1.600 gli ebrei residenti in città che hanno vissuto in prima persona le tragiche giornate del 1938<sup>60</sup>.

Questo però non significa che la comunità cittadina non avverta più il significato e il peso della propria storia. Al contrario proprio nella seconda generazione dei rimpatriati appare spiccata la ricerca di momenti storici fondanti un'identità collettiva. Negli stessi immigrati dall'Est il nome di Vienna ha un fortissimo valore simbolico.

In un volume pubblicato nel 1985, il giornalista Peter Sichrovsky, nato a Vienna nel 1947 da ebrei rimpatriati, ha raccolto una serie di interviste da lui fatte a giovani ebrei in Austria o in Germania<sup>61</sup>. In tutte emerge un profondo disagio esistenziale. La decisione dei propri genitori di ritornare nei paesi da cui erano stati cacciati viene messa decisamente sotto accusa. Essa appare incomprensibile, tanto più se – come spesso accade – in famiglia si evita accuratamente di parlare del periodo dell'emigrazione. In questa incomprensione ha le sue radici un potenziale conflitto generazionale, che spesso si traduce in un ri-

<sup>58</sup> Hans Haumer, *Antisemitismus ohne Juden*, in «Extra», supplemento alla «Wiener Zeitung» del 7.8.1987, p. 3.

<sup>59</sup> Cfr. Michael Ley, *Sowjetische Juden in Wien*, in «Illustrierte Neue Welt», giugno / luglio 1991, p. 7

<sup>60</sup> Sternfeld, *Betrifft Österreich*, op. cit., p. 81.

<sup>61</sup> Peter Sychrowsky, *Wir wissen nicht was morgen wird, wir wissen wohl was gestern war. Junge Juden in Deutschland und Österreich*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1985.

avvicinamento ai riti religiosi dell'ebraismo, anche nel caso di famiglie pienamente assimilate<sup>62</sup>. Sebbene siano state formulate delle riserve sulla completa autenticità delle interviste di Sichrovsky<sup>63</sup>, è indubbio che si profili qui un senso di appartenenza alla comunità ebraica che rivendica orgogliosamente la propria diversità rispetto alla cultura di lingua tedesca. Nella postfazione l'autore dichiara del resto di essersi totalmente identificato nelle storie raccolte. Non senza un certo pathos, Sichrovsky si richiama alla tragedia dello sterminio come al momento unificante della condizione ebraica: «le prove del mio ebraismo» – egli scrive – «sono stati l'assassinio dei miei parenti e l'antisemitismo»<sup>64</sup>.

La campagna politica per l'elezione di Kurt Waldheim a presidente della repubblica nel 1986 ha avuto un profondo effetto sugli ebrei residenti in Austria. Per più di un motivo tale vicenda è sembrata riassumere paradigmaticamente le contraddizioni di fondo della politica e della cultura del paese: dalla non ammissione delle responsabilità avute nei crimini di guerra, al pathos del disagio sostenuto in un conflitto combattuto «per dovere», fino all'antisemitismo velato o esplicito contro quei «ben noti circoli internazionali» accusati di diffamare la nazione.

Nella storia dell'identità ebraica nella Seconda Repubblica austriaca il 1986 rappresenta una cesura. «Prima di Waldheim» – ha affermato lo scrittore Robert Schindel, i cui genitori furono deportati ad Auschwitz – «io stesso mi definivo un «austriaco di origini ebraiche». Dopo Waldheim preferisco definirmi un «ebreo viennese»»<sup>65</sup>.

L'itinerario di Schindel è per molti aspetti rappresentativo della parabola compiuta dalla generazione di ebrei cresciuti a Vienna dopo la Shoah. Tra gli esponenti più rappresentativi della nuova sinistra e della contestazione studentesca, Schindel, nato nel 1944, è stato nel 1986 tra gli animatori dello *Jüdisches Forum*, un gruppo di intellettuali ebrei che si proponeva di avviare una riflessione sulla propria identità alla luce del caso Waldheim. Nello stesso anno Schindel si è affermato sulle scene letterarie con un volume di poesie “metropolitane”, caratterizzate da un tono ironico ed elegiaco che si riallaccia consapevolmente a una tradizione lirica eterogenea che va da Jura Soyfer a Paul Celan. L'elemento ebraico è qui volutamente esibito, sebbene proprio rispetto ad esso lo scrittore confessi il senso di incertezza scaturito dalla secolarizzazione<sup>66</sup>.

In un articolo del 1989 Schindel ha sentito il bisogno di precisare il suo con-

---

<sup>62</sup> Cfr. ad esempio la storia di Helene, *ivi*, pp. 82-90.

<sup>63</sup> Cfr. Reinprecht, *Zurückgekehrt*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>64</sup> Sichrovsky, *Wir wissen nicht was morgen wird, wir wissen wohl was gestern war*, *op. cit.*, p. 180.

<sup>65</sup> Intervista di Erika Wantoch, *Von '68 zu '38*, in «profil» del 21.12.87, p. 63.

<sup>66</sup> Si veda ad esempio la poesia *Nachthalm (Pour Celan)* in Robert Schindel, *Ohneland*, Francoforte, Suhrkamp, 1986, pp. 98-100.

chetto di ebraismo<sup>67</sup>. Lo scrittore parte dal presupposto che nella sua biografia il processo di assimilazione si sia totalmente compiuto. Le radici religiose e culturali dell'ebraismo gli sono dunque totalmente estranee, non meno di quanto lo siano quelle di altre culture. «Nulla più di un ricordo fantastico e per così dire prenatale mi rimane, una memoria storico-culturale dal muto ticchettio, la quale risiede più nel cuore che nel cervello». In qualcosa lo scrittore avverte però un indissolubile legame con gli ebrei della propria generazione: la morte. «Non vi è ebreo in Austria», cito, «la cui storia familiare non sia di una barbarica monotonia: scacciato – disperso – per caso sopravvissuto». Qui Schindel propone la sua idea di ebraismo come «ricordo e resistenza», che si contrappone per antitesi alla cultura dell'oblio simboleggiata dalla stessa repubblica austriaca.

Le posizioni di Schindel rappresentano il superamento della concezione della *Schicksalgemeinschaft* in funzione di un impegno civile storicamente fondato. Da un punto di vista letterario, l'autore ha cercato di dare espressione a questo programma con il romanzo *Gebürtig [nativo]*, accolto con molto interesse e contrastanti pareri dalla critica nel 1992<sup>68</sup>.

*Gebürtig* affronta con grande coraggio il problema del rapporto tra ebrei e non ebrei nella Vienna contemporanea. Figura centrale del complesso tessuto narrativo è Danny Demant, un ex sessantottino, ebreo, redattore editoriale, il cui «presente» – vicende personali e storie parallele, letture, incubi, sogni ad occhi aperti – è alternativamente raccontato in prima persona e dalla prospettiva del fratello Alexander. Ma protagonisti nel romanzo sono, nel loro complesso, i «figli» della Shoah. Tra i molteplici racconti intersecantesi, un corpo narrativo autonomo è costituito dalla storia di Herrmann Gebürtig, scrittore ebreo emigrato negli Stati Uniti e ritornato a Vienna per testimoniare contro un criminale di guerra nazista. Non solo in questa circostanza, si ha la sensazione che l'autore si serva di materiali storico-culturali stereotipati. L'uso (e abuso) del cliché riguarda soprattutto la dettagliata ambientazione urbana. Ricollegandosi a una precisa tradizione narrativa, Schindel disegna infatti una topografia spirituale di Vienna agli inizi degli anni Ottanta, descrivendone il milieu intellettuale e la componente ebraica con un impasto linguistico che si sforza di rendere slang e dialetti specifici. La stilizzazione dell'atmosfera metropolitana di Vienna era, come si è detto, un tratto tipico di quella letteratura che contrapponeva un passato cosmopolita alle frustrazioni del presente. Ma in Schindel

---

<sup>67</sup> R. Schindel, *Judentum als Erinnerung und Widerstand*, in «Illustrierte Neue Welt», ottobre 1989, p. 6.

<sup>68</sup> R. Schindel, *Gebürtig*, Francoforte, Suhrkamp, 1992. È annunciata una traduzione italiana presso la casa editrice Empiria di Roma, a cura di Matilde de Pasquale. Cfr. l'anticipazione in «Cultura tedesca», n. 6, 1996, pp. 188-194. Sul romanzo esiste già una vasta letteratura critica. Si vedano ad esempio i saggi compresi nel già citato numero di «Modern Austrian Literature» e soprattutto il volume di Thomas Nolten, *Junge jüdische Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neuman, 1995.

l'aura metropolitana è proiettata nell'oggi. Il messaggio è semplice. Vienna è – la cultura ebraica non è morta.

Il favore incontrato tra il pubblico dal romanzo di Schindel può forse essere accolto come un auspicio in tal senso. Negli ultimi anni si è di fatto assistito a Vienna alla ripresa di una cultura ebraica per vocazione e impegno: dalle rappresentazioni del drammaturgo e regista Georg Tabori al dibattito intorno al museo ebraico recentemente costituitosi; dalla pubblicazione di un'importante rivista scientifica di cultura ebraica sino alla pubblicazione di un'antologia di poesia di autori austriaci ebrei contemporanei<sup>69</sup>.

Non si vuole, con questo, conferire un'importanza sproporzionata a fenomeni sicuramente diversi per qualità e significato. Pensare che a Vienna possa rinascere – almeno nell'immediato futuro – una cultura ebraica pari per importanza a quella dei primi decenni del secolo è sicuramente illusorio. Ma non è ancora questo il punto. Al di là delle dimensioni della minoranza ebraica a Vienna, infatti, è indubbio che il ruolo storico da essa svolto, insieme alle dimensioni del suo annientamento ed esilio, chiami in causa la stessa identità austriaca e le fondamenta della sua organizzazione civile. Vienna rappresenta da questo punto di vista un modello esemplare per le società del dopo-Shoah.

---

<sup>69</sup> Peter Daniel, Johannes Diethart e Herbert Kuhner (a cura di), *Wären die Wände zwischen uns aus Glas*, Vienna, Der Apfel, 1992.





Yoshio Koshina  
(Tokyo)

*Die Poetik der Epiphanie bei Rainer Maria Rilke*

*1. Epiphanie als Kunstbegriff um die Jahrhundertwende*

Die Frage, ob die bestehende Religion und Metaphysik noch die Kraft haben, die Menschen von der Bedeutung des Lebens zu überzeugen, beschäftigte die Künstler und Schriftsteller um die Jahrhundertwende. Nietzsches Kritik am Christentum und seine Abkehr von der idealistischen Philosophie übten einen tiefgreifenden Einfluß auf das geistige Leben der damaligen Intellektuellen aus. So stützten sich die einen auf den sich verstärkenden Nationalismus und die im Volksleben wurzelnde Heimatdichtung, die anderen interessierten sich für die Welt der Fantasie, die von den Romantikern eröffnet und von den Neuromantikern verfeinert wurde.

In dieser Situation gab es unter Künstlern und Schriftstellern die Tendenz, unabhängig von christlichen und humanistischen Klischeevorstellungen, in einer neuen mythischen Weltauffassung einen Vorgriff auf utopische Daseinsmöglichkeiten zu sehen und von diesem Standpunkt aus die Verlogenheit herrschender Ideen in der bürgerlichen Gesellschaft bloßzulegen. Eine solche Tendenz konnte man damals in ganz Europa beobachten. Die Eigentümlichkeiten dieser Tendenz bestehen einerseits darin, das blitzartige Erscheinen der Wahrheit zu erfassen, oder darin, die dauerhafte Beschwörung eines utopischen Bildes zu erzielen. Beide Richtungen könnte man im Begriff der Epiphanie zusammenfassen. Epiphanie bedeutet eigentlich ein unerwartet erscheinendes Zeichen der Gottheit, vor allem Jesu Christi. Ein repräsentatives Beispiel dafür ist der Stern, der die Geburt Christi andeutete und die Heiligen Drei Könige nach Bethlehem führte. Aber man kann sich Epiphanie auch als volle Erscheinung einer verklärten Figur vorstellen. Dabei hat Epiphanie die gleiche Bedeutung wie Apparition. Ein Beispiel dafür könnte das Gemälde von Gustave Moreau mit dem Titel «l'Apparition», die Erscheinung, sein. In diesem Bild wird die bekannte Szene dargestellt, in der Salomé vor Herodes tanzt. Ein konventionelles Bild. Moreau aber malt dann in der Mitte des Bildes den Kopf des Johannes von einem klei-

nen Kreis umgeben. Salomé sieht verblüfft auf den in der Luft aufgetauchten Kopf. Auf diese Weise ist der Täufer Johannes plötzlich in den Mittelpunkt der Geschichte gerückt und Salomé an den Rand.

Es ist nun aber James Joyce, der die Epiphanie verbal zum erstenmal in die Theorie und Praxis der Literatur eingeführt hat. Der scharfsinnige Romanschriftsteller hat zuerst in einer früheren Schaffensperiode entdeckt, daß Wahrheit eigentlich in einem vulgären Gespräch im täglichen Leben blitzartig erscheinen kann. Joyce sah die Aufgabe des Schriftstellers darin, Funken der Wahrheit, die flüchtig auftauchen und gleich verschwinden, auf dem Papier festzuhalten<sup>1</sup>. Jede Novelle in seinem Erzählband «Die Dubliner» enthält in der Tat so eine entscheidende Szene, die eine reale Situation der menschlichen Existenz im Nu klarmachen kann<sup>2</sup>. Eine andere Art der Epiphanie, also die Apparition, wurde ebenfalls von Joyce realisiert. Man betrachte seine autobiographische Erzählung «Ein Porträt des Künstlers als junger Mann». In der Szene, wo die Hauptfigur Stephan Daedalus in seinem eigenen Namen die Vereinigung des Heiligen Stephan, des ersten Märtyrers, mit dem Dädalus aus dem griechischen Mythos, dem ersten Techniker und Flieger entdeckt, sieht er eine falkenähnliche geflügelte Menschengestalt über das Meer der Sonne entgegenfliegen. Diese plötzliche Vision offenbart die von seinem Namen angedeutete Zukunft seines glänzend-dramatischen Lebens. In der darauffolgenden Szene trifft Stephan dann mitten in der Mündung eines Flusses ins Meer ein hübsches Mädchen. Ihr Antlitz ist für ihn der höchste Ausdruck der Schönheit. Bald wird das Mädchen für seine Augen in eine Engelsgestalt als ein fixiertes Symbol für Jugend und Schönheit verwandelt. Dabei hat er sich entschlossen, aus einem persönlichen Leben durch Kunst das überindividuelle große Leben zu gestalten<sup>3</sup>.

Wenn man unter Epiphanie wie bei James Joyce einen entscheidenden Augenblick im künstlerischen und menschlichen Leben versteht, dann wird man bei den Schriftstellern um die Jahrhundertwende ähnliche weltanschauliche bzw. künstlerische Ausdrücke nicht selten finden. Karl Heinz Bohrer hat in seinem Aufsatz «Utopie des "Augenblicks" und Fiktionalität -- Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur --» als Beispiele für die Ästhetik des Augenblicks neben der Epiphanie bei Joyce auch «Auf der Suche nach der verlorenen Zeit» von Marcel Proust und «Der Mann ohne Eigenschaften» von Robert Musil aufgegriffen. Bohrer weist auch auf die geschichtsphilosophische Vorstellung von Walter Benjamin hin, daß die «Jetztzeit» einen Moment der Ver-

<sup>1</sup> Vgl. Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit zum Augenblick des ästhetischen Scheins. S. 1058, S. 195.

<sup>2</sup> James Joyce: Dubliner. London (Jonathan Cape) 1956. Sieh vor allem die Novellen «The Sisters» und «The Dead».

<sup>3</sup> James Joyce: A portrait of the artist as a young man. London (Jonathan Cape) 1958, S. 172ff. Vgl. Bohrer, a. a. O., S. 188ff.

gangenheit heraufbeschwören kann, wie die Französische Revolution z. B. für Robespierre die alte Römerzeit wiederholt hat. So verstanden kann in der Geschichte manchmal, von der Gegenwart provoziert, die Epiphanie eines vergangenen Momentes zum Zuge kommen. Das Hauptthema, unter dem Bohrer den Gedankengang repräsentativer Schriftsteller um die Jahrhundertwende analysiert, ist «Plötzlichkeit». Plötzlichkeit sowie Augenblick sind offensichtlich als Attribute der Epiphanie anzusehen.

Manfred Engel hat in seiner Abhandlung «Rilkes "Duineser Elegien" und die moderne deutsche Lyrik» ein Kapitel mit dem Titel «"Epiphanien" -- Zur Praxis einer neuen Hermeneutik» eingefügt<sup>4</sup>. Darin sucht er bei Rilke und seinen Zeitgenossen nach literarischen Erscheinungen, die man für Epiphanien halten kann. Er behandelt dabei Odradek in «der Sorge des Hausvaters» von Franz Kafka, die Ratten-Szene im «Chandos-Brief» von Hofmannsthal und das Erlebnis in einem Garten in Rilkes Essay «Erlebnis 1 und 2». Allen drei Szenen ist gemeinsam, daß die Erscheinung überrealistisch und rätselhaft ist und daß sie irgendeine verborgene Wahrheit zu offenbaren scheint. Es ist zu bemerken, daß Engel den Begriff der Epiphanie auf die Interpretation literarischer Werke bezogen hat. Er unterscheidet sogar zwischen Symbol und Epiphanie. Er schreibt: «Im Gegensatz zum Symbol ist die Epiphanie gebunden an Zufall und triviale Alltagsgegenstände und -anlässe; sie bleibt streng auf die Immanenz beschränkt und beweist weniger die Sinnerfülltheit und Geistnähe der Schöpfung als vielmehr das Einbezogenensein auch des Menschen in eine Wirklichkeit, die sich der Erfassung durch den Geist und durch Begriffe entzieht»<sup>5</sup>. Engel betont weiter auch, daß die Epiphanie durch einen plötzlichen Umschlag einen Glückszustand zum Vorschein bringen kann. Als weitere Beispiele führt Engel außer James Joyce, Marcel Proust und Robert Musil noch die englischen Imagisten und Jean-Paul Sartre an. Ich würde sagen, daß man in diesem Zusammenhang «Gestern» und andere lyrische Dramen von Hofmannsthal erörtern sollte, hier kann ich aber nicht näher darauf eingehen.

## 2. «Bacchische Epiphanie» von Rudolf Borchardt

Die bisher erwähnten Beispiele für literarische Epiphanien finden sich alle in Prosastücken. Hier aber erhebt sich die Frage, ob die Lyrik nicht besser dazu geeignet ist, eine Szene der Epiphanie dichterisch darzustellen. Da fällt mir unwillkürlich ein Gedicht von Rudolf Borchardt ein, das «Bacchische Epiphanie» heißt<sup>6</sup>. Die erste Fassung dieses Gedichtes entstand im Jahre 1901, die endgültige Fassung war 1912 fertig und wurde erst 1924 in der Sammlung

<sup>4</sup> Manfred Engel, Stuttgart 1986, S. 45-59.

<sup>5</sup> ebd., S. 59.

<sup>6</sup> Rudolf Borchardt: Bacchische Epiphanie. Textkritisch herausgegeben von Bernhard Fischer. Bd. 3 der Schriften der Rudolf Borchardt-Gesellschaft, Stuttgart 1992.

«Vermischte Gedichte» veröffentlicht. Ein grandioses Gedicht, das neben seinen anderen Dichtungen ziemlich isoliert dasteht. Es hat 38 Strophen, von denen jede aus 8 Versen besteht. Die zum freien Rhythmus tendierende hymnische Gedichtform erinnert teils an Pindar, teils auch an Friedrich Schiller. Der ganze Text thematisiert die Wiederkunft des altgriechischen Weingottes Dionysos. Auffällig ist die direkte Darstellung der dreimaligen Erscheinung von Dionysos, der jedesmal in einer grundsätzlich gleichen, aber variierten Version beschworen wird. Auf diese Weise wird die Epiphanie des Dionysos dargestellt. Das erste Mal wird in der 1. Strophe seine ursprüngliche Gestalt aus der mythischen Zeit besungen:

Zwischen Greif und Sphinge schreitend  
 Kam der Rosen-Übergoßne  
 Unerforschtem Tal Entsproßne  
 Mit dem goldnen Horn.  
 Neben seinen Füßen leitend  
 Schlichen Panther, und es scheuchten  
 Nackte mit erhobnen Leuchten  
 Sie von seinem Pfad - <sup>7</sup>

Nach dem Kommentar zu diesem Gedicht<sup>8</sup> sind Greif und Sphinge beide erdachte Tiere im Orient und mit dem von «Rosen Gekrönten» ist Dionysos gemeint. Von Pantheren begleitet, schreitet er mit dem Trinkhorn im orientalischen Raum genau so, wie man es von alten Bilddarstellungen kennt.

In den folgenden Strophen treten mit Dionysos vertraute Tiere sowie Nymphen, seine Schwestern, auf. Die Heroen, die Halbgötter, bereiten die Wiederkunft des Dionysos vor. Nur die Menschen stimmen damit nicht überein. In der 16. Strophe wird dann die Wiederkehr von Dionysos in der Gegenwart angedeutet:

Zwischen Tod und Leben reisend  
 Lacht der Rosen-Übergoßne, -  
 Gegen die Geleite kreisend  
 Wirft er sich herum,  
 Wirft, und reißt zu neuem Werke,  
 Die Verschlungen in sein Kommen,  
 Chöre der begrabnen Stärke  
 Vorwärts in den Weg, - <sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> ebd., S. 12.

<sup>8</sup> ebd., S. 144-148.

<sup>9</sup> ebd., S. 16.

Hier wird betont, daß sich Dionysos im Totenreich auskennt. Mit den «Verschlungenen» und «Chören der begrabnen Stärke» sind die Toten gemeint. Dionysos bereitet vielleicht die Begegnung von Lebenden und Toten vor, damit die lebenden Menschen an die heile Welt der mythischen Zeit gemahnt werden.

In den folgenden Strophen steht der nüchternen pessimistischen Weltsicht der modernen Menschen die ekstatische Lebensbejahung des dionysischen Festes gegenüber. Die dritte, letzte Epiphanie kommt dann in der 32. Strophe, nachdem der Dichter in einem emphatischen Ton den Tod beschwor.

Zwischen Tod und Leben brausend  
Meisternd das in Eins Geschlossene  
Tanz der Rosen Übergoßne  
ins Geschick der Welt -  
Haut den Zauber aus der Traube  
Stampft sich Wildernis zur Laube  
Strahlt aus jedem Einen Tausend, -  
Einverleibt, erschlägt,<sup>10</sup>

Hier spielt Dionysos im dithyrambischen Rausch seine eigentliche Rolle, indem er durch den Tanz Freude macht, Wein spendet und in den dunkeln Tod Licht hineinbringt. Rudolf Borchardt unternahm mit diesem großartigen Gedicht sicherlich den dichterischen Versuch, den altgriechischen Gott auferstehen zu lassen und in seiner Gestalt das in der modernen Zeit verlorengegangene Gleichgewicht von Leben und Tod zurückzugewinnen. In diesem Gedicht offenbart die dichterische Epiphanie, die sich in modifizierter Form wiederholt, eine Wiederkunft der mythischen Gestalt von Dionysos, der den modernen Menschen eine neue Lebensquelle erschließen soll.

### 3. Epiphanie in den Dichtungen Rainer Maria Rilkes

Was für eine Stellung nimmt nun aber Rainer Maria Rilke in der oben skizzierten Konstellation der literarischen Epiphanie ein?

Wie erwähnt, hat sich Manfred Engel auf Rilkes Essay «Erlebnis 1 und 2» berufen. Da ist in der Tat das ungeheure Erlebnis geschildert, daß man auf die andere Seite der Natur geraten sei<sup>11</sup>. In diesem Fall ist ein metaphysisches Erlebnis in einer blitzartigen Vorstellung entworfen, wie man ins «Offene», den eigentlich vom lebenden Menschen nie zu betretenden Raum hineintritt.

Fast zu gleicher Zeit, in der der Essay «Erlebnis» entstand, wurde auch der kleine Essay «Über den Dichter»<sup>12</sup> geschrieben. Er ist in unserem Zusammen-

---

<sup>10</sup> ebd., S. 22.

<sup>11</sup> Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke [abgekürzt: SW.]. Frankfurt/M 1966, Bd. 6, S. 1038.

<sup>12</sup> ebd., S. 1032ff.

hang erwähnenswert. In diesem Essay wird von einem Erlebnis im Zusammenhang mit einer Schifffahrt des Dichters in Nordafrika erzählt. Ein Mann, der vorne auf der Barke mit dem Rücken gegen die Rücken der Ruderer sitzt, zieht die Augen des Dichters an. Der Mann singt ab und zu Lieder, singt unregelmäßig, aber zu rechter Zeit. Denn sein Gesang ermuntert effektiv die Ruderer, ohne daß er es bemerkt hätte, und trägt zur glatten Schifffahrt viel bei. Rilke hält ihn für einen Zauberer und assoziiert die Rolle des Mannes auf dem Schiff schlagartig mit der Situation des Dichters in der Gesellschaft. Der Mann erscheint also plötzlich in einer bestimmten Eigenschaft. Rilke spricht nur von einem «Vergleich», man kann aber bei der hier dargestellten Menschengestalt auch von einer Epiphanie als einem unerwarteten Zeichen sprechen.

Wir möchten nun aber eine epiphanische Ausdrucksweise anderer Art in den Gedichten Rilkes eingehender betrachten. Ich glaube nämlich, manchmal auf Gedichte zu treffen, die so strukturiert sind, daß die volle Epiphanie eines utopischen Bildes ihren Höhepunkt bildet.

Als erstes Beispiel möchte ich ein Gedicht aus dem «Stundenbuch» anführen. Das Gedicht<sup>13</sup> beginnt folgendermaßen:

Werkleute sind wir: Knappen, Jünger, Meister,  
und bauen dich, du hohes Mittelschiff.  
Und manchmal kommt ein ernster Hergereister,  
geht wie ein Glanz durch hundert Geister  
und zeigt uns zitternd einen neuen Griff.

Die Menschen werden hier als Werkleute vorgestellt und Gott als der wichtigste Teil der Kirche. Die Menschen bauen Gott. Das Bild zeigt einfach die Umstellung der herkömmlichen christlichen Idee. Im Laufe des 19. Jahrhunderts hat sich auch die Idee verbreitet, Gott sei eine Projektion des Menschen. Mit dieser Idee setzt also das Gedicht ein. Aber die Arbeit geht nicht glatt voran. Die Werkleute haben keinen richtigen Plan zum Gottbauen. Die Bauarbeit gerät manchmal ins Stocken. Ab und zu kommt ein Reisender vorbei, der ein verkappter Allwissender zu sein scheint, und gibt ihnen einen wichtigen Hinweis.

Wir steigen in die wiegenden Gerüste,  
in unsern Händen hängt der Hammer schwer,  
bis eine Stunde uns die Stirnen küßte,  
die strahlend und als ob sie alles wüßte  
von dir kommt, wie der Wind vom Meer.

Mit der Arbeit geht es also nicht immer schlecht voran. Mit Hilfe der Inspiration, die ihnen der Reisende schenkt, können sie auch produktive Stunden ha-

---

<sup>13</sup> SW., Bd. 1, S. 268f.

ben, wo jeder wissen kann, was er gerade machen soll. Die 3. Strophe schildert die Stunde, in der der ganze Bauplatz von der Arbeitslust erfüllt ist:

Dann ist ein Hallen von dem vielen Hämmern  
und durch die Berge geht es Stoß um Stoß.  
Erst wenn es dunkelt lassen wir dich los:  
Und deine kommenden Konturen dämmern.

In den glänzenden Stunden können alle Werkleute gut zusammenarbeiten, als ob sie alle ein einziges Herz hätte. An so einem Tag arbeiten sie tüchtig, bis man in der Dunkelheit mit der Arbeit aufhören muß. In dem Vers: «Erst wenn es dunkelt lassen wir dich los» spürt man einen Hauch von Hybris. Dann aber kommt ein Umschlag. Der Doppelpunkt nach diesem Vers zeigt eine längere Pause, in der die Werkleute ihren Bauplatz einfach aufräumen und verlassen. In einer gewissen Entfernung vom Bauplatz wenden sie sich um. Der nächste Vers «und deine kommenden Konturen dämmern» deutet eine Vision der künftigen Kirche an, die ihnen in der dunklen Luft vor Augen schwebt. Das Gedicht schließt mit einem alleinstehenden Vers:

Gott, du bist groß.

Im letzten Vers zeigt sich die Andacht, die die Werkleute vor der Epiphanie der Kirche, nämlich Gottes empfinden. Die Vollendung der Kirche geht über die Kräfte der Menschen allein hinaus. Andererseits kommt die Epiphanie wohl zustande, weil sie am Tag für Gott zusammengearbeitet haben. Die Epiphanie kann also sowohl für ein unerreichbares Ziel als auch für eine Gnade gehalten werden. Der größte Teil des «Stundenbuches» entstand bekanntlich unter dem starken Einfluß der russischen Reise des Dichters. Die Ikonen, mit denen Rilke dort vertraut wurde, werden ihn dazu angeregt haben, sich einen entscheidenden Moment der Gott-Mensch-Beziehung in einer Form der Epiphanie vorzustellen.

Das zweite Beispiel der Epiphanie soll das wohl berühmteste Gedicht von Rilke sein: nämlich «Herbst»<sup>14</sup>. Das Gedicht entstand im September 1902 in Paris und ist im «Buch der Bilder» enthalten.

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,  
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;  
sie fallen mit verneinender Gebärde.  
Und in den Nächten fällt die schwere Erde  
von allen Sternen in die Einsamkeit.  
Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.  
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

---

<sup>14</sup> ebd., S. 400.

Dieses Gedicht hat den Titel «Herbst», handelt vom Thema «fallen». Der Dichter will sagen, daß alles, was es auf der Erde gibt, fällt, und daß die Erde selbst auch fällt. Hier ist die Verfallstimmung im Herbst gemischt mit der pessimistischen Weltanschauung um die Jahrhundertwende. Dieser fallenden Bewegung stellt sich nun die letzte Strophe gegenüber:

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen  
unendlich sanft in seinen Händen hält.

Diese plötzliche Erscheinung einer Gestalt, die das Fallen in den Händen hält, dürfte ein typisches Beispiel für die Epiphanie sein. Diese Gestalt hat zwar keine Konturen, aber sie beeindruckt uns doch so stark, weil die vorangegangene fallende Bewegung überwältigend ist. Der plötzliche Wechsel von Dynamik in Statik wird sich als eine unerläßliche Struktur der Epiphanie erweisen.

Aus den «Neuen Gedichten» kann man vielleicht auch ein Beispiel für Epiphanie entnehmen. Der Zentralbegriff in den «Neuen Gedichten» ist das Ding. Das Ding selbst betrachtet Rilke nicht als etwas Stillstehendes. Im Vortrag «Auguste Rodin» redet er über Dinge folgendermaßen:

Dinge.

Indem ich das ausspreche (hören Sie?) entsteht eine Stille; die Stille, die um die Dinge ist. Alle Bewegung legt sich, wird Kontur, und aus vergangener und künftiger Zeit schließt sich ein Dauerndes: der Raum, die große Beruhigung der zu nichts gedrängten Dinge.<sup>15</sup>

Aus diesen Worten kann man schließen, daß sich Rilke dabei ein Ding vorstellt, wie es in dem aus einer Bewegung entstandenen stillen Raum erscheint. Ein Ding kann also sozusagen jedesmal neugeboren sein, wenn der Künstler seinen Blick darauf richtet. Deswegen kann bei Rilke von der Epiphanie eines Dinges wie einer menschlichen Gestalt gesprochen werden.

Man kann nun «Blaue Hortensie»<sup>16</sup>, eins der repräsentativen Dinggedichte, auch in diesem Zusammenhang betrachten. In diesem Sonett wird ein Strauch der blauen Hortensie dargestellt, dabei wird mit sorgfältiger Wortwahl der schwebende Zustand der blauen Farbe auf den Dolden ausgemalt, und das letzte Terzett lautet:

Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen  
in einer von den Dolden, und man sieht  
ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen.

Bemerkenswert ist, daß in diesem Dinggedicht etwas immer Bewegliches in den Farben der Dolden geschildert wird. Durch diese Beweglichkeit taucht ein

---

<sup>15</sup> SW., Bd. 5, S. 208.

<sup>16</sup> SW., Bd. 1, S. 519.



Ding zwischen den Zeilen wie neugeboren auf. Im letzten Terzett also kann man eine Epiphanie der unerwartet erscheinenden Blumenfarbe spüren.

Das vierte Beispiel für die Epiphanie bei Rilke gehört zu den Gedichten, die neben den «Duineser Elegien» entstanden, aus der Zeit von 1912 bis 14. Das Gedicht heißt «Christi Höllenfahrt»<sup>17</sup> und verfolgt Christi Weg vom Kreuz bis unter die Erde. Dieser Weg war eigentlich sehr kurz, wird aber im Gedicht so weit gedehnt, daß Christus von der Kreuzstelle oben auf dem Hügel über den Wiesenhang bis in die sich aufreißende Hölle hinunterfährt. Das Gedicht beginnt mit dem gestorbenen Christo am Kreuz:

Endlich verlitten, entging sein Wesen dem schrecklichen  
Leibe der Leiden. Oben. Ließ ihn.  
Und die Finsternis fürchtete sich allein  
und warf an das Bleiche  
Fledermäuse heran, - immer noch schwankt abends  
an ihrem Flattern die Angst vor dem Anprall  
an die erkaltete Qual. Dunkle ruhlose Luft  
entmutigte sich an dem Leichnam; [...]

Christi Leib wird als «das Bleiche» oder «die erkaltete Qual» ausgedrückt, und die Fledermäuse fürchten sich vor der schrecklichen Leiche. Der Tod am Kreuz wird hier in einem elegischen Ton besungen, ohne aber den religiösen Sinn dieses Ereignisses hervorzuheben. Der Geist Christi befreit sich nun von seinem Leib, scheint mit der abendlichen Stimmung ringsumher vertraut zu werden und will weiter oben am Kreuz bleiben. Da aber kommt von unten her ein großer Schrei:

Aber die Erde, vertrocknet im Durst seiner Wunden,  
aber die Erde riß auf, und es rufte (*sic*) am Abgrund.  
Er, Kenner der Martern, hörte die Hölle  
herheulend, begehend Bewußtsein  
seiner vollendeten Not: [...]

Die durstige Erde reißt auf, die Hölle heult her. Der Lockruf ist so unwiderstehlich, daß der Geist Christi über den Hang hinunterstürzt in die Hölle.

Und er stürzte, der Geist, mit der völligen Schwere  
seiner Erschöpfung herein: schritt als ein Eilender  
durch das befremdete Nachschaun weidender Schatten,  
hob zu Adam den Aufblick, eilig,  
eilte herab, schwand, schien und verging in dem Stürzen  
wilderer Tiefen.

---

<sup>17</sup> SW., Bd. 2, S. 57f.

Der Geist Christi läuft den Wiesenhang entlang, wo Schafe oder Kühe behaglich weiden, in die Tiefe der Erde hinunter. Diese Stelle hier bildet gerade den Höhepunkt der Höllenfahrt. Aber danach kommt der letzte Teil des Gedichtes.

Plötzlich (höher, höher) über der Mitte  
aufschäumender Schreie, auf dem langen  
Turm seines Duldens trat er hervor: ohne Atem,  
stand, ohne Geländer, Eigentümer der Schmerzen. Schwieg.

An dieser letzten Stelle wird, so kann man annehmen, die Auferstehung Christi angedeutet, aber ganz anders als in der Bibel. In diesem Gedicht erscheint er plötzlich und großartig oben am Kreuz, dem «Turm seines Duldens». Diese Erscheinungsart darf man sicherlich als Epiphanie bezeichnen. Es ist hervorzuheben, daß die auferstandene Gestalt «Eigentümer der Schmerzen» ist. Die Auferstehung ist dabei durch die Intensität des Leidens möglich geworden. Auferstanden ist also, wenn man so formulieren darf, der König des Leidens.

Das Gedicht «Christi Höllenfahrt» ist in drei Teile zu gliedern. Der erste Teil zeigt die grausame Stille, die die Leiche und die Fledermäuse umgibt. Der Mittelteil stellt den raschen Sturz Christi unter die Erde dar. Und der Schlußteil exponiert die neue Erscheinung Christi, die mit retardierendem Rhythmus als ein statisches monumentalisiertes Bild sichtbar wird. So kommt die Epiphanie auch hier durch einen jähen Wechsel von der Dynamik zur Statik zustande.

Als fünftes, letztes Beispiel für die Epiphanie ist die fünfte<sup>18</sup> der «Duineser Elegien» anzuführen. Die fünfte Elegie wird bekanntlich die Saltimbanques-Elegie genannt. Da tritt eine kleine Truppe von Gassen-Akrobaten auf. Zu diesem Thema haben den Dichter zwei Erlebnisse veranlaßt: Zum einen sah er früher einmal in Paris eine sympathische Truppe, die beinahe ganz aus einer Familie bestand, auf der Straße spielen. Zum zweiten hatte er während des Ersten Weltkrieges in München die Gelegenheit, «Les Saltimbanques» von Pablo Picasso eine gewisse Zeit lang bei Frau Hertha König täglich zu sehen. Aus den beiden Erinnerungsbildern bildet sich eine Artistengruppe als dichterische Figur. Die Elegie beginnt mit einer rhetorischen Frage:

Wer aber sind sie, sag mir, die Fahrenden, diese ein wenig  
Flüchtigern noch als wir selbst, [...]

Das Leben der fahrenden Akrobaten ist transitorischer als das der gewöhnlichen Bürger. So symbolisiert das Leben der Saltimbanques in einer radikalen Form das menschliche Dasein. Die Elegie stellt dann eine Akrobatenfamilie dar

---

<sup>18</sup> SW., Bd. 1, S. 701ff.

teils als ganze, die ein gemeinsames Schicksal hat, teils als einzelne, von denen jeder seine eigene Rolle spielt. Als ganze wird sie etwa so geschildert, daß «ein niemals unzufriedener Wille» sie wringt, biegt, schlingt, schwingt, wirft und fängt. Oder sie werden mit dem Stempel einer Rose verglichen, deren Blumenblätter blühen und fallen. Als einzelne Gestalt wird z. B. der alte Stemmer vorgestellt, «der nur noch trommelt, / eingegangen in seiner gewaltigen Haut, als hätte sie früher / zwei Männer enthalten», oder der Junge, der «unreif, / täglich hundertmal abfällt vom Baum der gemeinsam / erbauten Bewegung», oder das liebliche Mädchen, das «immerfort anders auf alle des Gleichgewichts schwan-kende Waagen hingelegt» wird. Die Elegie kommt dann zur Frage nach der Existenz der vergänglichen Artisten:

Wo, o wo ist der Ort - ich trage ihn im Herzen -,  
wo sie noch lange nicht konnten, noch von einander  
abfielen, wie sich bespringende, nicht recht  
paarige Tiere; -  
wo die Gewichte noch schwer sind;  
wo noch von ihren vergeblich  
wirbelnden Stäben die Teller  
torkeln [...]

Diese Strophe drückt die Erinnerung an die Zeit aus, wo die Artisten ihr professionelles Niveau noch nicht erreicht hatten und immer wieder vergeblich übten. Die Zeit dieser Unzulänglichkeit, aber der unermüdlichen Bemühungen hält der Dichter für die Zeit der Menschlichkeit. Nach dieser langen Zeit geht man plötzlich zur Stufe der artistischen Fertigkeit über, ohne sich des Augenblickes bewußt zu werden:

Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich  
die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig  
unbegreiflich verwandelt -, umspringt  
in jenes leere Zuviel.  
Wo die vielstellige Rechnung  
zahlenlos aufgeht.

Der Dichter stellt sich eine «unsägliche Stelle» vor, wo der Stand der zielbewußten Bemühungen plötzlich in den der ziellos schwebenden Zufriedenheit verwandelt wird. Wenn man die Fertigkeit erzielt hat, dann kann man dadurch Geld verdienen, aber man ist zur professionellen Routine gezwungen. Die «unsägliche Stelle» kann man als eine Schwelle verstehen, auf der die Verwandlung nicht nur vom Negativen ins Positive, sondern auch vom Positiven ins Negative erfolgt. Die «unsägliche Stelle» ist zwar ein abstrakter Ausdruck, aber man kann glauben, daß es solch einen Wendepunkt wirklich gibt.

Die fünfte Elegie fährt fort:

Plötze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz,  
 wo die Modistin, Madame Lamort,  
 die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder,  
 schlingt und windet und neue aus ihnen  
 Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden, künstliche Früchte -, alle  
 unwahr gefärbt, - für die billigen  
 Winterhüte des Schicksals.  
 [...]

In dieser vorletzten Strophe wird Madame Lamort in Paris metaphorisch dargestellt. In der Gestalt einer Modistin tritt also der Tod auf, der in der modernen Großstadt sein Spiel mit Attrappen entfaltet. Es ist zu bemerken, daß das Spiel von Madame Lamort vieles gemeinsam hat mit dem Spiel der Saltimbanques. Die Artisten, die der blinde Wille zum Springen zwingt, versinnbildlichen die Vergänglichkeit und Oberflächlichkeit der zivilisierten Welt, über die der Tod verfügt. Die punktierte Linie am Ende der Strophe deutet einen sprunghaften Szenenwechsel an, und wir kommen zur letzten Strophe:

Engel!: Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten,  
 auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier  
 bis zum Können nie bringen, ihre kühnen  
 hohen Figuren des Herzschwungs,  
 ihre Türme aus Lust, ihre  
 längst, wo Boden nie war, nur an einander  
 lehnenen Leitern, bebend, - und könntens,  
 vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten:

Hier tut sich die Welt der Engel auf. Wie auf dem Pariser Platz die Artisten vor den Zuschauern ihr Spiel präsentieren, so zeigen auf dem Platz der Engel die Liebenden vor den Zuschauern, die aber dort die Toten sind, ihr Spiel mit einem hohen Schwierigkeitsgrad. Die Zuschauer reagieren dann auf das tadellose Spiel der Liebenden freigiebig:

Würfen die dann ihre letzten, immer ersparten,  
 immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig  
 gültigen Münzen des Glücks vor das endlich  
 wahrhaft lächelnde Paar auf gestültem  
 Teppich?

Die Zuschauer aus der Totenwelt, die die Engel regieren, werfen ihre wertvollen Münzen vor die virtuosen Liebenden, die ihr schwieriges Spiel perfekt durchführen können. Hier wird jedoch gesagt, daß dieses vollkommene Spiel

niemals in der Menschenwelt geschehen kann und daß wir weder die Plätze der Engel noch die dort gültigen Münzen kennen. Es handelt sich bei dem ganzen Bild um eine utopische Erscheinung. Und die Art und Weise, wie die spielenden Liebenden dargestellt werden, dürfte man wieder einmal Epiphanie nennen. In der fünften Elegie kann man außerdem von einer zweistufigen Epiphanie sprechen: zuerst wird das abstrakte Bild der «unsäglichen Stelle» gezeigt, wo die Verwandlung vom Negativen ins Positive und auch umgekehrt erfolgt, und dann der utopische «Engelsplatz», wo die Liebenden das positive Bild des menschlichen Daseins darstellen. Das ist, so glaube ich, die am besten vergegenwärtigte, endgültige Epiphanie in Rilkes Dichtung.

#### *4. Rilke, der Dichter der Epiphanie*

Wie wir im letzten Abschnitt gesehen haben, finden wir in den Gedichten Rilkes Szenen, die man als Epiphanie bezeichnen kann, und zwar nicht in einer bestimmten Schaffensperiode, sondern vom frühen «Stundenbuch» bis zu den späteren «Duineser Elegien». Rilke spricht, soviel ich weiß, nicht von Epiphanie, aber man kann sagen, daß es in seiner Denk- und Ausdrucksweise einen mit Epiphanie zu erklärenden Faktor gibt.

Die Eigentümlichkeit der Epiphanie bei Rilke kann man wohl klarmachen, indem man sie mit der Epiphanie bei Borchardt vergleicht. Wie wir im zweiten Abschnitt «Bacchische Epiphanie» von Borchardt beobachten konnten, kommt Dionysos in diesem Gedicht wiederholt in modifizierter Form zum Vorschein. Durch die Wiederholungen prägt sich die Epiphanie des Weingottes immer stärker aus. Die Epiphanie bei Rilke ist dagegen durch plötzliche Einmaligkeit charakterisiert, und zwar gibt es eine Erscheinung als statisches Bild nach einer dynamischen Entfaltung der Dinge. In dem Gedicht aus dem «Stundenbuch» dämmert die Vision der fertigen Kirche erst dann in der nächtlichen Luft, nachdem die Werkleute einen ganzen Tag am Bau glatt zusammengearbeitet haben. Im Gedicht «Christi Höllenfahrt» wird im Hauptteil der rasche Sturz Christi in die Erde ausgemalt, und dann wird plötzlich das stille Bild Christi als Auferstandener oben am Kreuz sichtbar. In der fünften Elegie wird zum Schluß das perfekte Spiel der Liebenden auf dem Platz der Engel heraufbeschworen, nachdem die Gassen-Akrobaten ihr kraftvolles Spiel ununterbrochen präsentiert haben und «Madame Lamort» genau so ihre prunkvolle Parade in Paris aufgeführt hat. Die Punktlinie unterscheidet scharf zwischen der Scheinwelt der modernen Stadt und der wahren Welt der Toten und Engel und hebt den utopischen Charakter der letzteren hervor.

Rilke wird bekanntlich als ein sich entwickelnder Dichter gesehen. Im «Stundenbuch» verfügt er über den Ton des Gebetes. In den «Neuen Gedichten» konzentriert er sich darauf, ein Ding zu evozieren. In den «Duineser Elegien» versucht er, vom «Gesicht-Werk» zum «Herz-Werk» überzugehen. In je-

der Schaffensphase aber ist die epiphanische Ausdrucksweise wirksam, wie wir im letzten Abschnitt gesehen haben. Sie liegt sicherlich der Struktur seiner Dichtung zugrunde. Kein Rilke-Kenner wird bestreiten, daß in seinen Gedichten das Wort «plötzlich» häufig vorkommt. Obendrein hat Judith Ryan die Begriffe «Umschlag» und «Verwandlung» als die wichtigsten Momente in seiner Lyrik hervorgehoben<sup>19</sup>. Die Verwandlung ist natürlich das Schlüsselwort beim späteren Rilke. Nach Rilke kann ein Ding eine ewige Existenzberechtigung gewinnen, indem es im «Weltinnenraum» verwandelt wird. Das verwandelte Ding kommt in seinem dichterischen Raum in Form der Epiphanie vor.

Wenn man die epiphanische Ausdrucksweise bei Rilke betrachtet, kommt man zum Schluß, daß sein Denken immer darauf gerichtet war, den utopischen Zustand des Menschen dichterisch darzustellen, und daß er zugleich über die Unzulänglichkeit des Menschen klagte, der diesen Zustand existentiell niemals erreichen kann.

---

<sup>19</sup> Judith Ryan: Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der Mittleren Periode (1907-1914). München 1972.

Maria Tosca Finazzi  
(Bergamo)

*L'insidia della memoria e la lesione della colpa  
nei personaggi di Leo Perutz*

Nelle opere di Perutz l'inquietudine fantastica non è mai proiettata nel futuro, ma sempre rivolta a un passato più o meno lontano che riflette sul presente una luce ambigua, incerta e inafferrabile. Il passato si offre come una dimensione duttile, porosa e permeabile al lento insinuarsi del fantastico che predilige quasi sempre uno sguardo lontano, velato dal tempo. Non è sicuramente un caso che proprio nei tre romanzi nei quali è assente l'elemento fantastico (*Turlupin*, *Wohin rollst du Äpfelchen?*, *Der Judas des Leonardo*), Perutz abbia rinunciato all'esplorazione a ritroso, preferendo l'uso di una narrazione che si svolge linearmente nel tempo. In tutti gli altri romanzi invece la dimensione del passato, perduta in anni lontani, o rintracciabile in pochi giorni o poche ore addietro, determina sempre l'inizio della narrazione, giustificando l'atto del racconto con la necessità di recuperare e interpretare la vita trascorsa.

La memoria che attualizza il passato diventa così il principio dominante del racconto, necessità e finalità di una letteratura votata al ricordo, evocato, non tanto allo scopo di riprodurre fedelmente il vissuto - operazione che data l'enigmaticità che caratterizza ogni esperienza in Perutz risulterebbe assai ardua - quanto di tentarne una ricostruzione logica. Ma il ricordo è tutt'altro che naturale per questi tormentati personaggi, divisi tra il desiderio di oblio e l'insostenibile nostalgia dei ricordi (come Grumbach in *Die dritte Kugel*), oppure incapaci di vivere il presente a causa di un unico episodio passato che si presenta ossessivamente alla memoria (come Vittorin in *Wohin rollst du Äpfelchen?*), o ancora, aggrappati a ricordi entusiasmanti, benché immaginari, che tuttavia consentono di affrontare con fiducia il futuro, come avviene ad Amberg in *St. Petri-Schnee*. Se una memoria intatta e univoca diventa requisito essenziale per conseguire un'identità solida e stabile, per i personaggi di Perutz si crea di conseguenza un legame inestricabile tra una memoria frammentaria e illogica e la loro personalità infranta, destinata spesso a rimanere in bilico addirittura tra diverse identità.

Collegando il tema della memoria all'instabilità esistenziale, Perutz offre così una nuova formulazione del motivo della discontinuità della vita che, riassunta nella fortunata formula «das Ich ist unrettbar», fu una delle dominanti della Vienna di fine secolo. Ma mentre la teoria di Mach, considerata da Hermann Bahr<sup>1</sup> la filosofia dell'Impressionismo, si tradusse generalmente, per gli scrittori dell'epoca, nell'ideazione di personaggi che riflettono sulle proprie percezioni e sensazioni, ripiegati su se stessi alla ricerca di una realtà interiore che trova una frequente formulazione letteraria nell'uso del monologo interiore, in Perutz la discontinuità dell'esperienza si sviluppa nell'azione, spesso frenetica e concitata, di personaggi che esprimono solo molto raramente il loro pensiero, affannati come sono a dipanare la contorta matassa delle vicende. Al centro dei romanzi di Perutz non c'è l'Io introvertito o analizzato dall'autore, ma l'Io che agisce nel tentativo di fondare e di creare una sua identità, anche se alla fine la vita risulterà interpretabile in vari modi, sovrapposta ad altre storie, e comunque sempre frammentaria e fragile se posta di fronte alla prova di una solida coerenza. In ultima istanza non è mai solo necessario raccontare una storia, strappandola alla dimenticanza, ma è sempre indispensabile anche ricostruirla a posteriori, una volta chiuso il libro, per cercare di rintracciarne quella continuità logica che, mancando sul piano esistenziale, si può forse trovare a livello fantastico. Del resto, l'interpretazione delle vicende, essendo perlopiù di natura fantastica, non può essere comunicata direttamente, ma solo accennata con toni allusivi, e in ogni caso non è mai il protagonista, esposto a dilemmi troppo inestricabili, che riesce a spiegare le vicende, sia perché egli stesso ne è soggiogato, sia perché la morte interviene spesso a toglierlo dalla scena e a impedirgli di svelare quel mistero che a volte solo all'ultimo momento è riuscito a comprendere<sup>2</sup>. La morte dell'eroe è sempre, in Perutz, il sigillo definitivo di una colpa, stabilita non tanto da un'infrazione del consueto limite tra bene e male, ma da un caso, un fato, una forza deterministica che, vuoi a priori, vuoi seguendo comunque una logica estranea alla comprensione umana, stabilisce che quell'azione, e non un'altra, magari anche più grave, sia severamente punita. Il tema della memoria, unito ai motivi della colpa e di un'esistenza sconnessa si rincorrono in tutta la produzione di Perutz, quasi sempre in una rigorosa atmosfera fantastica, governata da un ordine razionale eppure misterioso, perché se, come ebbe a dire Perutz, Dio è una formula matematica<sup>3</sup>, le regole che defini-

<sup>1</sup> Hermann, Bahr, *Dialog vom Tragischen*, in *Überwindung des Naturalismus*, Stoccarda, 1968, p. 198.

<sup>2</sup> Letteratura degli estremi, il fantastico si spinge fino ai limiti della vita e sfocia quasi sempre nella morte, che è «la tensione ultima che anima il racconto fantastico, lo spazio zero che ne delimita la narrazione, la spinta che ne giustifica la dinamica, come attrazione o come fuga». Silvia Albertazzi, *Il punto su: la letteratura fantastica*, Roma - Bari, Laterza, 1993, (Abbr.: LF), p. 79.

<sup>3</sup> Michaela, la primogenita di Perutz, domandò al padre il 26 luglio 1957, poco prima della



scono la sua applicazione in una forza deterministica sono pur sempre inaccessibili all'uomo.

Come nella più antica tradizione narrativa, le vicende del primo romanzo di Perutz, *Die dritte Kugel*, pubblicato nel 1915, sono affidate al racconto orale di un testimone delle vicende del protagonista<sup>4</sup>. Dopo il monologo oscuro e frammentario del capitano Glasäpflein, completamente privo della memoria e totalmente smarrito nello spazio disabitato della sua amnesia<sup>5</sup>, un anziano cavaliere spagnolo inizia infatti a raccontare le vicissitudini del capitano Grumbach e della sua lotta solitaria contro l'esercito spagnolo di Cortez durante la conquista del regno azteco. Il soldato più interessato alla storia è lo smemorato capitano Glasäpflein che, a poco a poco, riconosce come sue le imprese di Grumbach e riacquista, almeno per tutta la durata del racconto, il ricordo del suo passato. Nella mente di Glasäpflein, impallidita dall'oblio, si apre lo squarcio luminoso del racconto del cavaliere, tesoriere della memoria del protagonista e narratore della sua lunga storia, racchiusa in una doppia cornice cifrata<sup>6</sup>. Temporanea-

---

sua morte: «“Glaubst Du an Gott?” und ihr Vater antwortete: “Ja, nicht wie Du es meinst und die anderen. Gott ist eine mathematische Formel, die die Welt lenkt”». Jürgen Serke, *Böhmsche Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft*, Vienna, Amburgo, 1987, p. 281.

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov ha evidenziato come una delle principali caratteristiche strutturali del racconto fantastico sia la figura di un narratore rappresentato, presente nella storia come personaggio o addirittura come protagonista. Questo statuto del narratore, essendo per sua stessa natura ambiguo, si addice perfettamente al fantastico che esige sempre il dubbio. «Non vi vien detto che il narratore mente, e la possibilità che menta, in un certo senso, strutturalmente, ci urta; ma questa possibilità esiste (giacché egli è anche personaggio), e l'esitazione può nascere nel lettore», Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1981, p. 90. Benché il testo dello studioso bulgaro sia stato spesso criticato, a volte anche duramente, questa sua osservazione è stata ripresa pienamente da altri critici, anche da chi non condivide, per altri versi, l'impianto della tesi di Todorov. Così Louis Vax: «[...] la novella fantastica ha naturalmente bisogno di un narratore testimone. [...]. È necessario che il narratore simuli di essere convinto, perché l'ascoltatore finga di essere persuaso», Louis Vax, *La natura del fantastico*, Roma - Napoli, Theoria, 1987, p. 31. Anche Silvia Albertazzi condivide il presupposto secondo il quale il fantastico prevede l'identificazione del lettore col personaggio: «È molto raro trovare storie fantastiche raccontate da un narratore onnisciente [...]: questo accade perché, per credere al fatto narrato, il lettore ha bisogno di identificarsi con chi lo racconta». LF, p. 81.

<sup>5</sup> «Ach, meine vergangenen Tage und Stunden kommen mit leeren Händen zurück und bringen nicht Gesichter mit sich noch Gestalten. Keiner will kommen von denen, die ich rief, sind alle aus meinem Erinnern geschwunden, haben mir nichts gelassen, als von ihrem Namen einen leeren Klang. Und mein Leben selbst ist blaß geworden und ich finde mein eignes Bild nicht mehr darin». Leo Perutz, *Die dritte Kugel*, Amburgo, Rowohlt, 1987, (Abbr.: 3K), p. 9.

<sup>6</sup> In quasi tutti i suoi romanzi Perutz ha sfruttato le potenzialità narrative del racconto in cornice, non tanto per legittimare la storia, basandola su manoscritti e biografie, quanto soprattutto allo scopo di creare un complesso rapporto di antitesi o di incertezze con il racconto interno, contribuendo in tal modo a delineare l'atmosfera di mistero e ambiguità propria del fantastico. Cfr. Dietrich Neuhaus, *Erinnerung und Schrecken*, Francoforte, Peter Lang, 1984,

mente dispensato dalla cronica incapacità di conservare il precipitato della sua vita, Glasäpflein ricorda, e nel complicato tessuto narrativo, in cui domina apparentemente la dimensione del meraviglioso, si inserisce invece con discrezione l'ambiguità fantastica dell'amnesia generata dalla colpa. Di là dell'irrisolvibile enigma dichiarato nel titolo stesso, riguardante la terza pallottola maledetta dell'archibugio di Grumbach che, per una magica deviazione della traiettoria, dovrebbe colpire il suo stesso proprietario, si cela in realtà l'arcano più profondo dell'amnesia di Glasäpflein, la cui motivazione, in apparenza trascurata, è invece meticolosamente nascosta e disvelata al tempo stesso. Analizzando accuratamente le immagini e le frasi sconnesse, evocate dalla memoria frammentaria di Glasäpflein, si deduce infatti che la sua amnesia è causata dall'elisir del mago Matiscona al quale egli si era rivolto per avere un sollievo dai suoi terribili ricordi. Per il triste eroe i ricordi coincidono con la memoria delle numerose colpe delle quali si era macchiato nel Nuovo Mondo, soprattutto nel tentativo di sfuggire alla maledizione delle tre pallottole del suo archibugio, pronunciata in punto di morte da Novarro<sup>7</sup>. La richiesta dell'oblio di un passato intessuto di colpe, al prezzo della perdita di un'identità definita, è per il protagonista l'unica via di scampo da rimorsi insopportabili che gli renderebbero impossibile la vita stessa. L'amnesia, come forma esasperata di rimozione dei sensi di colpa, è quindi il segnale di un'anima non limpida, che non può permettersi di ricordare se non correndo il rischio di disintegrarsi angosciosamente, e che preferisce quindi una più dolce dissoluzione in un malinconico oblio, che risulta da ultimo essere, oltre che pena, anche consolazione e liberazione<sup>8</sup>.

---

(Abbr.: ES), pp. 58-59. R. Lüth evidenzia il ruolo particolare svolto dalla cornice nel dispiegarsi del fantastico, sottolineando come essa sia in Perutz un catalizzatore di ambiguità misteriose. Cfr. Reinhard Lüth, *Drommetenrot und Azurblau*, Meitingen, Corian Verlag Heinrich Wimmer, 1988, (Abbr.: DA), pp. 141-174. Cfr. anche Stephan Berg, *Schlimme Zeiten, böse Räume*, Stoccarda, Metzler, 1991, (Abbr.: SZ), p. 134: «[...] bei Perutz steht der Rahmen stets im völligen Gegensatz zum übrigen Inhalt und umgekehrt. Das verweist auf die eigentliche Bedeutung, die dem Rahmen bei ihm zukommt: er schafft die Voraussetzung für die irritierende Ambivalenz der Gesamterzählung. [...] Erst im Verhältnis beider Teile zueinander entsteht die Aura der phantastischen Ambiguität».

<sup>7</sup> Grumbach è anzitutto responsabile dell'impiccagione di Novarro, così severamente punito per aver perso l'archibugio che in realtà gli è stato sottratto dal tedesco per mezzo di un diabolico sortilegio. Come previsto dall'inesorabile maledizione, Grumbach uccide a sangue freddo Montezuma e, dando un segnale sbagliato, fa uccidere Dalila anziché Mendoza. Inoltre, è anche indirettamente colpevole della morte di tutti i suoi compagni che l'hanno assecondato nei suoi sogni di gloria, e per finire, a Melchior viene tagliata la lingua, perché il suo capitano s'è momentaneamente scordato di lui lasciandolo solo nelle mani del nemico.

<sup>8</sup> Cfr. R. Lüth, DA, p. 282: «Im phantastischen Lethemotiv erweist sich die Erfüllung des dritten Fluches als endgültiger Identitätsverlust, der zugleich aber auch als Sühne Grumbachs für seine vielfache Schuld zu werten ist; die als Schuldgeständnis auffaßbare Amnesie bedeutet für ihn damit aber auch eine Art Erlösung». Durante il racconto del cavaliere spagnolo ci sono del resto riferimenti espliciti ad attacchi di amnesia di Grumbach, che sopraggiungono

Nei venti brevi capitoli di *Zwischen neun und neun*, pubblicato nel 1918, il fantastico, legato come di consueto alla criptica componente indiziaria<sup>9</sup>, si manifesta in modo nuovo rispetto al primo romanzo, essendo qui totalmente assente il rilassante momento meraviglioso, a tutto vantaggio del ritmo frenetico della fuga fantastica dello studente Stanislaus Demba per le vie della città<sup>10</sup>. Mentre poi in *Die dritte Kugel* l'individuazione degli indizi utili a scoprire la verità sulla terza pallottola e sulla ragione dell'amnesia di Glasäpflein veniva lasciata totalmente all'iniziativa del lettore, in *Zwischen neun und neun* è lo scrittore, con un sorprendente colpo di scena finale, a sollecitare una seconda lettura del testo, necessaria per individuare le tracce dalle quali traspare, con discrezione, la natura fantastica della storia. Mentre il romanzo si presenta con uno svolgimento assolutamente realistico, con eccessi talvolta comici e surreali, alla fine si scopre che, sin dall'inizio, tutto il racconto non è che una visione sognata da Demba un istante prima di morire, quando si trova sospeso nella dimensione intermedia tra la vita e la morte. Colto in flagrante nel tentativo di vendere un libro preso in prestito alla biblioteca, lo studente Demba è costretto a fuggire, nascondendo a tutti le manette che ha ai polsi, e cercando, al tempo stesso, di procurarsi i soldi necessari per fare un viaggio a Venezia con Sonja,

---

sempre nel momento in cui è in procinto di macchiarsi di una colpa. Dopo aver dato l'ordine di sparare a Montezuma, dimenticando completamente di realizzare così la prima parte della maledizione del Novarro, i primi sensi di colpa si manifestano nell'improvvisa amnesia di fronte al cadavere dell'amico, quando sia Grumbach che Melchior non riescono a ricordare le parole del Padre Nostro. In presenza di Dalila, il capitano tedesco si perde invece nel ricordo prepotente della sua amata Germania e, scordando il significato del segnale fatale del mantello, fa uccidere la fanciulla.

<sup>9</sup> Il termine Indizienroman fu usato per la prima volta da D. Neuhaus a indicare una caratteristica peculiare dei romanzi di Perutz, in base alla quale lo scrittore lascia dedurre alcune vicende da indizi sparsi, apparentemente con noncuranza e in modo casuale, nel corso della narrazione. Come in *Die dritte Kugel*, accenni enigmatici rimandano a qualcosa che non viene esplicitamente narrato, ma che il lettore attento, sollecitato dalla complessa struttura d'appello dei testi di Perutz, può scoprire a una seconda lettura, spinto dal desiderio di risolvere l'enigma che sigilla ermeticamente il romanzo. Il paradigma indiziario, da non confondere con il riempimento dei punti vuoti o indeterminati («Unbestimmtheitsstellen» o «Leerstellen») che, come rilevato da Roman Ingarden e poi da Wolfgang Iser, ha luogo durante ogni processo di lettura, è una caratteristica peculiare, oltre che di *Zwischen neun und neun*, anche di altri due romanzi, *St. Petri-Schnee* e *Der Meister des Jüngsten Tages*. Cfr. D. Neuhaus, *Im Hinterhof der Geschichte. Beobachtungen zum Werk Leo Perutz*, in «Phaïcon», Francoforte, Suhrkamp, 1982, p. 47; D. Neuhaus, ES, pp. 59-62; R. Lüth, DA, pp. 277-329.

<sup>10</sup> Hans Schumacher distingue lo sconcerto provocato dal fantastico, che costringe il soggetto a cercare di capire il fenomeno strano e a non accettarlo passivamente, dal senso di armonia che invece il meraviglioso suscita nell'osservatore, facendolo desistere dal tentativo di imporre la propria volontà individuale. «Il fantastico stimola l'attività; il senso del meraviglioso determina una sorta di rilassamento. Faust è la figura centrale della letteratura fantastica». Hans Schumacher, *Considerazioni sulla letteratura fantastica come iniziazione mancata*, in «Spiclegio moderno», 17-18, 1982, (Abbr.: IN), p. 24.

la sua ex fidanzata. Ma questa fuga non è mai iniziata realmente, perché interrotta sul nascere da un salto nel vuoto per sfuggire alla polizia. Demba corre, senza una meta precisa, per le vie di una città ostile<sup>11</sup> che pulsa delle sue stesse angosce e si trasforma in un labirinto senza via d'uscita, in uno spazio ingovernabile, che non si presenta definitivamente come «altro», nel senso di dichiaratamente fantastico, ma che lo costringe comunque a girare a vuoto, senza trovare un percorso lineare verso la salvezza, imponendogli un movimento circolare che lo fa tornare inesorabilmente al punto di partenza, dove lo aspetta la morte. Non è però tanto la dimensione spaziale a venir deformata in senso fantastico, quanto quella temporale, in questo caso non legata a ricordi veri e propri, ma piuttosto a desideri. Non è esatto definire la visione di Demba «un concentrato di ricordi»<sup>12</sup>, perché non è la memoria a farlo agire, ma la fantasia che lo spinge a desiderare ardentemente, fino a fargli scoppiare il cuore, di essere libero per almeno altre dodici ore<sup>13</sup>. La libertà di Demba, limitata però dalle manette che deve nascondere e che si romperanno solo con la caduta, dura infatti dodici ore, dalle nove del mattino fino alle nove di sera; o piuttosto, non ha alcuna durata e si addensa nello spazio impossibile tra le nove e le nove<sup>14</sup>, ed è davvero un concentrato, non di ricordi, ma di desideri, concesso prima della morte al povero studente.

---

<sup>11</sup> Hans Kricheldorf osserva giustamente che Vienna appare da un'angolazione particolare: «Und es scheint nicht einmal das Wien von 1917 oder 1918 zu sein, das in diesen Kapiteln sichtbar wird, nicht etwa das Schnitzlerische (er schrieb damals noch), sondern viel eher das Wien Ödon von Horváths, ja, das Wien des "Herrn Karl"». H. Kricheldorf, *Leo Perutz: Zwischen neun und neun*, in «Neue Deutsche Hefte», 25 Jg., Heft 3, 1978, p. 829.

<sup>12</sup> Cfr. D. Neuhaus, ES, p. 55: «Im Roman "Zwischen neun und neun" erinnert der Student Stanislaus Demba in seiner Todessekunde die letzten 24 Stunden seines Lebens. Er läßt sich in diesem Erinnerungskonzentrat als Mensch, dem die Hände durch Handschellen gebunden sind, durch Wien gehen».

<sup>13</sup> «Mir schwindelte, es gellte mir in den Ohren: Freiheit! Freiheit! Freiheit! Das Herz wollte mir bersten vor dem einen Wunsch: Freiheit! Nur noch einen Tag Freiheit, nur noch zwölf Stunden Freiheit! Zwölf Stunden! - Und dabei hörte ich die Polizisten am Türschloß arbeiten, gleich würden sie da sein, es gab keine Rettung, und da beschloß ich, mich nicht fangen zu lassen und lieber zu sterben». L. Perutz, *Zwischen neun und neun*, Amburgo, Rowohlt, 1990, p. 92. La centralità del tema della libertà è testimoniata anche dal fatto che Perutz aveva scelto inizialmente proprio il titolo *Freiheit* per il suo romanzo, che con tale titolo comparve infatti nel «Berliner Tageblatt» nel mese di luglio del 1918.

<sup>14</sup> Nelle rigorose strutture narrative dello scrittore riveste una notevole importanza la simbologia numerica, rintracciabile sia nel tessuto narrativo sia come principio che governa la distribuzione dei capitoli. Per il matematico Leo Perutz, inventore tra l'altro di una formula che rimase in uso nel campo assicurativo per tutti gli anni Venti, l'interesse per la precisione si accompagna alla speculazione numerico-fantastica. Il numero nove, ad esempio, in *Zwischen neun und neun* e in altri romanzi, appare sempre, come prevede la numerologia cabalistica, in stretto collegamento con la morte. Cfr. D. Neuhaus, ES, p. 110.

Demba compie da solo un anomalo «pellegrinaggio iniziatico»<sup>15</sup>, ma l'estraniamento di Demba dai suoi simili, messo in evidenza anche con molta ironia durante i numerosi incontri con diversi personaggi, esaspera la condizione di solitudine, caratteristica abituale del personaggio nella narrazione fantastica, e non lo conduce al rinnovamento di sé, ma a una tragica redenzione nella morte. Disorientato, assolutamente limitato a se stesso, come tutti i personaggi di Perutz, Demba fugge per una colpa irrisoria che avrà però conseguenze fatali. In uno dei rari romanzi in cui lo scrittore non ricorre alla finzione letteraria di basare il suo racconto su scritti autobiografici rinvenuti da qualche curioso editore, l'oggetto «libro» assume imperiosamente un ruolo ancora più importante, fornendo anzi il pretesto per la drastica accusa contro Demba. La disparità tra una colpa così lieve (come un furto di un libro) e una pena così grave, induce a ricercare altre, più profonde motivazioni della sua colpevolezza<sup>16</sup>. Demba non è tanto una vittima della società, quanto di se stesso, della sua incapacità di vivere, della dilacerazione profonda del suo animo che gli impedisce di essere in armonia con il mondo. Il rancore, l'impazienza, l'astio di Demba sono solo il segnale di una dolorosa fragilità che lo porta a ribellarsi contro tutto il mondo, a non accettare nessun giudice sopra di sé, a rifiutare ogni ammissione di colpa, ma soltanto perché si punisce continuamente da solo. Senza riferimento a un passato misterioso o a una memoria carente, la colpa assume, in questo romanzo più che altrove, una valenza metafisica, il cui significato resta perennemente nascosto all'uomo. Dopo il calvario per le vie di Vienna, lo studente Stanislaus Demba trova una drammatica liberazione dalla colpa solo quando è a terra, senza vita, e le manette si sono finalmente spezzate.

Con un'inaspettata soluzione fantastica, che forse non è altro che il tentativo di trovare un'alternativa impossibile alla morte, si sbarazza della sua colpa il sottotenente Eduard von Jochberg, protagonista del romanzo, *Der Marques de*

---

<sup>15</sup> Cfr. Paola Maria Filippi, postfazione a *Tra le nove e le nove*, Gardolo di Trento, Reverdito, 1988, p. 267: «Il lungo viaggio che in dodici ore - o sono solo dodici secondi? - [Demba] compie attraverso l'umanità è una sorta di pellegrinaggio iniziatico in apparenza giustificato dalla spasmodica ricerca di denaro». Inserito però in un ambiente fantastico il rituale dell'iniziazione viene stravolto dato che, anziché inserirsi in una sfera sociale e garantire la stabilità culturale, il percorso iniziatico viene compiuto da un personaggio solitario, escluso dalla società, senza genitori né figli, il cui isolamento prelude inevitabilmente al fallimento del percorso. La morte simbolica dell'iniziando si trasforma per il personaggio fantastico in un'innappellabile condanna a morte. Cfr. Hans Schumacher, IN, pp. 27-29: «Vorrei arrischiare un'ipotesi interpretativa: il fantastico è un incontro iniziatico con la trascendenza, tentato da soli e quindi vano».

<sup>16</sup> Ma la brama di denaro di Demba non è una colpa plausibile, anche perché non viene mai esaudita a causa dell'impossibilità pratica di allungare la mano per prendere i soldi che gli spettano senza correre il rischio di mostrare le manette. Neanche la colpa di cui si macchia nei confronti di Steffi, trascurata a causa di un'altra ragazza che in fondo non gli interessa, pare giustificare una colpa che va oltre ogni razionale motivazione.

*Bolibar*, pubblicato nel 1920. Riprendendo l'andamento triadico di *Die dritte Kugel*, le memorie del defunto sottotenente, adeguatamente presentate e rivisitate da un misterioso editore, rivelano che la disfatta inspiegabile dei due reggimenti Nassau e Erbprinz von Hessen durante la campagna del 1812 di Napoleone I in Spagna, è stata in realtà provocata dagli stessi ufficiali tedeschi che hanno più o meno involontariamente obbedito a tre ordini del Marchese di Bolibar. Questo è il romanzo in cui la colpa, espressa in tutte le diverse forme di tradimento - da quello amoroso alla diserzione militare, fino alla variante metafisica e inespugnabile della colpa di Salignac - pervade in modo più drammatico e generalizzato tutti i personaggi, influenzando ogni loro comportamento. Se il Marchese di Bolibar decide di intervenire nella battaglia per lavare l'onta del tradimento che grava sulla sua famiglia, e la bella Monjita si uccide perché accusata ingiustamente di infedeltà, gli ufficiali tedeschi diventano responsabili della distruzione dei due reggimenti nel tentativo di tenere nascosta la loro tresca amorosa con la moglie defunta del comandante, Françoise-Marie. Proprio dalle vicende degli ufficiali tedeschi emerge l'ineluttabilità delle colpe di cui essi si macchiano perché, nonostante conoscano la funzione e la natura dei tre segnali che serviranno al nemico per attaccare, un destino perverso, ma del tutto conforme alle loro condizioni psicologiche, li porterà di volta in volta, a eseguire, loro malgrado, i comandi. A conoscenza delle pieghe più recondite delle vicende, è il sottotenente Jochberg ad avvertire con maggiore intensità il senso di colpa. Ma, come già per Grumbach<sup>17</sup>, anche per Jochberg interviene, a sollevarlo dall'oppressione, una parziale amnesia che lo porta a una progressiva riduzione non solo dei ricordi, ma anche dei rimorsi. La spinta narrativa iniziale a raccontare la propria storia comincia così a dover fare i conti con una tendenza all'amnesia sempre più grave, provocando lacune sempre più vistose nel racconto. L'annientamento della personalità a causa dei sensi di colpa, che per Grumbach si concretizza, ricorrendo al motivo fantastico del Lete, nella totale perdita della memoria, ha invece una svolta del tutto inaspettata nel finale del *Marques de Bolibar*. Il colpevole e sconfitto Eduard von Jochberg lascia infatti la scena trasformato, con una metamorfosi fantastica, nel vincitore della battaglia, il Marchese di Bolibar<sup>18</sup>. Preparata dalla progressiva dissoluzione della

---

<sup>17</sup> L'amnesia di Jochberg, che appare chiaramente una forma di rimozione di ricordi insostenibili, viene considerata dallo studioso R. Lüth quasi una spiegazione a posteriori del più enigmatico oblio di Grumbach. Cfr. R. Lüth, DA, pp. 282-283.

<sup>18</sup> Il motivo, di per sé puramente meraviglioso, della metamorfosi o della metempsicosi viene arricchito nel fantastico da una dimensione psicologica e utilizzato per rappresentare stati schizofrenici, malattie psichiche, o disagi esistenziali di varia natura. Nelle fiabe si tratta generalmente di una temporanea trasformazione in un animale, ma nel fantastico la metamorfosi può diventare definitiva e irreversibile e avere tragiche conseguenze, come nel caso di Gregor Samsa. La trasformazione di Jochberg in un altro personaggio sovrappone invece il motivo della metamorfosi a quello del doppio, anch'esso ricorrente nelle opere di Perutz.

personalità dell'ufficiale, non più padrone delle proprie sensazioni ed esposto a una serie scoordinata di percezioni visive e acustiche, la reincarnazione giunge, inaspettata e folgorante, a salvarlo dal pericolo di morte sicura. L'unico modo di sfuggire alla colpa e ai rimorsi è l'annullamento dell'identità; la figura di Jochberg si sdoppia irrimediabilmente tra il personaggio del sottotenente, sensibile e insicuro, e quello del Marchese, energico e deciso. Solo nella calibratissima struttura narrativa si realizza un perfetto e fragile equilibrio tra due versioni della stessa storia, in cui un'unica figura impersona contemporaneamente l'assassino e l'assassinato, lo sconfitto e il vincitore.

Ingiustamente considerato da alcuni critici una figura secondaria<sup>19</sup>, il cavaliere Salignac è invece uno dei personaggi fantastici indimenticabili creati da Perutz, e lo si può sì isolare dal resto delle vicende, ma solo in virtù della sua grandezza e del suo valore paradigmatico. Introdotto con la tecnica della «gradualità», con la quale normalmente si presentano i fantasmi<sup>20</sup>, il luciferino Salignac emana intorno a sé, sin dall'inizio, un'aura di terribile mistero cristallizzato dagli anni, che lo rende lontano e inaccessibile agli altri personaggi. È il solitario per eccellenza e non può avere rapporti con altri esseri umani, perché chiunque faccia un tratto di strada con lui è destinato a non rimanere in vita a lungo. La vera identità di Salignac viene portata alla luce dalla memoria popolare che conserva nei secoli i ricordi dei misteri inspiegabili. È infatti la gente del popolo a fornire gli indizi dai quali si deduce che il tenebroso cavaliere altri non è che l'Ebreo errante, spinto dalla maledizione divina a viaggiare per l'eternità, fino a quando non incontrerà nuovamente il Salvatore. Peccatore, ma non in cerca di redenzione, Salignac è un ribelle votato alla guerra, destinato a non soccombere mai, pronto ad affrontare le imprese più ardite, perché comunque eternamente condannato a non morire per non dimenticare la sua colpa. Ancora una volta, e forse nel modo più perentorio, la colpa è legata indissolubilmente alla memoria che conserva, non solo a livello personale, ma anche nell'immaginario collettivo, il ricordo di un'offesa incancellabile.

*Der Meister des Jüngsten Tages*, pubblicato nel 1923, esordisce con tutte le caratteristiche di un giallo classico: la domenica del 26 settembre 1909, nel padiglione di una villa della buona società viennese, l'attore teatrale Eugen Bischoff muore in circostanze misteriose. La pistola impugnata nella mano destra

---

<sup>19</sup> Cfr. H. H. Müller, postfazione a *Der Marques de Bolibar*, Paul Zsolnay, Vienna, Darmstadt, 1989, p. 247; V. J. Carbonell, *Ein Autor deutschsprachiger phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Dissertazione, Monaco, 1986, pp. 195-196.

<sup>20</sup> Cfr. P. Penzoldt, *Die Struktur der Gespenstergeschichte*, in *Phäicon II*, Francoforte, Insel, 1975, p. 23: «Die meisten Autoren arbeiten mit Schattierungen: sie spielen zuerst vage und dann immer deutlicher auf die Klimax an. In einer typischen Gespenstergeschichte gibt es zuerst ein Ereignis, das auf die Anwesenheit eines Geistes hinweist, darauf erscheint das Gespenst, wird aber als solches nicht erkannt, und schließlich kann die Anwesenheit der Übernatürlichen nicht mehr geaugnet werden, und die Geschichte erreicht ihre Klimax».

e la porta chiusa dall'interno sembrano non lasciare dubbi che si tratti di suicidio. L'ingegnere Solgrub, tuttavia, improvvisandosi detective, trova indizi che fanno invece pensare a un omicidio, mentre Felix, il fratello della moglie di Bischoff, scopre un altro particolare che lo convince che sia stato il capitano di cavalleria Yosch ad aver spinto l'attore al suicidio. Nonostante queste prime mosse, *Der Meister des Jüngsten Tages* scardina le regole del giallo tradizionale e trasferisce la colpa in una dimensione ambiguamente fantastica che non consente, a differenza di quanto avviene in un giallo in piena regola, di individuare il vero colpevole<sup>21</sup>.

Come nel *Marques*, Perutz utilizza la situazione narrativa in cui il racconto è costituito dalle memorie del protagonista delle vicende, Gottfried Adalbert von Yosch. La parzialità della narrazione in prima persona è però accentuata, in questo caso, dall'esigenza del protagonista di scagionarsi dalla grave colpa di omicidio; è pertanto inevitabile che il lettore dubiti della sincerità del narratore, quando quest'ultimo, proprio nel momento culminante della morte di Bischoff, dichiara di non ricordare, o confonde le prospettive spaziali e temporali spostandosi con la mente in altri luoghi e nel passato. Come Grumbach, Jochberg e altri personaggi ancora, anche Yosch, posto di fronte a un fatto insostenibile, dichiara la capitolazione della coscienza e invoca la perdita della lucidità della memoria come unica risorsa per affrontare la realtà<sup>22</sup>. Diviso tra il desiderio di

---

<sup>21</sup> Perutz ha realizzato così una fusione audace tra due generi antiteci, perché mentre il giallo mira a risolvere un enigma, il fantastico lascia implacabilmente irrisolti i grovigli creati dall'uomo o dal caso, e se il giallo inizia con un mistero che viene a poco a poco razionalizzato, il romanzo fantastico si apre banalmente per poi lasciar penetrare all'improvviso o gradualmente un insondabile arcano. Jens Malte Fischer sottolinea come in questo romanzo si verifichi una continua alternanza tra il genere del giallo e del fantastico: (J. M. Fischer, *Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*, in *Phaïcon III*, Francoforte, Insel, 1978, p. 119). Mentre sono presenti, infatti, elementi tipici del romanzo poliziesco, quali ad esempio una serie di morti misteriose, l'enigma di un omicidio in una stanza chiusa e le piste false, ci sono invece aspetti in aperto contrasto con il genere del giallo. Non solo non si risolve l'enigma, ma la narrazione stessa è condotta da un personaggio assolutamente inattendibile, mentre il detective Solgrub, pur essendo, come conviene alle regole del genere, un outsider, non incluso nella cerchia dei protagonisti, diventa a sua volta vittima e, contro ogni logica, anziché fornire le delucidazioni finali, muore inaspettatamente d'infarto. L'assassino scelto al di fuori dell'ambiente dei protagonisti e di natura piuttosto insolita ricorda invece il caso eccezionale ideato da E. A. Poe in *Murders in the Rue Morgue*. Definendola «geniale», Theodor W. Adorno non considera quest'opera un giallo, ma più genericamente un «significativo romanzo di tensione» (Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Francoforte, Suhrkamp, 1981, p. 235). Proprio basandosi su *Der Meister des Jüngsten Tages*, Friedrich Torberg ha definito Perutz il risultato di «una scappatella di Franz Kafka con Agatha Christie», laddove il riferimento a Kafka è da intendersi soprattutto come allusione alla predilezione di entrambi gli autori per eroi dilacerati da sensi di colpa inafferrabili. (F. Torberg, *Wenn der Boden schwankt*, «Die Welt», Amburgo, N. 77, 3 aprile 1975, p. 2).

<sup>22</sup> «Ich hatte mich völlig in mich selbst zurückgezogen [...] und in einer unerklärlichen Verkehrung des Empfindens nur den einen Wunsch gehabt, von der Erinnerung an die Ereig-



essere immune dai ricordi e l'imperiosità della memoria, Yosch scrive infatti paradossalmente, non tanto per ricordare la sua storia, quanto piuttosto per liberarsene, per allontanare da sé le vicende e, forse, anche la colpa commessa, come se, una volta impressi sulla carta, i ricordi risultassero scritti da un altro, o addirittura vissuti o inventati da un altro<sup>23</sup>.

Le indagini che conducono da un lato la coppia formata dall'ingegnere Solgrub e dal dottor Gorski<sup>24</sup>, e dall'altro Yosch stesso, portano a individuare il colpevole in un gigantesco manoscritto italiano del Cinquecento, nel quale è riportata la composizione di una droga dalle proprietà straordinarie. Il fumo di questa droga consente infatti di ampliare le capacità immaginative, e a esserne irresistibilmente attratti sono pertanto soprattutto artisti che vivono una crisi di ispirazione, quali Bischoff o Leopoldine, un'aspirante pittrice. Come spiega alla fine del racconto il dottor Gorski, tutti quelli che hanno fatto uso della droga si sono tolti la vita o sono impazziti, perché non hanno tenuto in considerazione che l'immaginazione è strettamente legata alla paura, e che suscitare potenti visioni significa, al tempo stesso, evocare fantasmi e mostri insopportabili, spesso generati dalle colpe commesse<sup>25</sup>. L'unico personaggio a superare, almeno apparentemente, l'effetto della droga è il barone Yosch, che riesce a sostenere la terribile visione del «Drommetenrot», il rosso fuoco di trombe, che

---

nisse des vergangenen Tages unberührt zu bleiben». Leo Perutz, *Der Meister des Jüngsten Tages*, Amburgo, Rowohlt, 1991, (Abbr.: MJT), p. 104.

<sup>23</sup> «Vielleicht, verfolgte Seele! Vielleicht hab ich, was mich bedrängt, für immer abgetan von mir, indem ich es niederschrieb. Meine Geschichte liegt hinter mir, ein Stoß loser Papiere, ich habe ein Kreuz darüber gemacht. Was habe ich noch mit ihr zu tun? Ich schiebe sie beiseite, als hätte sie ein anderer erlebt oder erdacht, ein anderer geschrieben, nicht ich». MJT, p. 9.

<sup>24</sup> Il legame investigativo che lega Solgrub al dottor Gorski è un chiaro riferimento alla classica coppia letteraria di detective formata da Sherlock Holmes e dal dottor Watson, anche se nel romanzo di Perutz i ruoli sono in parte ribaltati, perché alla fine è Gorski, e non l'ingegnere, a dare le spiegazioni conclusive del caso. Ma mentre Solgrub, come Holmes, lascia il lettore all'oscuro delle conclusioni ultime delle sue indagini, nel romanzo di Perutz è Yosch, e non il dottor Gorski, a svolgere la tipica funzione di Watson di cronista dello svolgimento delle vicende e di intermediario per il lettore delle deduzioni di Holmes. Cfr. R Lüth, DA, p. 213. Beate Pinkerneil è stata la prima a rilevare come la coppia di Perutz abbia una stretta affinità con quella del francescano inglese William von Baskerville e del suo assistente Adson nel romanzo di Umberto Eco *Il nome della rosa*, opera che presenterebbe del resto numerosi parallelismi con *Der Meister des Jüngsten Tages*, sia nella costruzione narrativa, sia soprattutto nella scelta di un libro come responsabile di morti misteriose. Cfr. Beate Pinkerneil, *Der Feind in uns*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 21 novembre 1986, p. 25. Cfr. anche S. Berg, SZ, p. 166; Detlev Rettig, *Phantasie und Mathematik: der Roman «Der Meister des Jüngsten Tages» von Leo Perutz*, in «Diskussion Deutsch», Francoforte, 1993, 24, H. 131, p. 275.

<sup>25</sup> Così la droga avrebbe suscitato in Bischoff la visione della realizzazione della sua grande paura di perdere Dina, mentre agli occhi dell'ingegnere Solgrub, anch'egli vittima della droga, si sono probabilmente materializzati i cadaveri delle centinaia di giapponesi morti sui fili dell'alta tensione, da lui progettati durante la guerra russo-giapponese.

colora l'immagine del Giudizio Universale. È del tutto secondario che il dottor Gorski cerchi di trovare una spiegazione scientifica a questa visione e spieghi che si tratta probabilmente del colore invisibile dell'infrarosso; essenziale è invece che Perutz abbia trovato, con la sinestesia fantastica del colore tonante, l'espressione adeguata per rappresentare gli indicibili tormenti generati dai sensi di colpa, elevati a una dimensione fantastica e perciò non più nominabili con le parole consuete<sup>26</sup>.

Alla fine del romanzo una nota conclusiva di un misterioso editore annuncia a sorpresa che, a partire da una riga ben precisa del capitolo nono, la storia di Yosch prende una piega «fantastica», assolutamente non conforme alla verità. Il lettore dovrebbe pertanto rintracciare tutti gli indizi della colpevolezza di Yosch, ma la tesi dell'editore risulta troppo semplificativa, oltre che ambigua, dato che la maggior parte degli indizi, più che riferirsi a fatti concreti, rimanda al senso di colpa di Yosch che, per un eroe di Perutz, non coincide per forza di cose con una colpa realmente commessa<sup>27</sup>. Neppure la *mise en abîme* della storia di Yosch in un racconto di secondo grado<sup>28</sup>, più breve, ma che ripete

---

<sup>26</sup> Posto sempre ai limiti estremi dell'esperienza umana, lo scrittore fantastico si sforza di dare un nome a esperienze indicibili e innominabili, classificandole nell'universo mentale dell'immaginario e affidandosi spesso, come qui, al potere dello sguardo visionario per cogliere le variazioni misteriose che si insinuano o che irrompono nel tessuto della realtà quotidiana. Numerosi critici sottolineano come la comunicazione fantastica prediliga il senso della vista come veicolo dell'infrazione enigmatica. Basti citare il testo di Roger Caillois, *Nel cuore del fantastico*, (Milano, Feltrinelli, 1989), in cui lo studioso cerca di definire l'inquietudine fantastica esclusivamente sulla base di opere pittoriche, o ancora, l'opera di Erwin Gradmann, *Phantastik und Komik*, (Francke Verlag, Bern, 1957) dove l'autore, sempre rifacendosi alle arti figurative, trova una coerenza interna tra fantastico e comico, soprattutto nell'elemento comune della metamorfosi. Nel suo testo basilare per la definizione del genere, *La letteratura fantastica*, Tzvetan Todorov ha persino definito una serie di temi fantastici come «temi dello sguardo», perché tramite essi la dimensione del fantastico viene raggiunta attraverso le sensazioni di un soggetto che percepisce, prevalentemente per mezzo della vista, le deviazioni enigmatiche del mondo a lui circostante. Infine, Hans Holländer accosta il fantastico delle immagini letterarie a quello nella pittura (Hans Holländer, *Das Bild in der Theorie des Phantastischen*, in *Phantastik in Literatur und Kunst*, edito da Christian W. Thomsen e Jens Malte Fischer, Darmstadt, 1980, p. 77).

<sup>27</sup> La visione infernale ispirata dalle note del trio in si maggiore di Brahms, i continui riferimenti al Giudizio Universale, a un senso di persecuzione, alla ferita sulla fronte che, come il segno di Caino, lo identifica come assassino, causandogli l'impressione di essere accusato da tutti, non sono di per sé segnali di un delitto commesso, ma piuttosto di un'anima in conflitto che si dibatte convulsamente con i suoi tormenti. Il modo in cui Yosch cerca di dimostrare la propria innocenza sembra oltretutto assolutamente inadeguato allo scopo, perché egli accenna continuamente alla possibilità della sua colpa e anzi, sembra che solo nel tentativo di dichiararsi innocente sorga il sospetto della sua colpevolezza.

<sup>28</sup> La storia di Yosch ha la sua controparte nella vicenda di Giovansimone Chigi, il Maestro del Giudizio Universale, che i protagonisti leggono nel libro incriminato. Sia Chigi che Yosch sono accusati di un delitto, entrambi vedono il «Drommetenrot» sotto l'effetto della droga, e

emblematicamente le tappe fondamentali del percorso del protagonista, risolve il problema di individuare il colpevole. Quello che da ultimo risulta determinante per l'uomo non è la colpa, ma il senso di colpa che sembra essere intrinseco alla natura umana e che si manifesta con maggiore intensità nelle anime più sensibili degli artisti. Perutz si avvale del romanzo giallo, il genere per antonomasia del colpevole, per ampliare il tema della paura e della colpa in una sfera fantastica che, risalendo alle origine della coscienza umana, rintraccia l'unico tipo di angoscia capace veramente di sconvolgere la mente dell'uomo, quello causato da una colpa assoluta e generalizzata.

Ostinatamente concentrato su un unico tenace ricordo, Georg Vittorin, protagonista di *Wohin rollst du Äpfelchen?*<sup>29</sup> - pubblicato a puntate sulla «Berliner Illustrierte Zeitung»<sup>30</sup> nel 1928 - conduce la sua vita ossessiva in assoluta solitudine, separato dagli altri esseri umani dal solco creato dalla sua implacabile volontà di non dimenticare un'offesa subita durante il periodo di prigionia in Russia. Insieme ad altri quattro compagni, Vittorin aveva giurato di vendicarsi del sadico capitano di stato maggiore Seljukow, ma solo per Georg il giuramento acquista la forza di una maledizione implacabile. Mentre gli altri compagni, una volta ritornati a Vienna, si adagiano in una tranquilla vita borghese, per Vittorin non c'è pace e non c'è un vero rimpatrio<sup>31</sup>, perché non desidera altro che ritornare in Russia per portare a compimento la sua vendetta. Capovolgendo l'approccio alla tematica della memoria - e dedicandosi qui non a un caso di amnesia, ma di ipermemoria -, ancora una volta Perutz pone il ricordo a fon-

---

infine entrambi, dopo essersi salvati, sono preda di un unico intento artistico che spinge Chigi a dipingersi tra i dannati in molteplici affreschi del Giudizio Universale, mentre Yosch non può fare a meno di scrivere la sua storia, alludendo continuamente alla sua colpa.

<sup>29</sup> Prima di pubblicare *Wohin rollst du Äpfelchen?* Perutz scrisse il romanzo storico *Turlupin*, apparso nel 1924, nel quale sono narrate le contorte imprese di un folle di nome Turlupin, spinto dalla sua vertiginosa immaginazione a ritardare - così lo scrittore si diverte a far credere - lo scoppio della Rivoluzione Francese. A differenza di quanto avviene di norma ai protagonisti di Perutz, l'imprevedibile e trasognato Turlupin muore totalmente innocente, dopo aver vissuto una vita di sogni e fraintendimenti, parallela a quella delle altre persone che lo hanno circondato, ma muore, come tutti gli eroi di Perutz, nella più completa solitudine.

<sup>30</sup> Accompagnato da una gigantesca campagna pubblicitaria, il romanzo ebbe un grande successo e il titolo stesso, tratto da una canzone russa, acquistò una vita propria e divenne espressione dell'incertezza e dell'inquietudine dei tempi. H.H. Müller, postfazione a *Wohin rollst du Äpfelchen?*, Amburgo, Rowohlt, 1992, (Abbr.: WÄ), p. 232.

<sup>31</sup> Al successo del libro contribuì anche l'attualità del tema, piuttosto diffuso verso la fine degli anni venti, del soldato disilluso che non riesce a reinserirsi in patria. H.H. Müller accosta cautamente il romanzo di Perutz con un altro «Heimkehrroman», *Flucht ohne Ende* di Joseph Roth: «Wengleich die Helden Tunda und Vittorin eine gewisse literarische Familienähnlichkeit aufweisen, die sich auf den Typus des Heimkehrers und sein typisches Zeitschicksal erstrecken, so sind die Romanwelten von Roth und Perutz einander doch fremd. [...] Perutz hat das Sujet des Heimkehrers aus dem Krieg zum Stoff eines ironischen Unterhaltungsromans gemacht. Seine Skepsis ist von anderer Art». H.H. Müller, postfazione a WÄ, p. 241.

damento della personalità, creando un efficace intreccio fra questo e il tema della colpa. Durante il suo lungo pellegrinaggio in Europa alla ricerca del colpevole, Vittorin si macchia infatti a sua volta di colpe, in modo non molto diverso da Seljukow, senza comprendere la forza distruttiva del suo ricordo implacabile<sup>32</sup>. Non c'è mai un riconoscimento delle colpe, nemmeno quando Vittorin, alla fine del romanzo, rintraccia l'odiato Seljukow a Vienna, e la vendetta si rivela inutile, perché il nemico è ormai ridotto all'ombra di se stesso. Privo della consapevolezza delle sue stesse colpe, Vittorin dimentica improvvisamente la colpa da vendicare e allontana da sé due anni di vita con un gesto della mano<sup>33</sup>. L'incubo è finito, ma non è risolto l'inquietante enigma esistenziale di un uomo irrequieto che non ha capito niente, che non ha fatto tesoro di nessuna esperienza, e sembra pronto, con assoluta indifferenza, a diventar preda di un'altra inesorabile ossessione.

Il tema della colpa viene modulato anche in alcuni racconti della raccolta *Herr, erbarme Dich meiner!* del 1930. Nella complessa struttura narrativa di *Der Mond lacht* si accenna addirittura a una colpa fantastica, un oltraggio commesso dalla famiglia dei Sarrazin nei confronti della luna. Ciò avrebbe innescato una maledizione lunare, che tramandata nei secoli a danno della nobile stirpe, avrebbe causato, con l'intervento imprevedibile e proditorio dell'astro celeste, le morti misteriose dei suoi discendenti. Come il barone Sarrazin, anche il maresciallo Chwastek, protagonista del racconto *Das Gasthaus zur Kartätsche*, soccombe nella lotta contro un passato misterioso e si uccide con un colpo di pistola, dopo aver tentato inutilmente di liberarsi dall'incubo dei suoi ricordi che, qui come altrove, sembrano coincidere soprattutto con colpe o rimorsi fatali<sup>34</sup>. Il racconto si conclude senza che sia venuta alla luce la natura di questa colpa; il lettore apprende solo che Chwastek era stato privato della ca-

---

<sup>32</sup> Accecato dall'ossessione, Vittorin non si rende conto della gravità dei suoi gesti: consegna nelle mani dei bolscevichi il barone Pistolkor, che verrà fucilato; tradisce la fiducia del controrivoluzionario Artemjew, causando la sua morte e quella dei suoi compagni e non si rende nemmeno conto di aver fatto quasi sterminare una squadra militare al fronte. Apparentemente privo di sensi di colpa, lascia senza ripensamenti la fidanzata Franzi, non si fa carico della difficile situazione economica della sua famiglia, abbandonando la sorella Lola al suo destino e infine tradisce inconsapevolmente, consegnandola nelle mani di uno sfruttatore, la sua innamorata Lucette.

<sup>33</sup> «Und mit einer Handbewegung strich Vittorin zwei Jahre, in denen er Abenteuer, Mörder, Held, Kohlentrimmer, Spieler, Zuhälter und Landstreicher gewesen war, aus seinem Leben - mit einer gleichgültigen Handbewegung, die einem verlorenen Vormittag und einem durchnähten Mantel galt und nichts verriet». WÄ, p. 230.

<sup>34</sup> «Merken Sie sich das: Es gibt kein größeres Unglück für einen Menschen, als wenn er unversehens in seine eigene Vergangenheit hineingerät. Wenn einer in der Wüste Sahara seinen Weg verliert, kommt er, denk ich mir, leichter heraus, als wenn er sich in seinem vergangenen Leben verirrt». *Das Gasthaus zur Kartätsche*, (Abbr.: GK), in *Herr, erbarme dich meiner!*, Amburgo Rowohlt, 1989, (Abbr.: HE), p. 137.

rica di ufficiale e degradato a maresciallo semplice. Cercando di difendersi dal passato, il protagonista vive nascondendosi dietro una costante rimozione dei ricordi, ma improvvisamente, con una violenta irruzione fantastica nella realtà, i ricordi e le colpe si materializzano in figure reali di soldati vendicativi che, in una visione allucinata, si trasformano in giganteschi insetti mostruosi. All'angosciosa ipostasi delle colpe si aggiunge anche la personificazione stessa della morte che, sotto le sembianze di un ufficiale taciturno, insegue da tempo il maresciallo per ucciderlo. Tutte le difese di Chwastek e il fragile dominio sulla sua anima tormentata si sgretolano però quando incontra la sua innamorata di un tempo, che forse - e l'incertezza ancora s'insinua - non è altro che un'ulteriore incarnazione di un passato pieno di errori. In un'atmosfera sempre più livida e irreale, il maresciallo, oppresso da ricordi e colpe insostenibili, si uccide; ma la pallottola letale segue una traiettoria talmente improbabile da non poter esser certi nemmeno che si tratti di suicidio. Forse, come suggerisce il narratore Frie-seck, il maresciallo è stato ucciso da un proiettile impazzito o forse - e qui si accenna discretamente una nuova impennata fantastica - è stato raggiunto dalla pallottola a lui destinata in un lontano passato dal misterioso ufficiale, messaggero di morte<sup>35</sup>.

Lontana da situazioni fantastiche e immersa invece in un'atmosfera fiabesca e meravigliosa, dai tratti ora lievi ora cupi, è l'opera del 1936, *Der schwedische Reiter*<sup>36</sup>, ambientata nella Germania del XVIII secolo durante la guerra del

---

<sup>35</sup> Cfr. GK, p. 132.: «Ich blickte den Offizier lange voll Furcht un voll Entsetzen an. [...] Ich wußte es damals noch nicht und ahnte es doch, daß dieser fremde Offizier der Tod war, der aus einem vergangenen Leben her den Feldwebel Chwastek suchte und daß der Feldwebel vor der irrenden Kugel die Flucht ergriffen hatte, die aus der Ferne gekommen war, um ihn zu treffen». In altri due racconti minori la responsabilità di un assassinio viene ricordata dai colpevoli o presunti tali che, spinti da un impulso irrefrenabile, sembrano trovare una labile consolazione solo nella ripetitività monologante della rievocazione della colpa loro attribuita. Non c'è catarsi per Lukacz Aladar, protagonista di *Nur ein Druck auf den Knopf*, perché l'accusa grottesca di aver causato la morte del Dr. Keleti, evocandone l'anima nel corso di una seduta spiritica, lo tormenta e lo spinge a narrare continuamente la sua storia costringendolo a lasciare indizi che alludono alla sua colpevolezza. Anche il racconto estraniato di Jonas, in *Pour avoir bien servi*, non serve a esorcizzare il ricordo della colpa involontaria ma comunque gravissima, di aver reso possibile, per un tragico fraintendimento, l'assassinio del suo più caro amico.

<sup>36</sup> Ricordiamo che nel 1933 Perutz pubblicò *St. Petri-Schnee*, romanzo per altri versi estremamente significativo, ma non rilevante in questa analisi, perché qui lo scrittore tralascia il motivo della colpa per modulare prevalentemente il tema dell'esaudimento di desideri. Come per Turlupin anche la vita di Amberg, protagonista del romanzo, si illumina con un virtuosismo dell'immaginazione e la vita mediocre, blanda e anonima viene rimpiazzata da un sogno intenso che, vissuto durante pochi giorni di degenza in ospedale, diventa più vero e reale della vita stessa, perché in esso si realizzano tutti i desideri frustrati del protagonista. Se nell'universo malinconico di Perutz i personaggi sono generalmente vittime di un passato marchiato da colpe misteriose e inconfessabili, qui Amberg, esonerato dal peso di colpe e rimorsi,

Nord. Dopo aver verificato l'efficacia fantastica del tema del doppio nell'ambiguità della scissione tra Grumbach e Glasäpflein, o nella reincarnazione di Jochberg nel Marques de Bolibar, ma anche nella doppia vita in sogno di Demba e Amberg, lo scrittore si cimenta con un caso opposto alla tradizionale dissociazione della personalità, immaginando non la dissoluzione dell'Io, ma la possibilità che due uomini si contendano il nome di Christian von Tornfeld, intrecciando ancora una volta al tema della personalità il motivo della colpa. Dopo aver disertato per sfuggire alla condanna a morte che pende sulla sua testa per un'offesa inferta a un superiore, l'aristocratico cavaliere Tornfeld si vede costretto, per salvarsi la vita, ad annullare la propria identità accettando il lavoro massacrante e anonimo nelle fucine di un vescovo satanico<sup>37</sup>. Un ladro senza nome - al quale è concessa solo l'ironica dignità dell'epiteto di «Acchiappagalli» - riesce a ingannare Christian e a prendere il suo posto accanto a Maria Agneta, rivelandosi marito devoto e padre affettuoso e dimostrando di saper amministrare con abilità il patrimonio di famiglia. Nella moralità grottesca e ironica di questo racconto non sembra contare molto che l'Acchiappagalli si sia guadagnato la rispettabilità sociale arricchendosi con una lunga serie di furti sacrileghi, compiuti alla testa di una banda di ladri. Il falso Christian non afferra nemmeno il senso della condanna che Dio stesso sancisce contro di lui, accusandolo, durante un sogno teatrale e dissacratorio, non tanto di aver rubato nelle chiese, ma di aver ingannato l'amico e di aver giurato il falso<sup>38</sup>. Solo in seguito il protagonista avrà modo di capire che il significato profondo della maledizione divina a portare da solo, per tutta la vita, il peso dei propri peccati avrà come conseguenza la condanna a non poter rivelare mai la propria identità, nemmeno alla moglie e alla figlia adorata. Con la personalità annullata dalla colpa, l'Acchiappagalli è destinato ad avere nomi approssimativi, corrispondenti a identità temporanee e labili, alle quali si accosta durante le varie fasi della vita, senza mai appropriarsene del tutto. Così, dopo esser stato l'«Acchiappagalli» e il «capitano», non riesce a farsi chiamare Christian von Tornfeld, ma solo il «cavaliere svedese», altro nomignolo che lo seguirà fino a

---

trascina comunque una vita infelice e, per salvarsi, si fa demiurgo del suo stesso passato e lo trasforma in sogno, plasma la grigia realtà e la riveste dello splendore della logica del ricordo illusorio.

<sup>37</sup> Masato Murayama ha visto nell'immagine dell'infernale lavoro nelle fucine un riferimento ai campi di concentramento nazisti: «Besonders typisch zeigt "des Bischofs Hölle" eine Erscheinung der Judenverfolgung in dieser Zeit. [...] Sie [die Hölle] gibt vielmehr das Bild eines Lagers wieder, [...]». Masato Murayama, *Leo Perutz. Die historischen Romane*, Dissertazione, Vienna, 1979, p. 153.

<sup>38</sup> «"Er ist schuldig", kam aus der Höhe das donnernde Richterwort. "Und so verkünde ich das Urteil, daß er allein soll tragen durch sein Leben seiner Sünden Last und sie keinem gestehen und bekennen als der Luft und dem Erdreich"». Leo Perutz, *Der schwedische Reiter*, Amburgo, Rowohlt, 1990, p. 132.

quando, marchiato in fronte con il segno di Caino<sup>39</sup> dei condannati alla forca, non ritornerà a essere privo di un nome. Costretto a finire i suoi giorni al servizio del terribile vescovo, il cavaliere svedese scambia un'ultima volta la vita e riconsegna l'identità presa in prestito al vero Christian che riabilita il suo nome, facendosi onore in guerra. Il destino intercambiabile dei due uomini non risparmia nemmeno le loro morti, ancora una volta sovrapponibili l'una all'altra; così Maria Agneta piange la morte di un uomo che non ha amato, mentre la figlia Maria Christine recita il Padre Nostro sulla bara di uno sconosciuto senza sapere che è quella dell'adorato padre.

Nella Praga misteriosa di Rodolfo II è ambientato il romanzo *Nachts unter der steinernen Brücke*, pubblicato nel 1953. Le variegatissime vicende, divise tra il mondo regale del Hrad e la vivace miseria del ghetto ebraico, danno vita a una nuova immagine della città magica, sospesa tra il sogno e la vita concreta, luogo per eccellenza del trapasso dalla realtà sensibile al mondo altro del soprannaturale<sup>40</sup>. In questo romanzo complesso, suddiviso in quattordici novelle autonome<sup>41</sup>, la colpa segue un ritmo settenario e nella prima, nella settima e nell'ultima novella rivela il suo fondamento esoterico. L'amore illecito tra l'Imperatore e la bella ebrea Esther, pur realizzandosi solo in sogno per effetto della magia cabalistica del rabbino Loew, non è infatti esente da colpa. L'unione dei due amanti, trasformati l'una in un rosmarino e l'altro in un cespuglio di rose, è trasferita magicamente dalla sfera del reale a quella della trascendenza - in base al principio cabalistico secondo cui il mondo naturale è strettamente connesso con quello spirituale<sup>42</sup> - e il loro connubio si realizza ogni notte in un idillio im-

---

<sup>39</sup> Molto spesso i personaggi di Perutz portano il segno tangibile della loro colpa, così Grumbach ha il volto sfigurato, mentre Yosch si procura, senza accorgersene, un vistoso taglio in fronte e sulla via di casa ha l'impressione che tutti i passanti lo accusino della morte di Bischoff. Anche le manette ai polsi di Demba, il marchio infamante sulla fronte di Salignac, tenuto nascosto da una benda, e persino la vistosa chioma candida di Turlupin sono altrettanti segnali della condizione di emarginati degli inquieti personaggi dello scrittore, esposti continuamente al pericolo del riconoscimento pubblico.

<sup>40</sup> Insieme a *Der Golem* di Meyrink e a *Der Prozeß* di Kafka, l'opera di Perutz è uno dei romanzi che meglio rievocano, pur nella diversità delle interpretazioni, l'atmosfera spirituale di Praga, una città rappresentata molto spesso a contatto con la magia. Cfr. Rolf Geißler, *Zur Lesart des magischen Prag (Perutz, Kafka, Meyrink)*, in «Literatur für Leser», Monaco, 1989, p. 163: «Das Wort Magie taucht überall auf, wo man sich mit Prag oder mit Prager Literatur beschäftigt».

<sup>41</sup> In uno dei rarissimi interventi sui suoi romanzi, Perutz spiega all'editore Zsolnay la struttura complessa dell'opera: «Es ist, wie Sie sehen werden, ein Roman mit einem etwas eigenwilligen Aufbau. Die einzelnen Kapitel sehen aus und lesen sich wie selbständige Erzählungen, und es dauert einige Zeit, ehe man darauf kommt, daß man Kapitel einer eigentlich ziemlich straffen Romanhandlung vor sich hat, die aber nicht chronologisch erzählt wird». Lettera citata da H. H. Müller, *Leo Perutz*, Monaco, Verlag C.H. Beck, 1992, p. 132.

<sup>42</sup> Per i cultori della Cabala (un nome generico che comprende le diverse ramificazioni della tradizione mistica ebraica), il mondo è intessuto da una rete di corrispondenze e di rela-

maginario eppure vivissimo, in un microcosmo amoroso al di fuori della percezione reale del tempo e dello spazio<sup>43</sup>. Solo nell'onirica corrispondenza sentimentale i due amanti raggiungono quella pienezza esistenziale che la vita concreta nega loro, e solo nel sogno Esther è in possesso della lucidità necessaria per comprendere il peccato di cui si sta macchiando. Benché si dissolva malinconicamente ogni mattino, il sogno, nella sua solidità passionale, non è infatti esente da colpa, ed è soggetto quindi all'ira di Dio che punisce prima gli ebrei del ghetto con la peste<sup>44</sup>, e poi la stessa Esther, la cui vita innocente deve essere sacrificata per riportare l'ordine nelle sfere celesti ed estinguere in tal modo l'epidemia che affligge il suo popolo. Rodolfo deve invece espiare la sua colpa e condurre una vita in solitudine, aspettando con angoscia notti popolate ora da incubi e spiriti maligni, quelli stessi che lui crede gli abbiano portato via la dolce Esther. È però il rabbino Loew, a conoscenza delle relazioni nascoste delle cose, a portare in modo più consapevole il peso della colpa: il suo dialogo con l'angelo Asael, alla fine dell'ultima novella del romanzo lirico di Perutz, in una formulazione quasi fiabesca del tema dell'instabilità esistenziale e della colpa, affida alla memoria del lettore l'immagine indelebile di una cultura scomparsa<sup>45</sup>.

---

zioni che uniscono in un rapporto denso di significati reconditi il mondo della trascendenza al mondo creaturale, secondo il principio per cui «ciò che è sotto, è sopra, ciò che è dentro, è fuori» (Gershom Scholem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 1980, p. 157). Essendo uno degli aspetti fondamentali della mistica ebraica, la Cabala rifiuta l'ateismo di fondo delle manifestazioni occulte, ma, d'altro canto, in quanto disciplina esoterica, nella forma della cosiddetta Cabala pratica, agisce esclusivamente tramite la magia, operando uno stravolgimento della realtà che ben si presta a essere utilizzato nella letteratura fantastica. Cfr. Walter Karbach, *Phantastik des Obskuren als Obskürität des Phantastischen*, in *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt, 1980, p. 291.

<sup>43</sup> «“Wie du duftest!” sagte der Kaiser. “Wie eine zarte, kleine Blume, deren Namen ich nicht kenne, so duftest du”. “Und du”, flüsterte sie, “wenn ich mit dir bin, dann ist es mir, als ginge ich durch einen Rosengarten”. Sie schwiegen beide. Rauschend zogen die Wellen des Flusses vorbei. Ein Windhauch kam, und Rosmarin und Rose fanden sich in einem Kuß. “Du weinst”, sagte die rote Rose. “Deine Augen sind naß und an deinen Wangen hängen Tränen wie Tautropfen”. “Ich weine”, sprach der Rosmarin, “weil ich zu dir gehen muß und will's doch nicht. Ich weine, weil ich muß fort von dir und möcht' doch bleiben”». Leo Perutz, *Nachts unter der steinernen Brücke*, Vienna, Darmstadt, Zsolnay, 1988, p. 100.

<sup>44</sup> Strettamente connesse con il tema della colpa, la peste e la minaccia della morte dominano sin dall'inizio su tutto il romanzo. Cfr. Michael Mandelartz, *Poetik und Historik. Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz*, Tübingen, Niemeyer, 1992, [Abbr.: PH], p. 139: «[...] die erste Novelle verbindet den Textanfang zwar vermittels des Motivs der Pest mit einer Schuld, rekuriert aber nicht auf den biblischen, sondern auf den griechischen Mythos».

<sup>45</sup> È questo l'unico romanzo in cui il mondo ebraico regna sovrano, ma anche in altri romanzi non mancano accenni, spesso ironici e fugaci, alla condizione di senza patria del popolo ebreo e ai diffusi pregiudizi antisemiti. L'interesse di Perutz per le figure di emarginati, che conducono la loro vita alla periferia della storia e della società, può forse essere considerato



In *Der Judas des Leonardo*, pubblicato postumo nel 1959, Perutz tratta separatamente, ripartendoli tra due personaggi, i motivi della colpa e dell'identità compromessa da una memoria carente, che risultano essere, fino all'ultimo, i due temi fondamentali del suo mondo narrativo. Mentre il commerciante boemo Behaim si macchia dell'ignobile peccato di Giuda, senza però che la stabilità della sua psiche ne risenta, il poeta vagabondo Mancino si ritrova totalmente privo della memoria della sua vita passata in seguito a una brutta ferita alla testa, e mentre ogni tanto crede di essere figlio di un duca, a volte ha l'impressione di essere sempre stato un povero vagabondo affamato. L'anello di congiunzione tra queste due figure è messer Leonardo da Vinci che segue il consiglio di Mancino di sfruttare il volto del commerciante Behaim come modello per il Giuda<sup>46</sup> dell'Ultima Cena. Prima di morire Mancino, esempio perfetto di emarginato, privo persino della memoria del proprio nome e delle proprie origini e per giunta poeta, rivela al Maestro di aver scoperto che Behaim ha compiuto un tradimento, spinto, come Giuda, non da avidità, né da invidia o cattiveria, ma da uno smisurato orgoglio. Arrivato in città per riscuotere un debito di diciassette ducati da un noto strozzino, Behaim non esita infatti a sacrificare e tradire la dolce e amatissima fidanzata Niccola, quando scopre che essa è la figlia del suo debitore. Non per trenta denari, ma per diciassette ducati il commerciante inganna la fanciulla che si era affidata totalmente a lui e la usa per ripristinare quell'ordine economico che il suo smodato senso di giustizia<sup>47</sup> non

---

parte di un retaggio ebraico che, pur non manifestandosi mai apertamente in alcun tipo di pratiche religiose, fece comunque parte della sua formazione e lo portò, tra l'altro, oltre che all'ideazione di uno dei più significativi romanzi dedicati alla cultura ebraica, anche a scegliere la Palestina come terra d'esilio.

<sup>46</sup> Mentre l'oggettivazione del senso di colpa è spesso rappresentata da Perutz con la visione del Giudizio Universale (una delle immagini fondamentali di *Der Meister des Jüngsten Tages*, ma che ritorna anche in *Die dritte Kugel* nel sogno di Cortez e ancora nel sogno del cavaliere svedese), la colpa compare frequentemente definita come il peccato di Caino, caratterizzato da un segno sul volto che identifica l'assassino, o come il peccato di Giuda che distingue il traditore dall'inconfondibile espressione satanica. Così il pensiero di Grumbach di tradire e uccidere l'amico fraterno Montezuma, è paragonato a quello terribile di Giuda (3K, p. 235), mentre il tradimento degli ufficiali nel Marques de Bolibar è accompagnato dalle note di una canzone che ha come soggetto Giuda (*Der Marques de Bolibar*, Amburgo, Rowohlt, 1990, p. 159). Persino la luna nel racconto *Der Mond lacht* ha il brutto ceffo di Giuda (HE, p. 106), e nell'allucinazione del Giudizio Universale, di cui è vittima Yosch mentre ascolta il trio in si maggiore di Brahms, le voci dei dannati precipitano con una disperata risata da Giuda (MJT, p. 17). Solo nell'ultimo romanzo, in cui il motivo del tradimento di Giuda diventa centrale, il peccatore non soffre di alcun senso di colpa.

<sup>47</sup> Dietrich Neuhaus rileva la somiglianza tra la figura di Behaim e quella di Kohlhaas, accomunati oltre che dalla stessa professione, anche dalla particolare personalità, in cui l'orgoglio si unisce a un senso eccessivo di giustizia. Cfr. D Neuhaus, ES, pp. 86-87. L'influenza di Kleist, oltre che ravvisata genericamente nello stile narrativo, come nell'incipit di *Der Judas des Leonardo*, è del resto stata segnalata anche da Michael Mandelartz in un confronto tra la

permette venga infranto. Accecato dall'orgoglio, Behaim non conserva traccia né di rimorsi, né di rimpianti, fermamente convinto di essere nel giusto e di avere tutti i diritti di arrabbiarsi quando scopre che il Giuda dell'affresco gli assomiglia come una goccia d'acqua.

Dalle intricate vicende di questa galleria di personaggi dal fragilissimo equilibrio esistenziale, tormentati da turbe psichiche, sempre esposti al rischio di ritrovarsi con una memoria lacunosa, non emerge un'univoca dimensione etica della colpa, forse anche perché il fantastico, il genere più di frequente visitato da Perutz, è generalmente alieno da qualunque dimensione morale che consenta di instaurare un ordine permanente nel mondo trasgressivo dell'irreale enigmatico. Pur compromettendosi con colpe di ogni genere, molto spesso gravissime, i personaggi di Perutz non desistono dal loro abituale istinto di agire concretamente, di muoversi nel mondo narrativo per imporre la loro volontà, senza mai fermarsi a riflettere sul proprio comportamento. L'inaccessibilità dell'Io, che non potrebbe essere intaccata nemmeno dalle più acute analisi filosofiche o psicologiche, non consente altro che il susseguirsi di atti concreti, del tutto inadeguati, nella loro opaca realtà fattuale, a dare continuità all'imprevedibile percorso esistenziale dei personaggi solitari. In mancanza di un'entità affidabile, in grado di porre direttive universalmente valide, gli eroi di Perutz compiono azioni che, non integrate in un saldo assetto etico, sono arbitrariamente soggette a giudizi di diverso peso e misura<sup>48</sup>. Nell'aleatorio mondo fantastico accade così che le scelleratezze di Mendoza in *Die dritte Kugel* vengano premiate con il conseguimento del comando sull'esercito spagnolo, mentre il piccolo furto di un libro da parte di Demba viene punito con la morte. Il principio di realtà fantastica che regna nei romanzi di Perutz prevede sistematicamente la possibilità di porre in relazione elementi estranei tra di loro, tratti da diversi ambiti del reale, e di conseguenza, mancando un rapporto coerente tra causa ed effetto, tra azione e colpa, tra colpa e condanna viene a crearsi uno spazio vuoto nel quale può insinuarsi solo la logica fantastica. La realtà del mondo fantastico, generata dall'accostamento di elementi tra loro inavvicinabili, produce colpe che violano le leggi di realtà impossibili ma, in un'inestricabile simbiosi con le responsabilità enigmatiche, il mondo fantastico è prodotto esso stesso da colpe che, nella loro ambiguità di fondo, non potrebbero inserirsi nel consueto mondo empirico. Il principio di «causalità sovralogica»<sup>49</sup>, in base al quale la successione dei fatti

---

commedia *Der zerbrochene Krug* e un passo di *Der Meister des Jüngsten Tages*. Cfr. Michael Mandelartz, PH, pp. 129-134.

<sup>48</sup> Si spiegano così anche le parole del racconto *Herr, erbarme Dich meiner!*, che dichiarano l'impossibilità di scindere la colpa dall'innocenza, perché non è possibile individuare il confine tra la nostra responsabilità e il destino previsto per noi da Dio: «Aber was bedeuten diese Worte: Schuld und Unschuld? Jeder handelt nach dem Gesetz, das Gott in ihn gesenkt hat. Jeder tut, was er tun muß». L. Perutz, HE, p. 7.

<sup>49</sup> In una vivace e acuta critica su *Turlupin* Alfred Polgar fa un'osservazione illuminante

segue un imprevedibile modello fantastico di causa ed effetto, è sempre, anche nei romanzi non fantastici, guidato da un'entità inafferrabile, chiamata di volta in volta Dio, caso o destino, che interviene facendo in modo che l'esito di un'azione sia spesso l'esatto contrario di quello che l'eroe intendeva conseguire.

Se da un lato fatti casuali sono utilizzati come conferme di profonde verità, d'altro canto azioni fondamentali dell'uomo, che dovrebbero essere frutto di decisioni ponderate, possono essere invece assoggettate alla legge del caso capriccioso. Nell'universo apparentemente normale dei romanzi di Perutz l'irruzione del fantastico provoca uno stravolgimento della morale, e i personaggi risultano colpevoli o meno delle loro azioni in base a una razionalità ferrea, ma di natura fantastica; perciò non si può nemmeno essere sicuri che il maresciallo Chwastek sia responsabile del suo stesso suicidio, perché la pallottola impazzita, simbolo ricorrente dello «Zufall»<sup>50</sup>, ha seguito un percorso interminabile, del tutto insolito, colpendo casualmente diversi bersagli.

In altri casi il destino del personaggio è stabilito a priori, sin dall'inizio, per mezzo di maledizioni, uno degli strumenti prediletti dal fantastico. Risulta pertanto impossibile attribuire chiaramente la responsabilità di azioni malvagie all'eroe, posto, contro il suo volere, sotto l'influsso di potenze malefiche. Pur rilevando la differenza tra l'atteggiamento di Grumbach - che, seguendo le sue inclinazioni o le esigenze del momento, collabora inconsapevolmente alla realizzazione della maledizione del Novarro - e il comportamento di Jochberg - che tenta invece di vanificare l'effetto del giuramento -, la fatalità del mondo fantastico prevede inesorabilmente che il destino segua l'andamento prestabilito<sup>51</sup>.

---

che ben definisce lo spirito che anima i romanzi di Perutz: «Es ist ein Wirkungs-Geheimnis dieser Bücher, daß die Ereignisse, deren Chronik sie sind, nicht nur ihre, mit aller Technik und Schlaueit einer ausgepichten Erzählerbegabung gefügte logische Folgerichtigkeit haben, sondern auch eine überlogische Kausalität, deren Kette letztes Stück durch Gottes Finger läuft. Der ist in jedem Buch von Perutz, so fern es aller Gläubigkeit und Religiosität ist, merkbar». Alfred Polgar, *Kleine Schriften*, 1984, vol. 4, pp. 105-106.

<sup>50</sup> Neuhaus elenca altri casi, forse meno eclatanti e ironici, in cui pallottole dalla traiettoria impazzita diventano simbolo di un caso senza direzione: «Schon in der "Dritten Kugel" trifft sie [die verirrte Kugel] ein anderes Ziel, als der Schütze intendiert. Im "Marques de Bolibar" trifft sie den Korporal Thiele, sie trifft den Steuermann des Schiffes, auf dem der ewige Jude sitzt, und sie trifft den Leutnant Rohn». D. Neuhaus, ES, p. 107. S. Berg considera il motivo della pallottola un esempio tipico dell'importanza nella letteratura fantastica della repentinità di azioni determinanti che coprono lo spazio di un secondo fatale e, ai casi citati da Neuhaus, aggiunge anche la pallottola che colpisce Amberg alla fine della sua esperienza a Morwede. Cfr. S. Berg, SZ, pp. 146-149.

<sup>51</sup> Oltre alla maledizione del Novarro e al giuramento imposto dal Marques de Bolibar, entrambi tanto potenti da determinare, con il loro andamento triadico, la struttura dei rispettivi romanzi, si possono ricordare anche la premonizione del fantasma del mugnaio al cavaliere svedese sul suo futuro destino e la maledizione della luna che pesa sul barone Sarrazin in *Der Mond lacht*. Tutta l'azione della novella *Die Geburt des Antichrist* è determinata dal tentativo del protagonista, tanto spasmodico quanto vano, di agire contro la terribile premonizione avuta

L'attenzione non si concentra nemmeno più sulla natura della colpa, ma sull'aspetto strutturale che le giustificazioni delle colpe conferiscono al romanzo, creando un perfetto impianto architettonico che, nell'ordine implacabile, dissimula il disordine esistenziale, nel tentativo di elidere il dilemma dell'incongruità della vita e dell'imprevedibile attribuzione di responsabilità personali, risolvendolo in una forma narrativa perfetta, senza sbavature.

Anche in assenza di premonizioni, i personaggi di Perutz sembrano comunque assecondare un ineluttabile destino di colpa, assegnato loro da un'ignota forza deterministica, per la quale, come è consapevole Yosch<sup>52</sup>, il caso non esiste e tantomeno è sinonimo di caos<sup>53</sup>. L'inquietudine fantastica si dispiega al meglio in quei romanzi in cui il destino dell'eroe non è oggettivato in una maledizione dettata da una forza esterna, ma interiorizzato in un destino personale che, pur compendosi con l'ineluttabilità di una logica sovraperonale, coincide drammaticamente con le pulsioni profonde del personaggio. Ne risulta un irrisolvibile dissidio tra la volontà del protagonista di essere artefice del proprio destino e il suo stesso destino che, contro la sua volontà, ha già previsto un tortuoso cammino di colpe. Nella conclusione di *Der Meister des Jüngsten Tages* l'editore si chiede addirittura se ogni espressione artistica non sia in realtà motivata dal desiderio di agire contro il proprio immutabile destino e di dimostrare, come tenta di fare Yosch nelle sue memorie, che è il destino a determinare l'innocenza o la colpevolezza dell'uomo. Che la si definisca destino, caso o provvidenza, l'eroe di Perutz è sempre in lotta contro una forza sconosciuta che si annida però a sua insaputa dentro il suo stesso cuore, vanificando ogni tentativo di opporsi a quanto già stabilito. In quest'ottica appare interamente la drammaticità delle vite convulse di personaggi che agiscono e si muovono quasi

---

in sogno, secondo la quale la moglie avrebbe dato alla luce nientemeno che l'Anticristo. Persino in *Der Judas des Leonardo* Mancino azzarda una timida profezia, meno precisa di tutte le altre fin qui elencate, forse perché pronunciata da un debole poeta senza memoria, o forse perché la predizione si completa tragicamente con la morte di chi l'aveva proferita.

<sup>52</sup> «Das war kein Spiel des Zufalls, das war mir so bestimmt gewesen, weil es unabänderliche Gesetze gibt, denen wir gehorchen». MJT, p. 45.

<sup>53</sup> Portando a esempio *Die dritte Kugel* e *Der Marques de Bolibar*, Marianne Wunsch osserva che spesso l'effetto fantastico è raggiunto non tanto per mezzo di avvenimenti che contraddicono le norme realistiche, quanto piuttosto mediante l'accumulo di casi fortuiti, ognuno dei quali, preso a sé, risulta giustificabile razionalmente ma, inserito in una sequenza assolutamente improbabile, finisce con l'assumere una valenza fantastica. Marianne Wunsch, *Die fantastische Literatur der Frühen Moderne*, Monaco, Wilhelm Fink, 1991, p. 25: «Interessanter noch als diese Klasse einer sozusagen ontologischen Unwahrscheinlichkeit ist die zweite Klasse der statistischen Unwahrscheinlichkeit: gemeint ist die Häufung von gleich- oder verschiedenartigen Phänomenen, deren jedes als prinzipiell möglich (realitätskompatibel), deren Kombination aber als unwahrscheinlich (oder sogar unmöglich) gilt und ein Überstrapazierung des "Zufalls" darstellt. [...] "Fantastisch" ist eine solche Häufung der Zufälle also nicht schon an sich, sondern sie wird erst, wenn noch etwas hinzukommt. Was dabei hinzukommt, muß zumindest eine Thematisierung der Rätselhaftigkeit dieser Zufälle sein [...]».

con frenesia, nella speranza di trovare una via d'uscita dal cammino a loro destinato.

Anche quando il fantastico non stravolge la realtà, come in *Wohin rollst du Äpfelchen?*, o quando la colpa è assente dal destino del protagonista, come in *Turlupin* e in *St. Petri-Schnee*, Perutz non rinuncia mai a inserire un elemento destabilizzante nella psicologia del protagonista, con il risultato che, a dispetto dell'impeccabile struttura narrativa, l'esito di ogni storia si adatta a diverse interpretazioni. La compatibilità di letture eterogenee si bilancia formalmente con una composizione compatta, con una solidissima architettura del racconto che azzarda persino simmetrie nella disposizione dei singoli capitoli o complicate disposizioni della materia narrativa, in base a una successione rigorosa come un'equazione matematica che spetta poi al lettore risolvere. Alle contraddizioni del contenuto, all'incompletezza di storie refrattarie a una conclusione univoca, all'inaffidabilità di narratori turbati da colpe fatali, fa riscontro la lucidità dell'impianto formale, reso quasi indispensabile per compensare la dilacerazione dei personaggi. Solo entro limiti formali coerenti si attenua la drasticità di aporie esistenziali soggette all'imponderabilità di un mondo fantastico, capace solo di offrire sciarade dalla soluzione eternamente procrastinata.



Herwig Gottwald  
(Salzburg)

*Das fragile Gleichgewicht des epischen Prozesses  
Beobachtungen zu Peter Handkes «Versuchen»*

Peter Handkes «Versuche» erfuhren - wie die meisten seiner Texte seit «Langsame Heimkehr» (1978) - gegensätzliche, geradezu polarisierende Bewertungen, die von ausgesprochener Häme bis enthusiastischer Lobpreisung reichen: Für manche sind diese Arbeiten «anstößig»<sup>1</sup>, ein «nette(r) Skandal»<sup>2</sup>, «literarische Mystik, die für Ungläubige komisch ist», «ärgerlich und bedrückend», «eine echte Fälschung»<sup>3</sup>, für andere «ein Glücksfall»<sup>4</sup>, etwas «wirklich Gutes»<sup>5</sup>, «unbeirrt und staunenswert»<sup>6</sup>. Sind diese Attribute überwiegend impressionistischer Natur, lediglich Geschmacksurteile und von da her zur interpretativen Erhellung der Texte kaum geeignet, so spiegeln die gegensätzlichen Einordnungsversuche von Kritikern und Interpreten zunehmend Ratlosigkeit wider: Während Hellmuth Karasek etwa den «Versuch über die Jukebox» (1990) - als «Literatur-Literatur» - der Moderne zuordnet und Peter Pütz das Spannungsverhältnis von gewollter und zugleich nicht verschmerzter Sinnzerstörung als Haupttendenz der Moderne auch bei Handke (und Nietzsche) konstatiert<sup>7</sup>, orten Norbert Gabriel und Wendelin Schmidt-Dengler gerade in den

---

<sup>1</sup> Peter von Matt in der FAZ v. 10.10.1989. S. L5.

<sup>2</sup> Gerhard Stadelmaier in der FAZ v. 2.10.1990. S. 27; vgl. ebda.: «Der "Versuch über die Jukebox" ist eine mittlere Niederlage Peter Handkes, denn man langweilt sich nicht oft genug beim Lesen».

<sup>3</sup> Iris Radisch in «Die Zeit» v. 23.8.1991. Auf ähnlich höhnische Weise gesteht Hajo Steinert (Die Weltwoche, 15.11.1990) Handke einen «hohen Plauderton» zu und kanzelt ihn als «Buben aus Kärnten» ab (beide Rezensionen wieder abgedruckt in: Deutsche Literatur 1991. Jahresüberblick. - Stuttgart, Reclam, 1992. S. 176-184; Deutsche Literatur 1990. Jahresüberblick. - Stuttgart, Reclam, 1991; S. 148-152.)

<sup>4</sup> Sibylle Cramer in d. Frankfurter Rundschau, 24.8.1991. - In: Deutsche Literatur 1991. S. 170-176.

<sup>5</sup> Arno Widmann in: Die Tageszeitung, Berlin, 14.10.1989.

<sup>6</sup> Oliver vom Hofe in: Die Presse v. 23./24.12.1989.

<sup>7</sup> Karasek, Hellmuth: In unvergleichlicher Fremde. - In: Der Spiegel 35 (1990). S. 199. Pütz,

jüngeren Werken Positionen einer literarischen Antimoderne<sup>8</sup>. Rolf Günter Renner reklamiert Handke für die Postmoderne, vor allem hinsichtlich seiner frühen sprachkritischen Texte und aufgrund der Infragestellung mimetischen Erzählens<sup>9</sup>, Ingeborg Hoesterey stellt genau diese Zuordnung mit guten Gründen in Frage<sup>10</sup>. Vor derartigen Bewertungen und Einordnungen käme es m.E. darauf an, Handkes subjektivistisches Literaturkonzept, seine Ästhetik der Meditation, der Müdigkeit und Langsamkeit, seinen Entwurf einer Epik der Peripherie, die sich auf den Wahrnehmungs- und Erlebnisraum des einzelnen konzentriert, herauszuarbeiten und als literarische Auseinandersetzung mit modernen zivilisatorischen Prozessen (Geschwindigkeit, Beschleunigung, Unübersichtlichkeit) zu deuten.

### I. Kontinuitäten

In seiner grundlegenden und bis heute m.E. unübertroffenen Studie ist es Christoph Bartmann gelungen, anhand mehrerer Konstanten die Kontinuitäten im Gesamtwerk Handkes herauszuarbeiten, dieses als «Prozeß» zu definieren<sup>11</sup>. Angesichts der breiten Ablehnungsfront, der dieses Werk gerade in Deutschland

---

Peter: Handke und Nietzsche. - In: Fuchs, Gerhard u. Gerhard Melzer (Hrsg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt. - O. O. (Graz / Wien), o.J. (1993). S. 63-80. Hier S. 73.

<sup>8</sup> Gabriel, Norbert: Neoklassizismus oder Postmoderne? Überlegungen zu Form und Stil von Peter Handkes Werk seit der *Langsamen Heimkehr*. - In: Modern Austrian Literature 24, Nos. 3/4, 1991. S. 99-109. Hier S. 100, 105. Schmidt-Dengler, Wendelin: Wenn das Nichts bedeutet. - In: Profil 42, 14.10.1991. S. 168f. Besonders Schmidt-Dengler wertet das angeblich anti-moderne Programm Handkes negativ: «Er [der «Versuch über den geglückten Tag», H. G.] erzeugt eine Aura, die Kunst jenseits der Moderne [...] möglich und gerechtfertigt erscheinen läßt».

<sup>9</sup> In der Zurücknahme früherer Positionen durch Handke selbst - in seiner «Wendung» zum Erzählen seit den späten siebziger Jahren - sieht Renner die Bewahrung von Erfahrungen des Posthistoire. - Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne. - Freiburg, o.J. (1988). S. 369ff, 387.

<sup>10</sup> Weder die «ausgeprägte Erzählreflexion» der jüngeren noch die sprachkritischen Tendenzen der älteren Texte können ihrer Meinung nach der Postmoderne zugeordnet werden. Hoesterey hat das Zuordnungsproblem m.E. auf den Punkt gebracht: «Den zunehmenden Diskurskollisionen bei der Begriffsbestimmung der literarischen Postmoderne liegt zumeist schlicht das diffuse Bild einer totalisierenden Moderne zugrunde, während schon eine grundsätzliche Anerkennung des pluralen Status von Moderne eine gewisse Klärung schaffen könnte». - Postmoderner Blick auf österreichische Literatur: Bernhard, Glaser, Handke, Jelinek, Roth. - In: Modern Austrian Literature 23, Nos. 3/4, 1990. S. 65-76. Hier S. 69.

<sup>11</sup> Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß. - Wien 1984. Zur Kontinuitätsproblematik vgl. bes. S. 1, 22f, 83f, 152, 241f. Formwille und methodischer Impetus auch in den späteren Erzählungen verraten für Bartmann das Fortwirken initialer Erfahrungen Handkes, nämlich Ordnungen, die gesellschaftliche Übereinkünfte sind, zu negieren und neue Ordnungen darzustellen (ebda. S. 83), Tendenzen, die auch in den jüngsten Texten nachzuweisen sind.



und Österreich gegenübersteht, hat Handkes Freund und Weggefährte Alfred Kolleritsch den eigenständigen, von Moden und Erwartungen unbeeinträchtigen Weg Handkes herausgehoben:

Nie in all den Jahren hat er sich aus seinem Weg werfen lassen. Er ist belebt mit Liebe zur Literatur gegangen, und es war oft ein Weg durch kalte Regionen. Er hat sich keiner Idee angebidert, mußte nie ein Wendehals sein, er schonte seine Wirbel für seine Wanderjahre.<sup>12</sup>

Bereits 1967 formuliert Handke seine antirealistische Literaturkonzeption, seine Abkehr von der Literatur der «Geschichten», seine subjektivistische Auffassung von Literatur:

Es interessiert mich als Autor übrigens gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, meine Wirklichkeit zu zeigen, wenn auch nicht zu bewältigen.<sup>13</sup>

Dieser Grundlinie seines Schreibens<sup>14</sup> ist er bis heute - mit Variationen<sup>15</sup> - treu geblieben: Wie in seinen Anfängen ist ihm Literatur Mittel der Selbsterkenntnis, schreibt er über sich und seine Erlebnisweisen von Wirklichkeit<sup>16</sup>; schon damals gilt ihm politische, engagierte Literatur als «romantisch», «unrealistisch»<sup>17</sup>, ähnlich wie er sie heute ablehnt. Spätestens seit der «Angst des Tormannes beim Elfmeter» sind Handkes Romane und Erzählungen Texte über das Subjekt, über dessen ständig von innen her bedrohten und gefährdeten

---

<sup>12</sup> Kolleritsch, Alfred: Nebenwege. - In: Fuchs / Melzer (Hrsg.): Peter Handke. S. 9-19. Hier S. 14.

<sup>13</sup> Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms (1967). - Abgedruckt im gleichnamigen Sammelband. - Frankfurt a.M., o.J. (1972). S. 19-28. Hier S. 25.

<sup>14</sup> Die Zusammengehörigkeit der meisten Texte Handkes betonen auch - die These von seiner «Wende» relativierend - Cramer und Baumgart (Deutsche Literatur 1991, S. 174; Die Zeit 41, 1989, S. 74). Für Gerhard Fuchs verbinden Sprachskepsis und kultur- sowie zivilisationskritische Haltung gegenüber der Gegenwart die Werke der sechziger Jahre mit denen von heute (vgl. Sehnsucht nach einer heilen Welt. Zu einer «Schreib-Bewegung» in den späteren Prosatexten Peter Handkes. - In: Fuchs / Melzer: Peter Handke. S. 115-131). Adolf Haslinger betont die bewußten Anspielungen auf frühere Texte im letzten Roman «Mein Jahr in der Niemandsbucht», aber auch Handkes ablehnende Haltung gegenüber einem politischen Engagement von Künstlern (vgl. Verwandlung der Welt. - In: Literatur und Kritik, Feb. 95, S. 87-89).

<sup>15</sup> Die negative Auffassung von Phantasie z.B. (ebda. S. 23) hat er später revidiert (vgl. etwa «Langsame Heimkehr», «Der Chinese des Schmerzes»).

<sup>16</sup> «Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema: über mich selbst klar, klarer zu werden, mich kennzulernen oder nicht kennzulernen [...]», ebda. S. 26.

<sup>17</sup> Handke, Peter: Die Literatur ist romantisch (1966). - In: ebda. S. 35-50. Literatur an sich ist in dieser an die l'art pour l'art - Ästhetik angelehnten Konzeption «unwirklich, unrealistisch» (ebda. S. 50).

Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum bzw. dessen psychische Potentiale, die in der Schilderung permanenter Stabilisierungs- und Restabilisierungsphasen konsequent und subtil ausgelotet werden. Neben diesen Grundstrukturen, die in unterschiedlichen Formen in den meisten erzählerischen Werken Handkes wiederkehren<sup>18</sup>, finden sich zahlreiche Einzelmotive, Figuren- und Problemkonstellationen - oft nur geringfügig abgewandelt - als «Wiederholung» in ihnen: Die epischen Modi der Langsamkeit, Verzögerung, der Plötzlichkeit, des Dialogischen / der Frage und der Antithetik, die Motive der Verwandlung, der Epiphanie, des Holismus, die Bezüge zur Kindheit und den «Vorfahren», die «Magie» der Orte und Räume, die mythisierenden, Bedeutsamkeit erzeugenden Verfahrensweisen sind tragende Bestandteile der Erzählungen und Romane vor allem seit «Langsame Heimkehr»<sup>19</sup>. Die Hauptmotive der «Versuche» finden sich bereits in früheren Texten: Müdigkeit<sup>20</sup>, Jukebox<sup>21</sup> und geglückter Tag<sup>22</sup>. Das hier offenbar werdende Bestreben Handkes, seine Werke explizit miteinander zu verknüpfen, aufeinander zu beziehen, zeigt sich auch in den direkten Verbindungslinien, die er zwischen den Texten zieht: Am Schluß des «Versuchs über die Müdigkeit» erscheint bereits der Plan eines «Versuchs über die Jukebox», dieser wird mit einem Aufbruch beendet, der eine Fortsetzung des Schreibprojekts suggeriert (VJ 139); im «Versuch über den geglückten Tag» tauchen die Seine-Hügel «westlich von Paris», die Nordafrikaner-Bar und die Pariser Vor-

---

<sup>18</sup> Die Thematisierung der Wahrnehmung, besonders in bezug auf psychische De- und Restabilisierung gehört ebenso in diesen Zusammenhang wie die vor allem seit «Die Stunde der wahren Empfindung» dominierende Abfolge von Verzauberungs- und Entzauberungserlebnissen seiner Protagonisten; vgl. dazu meine Untersuchung: Verzauberung und Entzauberung der Welt. Zu Peter Handkes mythisierendem Schreiben. - In: Gottwald, Herwig: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. - Stuttgart, Verlag Hans-Dieter Heinz, 1996. S. 34-86.

<sup>19</sup> Handkes Werke werden nach folgenden Ausgaben mit den entsprechenden Siglen zitiert: Das Gewicht der Welt. - O. O. (Frankfurt a.M.), o.J. (1977), GW. Langsame Heimkehr. - O. O. (Frankfurt a.M.), o.J. (1984), LH. Phantasien der Wiederholung. - O. O. (Frankfurt a.M.), o.J. (1983), PhW. Der Chinese des Schmerzes. - O. O. (Frankfurt a.M.), o.J. (1983), CS. Gedicht an die Dauer. - O. O. (Frankfurt a.M.), o.J. (1986), GD. Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. - O. O. (Frankfurt a.M.), o.J. (1987), ZR. Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land. - O. O. (Frankfurt a.M.), o.J. (1989), SF. Versuch über die Müdigkeit. - O. O. (Frankfurt a.M.), o.J. (1989), VM. Versuch über die Jukebox. - O. O. (Frankfurt a.M.), o.J. (1990), VJ. Versuch über den geglückten Tag. - O. O. (Frankfurt a.M.), o.J. (1991), VT. Mein Jahr in der Niemandsbucht. - O. O. (Frankfurt a.M.), o.J. (1994), JN.

<sup>20</sup> vgl. LH 172, SF 150; beide Male werden Erfahrungs- und Empfindungspotentiale des Subjekts bezeichnet.

<sup>21</sup> CS 52, 57; die Musik bewirkt hier eine «Verwandlung» der Wahrnehmung Losers und ist Anlaß exotischer Phantasien.

<sup>22</sup> LH 107, 203; neben der Differenzierung «glücklich» / «geglückt» erscheint der «geglückte Tag» als «Idee» Sorgers: «an einem solchen müßte allein die Tatsache, daß es Morgen und Abend, hell und dunkel würde, Schönheit genug sein».

stadt auf (VT 7, 60, 89; vgl. auch VJ 110), die dann in «Mein Jahr in der Niemandsbucht» zu zentralen Schauplätzen werden; der Aufruf des Fragers an den Erzähler, «Laß spüren den Tanz des geglückten Tags. Sing mir das Lied vom geglückten Tag!» (VT 18), der an Nietzsches Zarathustra-Ton angelehnt ist, klingt im letzten Satz der «Niemandsbucht» wieder an: «Damit begann dann sein neues, sein *Letztes Lied*» (JN 1067; Herv. original). Auch der zentrale, für diesen Roman konstitutive Vorgang der «Verwandlung» wird am Schluß des letzten «Versuches» angekündigt: «Auf zur Verwandlung» (VT 91). Diese Verklammerungen zeigen deutlich, daß auch die «Versuche» als Teile eines zusammenhängenden Schreibprojektes zu sehen sind<sup>23</sup> und sich in diesen Verbindungen und Verknüpfungen wechselseitig erhellen<sup>24</sup>.

## II. Gattung, Aufbau, Modi

Von der Kritik häufig als «Traktate» bezeichnet<sup>25</sup>, können die drei Bücher keiner einzelnen Gattung zugeordnet werden: Dominieren in VJ scheinbar die konventionellen Erzählformen, so sind die beiden anderen «Versuche» zur Gänze dialogisch und antithetisch strukturiert; Abhandlungscharakter haben lediglich einzelne Passagen. Z.B. wird in VM der Begriff «Müdigkeit» zumeist eher abgehandelt als erzählend dargestellt (vgl. VM 7ff, 30f, 50f); auch die Versuche, den «geglückten Tag» zu definieren - VT 9f -, sind zumeist theoretischer Natur. Der häufige Wechsel der Perspektive (z.B. VT 41, 65), das Auftreten einer Frager-Figur, die oft als zweites Ich des Erzählers erscheint (z.B. VT 30<sup>26</sup>), die Aufspaltung der Erzählerinstanz in drei Stimmen, die einander ablösen bzw. ergänzen (VT 27f, 33), sind Elemente szenischen, dramatischen Schreibens<sup>27</sup> und unterwandern die epischen Strukturen permanent. Die «Versuche» können daher weder als lineare Erzählungen noch als stringente «Abhandlungen» poetologischer Themen / Programme angesehen werden, integrieren vielmehr in ihre Gesamtanlage verschiedene Gattungselemente, auch lyrische (vgl. VT 86), und stellen auf komplexe Weise erreichte erzählerische und

<sup>23</sup> vgl. dagegen: Moser, Samuel: Das Glück des Erzählens ist das Erzählen des Glücks. Peter Handkes *Versuche*. - In: Fuchs / Melzer: Peter Handke. S. 137-154. Hier S. 38.

<sup>24</sup> Die «Versuche» sollen als paradigmatische Texte Handkes analysiert werden, gelegentliche und unsystematische Hinweise auf andere Texte (besonders die zentrale Erzählung «Langsame Heimkehr») haben lediglich die Funktion, die Thesen empirisch stärker zu stützen sowie den Zusammenhang des Schreibprojektes Handkes zu veranschaulichen.

<sup>25</sup> vgl. etwa Peter von Matt (FAZ, 10.10.89); Schmidt-Dengler (Profil 42, 14.10.91); Handke selbst lehnt diese Zuordnung ab (Gespräch mit Peter von Becker, in: Theater heute. Jb. 1992. S. 6-21, hier S. 18).

<sup>26</sup> Die Du-Anrede einer zweiten Erzähl-Instanz an den Erzähler bzw. den Protagonisten ist ein oft benutztes Stilmittel Handkes, vgl. z.B. LH 167, 210.

<sup>27</sup> So gerät z.B. ein Monolog des Mauerschauers in SF einmal zum Dialog, zum Frage-Antwort-Spiel mit sich selbst, das auch Handkes «Versuche» prägt (SF 89f).

inhaltliche Positionen immer wieder in Frage. Die Unvollständigkeit von Sätzen, Abschnitten, dialogischen Strukturen (z.B. VT 86) vermittelt - besonders in VT - gelegentlich den Eindruck des Skizzenhaften, Entwurfsmäßigen; die Abfolge von Entwurf - Beispielerzählung - Kommentar - Einwand / Frage - Kritik - Antwort - Präzision im dialogischen Feld der «Erzählung» (vgl. VT 20ff, 55ff) scheint dem Leser Einblicke in die Werkstatt eines skrupulösen Erzählers zu gewähren, der im Schreiben den Schreibprozeß gleichzeitig dokumentieren, reflektieren und problematisieren möchte<sup>28</sup>. Handkes Frager-Figur, zumeist als zweites Ich des Erzählers wirkend, in wechselnder Distanz zu diesem gestaltet (vgl. VT 11), verleiht den «Versuchen» auf weiten Strecken den Charakter eines Streitgesprächs, indem sie - ähnlich den Auseinandersetzungen zwischen dem «Mauerschauer» und dem «Spielverderber» in SF - zumeist weltanschauliche Positionen, literarische Verfahrensweisen und ästhetische Theorien des Erzählers kritisiert, relativiert, auch prinzipiell in Frage stellt<sup>29</sup>. Im Gegensatz zu Karl Kraus ist der «Nörgler» bei Handke der Frager, der Erzähler der «Optimist», der zwar seine Positionen zu verteidigen sucht, aber durch die Kritik und das bohrende Fragen des Nörglers, das auch potentielle Einwände möglicher Leser formuliert und das kritische Gewissen des Erzählers verkörpert, zur Genauigkeit und Konkretisierung, zum Überdenken bereits erreichter Bestimmungen gezwungen wird (z.B. VM 28f, 67; 68: «Warum auf einmal so philosophisch?» VT 16f). Durch das Mitreflektieren möglicher Lesarten der erzählerischen «Hauptlinie» im Text<sup>30</sup>, die Erzeugung poly-perspektivischer und antithetischer Strukturen wird der Erzählvorgang zwar permanent gebremst, verlangsamt, in seiner Linearität gebrochen, aber dadurch in bezug auf theoretische und technische Kompetenz vertieft, im Gegensatz zum platonischen Dialog, in dem der Frager die Positionen seines Dialogpartners ad absurdum führt, seine Auffassungen maieutisch exekutiert. Bei Handke kommt es statt dessen, gerade auch durch die zuweilen radikale Infragestellung des gesamten Ansatzes, zur Vertiefung und Erweiterung der Problemstellungen, zur Erläuterung, Veranschaulichung und Konkretisierung der erzählerischen Methoden und ihrer Inhalte (z.B. VT 78<sup>31</sup>, 79f, VJ 74). Die Selbstkritik als Bauprinzip des Handke-

<sup>28</sup> Ein «skrupulöses Ringen um Erzählbarkeit, das, Satz für Satz, die Form der Erzählung erst hervorbringt», stellt Gerhard Melzer mit Recht in Handkes Gesamtwerk fest. - Das erscriebene Paradies. Kindheit als poetische Daseinsform im Werk Peter Handkes. - In: Fuchs / Melzer: Peter Handke. S. 47-60. Hier S. 57.

<sup>29</sup> vgl. VM 7, 22, 28, 66; VJ 97, 110; VT 14, 16, 33.

<sup>30</sup> vgl. z.B.: «Du verwechselst den geglückten Tag mit dem vollkommenen. (Von dem letzteren laß uns schweigen, wie von seinem Gott)» (VT 38; vgl. auch VT 33; 78f: «Ein einzelnes Glück, bei dem ständigen Scheitern und Verlorengehen, was zählt es?» - weiters VJ 97, 110; VM 66).

<sup>31</sup> vgl. auch VJ 102: «Hieß das aber nicht, daß er die Jukeboxen aufsuchte, um sich, wie man so sagte, aus der Gegenwart wegzustehlen?». Der antithetische Einwand des «Fragers»

schen Erzählens überhaupt<sup>32</sup> bedient sich dabei häufig der Ironie als Mittel, die den erzählerischen Prozeß vorantreibenden Fragestellungen zu vertiefen, andere Perspektiven einzuführen<sup>33</sup>.

Durch Antithetik, Ironie, Skepsis, dialogische Strukturen und den Aufbau von Frage-Feldern werden der Ablauf der Erzählung permanent verzögert, das dramatische Element weiter Passagen der Texte verstärkt und der Prozeßcharakter der «Versuche» begründet: Grundlegende Fragen, Ideen, Modelle des Erzählers werden so Revisions- und Entwicklungsprozessen unterzogen, sodaß die Modi des Entwurfes, des Unfertigen, des «Versuches» insgesamt dominieren, die wiederum selbst der Kritik des «Fragers» unterzogen werden, der erzählerische Kontinuität vermißt:

Wann, anstelle des unentschiedenen Zickzacks draußen an den Peripherien [...], setzt du endlich, Satz für Satz, zu dem so leicht-wie-scharfen Schnitt, durch das Wirrwarr in medias res, an, damit dein obskurer “geglückter Tag” beginnen kann, sich zu der Allgemeinheit einer Form zu lichten?» (VT 17; vgl. auch VM 69: «Wo bleibt die Anschauung?»)

Dazu gehören auch das Bekenntnis zum Versuchs-Charakter (VT 54), der Aufbau eines Modalfeldes, wodurch Möglichkeiten in den Phantasien und Gedankenspielen der Erzähler-Figuren bezeichnet werden (vgl. VJ 51, VT 35, 38, 45, 48f; 59: «Und er ließ es neu anfangen»). Es wird ein Komplex von erzählerischen Skizzen, Entwürfen, Möglichkeiten, Selbst-Zitaten und kurzen Beispiel-Erzählungen als Reaktion auf kritische Einwände des Erzähler-Gewissens (z.B. VT 31, 43) aufgebaut, der das Spannungsfeld zwischen Handkes prinzipieller Skepsis gegenüber den Möglichkeiten, im späten 20. Jahrhundert angemessene erzählerische Verfahren zu entwickeln, und seinem gleichzeitigen unbedingten

---

nimmt einen der Hauptpunkte der Handke-Kritik vorweg, nämlich den Vorwurf der «Geschichtslosigkeit» und des «Privatisierens» (vgl. oben).

<sup>32</sup> vgl. besonders das «Spiel vom Fragen», in dem auf antithetische Weise Entwürfe und Einwände, Positionen und Kritik einander gegenübergestellt werden. In den meisten seiner Texte werden die entscheidenden poetischen Verfahrensweisen (z.B. die mythisierende, Bedeutsamkeit erzeugende Sichtweise der Hauptfigur; die Versuche, Wahrnehmen und Erleben der Protagonisten zu überhöhen; die Darstellung von Epiphanien als subjektive Identitätserlebnisse sakraler Prägung) immer wieder relativiert, die Epiphanien (und damit die Identität) brechen zusammen, die scheinbare erzählerische Kontinuität wird aufgebrochen (vgl. z.B. LH 137ff, CS 174f, Wh 137). Auf Verzauberungserlebnisse, die Zusammenhänge und Bedeutsamkeit zu garantieren scheinen, folgen regelmäßig Entzauberungen, Zusammenbrüche der Epiphanien, Entmythisierungen; vgl. dazu auch Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. S. 163, 178.

<sup>33</sup> vgl. VM 42, VT 16, 41; mittels eines Kinderreims macht sich der Erzähler über seine eigene Hypochondrie bei der Suche nach rechtem Ort und Zeitpunkt des Schreibens lustig: «“Es war einmal ein Mann, der kam bei Lebzeit nirgends an. / Daheim war’s ihm zu kalt, da ging er in den Wald. / Der Wald war ihm zu naß, da legt’ er sich ins Gras. [...]”» (VJ 64).

Willen zum Erzählen dokumentiert. Die «Versuche» bringen diesen Zwiespalt am deutlichsten zum Ausdruck und sind von daher mit Max Frischs «Mein Name sei Gantenbein» als Entwurf erzählerischer Potentiale, der sich linearen Erzählflüssen und Konkretisierungen von Figuren und deren Entwicklungsprozessen permanent verweigert, zu vergleichen.

### *III. Erinnerung, Autobiographisches, Österreich*

Der autobiographische Aspekt der «Versuche», besonders der für Handkes Texte überhaupt typische häufige Bezug zur Kindheit und Jugend sowie zu Österreich und Kärnten, ist im Zusammenhang mit seiner prinzipiellen Konzentration auf Subjekt / Subjektivität zu sehen: Kindheits- und Jugenderlebnisse bilden besonders in den beiden ersten «Versuchen» geradezu das Raster der Erzählung. Der Begriff der «Müdigkeit» wird z.B. anhand von Erinnerungen an die Kindheit am Land, die Studienzeit, herausgearbeitet (VM 10f, 25f, 37, 71f). Die Suche nach der «Jukebox» ist auch eine Suche nach den verschwundenen sechziger Jahren und ihrer Kultur, die ja für Handke seit seiner Jugend eine besondere Bedeutung besaß<sup>34</sup>. Hier geht es um eine Form von Lebensrückblick anhand eines zentralen, bedeutungsvollen Gegenstandes, der die Pop- und Rockkultur der Vergangenheit exemplarisch veranschaulichenden Jukebox als Symbol der sechziger Jahre, die zum Zeitpunkt der literarischen Spurensuche schon als Relikt einer abgelebten Epoche und Objekt nostalgischer Zuwendung erscheint. Die Beatles, in diesem Werk so häufig präsent wie in anderen antike Autoren oder die Bibel, sind dem reisenden Erzähler Angelpunkt seiner Erinnerungspoetik, durch die auf der Suche nach der «Erzählung» seine Herkunft und private Geschichte «wiedergefunden», auf der Erinnerungsebene «wiederholt» (bzw. «wiedergeholt») werden sollen: «Wann würde je wieder solch eine Anmut in die Welt treten?» (VJ 90).

Eine autobiographische Dimension besitzt auch das Reise-Modell als Grundmodell der Erzählkunst Handkes seit «Der kurze Brief zum langen Abschied», das sich besonders in der Flucht- und Such-Bewegung, die den «Versuch über die Jukebox» strukturiert, manifestiert<sup>35</sup>. Der Bezug zu den «Vorfah-

<sup>34</sup> vgl. VJ 6, 11, 83ff. Adolf Haslinger hebt in seiner Biographie des jungen Dichters besonders die autobiographischen Züge von Handkes Texten hervor; Handkes Familie, die dörfliche Kärntner Kindheit, die Erlebnisse an der Universität, vor allem die frühe Begeisterung für die Popkultur schlugen sich in den meisten seiner Werke von den «Hornissen» bis zu den «Versuchen» nieder. Handke galt (schon äußerlich) in den sechziger Jahren auch als «Beat-Autor», als Dichter der jungen Generation. Haslinger, Adolf: Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers. - O. O. (Salzburg), o.J. (1992). S. 13, 21, 24, 65f, 71, 81, 95, 126, 130.

<sup>35</sup> Im «Jahr in der Niemandsbucht» kommt diese Bewegung scheinbar zum Stillstand. Der ortsfeste Erzähler hebt selbst zu Beginn das Ende seiner «Reisen» hervor, berichtet nur mehr von den an den Rändern reisenden Freunden (JN 22f; Handke selbst hat seine «Seßhaftwerdung» in Chaville bei Paris betont; vgl. Gespräch mit K. Kathrein in: Die Bühne, Mai 92, S.

ren», den «Toten» hat wie alle diese Erinnerungselemente neben dem autobiographischen Aspekt auch einen mythisierenden, zusätzliche Bedeutsamkeit erzeugenden<sup>36</sup>:

Und so streiften seine Stirn seine Toten; er schaute ihnen zu, so wie auch sie ihm, der nichts tat als saß, zuschauten, verständnisvoll, ganz im Unterschied zu ihren Lebzeiten. (VT 52; vgl. auch VM 33; VT 22, 83; LH 173)

Diese mythische Beziehung zu den «Vorfahren» ist im Zusammenhang mit Handkes alle Lebensbereiche umfassender «Suche nach Zusammenhang»<sup>37</sup> zu sehen, als Teil einer um die (Wieder-)gewinnung von Identität durch Arbeit an bzw. mit der eigenen Geschichte, Herkunft und Familie bemühten Anstrengung.

Der Bezug zur Heimat Österreich<sup>38</sup> ist hier wie auch in anderen Texten ein vielschichtiger und somit repräsentativ für die Thematisierung von «Zeitgeschichte», für die «realistische Ebene» in seinen Werken überhaupt: Die veräumte Auseinandersetzung mit der Gewaltvergangenheit dieses Landes kommt

---

15); im Rahmen der «Bucht», der näheren Umgebung des Pariser Vorortes, bewegt sich der Erzähler aber weiterhin «reisend» - im kleinen - umher.

<sup>36</sup> Handkes mythisierende Schreibweise bedient sich bestimmter Elemente des Mythos und des Mythischen der Tradition (z.B. Holismus, Namensgebung, Verwandlung), um sie sogleich in andere Umgebungen zu transformieren und entsprechend umzufunktionieren; es geht ihm dabei um die Erzeugung zusätzlicher Bedeutsamkeit als «Zentralqualität des Mythos» (Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. - Frankfurt a.M., 1979, S. 77) mittels verschiedener poetischer Verfahren, die mit Hilfe von Roland Barthes' Theorie von Mythen als «sekundären semiologischen Systemen» erfaßbar sind (vgl. Mythen des Alltags. - Frankfurt a.M., 1964; vgl. zum gesamten Komplex auch Bartmann, Christoph, Suche nach Zusammenhang. S. 94ff, sowie meine Untersuchung: Verzauberung und Entzauberung der Welt, S. 35-45).

<sup>37</sup> In der paradigmatischen Erzählung «Die Stunde der wahren Empfindung» auf den Punkt gebracht, vgl. SE 93, 152.

<sup>38</sup> «Das Fette, an dem ich würee», formuliert Handke leitmotivisch im «Gewicht der Welt» (GW 21) und bringt damit sein kompliziertes und in mehrfacher Hinsicht gebrochenes Verhältnis zum Staat, zum Land und seinen Menschen auf den Punkt. Angesichts seiner negativen Erlebnisse mit der österreichischen Polizei reflektiert er über Gesellschaftsstrukturen, deren Problematik bereits Thomas Bernhard - in dieser Beziehung sehr wohl mit Handke zu vergleichen - satirisch und ironisch erfaßt hat: «Aber ich kenne kein anderes Land in Europa, wo, durch die Zunahme der nichtsnutzigen, unbefriedigenden, unerotischen Berufe, das Kleinbürgertum so frech geworden ist, daß es sich erlauben kann, alles zu beurteilen und nichts zu achten. Wie in keinem Land der Erde ist hierzulande das Wort "Künstler" zugleich als Schmähwort verwendbar» (Handke, Eine andere Rede über Österreich. - In: Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettelungen 1980-1992. - Frankfurt a.M., 1992. S. 64-73, hier S. 69; vgl. auch S. 71f; wer - wie ich - Jahrzehnte in der sog. «österreichischen Provinz» gelebt hat, wird sich den realistischen Charakter solcher Aussagen - und ähnlicher Thomas Bernhards - mit Betroffenheit eingestehen müssen). Ähnlich wie Bernhard betont aber auch Handke seine Liebe zum «Land Österreich» (ebda. S. 71), und in vergleichbarer Weise kreisen viele seiner Werke um diesen Fixpunkt.

bei Handke immer wieder ins Bild, zumeist aber überformt durch mythische Dimensionen: Sorger etwa sieht sich als «Nachkomme von Tätern», «die Völkermörder seines Jahrhunderts als Ahnherrn» (LH 103), Loser erscheint das Hakenkreuz als «Unbild der Ursache all [s]einer Schwerkraft - all der Schwerkraft und des Unmuts hierzuland» (CS 97); nach Kriegsende sei - so zitiert der Erzähler in VM einen französischen Juden - «“wochenlang ein Strahlen durch das ganze Land gegangen”» -, so stelle auch er sich eine «gemeinsame österreichische Werk-Müdigkeit» vor (VM 30); die österreichischen Übeltäter könnten allerdings nie auf diese positive Weise «müde» werden, statt dessen setze sich hier «ein wimmelnder Haufen *fortgesetzter* Gewalttäter und Handlanger [...] von alt, doch nicht müde gewordenen Massenmord-Buben und -Dirndeln» in Szene (VM 31). Diese auf die NS-Vergangenheit und deren Wiederbelebung in den Neo-Nazi-Bewegungen zielende Kritik, die auch das Dämonisch-Gemütliche, «Volkstümliche» betont, erfolgt - wie fast immer bei Handke - ohne konkrete politische oder historische Analyse, ist in einen poetologischen Rahmen eingefügt, der allgemeine und persönliche Geschichte, Familien-, Stammes- und Landesgeschichte auf mythisierende Weise subjektiviert, zur Entwicklung des krisenanfälligen Protagonisten bzw. Erzähler-Ichs in eine funktionalisierte Beziehung setzt<sup>39</sup>.

Entsprechend ist Handkes Beziehung zur «Zeitgeschichte» auch in den «Versuchen» auf charakteristische Weise gebrochen: Einerseits sind die Erzähler im Rahmen ihrer Poetologie, ihres gesamten Schreibprojektes immer wieder bemüht, die «Zeitgeschichte», die «großen Ereignisse» auszublenden, sich bewußt in Gegensatz zu ihnen zu setzen: Der «geglückte Tag» hängt mit dem «glorreiche(n) Vergessen der Historie» zusammen (VT 87). Das Jahr 1989, «das Jahr der Geschichte» (VJ 26), ist dem vor dieser Geschichte und ihren großen Ereignissen in die Einsamkeit des nordspanischen Dorfes Soria, der im Vergleich zu Berlin «geschichtstauben Stadt», fliehenden Erzähler nur die Zeit des poetischen «Versuches». Der «erste(n) Gedicht-Lieferung der poetischen Geschichtszeugen» setzt er als «“Weltflüchtling”» den gegen die politische Literatur gerichteten «Versuch über die Jukebox», den «weltfremden Gegenstand», entgegen. Andererseits ist ihm genau diese Konzeption fragwürdig:

Gab es in der Jetztzeit, da jeder neue Tag ein historisches Datum war, jemand Lächerlicheren, jemand Verranteren als gerade ihn? Richtig ernst war es ihm mit diesen Gedanken nicht. (VJ 28)

---

<sup>39</sup> Christa Bürger hat diesen mythologischen, mit mythischen Bedeutsamkeiten operierenden Umgang mit Geschichte, in dem das «Böse» als dämonisierte Instanz erscheint (vgl. z.B. CS 101), aus historischen, gesellschaftlichen Zusammenhängen herausgelöst, treffend als «Entwirklichung» der realen Geschichte kritisiert (Bürger, Christa: Arbeit an der Geschichte. - In: Bohrer, Karl Heinz [Hrsg.]: Mythos und Moderne. - Frankfurt a.M. 1983. S. 193-506. Hier S. 500).



Diese Spannung zwischen zurückgezogenem, individualisiertem, subjektivistischem Lesen und Schreiben und einem Konzept vom Autor als bewußtem Zeitzeugen, der «Geschichte» nicht nur «dokumentiert», sondern kritisch kommentiert und «bearbeitet», zieht sich durch die meisten Texte Handkes: Den selbstkritischen Einwand, daß er die Jukeboxen nur aufsuche, um sich «aus der Gegenwart wegzustehlen» (VJ 102), versucht er mit einer Poetologie der Epiphanie, des mythischen Schreib-Augenblicks, zu widerlegen. Dem stehen aber häufige «Abschweifungen» in diejenigen Bereiche der «Ereignisgeschichte», der «großen Welt» gegenüber, die mit Katastrophen, Gewalt, Krieg zu tun haben, wenn der US-Präsident «zum Zeichen der erfolgreichen Blutspritztour nach Panama seinen Daumen in die Luft» streckt oder sich angesichts der Exekution Ceauçescus das «alte, frischerwachte Grauen vor der Geschichte» wieder einstellt (VJ 124; vgl. auch SF 87; JN 734: «Auch was man Weltgeschichte nennt, sollte möglichst draußen bleiben»). Die Spannungen zwischen bewußten Absagen an «realistische», mimetische, gesellschaftskritische, explizit politische Literaturkonzeptionen, denen der mit großem Aufwand betriebene Aufbau einer scheinbar apolitischen Erzählwelt entspricht, die rein auf den Erlebnissphären eines extrem auf sich selbst konzentrierten Subjekts basiert, und den permanenten Einbrüchen der «großen Welt» in diese Abgeschlossenheit sind bezeichnend für Handkes gesamtes Schreibprojekt: Die «großen Ereignisse» machten den Erzähler sprachlos, ermöglichten ihm keine «Bilder»<sup>40</sup>, dennoch gelingt es ihm immer wieder, gesellschaftskritisch und «realistisch» politische Probleme in ihren Brennpunkten zu beleuchten, ohne sie freilich in Kontexten zu verankern oder zu analysieren, wie dies z.B. Christoph Hein glückt: Die Basken im Hungerstreik, das ländliche, nicht-touristische Spanien, die Situation der Indianer gelangen durchaus «realistisch» ins Bild, allerdings nur als Momentaufnahmen (VJ 129f; 96; LH 30f, 56f). Die Helikopter und «Kriegsflugzeuge», die den Erzähler der «Niemandsbucht» irritieren (JN 796, 842), sind Symbole einer nicht völlig ausgrenzbaren, ständig beunruhigend präsenten Sphäre der Gewalt, des Chaos, der Bedrohung in einer poetischen Rückzugswelt, deren Gefährdungen eben nicht rein subjektiver Natur sind. Gerhard Fuchs hebt treffend Handkes «skeptischen Abstand gegenüber der modernen Industriegesellschaft», seine «Ästhetisierung und Subjektivierung der Geschichtskonzeption» und die «Konstruktion von Privatmythologie, die sich gegen eine intersubjektive Überprüfbarkeit sträubt», hervor<sup>41</sup>. Der hier offenbar werdende Konflikt führt, wie ein

<sup>40</sup> «Meine Schwäche ist, sowohl das Schreckliche als auch das mich an der Geschichte zuweilen Ergreifende, wie die Befreiungstaten und Friedensschlüsse, nicht ins Bild verwandeln und nicht übergehen zu können in eine Rhythmik [...]» (JN 735), bringt der Erzähler Keuschnig im jüngsten Werk Handkes das für alle seine Texte fundamentale Problem der poetischen Umsetzbarkeit bzw. Darstellbarkeit von «Geschichte» in der Gegenwart auf den Punkt.

<sup>41</sup> Fuchs, Gerhard: Sehnsucht nach einer heilen Welt. Zu einer «Schreib-Bewegung» in den späteren Prosatexten Peter Handkes. - In: Fuchs / Melzer (Hrsg.): Peter Handke. S. 115-131.

näherer Blick auf die poetologischen Konzeptionen Handkes zeigen wird, in den Kernbereich seiner nicht widerspruchsfreien Bestrebungen, eine an klassischen Maßstäben orientierte, den Widersprüchen und Gegensätzen und der Vielschichtigkeit einer Kultur am Ende des 20. Jahrhunderts gerecht werdende Epik zu begründen, Autorschaft und Zeitgenossenschaft in einem nicht-realistischen ästhetischen Konzept zu vereinen, wie er es schon vor 30 Jahren gefordert hat:

Es interessiert mich als Autor übrigens gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, *meine* Wirklichkeit zu zeigen [...] ich habe nur ein Thema: über mich selbst klar, klarer zu werden, mich kennenzulernen [...].<sup>42</sup>

#### IV. Peripherie und Zentrum

Die Bewegungen der Protagonisten / Erzähler in Handkes Texten sind meist durch Reise- und Suchmodelle geprägt; im «Spiel vom Fragen», in der «Abwesenheit» befinden sich Gruppen auf der Suche, in der «Wiederholung», im Chinesen des Schmerzes», in «Langsame Heimkehr» wandern, reisen, suchen die Helden zumeist nach ihrer Identität. Ähnliche Bewegungen strukturieren auch frühere Erzählungen / Romane wie «Die Angst des Tormannes beim Elfmeter», «Der kurze Brief zum langen Abschied» oder «Die Stunde der wahren Empfindung». Diese Reise-Bewegungen sind zumeist bestimmt von der «Flaute der Mitte» (CS 149), die das Spannungsfeld zwischen Peripherie und Zentrum erzeugt, in dem Handkes Figuren wandern<sup>43</sup>. Der Beschäftigung mit dem unspektakulären Gegenstand «Jukebox» (VJ 27) in Zeiten «großer» Entscheidungen und Ereignisse (Herbst 1989) entspricht der Aufbau eines Peripherie-Modells als Gegenwelt zu den Zentren der Ereignisse: Handkes «Weltrandwanderungen» (JN 933) finden in Alaska, in den tiefsten Provinzen Spaniens, Japans, Italiens, auf den abgelegensten Inseln am Rande Europas (z.B. auf der Hebrideninsel Skye, JN 468, 473) oder im slowenischen Karst statt. Besonders im «Versuch über die Jukebox» wird der Flucht- und Isolationsaspekt dieser autobiographisch geprägten Reise- und Wanderungs- Bewegungen deutlich, der wiederum auf einer spezifischen Poetologie basiert: Das Sich-Aussetzen in fremdsprachi-

---

Hier S. 118ff. Wie problematisch die «Privatmythen» Handkes werden können, zeigt seine «Jugoslawien»-Mythologie (vgl. VJ 114f), die auch entsprechende Kritik erfahren hat (vgl. die Stellungnahme des Laibacher Philosophen Slavoj Žižek, Profil 4, 20.1.92).

<sup>42</sup> Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. S. 25f; vgl. auch ZR 90f (Distanzierung Handkes von bewußt «politischen» Autoren wie Grass oder Frisch).

<sup>43</sup> «Wie sonst [ohne die «Flaute der Mitte», H. G.] würde ich immer wieder beim Übergang vom Zentrum hinaus in die Moorebene erfaßt von einer Raum-Welle? -Sowie ich das Zentrum allerdings meide, bleibt die Welle aus. Ermöglicht demnach der eine Bereich nicht erst den anderen?» (CS 149).

ger Umgebung, die räumliche und soziale Isolierung zwecks Konzentration und Ich-Findung, die Inszenierung des Schreibaktes, die mit den Aufenthalten an Grenz- und Schwellenorten, z.B. in den Vororten von Leopoldskron im Süden Salzburgs oder Chaville bei Paris, verknüpfte Abkehr von der «großen Geschichte», die auch eine Hinwendung zum verborgenen Leben, zur Privatheit einschließt - dies alles entspricht einer Literaturkonzeption, der mimetische, «realistische» Erzählmodelle, wie sie z.B. Großstadromanen, politischer oder sozialkritischer Literatur zumeist zugrunde liegen, zutiefst fragwürdig geworden sind. Die Suche des Erzählers nach dem richtigen Ort, nach dem «Rhythmus des Erzählens», die an den Rändern erfolgt<sup>44</sup>, das «Wege-Probieren», der Aufbau von «Durchlaß-Formen» - all dies dient dem Aufbau einer Literatur der Peripherie als Gegenentwurf zu den «epischen Formen der Vergangenheit», als Kritik an deren «Einheitlichkeit» und «vielwischerische(m) wie ahnungslose(m) Totalitätsanspruch» (VJ 70). Dieser von Handke konsequent bis heute durchgeführte Entwurf einer Ästhetik der Langsamkeit und Peripherie ist durchwegs auf das Problem der Darstellbarkeit bzw. Erzählbarkeit von «Wirklichkeit» in der Welt der Gegenwart konzentriert und im Rahmen einer prinzipiellen Ablehnung traditioneller mimetischer Erzählmodelle um den Aufbau einer neuen, den Wirklichkeitsstrukturen der Gegenwart angemessenen Epik bemüht.

#### V. Subjektivismus / Formen der Bedeutsamkeit

In den Texten Handkes wird «Wirklichkeit» aus extrem subjektiver Perspektive<sup>45</sup> dargestellt (vgl. Kap. I): Wahrnehmungen, Reflexionen und Phantasien der Figuren erscheinen als Projektionen und Überformungen der Wirklichkeit; Re- und Destabilisierungsphasen als Identitätskrisen und Identitätsaufbau bzw. -verlust bestimmen die Erzählabläufe. Die Bekenntnisse zur «Phantasie» sind Ausdruck der für Handke typischen Individualitätspoetologie, die auf Erlebnis- und Wahrnehmungsweisen des Ich, auf dessen Formen der Weltaneignung konzentriert ist (vgl. VT 55, 71). Er hat damit tatsächlich den im «Gewicht der Welt» entworfenen Erzählkern literarisch umgesetzt: «das eigene Subjekt als Weltgegend» (GW 211).

Wahrnehmungsprozesse werden zumeist als psychische Stabilisierungsprozesse beschrieben: Die «Suche nach Zusammenhang» ist für die Handkeschen Subjekte zuerst Sinnentdeckung und Ordnungsprojektion in analogisierenden, geradezu semiologisch ausgerichteten Wahrnehmungsformen, die vor allem auf alltägliche Dinge, eine Welt der kleinen Gegenstände, der nebensächlichen De-

<sup>44</sup> Er will seiner «Sache von den Rändern her den Begleitschutz geben» (VJ 70).

<sup>45</sup> «Was Handke erzählt, sind Gegebenheiten der Außenwelt in Hinsicht darauf, was sie einem Subjekt zu einem gegebenen Zeitpunkt bedeuten. [...] Die Beschreibung des Außens in ihrer Kohärenz oder in ihrem Mangel an Zusammenhang ist Ausdruck der Verfassung des Subjekts» - Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. S. 104.

tails gerichtet sind<sup>46</sup> und die Strukturen einer komplexen Wirklichkeit wieder begreifbar, erfahrbar werden lassen. So entdeckt der Erzähler auf seiner Reise von Burgos nach Soria, Logrono und Zaragoza analoge Ornamente in Fußabdrücken, Mustern von Gehsteigkacheln (VJ 9, 49; vgl. auch VT 26, LH 67, 117, 122). Dieses quasi-semiologische Phantasieren beim Wahrnehmen (VJ 126) hängt mit den jeweiligen psychischen Zuständen und dadurch mit den Schreibprozessen, deren Vorbereitungen und Gefährdungen zusammen: Synchronische und analogisierende («semiologische»), subjektive «Zusammenhänge» erzeugende, synthetisierende Wahrnehmungsformen bezeichnen Phasen psychischer Stabilisierungen, die Schreibakte ermöglichen (vgl. VT 43, 46f). So findet der Erzähler des «geglückten Tages» die S-Kurve des Zugs als «schönste(n) aller Mäander» in «Hogarths Palettenfurchen» (der «Line of Beauty and Grace»), in der weißen Ader eines Kieselsteins und in den Bleistiften während des Schreibens (VT 65f, 86f, Bezug zu VT 7). Die phantasierend-analogisierend ständig *wiedergefundene* S-Linie bezeichnet u.a. die einheitsstiftende, integrative Kraft des Subjektes im Kontext moderner Wahrnehmungs-Zersplitterung und Atomisierung<sup>47</sup>. Diese durch Phantasie erzeugte Synthese von Wahrnehmungen bewirkt psychische Entkrampfungen, Lockerungen und zugleich gesteigerte Konzentrationsfähigkeit als Voraussetzung des schöpferischen Prozesses:

Weg mit den Hintergedanken. [...] Ausscheren aus dem Denkkäfig, schweigen. [...] Der Leser in der Hocke. In Kniehöhe schließen sich ihm die Dinge zusammen zu einer Umgebung. (VT 79f)

In dieses Konzept einer subjektivistischen Ästhetik, die auf die Empfindungs-, Wahrnehmungs- und Phantasie-Potentiale des schöpferischen Subjekts, des auf sich selbst gerichteten Künstlers bezogen ist, gehören auch Bauformen der «Bedeutsamkeit», mit Elementen des Mythos arbeitende, «mythisierende», Verfahrensweisen<sup>48</sup>.

Die alte mythische Figur der «*Verwandlung*» - im Kontext einer subjektivistischen Literaturkonzeption eine Metapher für entscheidende Umbrüche im

---

<sup>46</sup> Sibylle Cramer charakterisiert diese häufig als Epiphanien gestalteten Prozesse treffend als auf «Schwundstufen archaischer, vom Prozeß der Zivilisation liquidierter Wahrnehmungsformen» bezogen (in: Deutsche Literatur 1991, S. 172). Eberhard Falcke deutet Handkes «Schreiben als großes Experiment der Weltwahrnehmung» (in: Deutsche Literatur 1990, S. 146).

<sup>47</sup> Wie sie z.B. in der expressionistischen Lyrik (etwa bei Jakob van Hoddis) thematisiert wurde.

<sup>48</sup> vgl. Anmerkung 31. Handke selbst begreift «Mythos» als «Form» (GW 279), als «Wiederholung», als ästhetische Methode: «Der Mythos besteht aus Wiederholungen: vergleichbare Geschehnisse mit verschiedenen Personen an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten» (PhW 83).

Aufbau von «Identität» - bezeichnet im Rahmen der geschilderten De- und Restabilisierungsphasen<sup>49</sup> psychische Prozesse. Dabei geht es um Wahrnehmung, Phantasien, Bezug zur Außenwelt, zum «Ich» und dessen Gefühlswelt in den jeweiligen sozialen sowie erotischen Integrationen (vgl. VM 7f, 19, VT 86) und Umbrüchen bzw. Desintegrationen (vgl. VM 50f), aber auch - oft im Zusammenhang mit der Parzival-Figur (SF, VJ 94) - um die grundlegende Sehnsucht nach Abstreifen des alten Ich, nach totaler Erneuerung und Verlassen alter Bindungen, nach Ich-Findung und Identität (VT 80f). «Verwandlung» hängt mit dem in fast allen Texten zentralen Grenzen-/Rand- und Schwellen-Komplex zusammen und wird oft nur als Entwurf, als Sehnsucht gezeigt (VJ 94), auch als Um- und Durchbruch in einer auf den entscheidenden Schreib-Akt konzentrierten Denk-Bewegung (VT 63).

Auch das *Müdigkeits-Motiv* ist im Zusammenhang mit Handkes grundlegendem, nicht nur psychologischem, sondern auch ästhetischem Interesse an den Abenteuern des Subjekts im späten 20. Jahrhundert zu sehen. Im einschlägigen «Versuch» entwirft er eine Typologie der Müdigkeit, die mehrere Schichten umfaßt (körperliche und psychisch-geistige Müdigkeiten stehen weltanschaulichen / mentalen gegenüber) und entsprechende Bewertungen erfährt. «Müdigkeit» ist eine umfassende, schillernde Metapher für komplexe psychische Befindlichkeiten und Prozesse - bezüglich Wahrnehmung und Erinnerung -, soziale Beziehungsfähigkeit und poetische Formfindung - in bezug auf die Aktivierung poetischer Potentiale im Subjekt. «Müdigkeit» hat daher eine psychologische, eine soziale<sup>50</sup>, eine politische, eine erotische<sup>51</sup> und vor allem eine ästhetische Dimension, die sich im Verlauf der Erzählung als die zentrale erweist: Im durch «Zusammenhang», «Harmonie», «Frieden» gekennzeichneten ästhetischen Zustand befindet sich das auf positive Weise «passive», meditative Ich im Einklang mit der «Welt». Die psychische Befindlichkeiten und Wahrnehmungsschichten bezeichnenden, zusammengehörigen Motive der Passivität, Langsamkeit, Müdigkeit, auch der Verwandlung bilden als epische Modi die Grundlage dieser Dichtungen.

---

<sup>49</sup> Die Verbindung zwischen Mythos und Verwandlung als Grundfiguren der Handkeschen Poetik arbeitet Gerhard Melzer (im Vergleich mit Elias Canetti) heraus: «Verwandlung» ziele bei beiden Autoren «auf die Wiederbelebung mythischer Denk- und Verhaltensweisen» und sei «in zivilisationskritischer Absicht gegen bestimmte Entwicklungstendenzen des kulturellen Prozesses, gegen Arbeitsteilung, Spezialisierung, soziale Isolation und seelische Verarmung gerichtet». Melzer, Gerhard: Der Dichter als Hüter der Verwandlungen. Zur Wiederbelebung des Mythos bei Elias Canetti und Peter Handke. - In: Literatur und Kritik 1983. S. 372-381. Hier S. 376.

<sup>50</sup> vgl. VM 11: «„Alleinmüdigkeit“»; 18: «Paares-Müdigkeit»; 27: «gemeinsame Müdigkeit»; 30f, 39f, 44ff, 48f, 61; es werden Verhaltensweisen in unterschiedlichen sozialen Feldern beschrieben, oft im Spannungsfeld Einzelner / Außenseiter - soziales Umfeld / Freunde / Familie / Gemeinschaft.

<sup>51</sup> vgl. VM 32f, 36, 43; 46f, 48: «Mysterien der erotischen Müdigkeit».

Die häufige Verwendung *holistischer Metaphern*, die das Suchen nach Zusammenhang, nach Totalität im subjektiven Wahrnehmen, Erfassen und Begreifen der «Welt» als Funktion eines synthetisierenden Bewußtseins bezeichnen<sup>52</sup>, dient auch der Bedeutungsaufladung der geschilderten Eindrücke, Empfindungen, Ereignisse und Vorgänge: «Welt»-, «All»- und «Planeten»- Metaphern in den «Versuchen»<sup>53</sup> signalisieren ein ganzheitliches, das analogisierende «Suchen nach Zusammenhang» übersteigerndes Empfinden<sup>54</sup>. Verbunden mit «Menschheits»- und «Kosmos»- Bildern (VM 78), drücken sie holistische Erlebnisweisen eines künstlerischen Ichs aus, das diese synthetisierende und ins Mythische überhöhte Form von Selbst- und Welt-Wahrnehmung als Identitätsaufbau (VT 14, 20f, 50) erfährt, der zur Voraussetzung für den poetischen, in der Entstehung des «Epos» gipfelnden Prozeß wird.

Handkes Methode einer «Re-Auratisierung»<sup>55</sup> der geschilderten Wirklichkeit, einer «Wiederverzauberung der Welt»<sup>56</sup> durch die Entzündung von Bedeutungsprozessen am Alltäglichen<sup>57</sup> ist auch in den *Raumdarstellungen*, der «Magie der Orte», grundlegend: Die Reisen der Protagonisten sind auch Suchen nach den geeigneten Orten, die als Kraftquellen und Inspirations-Räume - mythisch aufgeladen und ganzheitliche Empfindungsprozesse bedingend - zu Voraussetzungen für den poetischen Akt werden (VJ 31, 35, 52f, 78, 86, 115). Meist sind es abgelegene, unbekannte Dörfer, Klein- und Vorstädte, Nebenstraßen, Hütten, Bars, Cafes, Gärten, Wald-Tümpel (in JN), die als Orte der Sammlung, der Ich-Stärkung, der Erfahrung von «Heimat», von Zugehörigkeit zur «Welt» zum Aufbau einer konstruktiven Ich-Welt-Beziehung beitragen und so das Erzählen erst ermöglichen (VJ 77f, 125; VT 80). Oft im Bereich von Rändern, Schwellen und Grenzen, von «Zwischenräumen» - an der Peripherie - angesiedelt, bezeichnen die besonderen Orte in ihrem Bedeutsamkeitspotential für Wahrnehmung und Phantasie des Subjekts Übergänge in «andere Zu-

<sup>52</sup> vgl. dazu auch Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. S. 1, 167f, 227.

<sup>53</sup> vgl. VM 13, 21, 53, 69; VJ 35, 49, 82f; VT 31, 42, 60, 74f.

<sup>54</sup> «Tief in der Erdkugel ereignen sich manchmal Beben, die sogenannten "langsamen", von denen der Planet dann, wie man sagt, noch eine Weile nachläutete; die "Glockenbewegung", das Läuten der Erde» (VT 84). Diese Form von holistischer, durch Phantasie überformter Sinneswahrnehmung ist Teil eines Literaturkonzeptes, das epische Poesie in der Spätzeit der «Moderne» durch die mythisierende Überhöhung der erzählten «Abenteuer» eines Künstler-Subjekts (die Abenteuer des «inneren Bereichs», der Wahrnehmung, der Empfindungen sind) wieder möglich machen soll (vgl. metaphysisch-phantastische Sinneswahrnehmungen wie: der Wanderer glaubt, «das Vibrieren der Flügelgelenke [der Falter] zu hören», VT 50; «Der vom Flug verlangsamte Dreisprung der Amsel über die Hecke summt mir jetzt eine Melodie vor», VT 81).

<sup>55</sup> Braun, Michael: Die Sehnsucht nach dem idealen Erzähler. Peter Handkes romantische Utopie. - In: Text und Kritik 24 (1989). S. 73-81. Hier S. 76.

<sup>56</sup> ebda. S. 74.

<sup>57</sup> Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. S. 94.

stände», Restabilisierungen, «Verwandlungen», deren Ziel der Aufbau von «Heimat» im Schreiben ist (VJ 92, 98, 110, 125, 132).

Die zweite, mythische semantische Schicht der Handkeschen Erzählungen entsteht durch die «hypersemantische» Aufladung scheinbar realistisch geschilderter Alltagsgegenstände. Die Stille nach dem Dreschen in der Scheune wird z.B. ins Mythische überhöht:

Was für eine Stille, nicht nur in der Scheune, sondern im ganzen Land;  
was für ein Licht, das, statt zu blenden, einen nun umfing. (VM 27; vgl.  
auch VM 30f, VJ 44, 80f)

Der Erzähler der Jukebox-Geschichte bringt dieses Verfahren auf den Punkt:

Er wollte nur, bevor es auch ihm selbst aus dem Blick geriet, festhalten  
und gelten lassen, *was ein Ding einem bedeuten* und, vor allem, *was von  
einem bloßen Ding ausgehen konnte*. (VJ 111; Herv. H. G.)

Den Höhepunkt erreicht diese Methode der Aufladung subjektiver Erlebnismöglichkeiten mit Bedeutsamkeit in den zahlreichen mythologischen Zitaten, die Wahrnehmungen, Empfindungen, Erlebnisse durch die mythische Einkleidung in die Sphären metaphysischer Höhen entrücken: Beim Blick auf den Nachthimmel erlebt der Erzähler,

wie Kastor und Pollux ihren brüderlichen Abstand zeigten, die Venus  
gleißte, der Aldebaran arabisch funkelte, [...] und der Hase auf der Flucht  
vor dem Jäger Orion waagrecht durch das Firmament schoß. Die  
Milchstraße [...] war der bleiche Widerschein des Anfangsblitzes des  
Universums. (VJ 128; zum Orion-Motiv vgl. auch VT 89)

Die «Vergöttlichung» des Augenblicks sowie des die Alltagsbefindlichkeiten transzendierenden Müdigkeitszustands durch Personalisierung und Mythisierung («Augenblicksgott», VT 12; «der müde Gott», VM 73), die Anreicherung der zentralen Erlebnisbereiche der Subjekte mit mythischen Bedeutsamkeiten durch mythologische Zitate sind dabei wesentlich. Odysseus (VT 28, VM 73ff), Orpheus (VM 74), aber auch Hiob (VT 80) oder Luzifer (VT 38) als mythische Personifikationen bedeutsamen Scheiterns der Anstrengungen des Erzähler-Ichs sind Ausdruck der Anstrengungen Handkes, die erzählten subjektiven Wirklichkeiten seiner Figuren permanent in ihrer Bedeutung zu transzendieren, neue (alte) Bedeutsamkeitsbereiche zu erschließen bzw. zu restaurieren.

Hierher gehören auch die zahlreichen *religiösen Elemente*<sup>58</sup>, die - als Zitate

---

<sup>58</sup> Peter von Matt interpretiert alle Arbeiten Handkes als «das Projekt zur Erkundung des Heiligen», und darin sieht er «das Anstößige» an dieser Literatur (FAZ 235, 10.10.89, S. L4). Negativ bewertet auch Schmidt-Dengler die - seiner Meinung nach - «restaurative Botschaft» der als «Diözesanprosa» (nach Jürg Laederach) abqualifizierten Texte, die er aufgrund ihrer religiösen Fermente als «Kunst jenseits der Moderne» einstuft (Profil 42, 14.10.91, S. 169).

oder Anspielungen - der Bibel und christlichen Traditionen bzw. Ritualen entlehnt, aber aus diesen Kontexten herausgelöst, umfunktioniert und dem erzählerischen Projekt dienstbar gemacht werden, durch Reaktualisierung ihrer in unserer Kultur immer noch präsenten Bedeutungsschichten, die auf bestimmte Textkonstellationen, vor allem Wahrnehmungs- und Entwicklungsprozesse der Subjekte übertragen werden, um Bedeutungsaufladungen zu erzielen.

Die «heilige Zeit» (VM 28, 36), Anspielungen auf die Auferstehungs-Tradition (VJ 121, VT 13, CS 177-180<sup>59</sup>), Erlebnisse in Tempelbezirken (VJ 81f, 132), die zahlreichen Anleihen bei religiösen Traditionen<sup>60</sup>, die Himmels-Motivik (VT 10), das Bekenntnis zum «Glauben» und zur «Gnade» (VT 15, 25, 78) bezeichnen Zusammengehörigkeit, Harmonie, Glücksmomente in der Ich-Welt-Beziehung<sup>61</sup> und sind als Markierungsmetaphern subjektiver Identitätserlebnisse in die Erzähl- und Bildungsprogramme der «Versuche» eingefügt.

Daß es Handke nicht um eine Restauration konventioneller Formen von Religiosität, um eine Erneuerung des Christlichen etwa, zu tun ist, zeigen seine Tendenzen, religiöse Elemente aus ihren alten Zusammenhängen abzulösen, ohne die ältere Bedeutungsschicht völlig zu eliminieren - diese schwingt vielmehr, überlagert und neu interpretiert, weiterhin mit -, und neuen Funktionen dienstbar zu machen: Beim Flamenco-Gesang in einer Bar in Soria am Christtag hat der Erzähler die «Vorstellung: das sei endlich die entsprechende Art - nicht die "Weihnacht", vielmehr die "navidad", die Geburt zu besingen» (VJ 131; vgl. auch VT 70f).

Da über mich hinaus nichts mehr denkbar ist, werde ich aus meinem Leben das Möglichste machen. (VT 14)

---

Differenzierter und der Poetologie Handkes angemessener hebt Caroline Markolin die Zusammenhänge zwischen den religiösen Begriffsfeldern und dem Glücken erzählerischer Anstrengungen in der (poetischen) Suche nach Zusammenhang hervor («Schließ die Augen...») Die poetisierte Suche nach Schrift und Erzählung in Peter Handkes *Der Chinese des Schmerzes*. - In: *Modern Austrian Literature* 27, No. 2, 1994, S. 113- 127. Hier S. 120).

<sup>59</sup> Handkes Entwurf einer immanenten Subjekts-Religion ohne Bezug zu transzendenten Instanzen, ohne Rückkehr zu Positionen konventioneller Religiosität wird in der Absage Losers an die alten Religionen und in seiner subjektorientierten, auf die Erlebnisweisen eines sich selbst übersteigenden Ich abhebenden Sehnsucht deutlich, die auch eine Sehnsucht nach immanenten Bedeutsamkeits- und Sinnstiftungsprozessen ist: «Daß nur ich, der Mensch, war, mit dem Zielpunkt Tod, schien so offensichtlich wie undenkbar. Es fehlte da etwas, aber kein Christus, und keine Götter, und keine unsterbliche Seele, sondern etwas Leibliches: ein Sinnesorgan, und zwar das entscheidende, ohne welches Windsausen und Obusschnurren unvollständig blieben» (CS 178).

<sup>60</sup> Therese von Avila, VJ 99f; die Skulpturen christlicher Kirchen, VJ 121, VT 86f; die Paulus-Zitate, VT 6, 10, 81f, 91; Gebets- und Psalmen-Formen, VT 62, 70f.

<sup>61</sup> «"Heilige Welt"» bezeichnet subjektive Erfüllungserlebnisse angesichts geglückter Schreib-Akte (VT 43).



Dieser Kernsatz von Handkes Immanenzphilosophie im Sinne einer alternativen Religiosität zielt in seiner Absage an herkömmliche Transzendenz auf das autonome Subjekt in der «Periode einer dritten Macht, einer rein diesseitigen, freiheraus weltlichen», «auf das Glücken *je meiner Hiesigkeit*, auf die einzelne geglückte Lebenszeit» (VT 13; Herv. H. G.). Der «Tag» ist bei Handke der Ort einer quasi-religiösen Erfahrungsmöglichkeit im post-religiösen Zeitalter,

Göttliches, oder du, jenes “Mehr als ich”, das einst “durch die Propheten” sprach und danach “durch den Sohn”, sprichst du auch in der Gegenwart, pur durch den Tag? (VT 71)

Die Sehnsucht der Handkeschen Subjekte, sich selbst und ihre immanente Wirklichkeit im Schreibprozeß zu transzendieren (vgl. auch VT 91), wird so wie alle Positionen und Entwürfe dem aufklärerischen, untergrabenden Zweifel unterworfen.

## VI. Der epische Prozeß

### VI.1 Subjektivierung der Zeit / Epiphanie / Plötzlichkeit und Langsamkeit

Handkes Ablehnung «realistischer», mimetischer, politisch ausgerichteter Literaturkonzeptionen, seine eigene subjektivistische Literaturtheorie, seine Darstellung von «Wirklichkeit» als Erfahrungs- und Erlebnisraum in den Grenzen und Möglichkeiten des jeweiligen Subjektes, all dies korrespondiert mit einer extrem auf diesen Innenraum bezogenen Zeitdarstellung, die in das ausstrahlende Zentrum seines Schreibprojektes und seiner Poetologie führt<sup>62</sup>. Wie Räume und Orte werden auch Zeitabschnitte, -punkte und -abläufe, u.a. als «zeitliche Idealformen» («Jetztzeit», «Jahrhundert», «Friedenszeit»)<sup>63</sup>, in die erzählten Entwicklungsprozesse der Subjekte integriert, deren Erlebniswirklichkeiten durch ihre Zeitwahrnehmung geprägt ist, die bis zur Dominanz des zeitlichen Moments im Wahrnehmungs- und Reflexionshorizont reicht.

Mit Bedeutsamkeit aufgeladene Zeit-«Punkte» bezeichnen als Epiphanien, als scheinbar «außerzeitliche» Zustände Erlebnishöhepunkte, durch die das Subjekt Stabilisierung, Zusammenhang, Gelassenheit und Konzentration in seiner Ich-Welt-Beziehung erfährt<sup>64</sup>. Die «ganz eigene Gegenwärtigkeit» als «ver-

---

<sup>62</sup> Seit «Die Stunde der wahren Empfindung» stehen Epiphanien, plötzliche Ereignisse, Augenblicksemphasen im Mittelpunkt seiner Texte.

<sup>63</sup> Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. S. 231 (in bezug auf «Langsame Heimkehr»).

<sup>64</sup> Bartmann hat die Epiphanie als typisches modernes literarisches Verfahren beschrieben: Gekennzeichnet durch Momenthaftigkeit, beliebige Objektwahl, Transformation von Wahrnehmung in Erscheinung, achroner Zeitlichkeit und plötzliche Erhellung, ist sie «ästhetische Utopie einer antizipierten Lebensform» und - kulturgeschichtlich betrachtet - eine «Kompensationstechnik, die den kontinuierlich nicht mehr möglichen Sinn in der Diskontinuität schö-

stärkte Gegenwart» entsteht im Subjekt durch eine «Art des Gewärtigwerdens» (VJ 102)<sup>65</sup> und bezeichnet die Erzeugung von Bedeutsamkeit im Bereich des Unscheinbaren, Alltäglichen. Handke sieht die Aufgabe von Literatur ja darin, «die noch nicht vom Sinn besetzten Orte ausfindig zu machen» (GW 241):

Es besagte dann etwas, einfach, wenn ein Mann ging, ein Strauch sich bewegte, der Obus gelb war und zum Bahnhof abbog [...] Ja, das war es, der Gegenwart wurden die Gelenke eingesetzt! (VJ 103)

Die Konzentration auf das «Jetzt», den «*Augenblick*» (VJ 42), bewirkt ganzheitliche, das Ich transzendierende, entgrenzende Erlebnisweisen: «“Auf-fahrt”, “Entgrenzung”, “Weltwerdung”» nennt der Erzähler sein Epiphanie-Erlebnis (VJ 88). «Zeit» wird als «Raum» erfahren<sup>66</sup>, die Wahrnehmung der Dinge ermöglicht neue Sinnzuweisungen, die ihren subjektiven Ursprung deutlich markieren:

So wie das Ding im Augenblick sich zeigt, so ist es nicht bloß, so soll es auch sein. Und noch mehr: Das Ding erscheint in solch fundamentaler Müdigkeit nie nur für sich, sondern immer zusammen mit anderen, [...] (VM 67)

Die mit mythologischen Bezügen angereicherten Augenblicks-Ekstasen, die gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeit und Wirklichkeitserfahrung, Ganzheitlichkeit und Empfindung von «Wahrheit» bzw. «Echtheit» bewirken, bilden die Basis poetischer Prozesse:

---

ner Augenblicke und plötzlicher Erkenntnismomente überleben läßt» (ebda. S. 196f); vgl. auch Haslinger, Adolf: Peter Handkes “Der Chinese des Schmerzes”. - In: Aspetsberger, Friedbert und Hubert Lengauer (Hrsg.): *Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich*. - Wien, o.J. (1987). S. 141-149.

<sup>65</sup> Die Begriffe «Gewärtigen» und «Zeitigen» (VT 70) entstammen der Existentialontologie Heideggers und bezeichnen in diesem Rahmen unterschiedliche Modi der Bezugnahme auf den zeitlichen Charakter der Existenz, vor allem bezüglich der Gestaltung des «Augenblicks», einer für Heideggers Zeitlichkeitsmetaphysik zentralen Kategorie (vgl. *Sein und Zeit*. - Tübingen 1979, S. 323-331, 334-369). Auch die Heideggerschen Kategorien «Alltäglichkeit», «Besorgen», seine Raum-, Welt- und Sprach-Ontologie besitzen für Handkes Texte eine gewisse, noch aufzudeckende Bedeutung. Interessant ist auch ein Vergleich der Feldweg-Erzählung (VM 70f) mit der philosophischen Prosa «Der Feldweg» (bebilderte Sonderausgabe, Frankfurt a.M. 1995); vgl. auch Renner, Rolf Günter: *Die postmoderne Konstellation*. S. 376ff.

<sup>66</sup> «In der Stunde der letzten Müdigkeit gibt es keine philosophischen Fragen mehr. Diese Zeit ist zugleich der Raum, dieser Zeitraum ist zugleich die Geschichte. Was ist, *wird* zugleich» (VM 68; Herv. original; vgl. auch LH 51). Für Walter H. Sokel ist das Verräumlichungs- und Vergegenwärtigungsprinzip in der Zeitdarstellung seit «Langsame Heimkehr» eine konsequente Maxime von Handkes Schreiben. - *Das Apokalyptische und dessen Vermeidung. Zum Zeitbegriff im Erzählwerk Handkes*. - In: Fuchs / Melzer (Hrsg.): *Peter Handke*. S. 25-46. Hier S. 43.

[...] der *göttliche Moment* selber *erzeugte sein*, jeweils verschiedenes, *Bild und erzählte*, jetzt und jetzt, zugleich *sich, jenen "kairos"*, als eine *Geschichte*, und jener *Augenblicksgott* war wohl, seinerzeit, mächtiger als alle anscheinend auf Dauer feststehenden Göttergestalten - immer gegenwärtig, immer da, immer in Kraft. (VT 12; Herv. H. G.; vgl. auch 68, 77)

Der «Augenblick» ist in den anderen Idealzeiten Handkes, im «Tag», im «Jahr» enthalten, als Keimzelle subjektiver zeitlicher Strukturen, die äußerste Möglichkeiten der Ich-Werdung, des Identitäts- und Einheitsgefühls der Subjekte bezeichnen (VT 16, 29, 35, 77). Die gebetsartigen Anrufe an den «Tag» sind Musenanrufe im Zeitalter nahezu restloser Säkularisierung in einer auf reine Immanenz beschränkten Welt, in der die mythische Überhöhung des «Augenblicks» allein in deren Fundierung innerhalb der Erlebnis- und Wirklichkeitshorizonte extremer Subjektivität möglich scheint:

Laß spüren den Tanz des gegliückten Tags. Sing mir das Lied vom gegliückten Tag! (VT 17)

In engem Zusammenhang mit dem «Augenblick» als bevorzugtem zeitlichen Modus der Erzählungen Handkes steht das die Epiphanien und Bewußtseinsprozesse der Protagonisten überhaupt prägende Moment der «*Plötzlichkeit*», das von Karl Heinz Bohrer als Merkmal moderner, avantgardistischer Literatur erkannt und beschrieben wurde: «Plötzlichkeit» ist für Bohrer «Ausdruck und Zeichen von Diskontinuität und Nichtidentischem», eine «Absage an die Kontinuität des Zeitbewußtseins» und «zentrale Anschauungskategorie des modernen Bewußtseins», von der Romantik entwickelt, bei Nietzsche, Scheler, Carl Schmitt, Heidegger (!) philosophisch fundiert, von Hofmannsthal, Jünger, Virginia Woolf, Joyce, Proust, Musil, Benjamin literarisch gestaltet<sup>67</sup>. Bohrer hebt die im Modus der «Plötzlichkeit», im Zusammenhang mit der Ekstase des «Augenblicks», häufig enthaltenen Elemente der «Gefahr», des «Schreckens» sowie des «Schocks», der «Angst», des «Katastrophischen», aber auch der

---

<sup>67</sup> Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins.* - O. O. (Frankfurt a.M.), o.J. (1981). S. 7, 43, 44-67. Bohrer hebt die Verbindung der Augenblicks- und Plötzlichkeits-Strukturen in den temporalen Gefügen moderner Texte und den Bewußtseinskrisen (z.B. der «Chandos»-Krise Hofmannsthals) der betreffenden Autoren hervor: Der «plötzlich» in Erscheinung tretende Augenblick, der sich bis zur Epiphanie steigern könne, das «Jetzt» verabsolutiere, bezeuge das «negative, theoriefreie Ausgesetztsein des reflektierenden, aber von tradierten Sicherheiten abgesprengten modernen Künstlers», dem die «"Epiphanie" des "Augenblicks"» als das einzige Substantielle geblieben sei, welche «in den größeren Zusammenhang der schon in den neunziger Jahren virulent gewordenen Krise des Kontinuitätsgedankens und der nicht mehr als selbstverständlich genommenen Realität» gehöre; ebda. S. 63f.

«Erleuchtung», der erotischen Exaltation sowie der ästhetischen, auf Wahrnehmung bezogenen «Utopie» hervor und fügt diese Form der Zeitdarstellung in den kulturgeschichtlichen Kontext moderner Säkularisierungsprozesse als Entzauberungen der Welt ein:

Ist die Antizipation des kollektiven “Glücks” und normativer Exempla fragwürdig geworden, dann ist das “Glück” vielleicht in individuellen Momenten zu retten. An die Stelle der Beschreibung von gesellschaftlichen Harmonie-Zuständen oder ihrer Umkehrung rückt bei den Autoren des gesteigerten “Augenblicks”, bei Proust, James Joyce und Musil, das “Ich” im Zustand emphatischer Wahrnehmung, einer die soziale, aber auch bloß private Wirklichkeit transzendierenden “Ekstase” des “Glücks”.<sup>68</sup>

In seinem neuen Buch über das «absolute Präsens» beschreibt Bohrer einen «Prozeß der Entzeitlichung», der Darstellung «reiner Gegenwärtigkeit der Imagination» bei Autoren der Romantik und des Vormärz (Tieck, Büchner, Heine), bei Baudelaire sowie den Romanciers der «klassischen Moderne» (Woolf, Musil, Beckett, Kafka). Diesen gehe es dabei primär «um eine Erfassung unmittelbarer Realität», um eine «präsentische Bewußtseinsentgrenzung»<sup>69</sup>:

Zeitlosigkeit im Sinne eines kontemplativen Akts absoluter, partiell unbewußter, jedenfalls nicht ich-geleiteter Vergegenwärtigung von Zuständen, Vorstellungsbildern, Wahrnehmungsgegenständen, ist [...] die gemeinsame Konstante der Augenblicks-Metapher innerhalb der Literatur der klassischen Moderne.<sup>70</sup>

Bohrer versteht das absolute oder kontemplative Präsens moderner Literatur und Kunst als immanentes Moment ohne metaphysische Referenzen oder transzendente Bestimmungen, im Gegensatz zu Schopenhauers und Schellings - als Theoretikern der Zeitentrücktheit ästhetischer Zustände - Verankerungen dieser

---

<sup>68</sup> ebda. S. 186. Proust suche etwa «das wahre Wirkliche nur im allerintimsten Bruchstück des “Hier und Jetzt”», bei Joyce sei der Moment der Epiphanie als «Verwandlung» (sic!) «selbstreferentiell» und «Zustand der höchsten Selbsterfahrung», Musils «anderer Zustand» setze als kontemplativer, profaner Augenblick die «Ironisierung der zeitgenössischen Mythen voraus». Ebda. S. 188, 198f, 210. Das entscheidende Element des «Glücks» in den plötzlichen Augenblicken der Epiphanie, die höchste Selbstverwirklichung des Helden bezeichneten, sei «rein subjektiv», ermögliche aber eine utopische Wirkung beim Leser, «durch die in der Fiktionalität gewährleistete Phantasiearbeit»; ebda. S. 217.

<sup>69</sup> Bohrer, Karl Heinz: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. - O. O. (Frankfurt a.M.), o.J. (1994). S. 151-157, 163, 168; «Wahrgenommen werden je eigene partikuläre Lebensspuren, keine allgemeinen Ideen» (S. 166).

<sup>70</sup> ebda. S. 176.

Zeitekstasen in metaphysischen Gründen (Ding an sich, das «Ewige in uns»)<sup>71</sup>. Die für Handkes Texte konstitutiven Momente der Epiphanie, der bedeutsamen Augenblicke, der «Plötzlichkeit» müssen vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen der literarischen Moderne gesehen werden. Der von der Kritik häufig geäußerte Vorwurf der «Geschichtslosigkeit» Handkes<sup>72</sup> entpuppt sich aus dieser Perspektive als Qualitätsmerkmal, wenngleich ihm diese «Ausblendung» der großen Ereignisse nicht konsequent gelingt. Bohrer stuft die historischen und zeitgeschichtlichen Romane der Moderne (Heinrich Mann, Brecht, Zweig, Seghers, auch Thomas Mann, Grass, Frisch) als den ästhetischen Entwicklungen der literarischen Avantgarde hinterherhinkend, traditionalistisch bis epigonal ein:

Die Beschwörung der Geschichte im historischen Roman des 20. Jahrhunderts ist in dem Maße illusionistisch dekorativ, als sie die Geschichte als letztes Substitut für die verlorene Metaphysik und Religion einsetzt. Verglichen mit der Tiefendimension der modernen Dichtung des Typs Virginia Woolf, Robert Musil, Beckett oder Kafka bleiben solche Zeitromane buchstäblich der Wiederholung zeitlicher Oberflächen verhaftet.<sup>73</sup>

Handkes in diesem Sinn an Positionen der literarischen Avantgarde orientierte bzw. diesen entsprechende Konzentration auf die immanente Erlebniswirklichkeit seiner Subjekte, sein um Erzählbarkeit innerer Entwicklungen und «Welt»-Erfahrung überhaupt ringendes Schreibprojekt, in dem die ästhetische Legitimität von an den Wahrnehmungs- und Denkhorizonten des Subjekts ausgerichteten epischen Prozessen ständig skrupulös mitreflektiert wird, stehen offensichtlich den ästhetisch versierteren und glaubhafteren Texten der «klassischen Moderne», aber auch der Gegenwart näher als eine Literatur, die am Ende des 20. Jahrhunderts ästhetisch-erzählerisch adäquate Umsetzungen der «Zeitgeschichte» als Ereignis- oder Monumentalgeschichte zu bieten vorgibt.

---

<sup>71</sup> ebda. S. 176-181. Bohrer spricht bezeichnenderweise von einer «Epiphanie sui generis» (S. 181).

<sup>72</sup> vgl. Wagner, Karl: Peter Handkes Rückzug in den geschichtslosen Augenblick. - In: Literatur und Kritik 14 (1979). S. 227-240. Raddatz, Fritz J.: Die Aufklärung entläßt ihre Kinder. - In: Die Zeit, 29.6.1984. S. 9f.

<sup>73</sup> Bohrer, Karl Heinz: Das absolute Präsens. S. 159; vgl. auch ders.: Plötzlichkeit, S. 37: «Texte, die auf die Bewußtseinsherausforderung der Avantgarde-Grenze nicht antworten, sind ästhetisch-historisch irrelevant». Er stellt den in diesem Sinne epigonalen Autoren der bundesdeutschen Nachkriegsgeneration die avantgardistischen Dichter Arno Schmidt, Oswald Wiener, Peter Weiss und den «Grazer Peter Handke» (!) entgegen, ohne näher auf deren Texte einzugehen (Das absolute Präsens, S. 159; Plötzlichkeit, S. 15f, 222f).

Handkes «Plötzlichkeits»-Modus, von der Forschung bisher wenig beachtet<sup>74</sup>, bezeichnet mittels charakteristischer Metaphern<sup>75</sup> ebenso den Aufbau von Zuständen stabilisierender Intensität wie die Fragilität psychischer Befindlichkeiten, deren Anfälligkeit für Destabilisierungen<sup>76</sup>. Metaphern des «Kippens», «Umspringens» und «Umschlagens» (VT 37, 52f) sind Ausdruck von Wahrnehmungs-, Empfindungs- und Imaginationsprozessen, die nicht gleichmäßig, harmonisch, langsam und «stabil» ablaufen, sondern einbruchs- und ruckartig, von Grund auf gefährdet, daher auch den entscheidenden Schreibakt, das Ziel aller Anstrengungen und Konzentrationen, unmöglich machen. Die «Ruck»-Metaphorik bezeichnet demgegenüber den plötzlichen Durchbruch zu einem ganzheitlichen, bedeutsamen Bewußtseinsprozeß, den Anstoß zur plötzlichen «Verwandlung»<sup>77</sup>, zum poetischen Prozeß (vgl. VM 70, VJ 38, VT 24, 46; vgl. auch LH 25, 117, 168, 175, 197; CS 39)<sup>78</sup>.

Die Anfälligkeit der epiphanischen Wahrnehmungs- und Empfindungsweise der Handkeschen Subjekte gegenüber von innen kommenden Störungen zeigt sich besonders eindringlich in deren Entzauberungserlebnissen, die sich zumeist als Sprach- und Schreibkrisen erweisen (vgl. VJ 34f, 63f, 119f; VT 44, 53, 59). Der Erzähler ist bezeichnenderweise «empört» über sich und seine Unfähigkeit, bedeutsame Momente - in der Erzählung - «zu halten», darüber,

daß bei Einbruch der Dämmerung die stille Gestalt der Amsel im Gartenstrauch, *eben noch* "der Umriß der Abendinsel nach dem Tag auf dem offenen Meer", *ein Uhricken später schon* nichts mehr ist - *bedeutungslos*, vergessen, verraten. (VT 69; Herv. H. G.)

Das fragile Gleichgewicht des auf bedeutsame Momente, Epiphanien, synthetisierende und analogisierende Wahrnehmungen konzentrierten Bewußtseins der Subjekte wird durch plötzlich einbrechende Irritationen permanent gestört,

---

<sup>74</sup> Bartmann betont die «Plötzlichkeitsstruktur» im Zusammenhang der Augenblicks-Darstellung; «Plötzlichkeit» sei «ein temporaler Index für panische Erwartung, die das Zeitkontinuum schockhaft sprengt», andererseits auch Glücksmomente bezeichne (in bezug auf den «Kurzen Brief zum langen Abschied»), in der «Stunde der wahren Empfindung» als Zeitmaß der momenthaften Umstürze des Helden anzusehen sei; (Suche nach Zusammenhang, S. 7, 169f, 182).

<sup>75</sup> «von einem Augenblick zum andern», «mit einem Schlag», «plötzlich», «auf einmal», «für den Augenblick», «unversehens», «jäh»; (vgl. VM 15, 20f; VJ 70, 78, 94; VT 31, 53, 58).

<sup>76</sup> vgl. auch LH 137; SF 36, 48; CS 66, 103, 160.

<sup>77</sup> «Doch dann, ich weiß nicht mehr wie, allmählich?, oder wieder Ruck um Ruck? die Verwandlung»; (VM 51).

<sup>78</sup> Nach Pütz hat die «Ruck»-Metaphorik Handkes eine «tieferreichende denkstilistische Bedeutung»: Die Rucke bezeichneten das «fortwährende Unterbrochenwerden, das Halt-machen-Müssen, das perspektivisch Begrenzte und Episodenhafte» (Handke und Nietzsche, S. 71). Dies kann, was die «Versuche» betrifft, nicht bestätigt werden; Pütz' Beobachtung trifft eher auf das Moment der «Plötzlichkeit» zu.

der Rhythmus des ästhetischen Prozesses, um dessen Gleichmaß die Erzähler-Helden immer bemüht sind, wird unterbrochen, eine ganzheitliche Krise bricht aus:

Später genügte das Brechen der Bleistiftspitze, und nicht nur der Tag, die Zukunft stand auf dem Spiel. (VT 44)

Die häufig formulierte Sehnsucht nach «Dauer», die sich in der Suche nach «Erfassen», «Bewahren», «Erhalten» flüchtiger Momente und Empfindungen äußert (z.B. VT 21, 69, 81), ist strukturell an den Modus der «Plötzlichkeit» als Kernbegriff der Fragilität aller Zustände, aller erzählten Wahrnehmungs- sowie Denkprozesse und Schreibvorgänge gebunden, im «Gedicht an die Dauer» als «das flüchtigste aller Gefühle» beschrieben (GD 10), das gleichzeitig als «das Lebensgefühl» (Herv. H. G.), als epiphanisches «Ereignis» hymnisch gefeiert und vom «Wunder des Augenblicks» sowie von der «Ekstase» unterschieden wird (GD 11f, 14, 21). «Dauer» bezeichnet bei Handke keinen zeitlichen, prozessualen Modus, sondern eine Weise des Wahrnehmens und Empfindens, die durch «Behutsamkeit», «Langsamkeit», «Aufmerksamkeit», «Geistesgegenwart» ermöglicht und durch den Schreibakt festgehalten werden muß (GD 24f). Der bedeutsame Charakter der «Dauer» zeigt sich in seiner Verknüpfung mit sozialen Beziehungen («Dauer mit deinem Kind», GD 29), mit dem Erleben der Alltäglichkeit und mit «magischen Orten» als «weltlichen Wallfahrtsorten» (GD 40). Das Erlebnis der «Dauer» ist für den Dichter eine Erfahrung des Einklangs mit sich und der Welt, durch den «alles übliche Gegrübel abläßt» und sein Denken «das reine Bedenken der Welt wird» (GD 44)<sup>79</sup>.

Mit dem Moment der «Dauer» hängt die negativ an die Modi der Plötzlichkeit gebundene Poetik der «Passivität» und «Langsamkeit» als deren Komplementärphänomen zusammen, die primär psychische Stabilisierungen der Erzähler-Helden bezeichnet. Die Zuschauer-, Betrachter- und Beobachter-Motivik und die Elemente des «Schauens», des «Blicks», der «Müdigkeit» sind Ausdruck jener prinzipiellen Tendenz zu positiver, ich-stärkender Passivität des Subjekts, die so zur Voraussetzung für den erzählerischen Akt wird. Langsame, passive Wahrnehmung markiert das Befinden des Erzählers vor dem Auffinden der «Form», im Zustand des Einklangs, der Harmonie mit sich und der «Welt» («selbstloses Schauen», VM 53; vgl. auch 57, 70, 74).

Diese Ästhetik der Langsamkeit, Verzögerung, Kontemplation, Sanftheit und Zurückhaltung beruht auf einer meditativen Lebens- und Schreibhaltung, die als Ideal des Erzählers angestrebt wird, aber permanent gefährdet ist. Das für jenes

---

<sup>79</sup> Die im Zusammenhang mit dem Erlebnis der «Dauer» oft gebrauchte Ruck-Metaphorik bezeichnet auch hier Durchbrüche zu Identitäts- und quasi-sakralen Einheits- und Harmonieempfindungen (GD 45, 47, 51, 53, 55): «Die Dauer entrückt nicht, / sie rückt mich zurecht» (GD 54).

wahrnehmungsästhetische und poetologische Programm konstitutive Moment des «Zeit-Habens», der «langen Zeit» bezeichnet eine besonders konzentrierte und zugleich unverkrampfte, gelockerte, hingebungsvolle Form der Wahrnehmung, die als Identitätsbewußtsein und Ich-Stärkung die Basis des schöpferischen Zustands bildet (vgl. VM 53; VJ 22, 37, 119, 128; VT 43, 68). Bildfelder der Passivität<sup>80</sup> beziehen sich auf eine in fragilem Gleichgewicht schwebende, mit den ästhetischen Prinzipien der Peripherie und der Reduktion des Erzählprozesses auf die Innenräume des Subjektes korrespondierende Inspirations-Poetik:

Das Glücken des Tags und das Lassen; und das Lassen als Tun: Er ließ vor dem Fenster den Nebel ziehen, er ließ hinter dem Haus das Gras wehen. (VT 80; vgl. auch VT 48: «Traum von einer Zeit des interesselosen Wohlgefallens»)

«Gewohnt, sein Spiel zu verzögern» (VJ 66), benutzt der Erzähler vielfältige Mittel, um den epischen Prozeß zu verlangsamen, Abschweifungen, Umwege, Einschübe, Wiederholungen, Gegenentwürfe, Neuansätze<sup>81</sup>, was auch antithetisch unterlaufen wird, etwa in der Kritik des «Fragers» an diesem Erzählverfahren (VT 17). Der Idealfall des inspirativen Zustands wird erreicht,

indem es da unwillkürlich, Satz um Satz, zu erzählen anhebt, [...] dann [...] erzählt die Welt, unter Schweigen, vollkommen wortlos sich selber, [...] alles friedliche Geschehen war zugleich schon Erzählung und diese [...] gliederte sich in meinen müden Augen von selber zum Epos [...]. Die Bilder der flüchtigen Welt rasteten ein, eins und das andere, und nahmen Gestalt an. (VM 56f)

## VI.2 Wege zum Epos

Angesichts des kulturellen Paradigmenwechsels von der Welt der Bücher, der Literatur und der Erinnerung zu einer hochtechnisierten Welt der Computer und Gedächtnismaschinen, der Simulation und totalisierten Künstlichkeit empfindet der Held des Romans «Kongreß» von Botho Strauß «Leere und Traurigkeit», zumal in diesem Zeitalter «der allgemeinen Auflösung» keine literarischen Gestaltungsformen mehr vorhanden oder auch nur möglich seien, die Untergänge und Trennungen zu beschreiben:

---

<sup>80</sup> «Innehalten», «Ruhe», «Stille», «sich lassen», «ohne Zutun des Willens», «Offenheit», «„gewährenlassen“» (vgl. VM 74, VJ 72f, 100, VT 30, 41, 74, 80f).

<sup>81</sup> «Wege-Probieren», «ziellos in der Savanne», «fröhliches Warten», «entdeckerisches Sichverirren»; so nennt er es selbst (VJ 45, 70, 75ff; VT 31, 85).



[...] wo bleiben eigentlich die großen Abschiedsstimmungen, die *Melancholien der Epik*, die den Untergang des Alten schmerzlich und doch erst erträglich gestalten, [...]?<sup>82</sup>

Während Strauß selber in seinen letzten epischen Werken zunehmend das Skizzenhafte, Episodische, Parabolische bevorzugt, sich vom Roman als Großform entfernt, bewegt sich Peter Handke in seinem gesamten künstlerischen Bestreben - nicht «melancholisch» - gerade auf diese literarische Gattung zu. Ausgangspunkt dabei sind die in seine Erzähltexte integrierten vielschichtigen poetologischen Reflexionen, die von der Frage nach der Erzählbarkeit moderner Wirklichkeitserfahrung ausgehen: Der «Traum, ein Epos zu machen»<sup>83</sup>, das der Gegenwart angemessen und nicht epigonal ist<sup>84</sup>, mit großen, platonischen Gefühlen («die Dankbarkeit», «das Erbarmen»),

ein weltumspannendes Epos von Krieg und Frieden, Himmel und Erde, Westen und Osten, Mord und Totschlag, Unterdrückung, Empörung und Versöhnung, Schlössern und Spelunken, Urwäldern und Sportpalästen, Verschollengehen und Heimkehr, triumphalen Vereinigungen zwischen Wildfremden und sakramentaler ehelicher Liebe [...] (VJ 29),

diese «Sinnlichkeit epischen Träumens» (VJ 30) wird natürlich gänzlich anders in die Tat umgesetzt, gegen die «epischen Formen der Vergangenheit» und deren «Einheitlichkeit», gegen «Gesten der Beschwörung und Bemächtigung (fremder Schicksale)» und deren «so vielwiserische(n) wie ahnungslose(n) Totalitätsanspruch» (VJ 70). Trotz poetologischer, das gesamte epische Vorhaben von Grund auf gefährdender Krisen und Selbstzweifel<sup>85</sup>, die sich ebenso

<sup>82</sup> Strauß, Botho: Kongreß. Die Kette der Demütigungen. - O. O. (München), o.J. (1989). S. 43f (Herv. H. G.); vgl. dazu Hage, Volker: Zur deutschen Literatur 1989. - In: Deutsche Literatur 1989 (Reclam). S. 5-41, bes. S. 19ff.

<sup>83</sup> Handke im Gespräch mit Peter von Becker. - In: Theater heute (Jahrbuch 1992). S. 20.

<sup>84</sup> «An Geräuschen gibt es wohl kaum widerwärtigere als das Grölen und Lachen in den Kleinstädten: "Keine Epik ist mehr möglich", dachte ich; die einen pöbeln in den Straßen, die anderen sehen fern. - Aber einer liest vielleicht gerade Horaz, und da im leeren Kinovorraum, grell beleuchtet und finster, steht eine einzelne ältere Frau» (PhW 43; vgl. auch 62). Das Problem der drohenden Epigonalität angesichts der Tatsache, daß «die Epen und Abenteuerromane der Pioniere» «bereits erzählt» seien (VT 14; vgl. auch S. 16), verursacht Selbstzweifel eines Schriftstellers, der auf die Erzählung des «geglückten ganzen Lebens» (VT 14), der «Linie der Schönheit und Anmut» (VT 19) aus ist: «Entspricht es nicht unsereinem jetzt, daß solch ein Gebilde immer wieder abbricht, ins Stottern, Stammeln, Verstummen und ins Schweigen kommt [...]?» (ebda).

<sup>85</sup> In der «Niemandsbucht» befürchtet der Erzähler, «das Erzählen habe sich verbraucht, oder es sei etwas faul daran», stellt seine eigene epische Suche nach Zusammenhang, seine Augenblicks-Poetologie grundsätzlich in Frage: «War es denkbar, daß es heutzutage in der Welt nichts mehr zu erzählen gab, bloß noch einen Erzählzwang?» (JN 700ff). Ohne sich auf Sicherheiten und ästhetische Fixpunkte zu stützen oder Lösungen anzubieten, ist er weiterhin

wie der unbedingte Wille zum «Epos» in den formalen Strukturen niederschlagen, gilt die Hauptanstrengung Handkes dem Versuch, Wege zur angemessenen Erzählbarkeit moderner Wirklichkeitserfahrung zu finden, das «Epos» unserer Tage zu schreiben.

Die entsprechenden, den Erzählprozeß begleitenden gattungstheoretischen Reflexionen zielen auf das «Epos» als ästhetische Utopie, als Höhepunkt sämtlicher künstlerischer Bestrebungen und Inbegriff der Kunst schlechthin ab: Die verschiedenen inhaltlichen Bestimmungen<sup>86</sup>, besonders die Verknüpfung des «Epos» mit dem Begriff «Abenteuer», lassen Handkes literarische Idealform als Schlüsselbegriff für das Endprodukt von Poetisierungsprozessen erscheinen, die auf subjektive, permanenten De- und Restabilisierungsphasen unterworfenen Befindlichkeiten eines wandernden, gehenden, suchenden Erzähler-Ichs bezogen sind, als extreme Konzentration auf dessen besondere, mythisch überhöhte innere Erlebnisse. «Abenteuer» als Leitbegriff des epischen Vorhabens (vgl. VT 29f)<sup>87</sup>, durchaus im traditionellen Sinn mit «Gefahr» verbunden<sup>88</sup>, bezieht sich auf die Erlebnispotentiale des modernen, von innen her ständig gefährdeten Subjekts in seinem Ringen um «Ganzheitlichkeit» in Selbst- und Weltwahrnehmung, in den fragilen Prozessen der Welt- und Ich-Aneignung durch Raum-, Zeitempfindung und Erleben der Alltagswirklichkeiten. «Epos» meint somit nicht eine ästhetisch unmögliche Neuauflage der antiken bzw. mittelalterlichen Gattung<sup>89</sup>, aber deren zeitgemäße Modifizierung: Die Miniatur-Epopöen in «Noch einmal für Thukydides», deren minutiöse Arbeit am Abenteuer der Alltagswahrnehmung, der Suche nach dem bedeutsamen Detail in einer zur Miniaturwelt als Weltmodell expandierenden Wirklichkeitsschicht, sind Fingerübungen auf dem Weg zum epischen Prozeß, der Ganzheitlichkeit in der Verbindung

---

auf das «Epos» konzentriert: «Und so stümpere ich dann trotz allem gläubig jenem Traum nach und umkreise weiter das darin enthaltene Epos. Wird nichts daraus: Auch gut. Schon lange bin ich nicht mehr heiß, es richtig zu machen. Falsche Richtungen, falsche Bewegungen: Um so besser» (JN 704). Aber auch diese scheinbare Zuversicht wird im folgenden untergraben, durch Zweifel an der eigenen Erzählfähigkeit überhaupt: «Wenn auch das Erzählen seine Weltgeltung verlor, kam dann überhaupt etwas danach?» (JN 705).

<sup>86</sup> «sich selbst erzählende Welt als sich selbst erzählende Menschengeschichte», «Epos aller Wesen», «das epische Atmen»; (vgl. VM 57, 62, 65; vgl. auch VJ 28-32; VT 14).

<sup>87</sup> Um «Abenteuer» in deren poetischer Fixierung ist Handke schon seit langem bemüht: «Fixe Ideen» und «die Erfindung von Abenteuer Geschichten dazu» bilden für ihn die Basis für neue literarische Mythen (GW 242); die Beschreibung des «Abenteuerlichen» «jetzt im Frieden» (PhW 19) ist eines jener erzählerischen Probleme, die seine Arbeit für ihn selbst zu einer «abenteuerlichen, gefährlichen» machen (PhW 62).

<sup>88</sup> VT 29: «das Gefährliche ist mir der Tag selbst»; VT 40: «Expedition "Geglückter Tag"»; VT 44: «Möchtegernhelden des Tags».

<sup>89</sup> Ein solches Unterfangen ist heute wohl nur mehr dem Film möglich. Die Streifen von Sergio Leone («C'era una volta il west», «Once upon a time in America») oder Bernardo Bertolucci («1900») können mit Fug und Recht als moderne «Epen» bezeichnet werden.

des Helden mit seiner Wirklichkeit herstellen soll. Dabei bedient sich Handke mittels direkter und versteckter Zitate der Vorbild-Gattung, indem er bestimmte Bedeutungsbereiche reaktualisiert: Begriffe wie «Epos», «episch», «Erzählung», «Geschichte», «Abenteuergeschichte», «Märchen», «Sage», «Versuch», die er seinen Texten selbst zuweist, sie dadurch bestimmten Gattungen zuordnet, sowie seine häufigen Bezüge zu Homer, Wolfram, Dante, Cervantes, auch zu Goethe, Keller, Stifter und sogar zum «Western»<sup>90</sup> zeigen seine Tendenz, durch Herbeizitieren großer Autoren, Texte und Gattungen das eigene Schreiben in Traditionen einzuordnen und ihm deren Bedeutungsschichten nutzbar zu machen. Das ganzheitliche Moment, der Bezug zu «Volk» und «Welt», das Modellartige des Epos, sein archaischer, für Jahrtausende literarisch vorbildlicher Charakter, das mit ihm verbundene Element des «Gesanges», seine Funktion als paradigmatisches, wesentliche kulturelle Tendenzen totalisierendes Kunstwerk eines ganzen Zeitalters<sup>91</sup> – all diese Elemente wirken an Handkes Arbeit am Epos der Gegenwart auf unterschiedliche Weise mit.

In den häufigen den Erzählprozeß unterbrechenden, aber auch gliedernden poetologischen Reflexionen steht die Suche nach dem «Bild» im Vordergrund: Einerseits eine Metapher für bestimmte Wahrnehmungsformen, die den «Zusammenhang» des Ich mit der Welt bezeichnen, andererseits ein aus der Bildenden Kunst (vgl. VJ 31f) entlehnter ästhetischer Begriff, bezieht sich «Bild» vor allem auf den glückenden Schreibprozeß, der durch den Aufbau von Identität, die Herstellung von «Zusammenhang», von psychischer Stabilität ermöglicht wird:

Es soll mir genügen, den Bildern nachzugehen, die ich habe von meinem Problem, mich dann jeweils, wörtlich, ins Bild zu setzen und dieses mit der Sprache, samt seinen Schwingungen und Windungen zu umzirkeln, möglichst herzlos. Im Bild zu sein (zu sitzen), das genügt mir schon als Gefühl. (VM 23; vgl. auch 29, 33, 42; VJ 28; VT 43, 45, 49)

---

<sup>90</sup> Handkes alte Vorliebe nicht nur für Filme überhaupt, sondern auch für das populäre Kino (vgl. Haslinger, Adolf: Peter Handke. S. 77), speziell für den Western, schlägt sich bezeichnenderweise vielfach in seinen Werken nieder, vom entscheidenden Gespräch des Helden mit John Ford («Der kurze Brief zum langen Abschied») bis zur Klage der desillusionierten Schauspielerin, «außerdem gibt es keine Western mehr» (SF 94; Bezug zu PhW 81), und zum melancholisch-sentimentalischen Bekenntnis zu dieser womöglich letzten ungebrochenen Form des Epos in unserer Kultur (die sich in den jüngsten Versuchen, z.B. «Unforgiven» von Clint Eastwood, selbst bereits postmoderner Zitat- und Desillusionierungstechniken bedient): «Gegen Mitternacht, beim Western, als in der Dunkelheit ringsum der helle blaue Himmel über der Prärie erschien, ritt wieder das Heer der Bilder und Freunde ein in meine Brust» (PhW 21; Herv. H. G.).

<sup>91</sup> «Ein Märchen aus den neuen Zeiten» nennt Handke sein letztes, umfangreichstes Werk.

Die Entstehung der «Bilder» und der «Form»<sup>92</sup> sind Voraussetzung für das Erzählen, dessen Prozeßcharakter in den «Versuchen» teils abgebildet, teils mitreflektiert wird: Bewegungs- und Rhythmus-Metaphern (VJ 32) bezeichnen Zusammenhänge zwischen Wahrnehmung, Orientierung, psychischer Stabilisierung, Konzentration und dem Entstehen epischer Formen:

Und nun, auf seinem Wege-Probieren ziellos in der Savanne, setzte in ihm auf einmal ein ganz anderer Rhythmus ein, kein wechselnder, sprunghafter, sondern ein einziger, gleichmäßiger [...]: der Rhythmus des Erzählens. (VJ 70f)

Das «Gehen» als Form der Selbst- und Weltwahrnehmung, als Mittel der Wirklichkeitserfassung ist ebenso wie das «Sägen» (vgl. VT 47f) durch seinen rhythmischen, prozeßhaften Charakter mit dem Ablauf des Schreibens verbunden<sup>93</sup>. Durch diese Parallelisierung von Geh- und Schreibe Bewegung werden Wahrnehmungs- und Bewußtseinsabläufe in deren (Abhängigkeits-) Beziehungen zu poetischen Prozessen dargestellt (VJ 61f, 66, 122; VT 86). Irritationen, Ablenkungen, von innen kommende Störungen erweisen die Anfälligkeit des epischen Prozesses für Gefährdungen (VT 44, 53, 65), die auf psychischen Einbrüchen, Entzauberungserlebnissen der erzählenden Subjekte basieren. Das Erzählen als «Bewahren» (VT 69) des geglückten Augenblicks, der Epiphanie, das «heilend» wirkt, Stabilität und Ich-Stärkung erzeugt (VT 65), ist somit permanent vom Scheitern bedroht, was sich auch in den häufigen Modi des Entwerfens, Fragens, Einwendens, Kritisierens, Unterbrechens und Präzisierens niederschlägt<sup>94</sup>.

In seiner umfassenden Darstellung der «Erzählstrategien der Neuzeit» gesteht Bruno Hillebrand den Werken des frühen Handke eine entscheidende, innovative und vorausweisende Rolle in der Entwicklung avantgardistischer Romanpoetologien zu. Diese hätten durch «Widerstand gegen die ideologische Verfügung», durch «sprachbewußte Subjektbezogenheit» und das Aufbrechen konventioneller Sprach- und Literaturmuster der Literatur «ein neues Zeitalter

<sup>92</sup> «Form» ist ebenfalls sowohl eine wahrnehmungspsychologische als auch eine vielschichtige ästhetische Metapher (vgl. VM 53f; VJ 40f; vgl. auch z.B. LH 5, 110, 177), die u.a. psychische Stabilisierungen und Ordnungssetzungen durch den Aufbau erzählerischer Strukturen bezeichnet; so werden z.B. Landschafts-Formen und literarische, ästhetische Formen in deren Bezug zu einem künstlerischen Subjekt miteinander verbunden (VJ 61).

<sup>93</sup> «Gehen, Denken, Schreiben sind für ihn [Handke, H. G.] Vorgänge analoger Bewegungen», stellt Haslinger in diesem Zusammenhang fest (Verwandlung der Welt. S. 87). Fuchs betont die Verbindung von «Langsamkeit» und «Gehen» als «zwei Verfahren der Raumaneignung» (Sehnsucht nach einer heilen Welt. S. 126f). Beide «Verfahren» bezeichnen auch ästhetische Prozesse.

<sup>94</sup> In der zentralen Stellung des Schreibens, der Literatur für den Autor manifestiert sich, wie Fuchs zu Recht betont, die «Furcht vor dem Verlust des Zusammenhangs jener fragilen fiktional begründeten Schreib-Identität»; (Sehnsucht nach einer heilen Welt. S. 123).

eröffnet»<sup>95</sup>. Nach seiner «Wende» habe er durch «Verkündigung», «Liturgie», «auratischen Anspruch», «Monomanie» in seinen Texten (im Dienste einer «existentiellen Erlösungsfunktion») auch keine Romane mehr zustande gebracht; warum «Der Chinese des Schmerzes» oder «Die Wiederholung» nicht als «Romane» einzustufen seien, läßt Hillebrand offen. Die «Versuche» als «Extremform solcher Selbstumkreisung», in der der «Prozeß des Schreibens» «zu einer hieratischen Lebensform» werde, dokumentierten dieses Scheitern Handkes in der Epik:

Ob bei solcher Aufhebung der Schwerkraft, bei solchem Schweben, wie es bei Heiligenlegenden und spiritistischen Erscheinungen gängig ist, der Roman noch eine Chance hat, ist mit Fug zu bezweifeln.<sup>96</sup>

Obwohl Hillebrand das subjektivistische Schreibkonzept Handkes, dem er auch Konsequenz bis heute bescheinigt, in bezug auf seine frühen Romane als innovativ und zukunftsweisend einstuft, dient es ihm bei der Einordnung der jüngeren Texte als Kriterium der Abwertung. Die «Wende»-Markierung erscheint angesichts der Kontinuitäten in Handkes Gesamtwerk ebenso undifferenziert und verdunkelnd wie die Einstufung der «Versuche» als Dokumente eines erzählerischen Stillstands. Im Kontext ständiger poetologischer Reflexionen und Entwürfe epischen Schreibens seit den «Notizbüchern» dienen sie der Erprobung epischer Verfahrensweisen, deren selbstkritischer, antithetischer theoretischer Fundierung und der Vorbereitung weiterer Schreibprojekte, die das «Epos», die für Handke der Gegenwart ästhetisch und thematisch angemessene Kunstform, zum Ziel haben. Ob das «Märchen» vom «Jahr in der Niemandsbucht» bereits als Erfüllung dieses grundlegenden literarischen Anliegens gewertet werden kann, müssen weitere Untersuchungen zeigen.

## VII. Kontexte

In seiner den Mobilmachungsprozessen der Moderne gewidmeten «Kritik der politischen Kinetik» befaßt sich Peter Sloterdijk mit den Phänomenen der Bewegung, der Geschwindigkeit und Beschleunigung als Grundtendenzen der modernen Zivilisation. Seine Kritik gilt der «kinetische(n) Utopie» der Gegenwart, die zu einer «selbstreflexive(n) Naturkatastrophe» führe:

Weil die Moderne prozessual nichts anderes ist als Sein-zur-Bewegung, Bewegung zur Bewegung in sich steigenden Selbstintensivierungs-

---

<sup>95</sup> Hillebrand, Bruno: Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit. 3., erw. Aufl. - Stuttgart / Weimar, o.J. (1993). S. 418, 420, 423f.

<sup>96</sup> Ebda. S. 426ff, 430.

schleifen, ist unser Überleben an eine Selbststrücknahme der kinetischen Flutwelle "in uns" geknüpft.<sup>97</sup>

Sloterdijk wendet sich gegen die abendländische Form von Mobilmachungen, «die jenseits gewisser Schwellen zu Explosionen werden». Im Detail richtet sich die Kritik im Rahmen einer prinzipiellen Infragestellung gegenwärtiger Bewegungsmentalität u.a. gegen den modernen Tourismus und dessen «Konzeption von der Welt als Schalterhalle und Landebahn», gegen Rüstungsbudgets und Automobilisierung<sup>98</sup>. Er plädiert für «Langsamkeit», «Gelassenheit», «Demobilisierung» und den Aufbau von Gegenhaltungen zum Geschwindigkeits- und Beschleunigungswahn der Gegenwart, für «präsentische Zeit», ein «Leben im Augenblick», den «Blick nach innen», eine an fernöstlichen Geisteshaltungen orientierte und in «authentischer Mystik» gipfelnde Philosophie der «Geburtlichkeit» als Alternativmodell zum selbsterstörerischen Mobilisierungsprozeß unserer Kultur<sup>99</sup>. In seiner Untersuchung über die Zusammenhänge gegenwärtiger literarischer Verfahrensweisen und der Entwicklung moderner Kommunikationstechnologien arbeitet Günther Stocker die Folgen der Elektronisierung und Computerisierung des gesamten Kommunikationssystems für militärische, ökonomische, gesellschaftliche und soziale Strukturen (Entstehung eines «High-Tech-Biedermeiers»), für Wahrnehmung, Raum- und Zeitempfindung sowie für die Begriffe von «Wirklichkeit» überhaupt heraus: Unter Bezugnahme auf Untersuchungen Paul Virilios charakterisiert er die Entmaterialisierung der Zeit durch die immense Beschleunigung der digitalisierten Datenflüsse (die Lichtgeschwindigkeit erreichen) als «Dromokratie», Herrschaft der Geschwindigkeit. Die Auflösung der «menschlichen» Zeit durch Medienmaschinen führt zur Zerstückelung und Zerstörung des Zeitempfindens, damit zu einer folgenschweren Veränderung der Wahrnehmungsformen:

Erinnerung, Gedächtnis und Utopie werden von der sich ausdehnenden Gegenwart aus dem Vorstellungsbereich der Individuen gedrängt. [...] Die Wahrnehmung wird technisiert. Medienspezifische Wahrnehmungsmuster werden eintrainiert. Eine unverstellte Wahrnehmung ist kaum mehr auszumachen, ohne daß dies ausreichend bewußt wäre. Sensoren, Datenhandschuhe und -anzüge sowie eine Reihe anderer Adapter an den Mensch-Maschine-Schnittstellen verlagern die Wahrnehmungsfähigkeiten des menschlichen Körpers zusehends auf Maschinen.<sup>100</sup>

<sup>97</sup> Sloterdijk, Peter: Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik. - O. O. (Frankfurt a.M.), o.J. (1989). S. 200; vgl. auch S. 24, 26, 47, 70.

<sup>98</sup> Ebda. S. 42, 47f, 66, 217.

<sup>99</sup> Ebda. S. 17, 53, 94, 147f, 195, 264, 343.

<sup>100</sup> Stocker, Günther: Ein rebellisches Fossil. Die fiktionale Literatur im Zeitalter der modernen Kommunikationstechnologien. - O. O. (Aachen), Alano, o.J. (1994). S. 63ff; vgl. auch

Wie am Beginn dieses Jahrhunderts der Futurismus die beginnende Mobilisierung und deren Erscheinungen wie Automobil oder Flugzeug verherrlichte und ästhetisch verklärte<sup>101</sup>, so wird im Gegenzug dazu wesentlichen Strömungen von Philosophie und Literatur genau dieser Entfesselungsprozeß zunehmend fragwürdig. Die «Entdeckung der Langsamkeit» in der Literatur der Gegenwart ist wahrnehmungsästhetisch motiviert, muß als poetische Reaktion auf Veränderungen im Wahrnehmungsverhalten in der modernen Zivilisation gesehen werden. So hat z.B. Wolfgang Schivelbusch empirisch die Wahrnehmungsveränderungen im Gefolge der Erfindung der Eisenbahnen im 19. Jahrhundert untersucht<sup>102</sup>. Paul Virilio stellt Zusammenhänge zwischen Wahrnehmung, Verhalten des modernen Menschen und der Entwicklung der modernen Technik im Kontext der allgegenwärtigen Beschleunigung fest<sup>103</sup>. In diesen Zusammenhang gehört auch der Film «Koyaanisqatsi» von Francis Ford Coppola, der mittels Zeitlupen- und Raffungstechniken die Mobilisierungsmechanismen der modernen Zivilisation sowie deren zerstörerische Wirkungen offenlegt und diese den «langsamen» Vorgängen in der Natur gegenüberstellt.

Literatur als historische Quelle gelesen, dokumentiert in diesem Sinne kulturelle bzw. zivilisatorische Prozesse in ihren spezifischen Reaktions- und Verarbeitungsformen. Peter Handkes Poetik der Langsamkeit, Müdigkeit, seine Konzentration auf den immer mehr eingegrenzten Erfahrungs- und Wahrnehmungsraum eines einzelnen Subjektes, die Entwicklung eines Peripherie-Modells als epischer Gegenentwurf zur Literatur der Zentren und der «großen Ereignisse», der Aufbau neuer (alter) Bedeutsamkeiten durch Arbeit an kulturellen Überlieferungen, der Versuch, neue Begreifbarkeiten der «Welt» herzustellen - all diese wesentlichen Elemente seiner Dichtungen müssen im Zusammenhang mit jener durch Sloterdijk, Virilio und Stocker beschriebenen technischen und zivilisatorischen Entwicklung gesehen werden. So gesehen, sind Handkes Texte, deren *implizite* Kulturkritik, sehr wohl «politisch» zu sehen, als ästhetische Gegenmodelle zum zivilisatorischen Geschwindigkeitsrausch und dessen Folgen für Wahrnehmung und psychische Verfassung des einzelnen. Am Ende des 20. Jahrhunderts muß man sie - zeitlich und literarisch - als *den* Gegenpol zur fu-

---

S. 49ff, 52ff, 56-61. Ich danke Herrn Doz. Dr. Karl Müller herzlich für diesen und andere Hinweise.

<sup>101</sup> Marinetti triumphiert im «Manifest des Futurismus» über «Mythologie» und das «mystische Ideal» und besingt die «ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit», deren «Schönheit» in ihren technischen Manifestationen: «[...] ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die *Nike von Samothrake*». - In: Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. - O. O. (Reinbek), o.J. (1993). S. 75-80.

<sup>102</sup> Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. - Frankfurt a.M. / Berlin / Wien 1979.

<sup>103</sup> Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung. - Frankfurt a.M., 1989.

turistischen Geschwindigkeits-Ästhetik auffassen, als Ausdruck einer tiefen Skepsis gegenüber jenem sich beschleunigenden Zivilisationsprozeß, der Wahrnehmungs- und Empfindungsweisen des Menschen zu deformieren droht<sup>104</sup>. Als Schule der Wahrnehmung sind sie gerade in ihrer Konzentration auf Erfahrungs- und Erlebnismöglichkeiten von kleinsten Weltausschnitten (von «kleiner» Geschichte), deren «Epos» zu werden sie beanspruchen, als sensible und nuancierte ästhetische Reaktion auf die eben diese Formen von subjektstabilisierender Weltaneignung zerstörenden Prozesse der «großen» Geschichte zu sehen.

---

<sup>104</sup> Angesichts des allmählich alle Lebensbereiche erfassenden Beschleunigungs- und Geschwindigkeitsrausches entwirft Stocker eine alternative Haltung als Gegenmodell, die man auch als genaue Beschreibung des poetischen Anliegens Peter Handkes lesen kann: «Bewußte Verzögerung, Langsamkeit, das Innehalten und Atemholen können in dieser Situation *die zeitgemäße Subversion* sein». Ein rebellisches Fossil, S. 64 (Herv. H. G.).



Fausto Cercignani  
(Milano)

*Sul «Wozzeck» di Alban Berg*

*1. I protagonisti büchneriani*

Nell'indimenticabile scena presso lo stagno, la sottile trama di segni minacciosi e indecifrabili - che percorre tutto il *Woyzeck* di Georg Büchner<sup>1</sup> così come il *Wozzeck* di Alban Berg<sup>2</sup> - si rivela nella sua piena tragicità con l'uccisione di Marie da parte di Franz, dopo che il povero soldato - sfruttato e deriso da chi non si accorge della propria condizione di marionetta - ha scoperto il tradimento di Marie con il Tamburmaggiore. Ed è proprio qui, presso lo stagno, che l'immagine di una luna spaventosamente rossa, proclamata dalle labbra tremanti di Marie, si fonde ineluttabilmente con quella del sangue sul coltello, anticipata dalle allucinate parole di Franz:

WOZZECK Che labbra dolci hai, Marie!

[...]

MARIE Come sorge rossa la luna!

WOZZECK Come un ferro insanguinato! (*tira fuori un coltello*)

MARIE Perché tremi? (*balza in piedi*) Cosa vuoi?

WOZZECK Io no, Marie! E nemmeno nessun altro!

(*l'afferra e le pianta il coltello nel collo*)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Per le citazioni dal *corpus* büchneriano si è ricorsi a [Werner R. Lehmann], Karl Pörnbacher et al., *Georg Büchner. Werke und Briefe*, Monaco, Hanser, 1980 (abbr.: WuB).

<sup>2</sup> Per le citazioni dal libretto dell'opera si rimanda ad Alban Berg, *Wozzeck. Oper in drei Akten (15 Szenen) nach Georg Büchner, op. 7*, Vienna, Universal Edition, 1951 [1923] (abbr.: L).

<sup>3</sup> L III, 2: «WOZZECK: Was du für süße Lippen hast, Marie! / [...] / MARIE: Wie der Mond rot aufgeht! / WOZZECK: Wie ein blutig Eisen! (*zieht ein Messer*) / MARIE: Was zitterst? (*springt auf*) Was willst? / WOZZECK: Ich nicht, Marie! Und kein Anderer auch nicht! (*packt sie an und stößt ihr das Messer in den Hals*)». Le immagini di cui sopra ricorrono anche nell'edizione moderna (WuB 177), che pure differisce, almeno in parte, dal libretto.

In questa congiunzione di simboli, che in qualche misura richiama il connubio di amore e morte sullo sfondo di un universo irreparabilmente ferito e lontanissimo dalla tradizione mitico-legendaria del motivo, si consuma la tragedia del soldato barbiere che viene spossessato del suo ultimo rifugio: l'amore di Marie e la possibilità di avere una sua famigliola («Non ho nient'altro a questo mondo!»)<sup>4</sup>, sia pure priva - come gli ricorda ipocritamente il Capitano - della benedizione di Dio (L I, 1). Con il tradimento di Marie l'assedio di circostanze durissime e pressoché insostenibili si chiude inesorabilmente intorno a Franz, precludendogli ogni via di scampo e spingendolo a un atto distruttivo che - a prescindere da ogni possibile finale (suicidio, morte accidentale o condanna a morte) - è, in prospettiva, anche autodistruttivo.

Nella scena presso lo stagno viene così confermato anche il destino di tutti i protagonisti scaturiti dalla penna di Georg Büchner: individui che sentono intorno a sé l'inesorabile morsa di forze imperscrutabili, «antieroi» che vivono in prima persona la scissura tra realtà e speranza, tra sofferenza materiale o spirituale e desiderio di benessere o felicità. I personaggi büchneriani più vivi sono infatti uomini e donne cui è preclusa ogni possibilità di esistenza, esseri che vengono a trovarsi in una situazione senza sbocco, cui viene a mancare la speranza di poter raggiungere, o solo perseguire, una meta, o comunque di poter esprimere le loro potenzialità.

Nel dramma storico *La morte di Danton* (1835) la ricerca di una via di scampo riguarda personaggi che vivono sotto il regime del Terrore. Tra il marzo e l'aprile 1794 Danton e i suoi seguaci subiscono l'inevitabile corso di un processo storico da loro stessi avviato (o almeno favorito), un andamento che ora condiziona tragicamente i loro microcosmi, che li trasforma in «marionette tenute al filo da forze sconosciute»<sup>5</sup>.

Il travaglio personale di Danton deriva dal convincimento che il regime del terrore non possa riscattare il popolo, che la rivoluzione debba considerarsi fallita tanto nelle premesse quanto negli intenti. Ma il suo darsi per vinto scaturisce soprattutto dall'impossibilità di continuare a credere nelle proprie potenzialità, dall'incapacità di formulare e proporre un'alternativa politica praticabile, un progetto d'azione che non comporti l'inutile spargimento di altro sangue e che non si esaurisca nell'utopismo libertario ed epicureo che si associa al suo nome e a quello dei suoi seguaci.

Danton finisce col perdere ogni interesse per la vita, pur non riuscendo a trovare speranza nella prospettiva dell'aldilà. La «grande mietitrice»<sup>6</sup> - che in-

<sup>4</sup> L II, 2: «Hab' sonst nichts auf dieser Welt!».

<sup>5</sup> WuB 37 (Danton): «Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen». Si veda anche Fausto Cercignani, *Creature e marionette nel «Danton» di Büchner*, in F. C. (cur.), *Studia büchneriana. Georg Büchner 1988*, Milano, Cisalpino, 1990, pp. 57-89.

<sup>6</sup> WuB 68 (Lucile): «Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, / Hat Gewalt vom höchsten Gott».

combe minacciosa e reale su tutto e su tutti - s'impone subito nella prima scena, in quello che è stato chiamato una sorta di preludio alla morte. Nella dichiarazione d'amore di Danton («No, Julie, ti amo come la tomba»<sup>7</sup>) c'è infatti la chiara anticipazione della sorte che lo attende e del suicidio della sua donna, ma c'è anche il primo accenno a un motivo, quello della morte, che nel corso del dramma si imporrà sempre di più come tematica ambivalente: come presenza ineludibile della morte nella vita e come spaventoso prolungamento della vita nella morte. «Nella morte non c'è speranza», dice Danton, «essa è solo una putredine più semplice, la vita una putredine più complicata, più organizzata: la differenza è tutta qui!»<sup>8</sup>.

Così come nel *Danton* il dolore produce «uno squarcio nella creazione»<sup>9</sup>, nella «novella» *Lenz* la sofferenza umana si palesa in un mondo «coperto di ferite»<sup>10</sup>. La narrazione del periodo trascorso dal giovane drammaturgo stürmeriano Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) a Waldbach (Waldersbach), nei Vosgi dell'Alsazia, tra il gennaio e il febbraio del 1778, supera i limiti di un pur magistrale studio clinico per rendere, quasi fisicamente, la follia di chi tenta disperatamente, in ogni direzione, di recuperare il senso dell'esistenza, di rimediare a quella perdita che genera l'assedio del vuoto e la minaccia del nulla.

Ma ogni tentativo di ristabilire un rapporto armonioso con la natura, con i propri simili o con il divino si dimostra vano. E la chiusa del racconto segna,

---

I versi sono ripresi da una delle canzoni raccolte da Achim von Arnim e Clemens Brentano nell'antologia *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808). Si veda Louis Ferdinand Helbig, *Das Geschichtsdrama Georg Büchners. Zitatprobleme und historische Wahrheit in «Dantons Tod»*, Berna e Francoforte, Lang, 1973, pp. 134-135.

<sup>7</sup> WuB 8 (Danton): «Nein Julie, ich liebe dich wie das Grab». L'amore è già presente nella prima battuta del dramma, là dove Danton usa «coeur» (il primo seme delle carte da gioco francesi) per indicare l'affetto di una signora per il marito e «carreau» (il secondo seme, quello a forma di losanga) per alludere alla sua attività sessuale. Si veda anche Reinhold Grimm, *Coeur und Carreau. Über die Liebe bei Georg Büchner*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner I/II*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], pp. 299-326.

<sup>8</sup> WuB 55 (Danton): «Da ist keine Hoffnung im Tod, er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere, organisiere Fäulnis, das ist der ganze Unterschied!». Anche Kreuzgang, il protagonista delle misteriose *Veglie notturne (Nachtwachen, 1804)* del non ancora identificato Bonaventura, teme la morte «a causa dell'immortalità» («der Unsterblichkeit halber»). Si veda Walter Hinderer, «Dieses Schwanzstück der Schöpfung»: Büchners «Dantons Tod» und die «Nachtwachen des Bonaventura», in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), p. 324, dove la citazione è inquadrata in tutta una serie di paralleli tra le due opere (pp. 316-342).

<sup>9</sup> WuB 44 (Payne): «Das leiseste Zucken des Schmerzes und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten». L'immagine è ripresa da Feuerbach, e più precisamente dai *Gedanken eines Denkers über Tod und Unsterblichkeit* (Norimberga, 1830) - si veda Helbig, *Das Geschichtsdrama Büchners*, p. 111.

<sup>10</sup> WuB 74: «Das Drängen in ihm, die Musik, der Schmerz, erschütterte ihn. Das All war für ihn in Wunden; er fühlte tiefen unnennbaren Schmerz davon».

inevitabilmente, l'irreversibile dissociazione da qualsiasi dimensione umana e divina<sup>11</sup>. Quando ogni percorso, naturale o soprannaturale, individuale o interpersonale, si è dimostrato impervio, il vuoto che circonda Lenz penetra dentro di lui e la paura del nulla si trasforma in annientamento di ogni possibile sensazione, compresa la paura. Quella calma ottusa che confina con il «non essere»<sup>12</sup> ha ormai sconfitto ogni tentativo di cercare una via di salvezza. Ed è appunto in questa morte spirituale che Lenz, nel finale, «continua a vivere»<sup>13</sup>.

L'inutile ricerca di una via di salvezza emerge perfino nella commedia *Leonce e Lena* (1836), che pure sembrerebbe mirare, grazie a un uso canzonatorio delle convenzioni comiche di stampo romantico-idealistico, soltanto alla parodia di una società basata sull'assolutismo, alla satira di una classe nobile condannata alla più assoluta mancanza di cambiamento dalle sue stesse strutture<sup>14</sup>. Perché anche qui, come altrove, l'immutabilità dell'esistere si conferma trappola inesorabile, condizione inaccettabile quale surrogato di quell'armonica realizzazione di tutte le potenzialità individuali e collettive che, secondo Büchner, dovrebbe rappresentare l'unico fine dell'esistenza umana.

Convinto di riuscire a cambiare la propria condizione di «povero pupazzo»<sup>15</sup>, il principe Leonce sceglie una sposa che invece è già stata scelta dal padre, di modo che la svolta che sembrava prospettarsi ai confini di un ambiente privo di ogni possibilità di sviluppo si rivela parentesi ingannevole e crudele. Nel finale Leonce è ben consapevole che il gioco ricomincerà dall'inizio, come se niente fosse, nonostante i grandiosi progetti di cambiamento. E Lena sa benissimo che un pensiero terribile la inseguirà di nuovo: forse ci sono persone che sono infelici, inguaribili, solo perché esistono. Oppure, si potrebbe aggiungere, solo perché sanno di non avere via di scampo.

Con il *Woyzeck*, composto tra il 1836 e il 1837, siamo nuovamente di fronte a un «caso» che Büchner riprende da documenti autentici, così come aveva fatto per il *Lenz* e per il *Danton*. Dalle cronache del tempo e da alcune pubblicazioni specialistiche risulta che il 21 giugno 1821, a Lipsia, il soldato barbiere Johann Christian Woyzeck pugnalò a morte l'amante Johanna Christiane Woost; che la

<sup>11</sup> Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, Francoforte sul Meno, Suhrkamp, 1972 [1946], p. 283 considera il «quadro clinico di Lenz» come un processo di «lenta e inesorabile pietrificazione». Per questo e altri punti di contatto con il poemetto in prosa traliamo *Traum und Ummachtung* si veda anche Fausto Cercignani, *Memoria e reminiscenze. Nietzsche, Büchner, Hölderlin e i poemetti in prosa di Trakl*, Torino, Genesi, 1989, pp. 29-50.

<sup>12</sup> WuB 88: «[Augenblicke] der dumpfen an's Nichtsein grenzenden Ruhe».

<sup>13</sup> WuB 89: «So lebte er hin».

<sup>14</sup> Per alcuni passi del *Leonce und Lena* che riguardano la concezione dell'arte di Büchner si veda Fausto Cercignani, *Georg Büchner e la ricerca dell'esperienza autentica*, in F. C., *Studia theodisca III*, Milano, Ed. Minute, 1996, pp. 77-90.

<sup>15</sup> WuB 93 (Leonce): «Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben, daß sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde?».

perizia medica disposta dal tribunale e condotta dal Dr. Johann Christian August Clarus attribuiva a Woyzeck la capacità d'intendere e di volere; e che l'uomo fu giustiziato il 27 agosto 1824 in esecuzione della condanna a morte pronunciata contro di lui al termine di un processo durato diversi anni.

Le conclusioni del Dr. Clarus - peraltro contestate già in quel periodo da un medico di Bamberga - non escludono, naturalmente, la presenza della follia nel *Woyzeck* di Büchner. Anzi: c'è addirittura chi sostiene che il dramma del soldato barbiere può essere letto come una sorta di controperizia del medico Georg Büchner. Ma la follia che il drammaturgo ci presenta è qualcosa di più e di diverso rispetto a quello che il medico avrebbe potuto, per così dire, certificare con una perizia in veste letteraria. La follia di Woyzeck è quella di chi si sente in conflitto con la società in cui vive e, non riuscendo a trovare un senso in ciò che gli tocca di fare e di subire, tende a trasformare il mondo che lo circonda in un insieme di simboli, cerca continuamente di decifrarne il significato, per riconoscersi e identificarsi in una dimensione diversa da quella della sua misera condizione.

Ma l'assedio di circostanze che non lasciano scampo vale tanto per la storia di un povero soldato quanto per la vicenda di un giacobino disilluso, di un infelice poeta o di un principe ereditario. Per Woyzeck come per Danton, per Lenz come per Leonce, non c'è «possibilità di esistenza»<sup>16</sup>. Per lui, come per gli altri, poco importa vivere o morire: perché vivere vegetando, accettando la morte spirituale, non è poi molto diverso dall'affrontare la distruzione fisica<sup>17</sup>.

## 2. Georg Büchner e Alban Berg

Nella sua brevissima esistenza (1813-1837) Georg Büchner riuscì a pubblicare soltanto una delle creazioni letterarie che ci ha lasciato: il dramma storico *La morte di Danton*. Le altre opere uscirono tutte postume e vennero riunite per la prima volta nel 1850 dal fratello del drammaturgo, Ludwig Büchner, la cui raccolta non comprendeva però gli «illeggibili» frammenti del *Woyzeck*<sup>18</sup>. Fu solo nel 1879 che tutte le opere letterarie di Büchner vennero presentate, insieme ad altri scritti, in un'unica edizione, curata dall'infaticabile Karl Emil

---

<sup>16</sup> Nella famosa conversazione con Kaufmann, Lenz dice di pretendere una «possibilità di esistenza» che, se per l'opera d'arte comporta vitalità creativa, per il singolo individuo implica facoltà di sviluppo e di autorealizzazione: «Ich verlange in allem - Leben, Möglichkeit des Daseins» (WuB 76).

<sup>17</sup> Si confronti Fausto Cercignani, *Georg Büchner: abbozzo di un profilo*, in F. C. (cur.), *Studia büchneriana. Georg Büchner 1988*, Milano, Cisalpino, 1990, pp. 11-34.

<sup>18</sup> Ludwig Büchner, *Nachgelassene Schriften von Georg Büchner*, Francoforte sul Meno, Sauerländer, 1850. Nell'introduzione biobibliografica i frammenti del *Woyzeck* vengono giudicati «assolutamente illeggibili» (p. 40: «durchaus unleserlich»).

Franzos<sup>19</sup>. I manoscritti del dramma incompiuto non portavano alcun titolo e toccò dunque a Franzos non solo decifrare il testo büchneriano, ma anche intestarlo col nome del soldato barbiere, che lo studioso lesse «Wozzeck» anziché «Woyzeck».

Georg Büchner era, in un certo senso, nato troppo presto e perciò rimase a lungo nell'ombra. La sua «scoperta» si ebbe solo verso la fine dell'Ottocento, grazie a Gerhart Hauptmann e ai naturalisti, che lo conobbero proprio grazie alla meritoria ma discutibile edizione di Franzos. In seguito a questa rivalutazione Büchner divenne, di volta in volta, il «primo dei naturalisti», il «padre del realismo», un «precursore del surrealismo», un «innovatore della drammaturgia», o un vero e proprio «moderno» che avrebbe lasciato il segno non solo su Wedekind e Brecht, ma anche - con il suo *Lenz* - sulla tradizione psicologica e narrativa.

Eppure fu solo l'8 novembre 1913, a cento anni dalla nascita di Büchner, che si ebbe la prima del *Woyzeck* - anzi del *Wozzeck*, come ancora si diceva in quegli anni seguendo la lettura errata di Franzos<sup>20</sup>. Quando Eugen Kilian mise in scena il dramma al «Residenztheater» di Monaco con il sottotitolo «Ein Trauerspiel», il naturalismo, scientifico o estetizzato che fosse, era già stato soppiantato, almeno in certi ambienti, da un espressionismo che poteva assumere connotati politico-sociali o, all'altro estremo, cosmico-lirici. Il pubblico, d'altra parte, si era ormai abituato a nuove convenzioni drammaturgiche e soprattutto a temi e personaggi che la tradizione «alta» aveva sempre cercato, con successo, di emarginare. E mentre l'evoluzione degli studi testuali era ancora bloccata per l'impossibilità di accedere al lascito büchneriano (che sarebbe rimasto in mano alla famiglia fino al 1918), il *Woyzeck* stava ormai imponendosi all'attenzione generale come una sorta di modello del dramma espressionista, e ciò grazie a edizioni (spesso strettamente collegate tra loro) che si basavano ancora sulla decifrazione di Franzos (1879). Da quest'ultima non si discostano molto, infatti, né il testo curato da Paul Landau nei due volumi di scritti büchneriani (Berlino, Paul Cassirer, 1909), né quello di Rudolf Franz nel volume dei drammi (Monaco, Birk, 1912), né quello curato da un anonimo presso la Casa Editrice Insel di Lipsia, che proprio nel 1913 dedicò quattro volumetti

<sup>19</sup> Karl Emil Franzos (cur.), *Georg Büchner's Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Erste kritische Gesamt-Ausgabe*, Francoforte sul Meno, Sauerländer, 1879.

<sup>20</sup> I frammenti büchneriani non portavano alcun titolo. *Wozzeck* fu usato per la prima volta da Franzos quale intestazione di alcune scene che lo studioso fece pubblicare sul quotidiano viennese «Neue Freie Presse» nel novembre 1875 (sui numeri 4022 e 4039, del 5 e 23 nov.), dunque con un anticipo di ben quattro anni sull'uscita della sua edizione delle opere di Büchner (1879). Si noti anche il saggio di Franzos intitolato *Wozzeck. Ein Trauerspiel-Fragment von Georg Büchner*, apparso sul settimanale berlinese «Mehr Licht!» (5, 12 e 19 ottobre 1878).

alle opere dello scrittore assiano (anticipando così l'edizione completa con prefazione di Wilhelm Hausenstein: Lipsia, Insel, 1916), né, infine, quello curato da un anonimo presso la Casa Editrice Juncker di Berlino, che uscì nel 1919 con le illustrazioni di Wilhelm Plünnecke.

A Vienna, il *Woyzeck* fu rappresentato per la prima volta nel maggio 1914, con poche settimane di anticipo rispetto allo scoppio delle ostilità che avrebbero portato al conflitto mondiale. L'ormai leggendaria metropoli dell'Impero Austro-Ungarico sarebbe ben presto diventata la capitale di una piccola repubblica neutrale, senza peraltro perdere quella composita identità culturale per cui andava famosa. Ma fino alla vigilia della guerra lo scettro asburgico non aveva certo dominato - come invece vorrebbe il nostalgico ricordo di Stefan Zweig - solo su un mondo in cui «tutto aveva la sua norma», in cui ogni cosa sembrava aver ricevuto un peso e una misura che il tempo non avrebbe mai cambiato.

Il periodo che Zweig fa rivivere come mitico mondo di ieri (*Die Welt von Gestern*, 1942), come «epoca d'oro della sicurezza», e che Hermann Broch rievoca come «allegra apocalisse» di una civiltà immersa in un assoluto vuoto di valori (*Hofmannsthal und seine Zeit*, 1949), era in verità anche un inquieto ed eclettico «mondo del domani», impegnato nell'appassionata esplorazione di vari settori d'indagine e nell'estenuante tentativo di ordinare e organizzare la realtà circostante nell'ambito di un sapere che, cercando di rinnovarsi o addirittura di rifondarsi, tendeva a contrapporsi alla tradizione dei padri. «Il mondo di ieri» non era soltanto un incessante scorrere di sensazioni sostenute da fugaci attimi di percezione «nervosa»; era anche insistente consapevolezza della necessità di trovare forme e strutture in cui organizzare l'io e le cose, le finzioni della mente e la stessa fugacità delle sensazioni.

Il cosiddetto «mondo di ieri» o, se si vuole, di una Vienna solo «decorativa» ed «esteriore», tutta stile e ornamento, era già il mondo dell'architettura moderna, della psicoanalisi, dell'empirio-criticismo, della musica dodecafonica, della satira apocalittica e del connubio tra arte e decorazione. Dall'intreccio dei percorsi speculativi, musicali, architettonici, pittorici, poetici e saggistici di questo mondo viennese, intriso di passato ma proiettato verso il futuro, spiccano figure quali Sigmund Freud, Hugo von Hofmannsthal, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Karl Kraus, Adolf Loos, Ernst Mach, Robert Musil, Arthur Schnitzler, Arnold Schönberg e Otto Wagner.

In questa Vienna straordinariamente vivace e così diversa dalla Darmstadt (e anche dalla Strasburgo) conosciuta da Büchner quasi un secolo prima, la vicenda di Franz Woyzeck (ancora per poco intitolata *Wozzeck*) fu dunque messa in scena il 5 maggio 1914 da Arthur Rundt, alla «Residenzbühne», con Albert Steinrück nei panni del protagonista. La critica del tempo accolse con favore la tragedia del povero soldato barbiere, registrando la convinta partecipazione del pubblico alla rappresentazione e sottolineando sia il realismo delle singole scene, sia la straordinaria tragicità del lavoro nel suo complesso.

Ma il dramma di Büchner diventò veramente famoso in tutto il mondo soltanto nella veste che Alban Berg (1885-1935) volle dargli nel corso di un lungo periodo di rielaborazione e composizione iniziatosi nel 1917 e conclusosi nel 1920, con qualche successivo ritocco alla parte musicale nell'aprile del 1921. Dopo aver assistito alla prima viennese del dramma e alla rappresentazione del 14 maggio 1914, Berg decise di usare il testo büchneriano per un'opera lirica. Qualche anno dopo, ricordando la folgorante esperienza di quella rappresentazione, Berg confessava ad Anton Webern, in una ormai famosissima lettera del 19 agosto 1918, di essere stato straordinariamente colpito dal destino di un individuo perseguitato da tutti e dall'espressività senza pari delle singole scene del dramma<sup>21</sup>.

Il processo di composizione dell'opera fu assai lungo e si fece veramente intenso solo nel '17, con il ritorno della pace. Durante la Prima Guerra Mondiale, Berg era stato chiamato alle armi ed era passato attraverso esperienze che in qualche misura lo avevano fatto sentire più vicino alla condizione del povero soldato. In una lettera alla moglie del 7 agosto 1918, il compositore arrivò perfino a dire che nel personaggio di Wozzeck c'era una parte di sé, almeno quel tanto di sé che, durante gli anni della guerra, si era sentito «legato, malaticcio, impedito, rassegnato, umiliato» e soprattutto alla mercé di persone che detestava<sup>22</sup>.

I critici che danno ampio spazio a questi e ad altri elementi autobiografici non mancano di certo<sup>23</sup>. Ciò che conta, tuttavia, è che all'origine della «folgorazione» di Berg sta la potenza e la modernità di Büchner e quell'insieme di scene e di motivi che sembrava prestarsi così bene, se non alla rielaborazione personale, almeno all'adattamento operistico: tanto più che Berg poteva non solo collegare la spietata critica sociale di Büchner a quella, assai più blanda e un po' confusa, dell'espressionismo, ma anche prevedere che gli elementi apocalittici del dramma sarebbero stati interpretati non già come proiezioni patologiche di Woyzeck, bensì quali indefinite sensazioni di una «fine del mondo» vagamente espressionista.

In un saggio del 1926, Rudolf Schäfke sostiene che Berg usò l'edizione di Paul Landau (1909) come fonte principale della sua riduzione operistica<sup>24</sup>, ma l'esistenza di un estratto di quell'articolo con un'annotazione autografa di Berg vicino al nome di Landau («Gesamtausgabe Franzos») ha indotto molti a ritenere che la fonte primaria del libretto fosse l'edizione in ventisei scene di Karl

<sup>21</sup> Si veda Ernst Hilmar, *Wozzeck von Alban Berg. Entstehung, erste Erfolge, Repressionen (1914-1935)*, Vienna, Universal Edition, 1975, p. 21.

<sup>22</sup> Helene Berg (cur.), *Alban Berg. Briefe an seine Frau*, Monaco, Langen & Müller, 1965, p. 376.

<sup>23</sup> Si veda, per esempio, Douglas Jarman, *Alban Berg. Wozzeck*, Cambridge, University Press, 1989, pp. 66-68.

<sup>24</sup> Rudolf Schäfke, *Alban Bergs Oper «Wozzeck»*, in «Melos» 5 (1926), pp. 267-283.



Emil Franzos (1879). L'indicazione di Berg, che nella sua sostanza ricorre anche altrove, non può tuttavia impedirci di riconoscere che il compositore viennese seguì l'ordine delle venticinque scene proposte da Landau (1909), il quale rielaborò (anche dal punto di vista ortografico) la fatica del primo curatore del dramma büchneriano, eliminando alcune incongruenze nella successione degli eventi e relegando in una nota (come possibile variante della sedicesima scena) l'episodio dello scontro fisico tra Woyzeck e il Tamburmaggiore<sup>25</sup>.

Berg annotò un esemplare dell'edizione di Franzos, sperimentò sulla già citata edizione anonima del 1919, e numerò le venticinque scene dell'edizione di Ernst Hardt (Lipsia, Insel, 1921), che si basa sul testo ricostruito da Witkowski (*Woyzeck*, Lipsia, Insel 1920) e su quello pubblicato più tardi da Bergemann (*Woyzeck*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, Lipsia, Insel, 1922). Ma per redigere il suo libretto Berg usò la già citata edizione anonima del 1913 (Georg Büchner, *Wozzeck. Lenz. Zwei Fragmente*, Insel), di cui la Biblioteca Nazionale Austriaca di Vienna (sotto la segnatura «F21 Berg 128») conserva una copia annotata dal compositore. In questo volumetto ritroviamo (con qualche modifica ortografica) la sequenza scenica proposta da Landau, seguita da una postfazione anonima che contiene anche la scena dello scontro fisico tra Woyzeck e il Tamburmaggiore. Basandosi su questo esemplare, Berg modificò il testo del dramma con un certo numero di aggiustamenti e interventi di vario genere (notevoli, a questo proposito, le indicazioni di regia e di scenografia), ma soprattutto operò diversi tagli: ridusse le ventisei scene (venticinque più la variante della sedicesima)<sup>26</sup> a quindici, suddividendole poi in tre atti di cinque scene ciascuno, secondo quanto registrato sul frontespizio del manoscritto berghiano (che peraltro oscilla tra «oz» e «oy» nel nome del protagonista): «Georg Büchners "Wozzeck" (in der Fassung von Karl Emil Franzos). Oper in drei Akten (15 Szenen) von Alban Berg, Op. 7».

L'intento di Berg era non solo quello di comporre della buona musica, ma anche e soprattutto quello di tradurre il linguaggio drammaturgico di Büchner

---

<sup>25</sup> Per una dimostrazione si vedano gli schemi di Gerd Ploebusch, *Alban Bergs «Wozzeck». Dramaturgie und musikalischer Aufbau*, Strasburgo e Baden-Baden, Heitz, 1968 e si confronti Peter Petersen, *Alban Berg. Wozzeck. Eine semantische Analyse*, Monaco, edition text u. kritik, 1985.

<sup>26</sup> In una ormai famosa conferenza del 1929, Berg sostiene che le scene del dramma büchneriano sono ventitré. Si veda Alban Berg, «Wozzeck»-Vortrag, in Hans Ferdinand Redlich (cur.), *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Vienna, Universal Edition, 1957, p. 312. Il dato si spiega con il fatto che, in un primo tempo, Berg aveva assegnato il no. 6 tanto alla sesta quanto alla settima scena, il no. 12a alla quattordicesima scena e il no. 14 tanto alla sedicesima quanto alla ventiseiesima scena, così che il numero massimo raggiunto in questa prima numerazione di tutte le scene del dramma era 23, che Berg considerava già da tempo il suo «numero fatale».

in un linguaggio musicale appropriato. «Dare al teatro quel che è del teatro»<sup>27</sup> significava insomma creare una musica che non perdesse mai di vista il suo dovere di servire il dramma, così che il compositore fosse in sostanza una sorta di regista ideale impegnato a mettere in scena il testo con mezzi musicali. Prescindendo dalle difficoltà che un compito di questo genere comporta nella realizzazione pratica di un'opera lirica basata su un dramma, va subito detto che la critica riconosce, per lo più, che la musica di Berg - caratterizzata da una peculiare tensione espressiva che si sviluppa sul confine tra tonalità e atonalità - possiede almeno una certa «congenialità» con il testo büchneriano ricostruito da Franzos e riproposto da altri dopo di lui<sup>28</sup>. Al di là degli aspetti strettamente tecnici della composizione musicale nei suoi rapporti con il testo teatrale, si può dunque dire che Berg riuscì nel suo intento di comporre una musica che, nel connubio col testo, consente quasi sempre al pubblico di godere di un insieme operistico in cui l'effetto drammatico si combina con quello di fughe e invenzioni, *suite* e sonate, variazioni e passacaglie.

Durante il lavoro di preparazione dell'opera, che fu caratterizzato dall'avanzamento parallelo nella sistemazione del libretto e nella composizione musicale, ci furono almeno due momenti di crisi, per così dire, che costrinsero Berg a riflettere. Il primo si ebbe quando, all'inizio del 1917, Arnold Schönberg gli rimproverò di aver scelto un testo troppo «basso» e lo consigliò di occuparsi «piuttosto di angeli che di attendenti»<sup>29</sup>. Ma il timore reverenziale nei confronti del maestro non impedì all'allievo di superare rapidamente un breve periodo di incertezza e di riprendere a lavorare al *Wozzeck* già nell'estate dello stesso anno.

Il secondo momento di crisi arrivò con la lettura di un saggio di Georg Witkowski (*Büchners «Woyzeck»*, 1919) e con lo studio di una nuova edizione critica, condotta sui manoscritti dallo stesso Witkowski (Lipsia, Insel, 1920). Accostandosi a queste novità nell'ultima fase della sua composizione, Berg si trovò di fronte agli errori e alle manipolazioni di Franzos. Grazie a un articolo di Hugo Bieber (*Wozzeck und Woyzeck*, 1914), il compositore sapeva già da tempo che la grafia «Wozzeck» era dovuta a un errore di lettura facilmente spiegabile, che peraltro si perpetuava nelle edizioni contemporanee. Ma ora Berg scopriva che il testo proposto da Franzos doveva essere considerato, per

---

<sup>27</sup> Alban Berg, *Das «Opernproblem»*, in «Neue Musik-Zeitung» 49 (1928) ristampato in Hans Mayer (cur.), *Georg Büchner. Woyzeck*, Francoforte sul Meno, Ullstein, 1963, p. 160.

<sup>28</sup> Bo Ullman, *Produktive Rezeption ohne Mißverständnis. Zur Büchner-Deutung Alban Bergs im «Wozzeck»*, in Ludwig Fischer (cur.), *Zeitgenosse Büchner*, Stoccarda, Klett-Cotta, 1979, p. 19, parla addirittura di «fedeltà» al testo büchneriano così come è stato ricostruito oggi, per quanto possibile, nella sua autenticità.

<sup>29</sup> Citato da Frank Schneider, *Eine Suite für Berg*, in «Musik und Gesellschaft» 1985, no. 1, p. 83.

dirla con Witkowski, una «copia scadente» dell'originale e che, tra l'altro, il soldato barbiere non annega nello stagno. Certo, a quel tempo Berg non poteva sapere che nella sua ricostruzione Werner R. Lehmann (1967) avrebbe addirittura previsto la ricomparsa di Woyzeck (con il figlioletto e l'Idiota) dopo l'ultima scena dello stagno. Ma ebbe comunque di che pensare e certamente apportò qualche piccolo ritocco al testo<sup>30</sup>, senza peraltro modificare l'impianto generale del suo libretto. Quanto al titolo, non sembra azzardato ipotizzare che Berg abbia voluto mantenere quello tramandato dalle fonti di cui si era servito e alle quali esplicitamente si richiama con il nome di Karl Emil Franzos.

L'opera andò in scena per la prima volta allo «Staatstheater» di Berlino sotto la direzione di Erich Kleiber il 14 dicembre 1925. Da quel momento, il soldato barbiere sarebbe stato *Wozzeck* per gli amanti della lirica, ma *Woyzeck* per gli appassionati di teatro. Mentre gli studi testuali andavano gradualmente ricostruendo, per quanto possibile, i frammenti büchneriani - famosa (ma ormai superata) è, a questo proposito, l'edizione di Fritz Bergemann, uscita nel 1922 -, l'impianto ricostruito da Franzos nel lontano 1879, riordinato da Landau nel 1909 e semplificato da Berg sul finire del «decennio espressionista», si diffuse nel mondo (soprattutto dopo il 1933) nella sua veste operistica, in un complesso unitario di parola e musica che venne ben presto salutato come una delle più grandi opere del Novecento, o addirittura come la più grande, oppure come la più moderna e la più adatta a rappresentare il concetto stesso di avanguardia. Nei giudizi meno generici si è anche parlato di capolavoro espressionista, ma negli studi più recenti si tende a mettere l'accento sulla presenza di un sincretismo che deve molto anche al secessionismo viennese, al simbolismo, al modernismo e anche al neoclassicismo dell'epoca. Quest'ultimo appare particolarmente evidente nella scelta di una struttura «aristotelica» per il libretto, un'articolazione ben diversa da quella del «dramma a stazioni» cara agli espressionisti e senza dubbio più vicina all'insieme incompiuto delle scene büchneriane. Non a caso, in una conferenza del 1929, lo stesso Berg sostiene di aver cercato di ottenere non solo «unità e compiutezza musicale», ma anche «unità d'azione» e «compiutezza drammatica» grazie alla suddivisione del materiale in tre atti, che, secondo il compositore, corrispondono ai momenti fondamentali del libretto: l'esposizione, la peripezia e la catastrofe<sup>31</sup>.

Il *Wozzeck* segnò l'inizio della vera fortuna di Alban Berg e di un successo che il compositore cercò inutilmente di ripetere adattando, nell'opera incom-

---

<sup>30</sup> Così, per es., le parole «Das Weib ist heiß! ist heiß! heiß!» (pronunciate da Woyzeck mentre guarda Marie e il Tamburmaggiore che ballano nel cortile dell'osteria, L II, 4), sono presenti nell'edizione di Witkowski, ma non nella ricostruzione di Franzos ripresa da Landau. Si veda George Perle, *Wozzeck. Ein zweiter Blick auf das Libretto*, in «Neue Zeitschrift für Musik» 129 (1968), p. 220.

<sup>31</sup> Alban Berg, «*Wozzeck*»-Vortrag, in Hans Ferdinand Redlich (cur.), *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Vienna, Universal Edition, 1957, p. 312.

piuta *Lulù*, i due drammi *Lo spirito della terra* (*Der Erdgeist*, 1895) e *Il vaso di Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1902), che lo stesso Frank Wedekind aveva già riunito sotto il nome dell'infantile e animalesca protagonista (*Lulu*, 1913). Quanto al giudizio di merito sul *Wozzeck*, esso deve essere lasciato, com'è giusto che sia, ai musicologi: a coloro che ne lodano la grandezza senza pari nel panorama della modernità<sup>32</sup>, così come a coloro che deplorano il carattere erudito, artificioso, in qualche modo alessandrino, della partitura e parlano di tentativo di scrivere «musica sulla musica»<sup>33</sup>.

Ci sia tuttavia consentito di respingere la tesi di chi, come Peter Petersen, vorrebbe stabilire una presunta superiorità estetica del *Wozzeck* berghiano rispetto al *Woyzeck* di Büchner facendo leva sulla «compiutezza» formale del primo (già sottolineata da un famoso allievo di Berg, Theodor W. Adorno)<sup>34</sup>, e su quell'«esplicito carattere di opera d'arte» che nel lavoro berghiano sarebbe presente «in misura incomparabilmente superiore» rispetto al dramma di Büchner, sia pure considerato «nella forma definitiva» che i frammenti tramandati avrebbero potuto assumere<sup>35</sup>! A una simile concezione dell'arte si potrebbe contrapporre l'asserzione di chi, come Jost Hermand, nega la possibilità di comporre un'opera lirica sulla «povera gente»<sup>36</sup>. Ma la citazione servirebbe soltanto a mostrare un altro giudizio estremo, che in sostanza nega non solo all'opera lirica, ma anche al teatro e ad altre forme dell'espressione artistica la possibilità di affrontare, in qualsiasi epoca, il mondo dei diseredati.

### 3. *Il «Woyzeck» di Büchner e il libretto di Berg*

Trovandosi di fronte a un testo letterario che, almeno nella ricostruzione di Franzos (modificata da Landau), può essere considerato compiuto, Alban Berg non cercò di ricavarne un libretto che costituisse un lavoro nuovo e autonomo rispetto al modello. La sua elaborazione testuale si configura piuttosto come una ricezione critico-produttiva del *Woyzeck* e, dunque, come interpretazione del dramma büchneriano, così come veniva tramandato nella scia della sua prima e discutibilissima edizione.

<sup>32</sup> Si veda, tra i tanti, Monika Mann, *Anlässlich einer Aufführung des «Wozzeck»*, in «Musik der Zeit», 1954, no. 6, p. 34.

<sup>33</sup> Così Reinhard Schulz, *Bergs Ausweg aus dem Dilemma*, in Attila Csampai und Dietmar Holland (cur.), *Alban Berg. Wozzeck. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek, Rowohlt, 1985, p. 249.

<sup>34</sup> Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Vienna, Verlag E. Lafite - Österreichischer Bundesverlag, 1968, p. 92.

<sup>35</sup> Peter Petersen, *Alban Berg. Wozzeck. Eine semantische Analyse*, Monaco, edition text u. kritik, 1985, p. 280.

<sup>36</sup> Jost Hermand, *Tiefste Elend - höchste Kunst. Alban Bergs «Wozzeck»*, in Henri Poschmann e Christine Malende (cur.), *Wege zu Georg Büchner*, Berlino, Lang, 1992, p. 325.

Ora, i tre punti più controversi della critica büchneriana riguardano la chiave interpretativa del dramma nel suo insieme, la scelta e la sequenza delle scene manoscritte e il «finale» che Büchner avrebbe voluto dare al suo lavoro. Queste ultime due questioni rivestono un carattere eminentemente testuale ma, data la frammentarietà degli originali, sono inevitabilmente legate - almeno per alcuni - alle premesse interpretative e, per così dire, ideologiche di chi si accosta al *Woyzeck*.

Nel caso di Berg i problemi filologici della critica büchneriana sono praticamente inesistenti, visto che il compositore si affidò alla ricostruzione di Franzos e alla rielaborazione di Landau senza essere costretto ad affrontare concretamente il problema dell'autenticità testuale. La riduzione del dramma a libretto operistico pone tuttavia la questione della chiave interpretativa usata da Berg nel suo lungo e faticoso tentativo di ottenere una vera e propria simbiosi fra testo teatrale e composizione musicale. Come in ogni lettura critica o produttiva del *Woyzeck* e - più in generale - delle opere büchneriane, c'è sempre chi si domanda: lettura «eternizzante» o lettura «storica»? In altre parole: la riduzione di Berg favorisce chi vede in Büchner soltanto la disperata rassegnazione a una sciagurata e immutabile condizione umana, oppure si colloca dalla parte di chi legge nelle opere del drammaturgo assiano soltanto la denuncia delle cause economico-sociali che producono la particolare condizione di *Woyzeck*?

Pur essendo posta di frequente, la domanda appare del tutto fuori luogo, almeno per chi riconosce in Büchner non solo il pensatore, ma anche il poeta: il pensatore nutritosi con le idee politiche più rivoluzionarie del suo tempo è convinto che la condizione dell'individuo sia determinata da cause esterne e che le ingiustizie sociali abbiano cause economiche ben precise; il grande poeta sa sempre cogliere nella situazione concreta e, quindi, «storica» dei suoi personaggi la condizione umana in sé e per sé, vissuta dall'individuo anche come realtà assoluta e dunque «astorica».

Se la pretesa di imporre una lettura «eternizzante» contrapposta a una lettura «storica» (o viceversa) è assolutamente ingiusta per il *Woyzeck* di Büchner, essa lo è, naturalmente, anche per il *Wozzeck* di Berg. Ciò detto, resta da considerare se la riduzione operistica producesse conseguenze che in qualche misura alterino i rapporti tra elementi storico-realistici ed elementi metafisico-esistenziali riscontrabili nell'insieme del testo teatrale che Alban Berg ebbe in un primo tempo a sua disposizione e su cui decise sostanzialmente di basarsi anche dopo l'uscita di edizioni più aggiornate.

Dall'edizione di Paul Landau (1909), che aveva ridotto a 25 le 26 scene ricostruite da Karl Emil Franzos (1879), Berg ricavò l'ordine delle sue 15 scene e non ebbe, quindi, alcun bisogno (come abbiamo già visto) di modificare la sequenza proposta da Franzos. Per il primo atto Berg riprese le prime quattro scene di Landau, alle quali aggiunse la settima. La prima, in cui *Wozzeck* sbarba il Capitano, presenta la condizione socio-economica del soldato e una

caratterizzazione del suo superiore. Nella seconda, in cui Wozzeck e Andres tagliano bacchette tra i cespugli, il vaneggiare del protagonista emerge come evidente tentativo di dare un senso ai fenomeni e ai «segni» del mondo circostante. Nella terza, Marie guarda passare la banda militare, ammira il Tamburmaggiore, viene chiamata «Signora Verginella» da Margret (una vicina di casa)<sup>37</sup>, si consola con il figlioletto illegittimo e teme per la salute mentale di Wozzeck. Nella quarta, il Dottore rimprovera a Wozzeck di aver vanificato l'esperimento della dieta di fagioli e attribuisce al soldato (che ha ricominciato a vaneggiare) una bella aberrazione mentale<sup>38</sup>. Nella quinta scena (la settimana di Landau), Marie si lascia sedurre dal Tamburmaggiore.

Sorvolando su alcuni tagli minori nella prima scena e su qualche ritocco nella seconda e nella terza, bisogna dire che la quarta contiene un intervento piuttosto infelice. Il Dottore sostiene che Wozzeck ha vanificato l'esperimento della dieta di fagioli tossendo violentemente per strada, quasi che fosse un cane che abbaia. In Büchner, la dieta è di piselli e l'esperimento (l'analisi dell'urina) risulta compromessa dal fatto che Woyzeck, poco prima di presentarsi al Dottore, «ha pisciato per strada, ha pisciato contro il muro, come un cane»<sup>39</sup>. Il che è, nel contesto del dramma, tanto logico quanto volutamente grottesco, mentre la tosse violenta della stesura berghiana risulta pressoché priva di significato e di effetto - con buona pace degli studiosi che scoprono (qui come in altre modifiche del compositore tormentato dall'asma) l'elemento autobiografico<sup>40</sup>.

La soppressione della visita alla fiera del paese - vale a dire della quinta e sesta scena dell'edizione di Landau (il quale aveva già ridotto e modificato il cosiddetto «complesso della fiera») - è abbastanza comprensibile nell'economia del libretto berghiano (che qui, peraltro, segue la messa in scena della prima viennese del dramma büchneriano)<sup>41</sup>, ma fa svanire uno sfondo che, per Büchner, non è solo la festa paesana, bensì l'universo di Woyzeck e di coloro che lo sfruttano e lo deridono: un mondo che, nella sua ricorrente ambiguità, confonde inesorabilmente tragico e grottesco; un mondo in cui l'animale (la «creatura») ha una «bestialità intelligente» e l'uomo è «bestialmente stupido», in cui la scimmia ammaestrata «è già un soldato» e rappresenta «il gradino più basso della razza umana», in cui il cavallo ammaestrato (per Landau si tratta di un asino) non è «un individuo stupido come una bestia», ma «una persona», «un

<sup>37</sup> L I, 3: «Was Sie, Sie «Frau Jungfer»».

<sup>38</sup> L I, 4: «Wozzeck, Er kommt ins Narrenhaus. Er hat eine schöne fixe Idee, eine köstliche aberratio mentalis partialis, zweite Spezies! Sehr schön ausgebildet».

<sup>39</sup> WuB 167 (Doktor): «Ich hab's gesehen Woyzeck; er hat auf die Straß geipißt, an die Wand geipißt wie ein Hund».

<sup>40</sup> La lunga serie comincia con Kurt Blaukopf, *Autobiographische Elemente in Alban Bergs «Wozzeck»*, in «Österreichische Musikzeitschrift» 9 (1954), pp. 155-158.

<sup>41</sup> Nella locandina della rappresentazione mancano proprio l'imbonitore e il saltimbanco.

vero uomo nella sua animalità», certamente «una bestia», ma una bestia che «è ancora tutta natura» e da cui si può sempre imparare<sup>42</sup>.

Anche l'eliminazione della lezione del Dottore a un gruppo di studenti (l'ottava scena dell'edizione di Landau) risponde all'esigenza di accentuare la «linearità dell'azione» e di ridurre a cinque il numero delle unità in ogni atto. Ma la scena è tutt'altro che secondaria, perché si riallaccia, esplicitandone la portata, ai motivi già introdotti con la visita medica a Woyzeck e a quelli, presenti solo nel dramma, già emersi con la visita alla fiera. Il Dottore, infatti, riprende il discorso della dieta di legumi con un tono che potrebbe essere benissimo quello dell'imbonitore della fiera e davanti a un uditorio che ascolta le sue parole con l'attenzione di un pubblico molto curioso. Qui la «creatura» ammaestrata non è più un animale, ma lo stesso Woyzeck, ormai sfinito dalla dieta impostagli. Il Dottore invita il poveretto a mostrare il suo modo peculiare di muovere le orecchie, lo apostrofa con la parola «bestia» e parla di stadio intermedio, di transizione dall'uomo all'asino<sup>43</sup>. L'ambiguità che dominava le parole dell'imbonitore della fiera si risolve così in una denuncia esplicita, ma pur sempre grottesca, della tragica condizione sociale di Woyzeck.

Per le prime quattro unità del secondo atto Berg riprese da Landau la nona, la decima, l'undicesima e la tredicesima scena, ritoccano qua e là e tralasciando qualche battuta. Dalla quindicesima, dalla sedicesima e da una variante di quest'ultima, Berg ricavò la sua quinta unità. Nella prima scena del secondo atto emerge il sospetto momentaneo di Wozzeck quando vede gli orecchini di Marie, che finirà col sentirsi una «mala femmina»<sup>44</sup>. Nella seconda viene approfondita la caratterizzazione del Capitano e del Dottore, che poi tormentano Wozzeck e alludono chiaramente all'infedeltà di Marie. Nella terza, Wozzeck accusa Marie, che reagisce sfacciatamente. Nella quarta, Wozzeck vede Marie e il Tamburmaggiore che ballano nel cortile dell'osteria e viene avvicinato dall'Idiota. Nella quinta, ambientata nella stanza del corpo di guardia della caserma, Wozzeck parla ad Andres della danza e delle voci che lo tormentano, dell'immagine di un coltello che lo ossessiona (dalla quindicesima scena di Landau); il Tamburmaggiore si vanta di aver conquistato Marie (dalla sedicesima scena di Landau); Wozzeck è costretto a battersi con il Tamburmaggiore e

---

<sup>42</sup> WuB 162 (Ausrufer): «Meine Herren! Meine Herren! Sehen Sie die Kreatur [...] eine ganz vernünftige Viehigkeit, ist kein viehdummes Individuum wie viel Person, das verehrliche Publikum abgerechnet. [...] Der Aff ist schon ein Soldat, s' ist noch nit viel, unster Stuf von menschliche Geschlecht!». WuB 163 (Marktschreier): «Ja das ist kei viehdummes Individuum, das ist eine Person. Ein Mensch, ein tierisch Mensch und doch ei Vieh, ei bête. [...] Sehn Sie das Vieh ist noch Natur, unideale Natur! Lern Sie bei ihm».

<sup>43</sup> WuB 175 (Doktor): «[...] à propos, Woyzeck, beweg den Herrn doch einmal die Ohren, ich hab es Ihnen schon zeigen wollen. [...] Bestie, soll ich dir die Ohren bewegen [...] So meine Herrn, das sind so Übergänge zum Esel».

<sup>44</sup> L II, 1: «Ich bin doch ein schlecht Mensch. Ich könnt mich erstechen».

viene sopraffatto (da una variante della sedicesima scena, riportata da Landau in una nota).

La quinta scena del secondo atto riunisce non solo tre diversi momenti del dramma (gli incubi di Woyzeck, le vanterie del Tamburmaggiore e lo scontro fisico tra i due rivali), ma anche i diversi luoghi dell'azione drammatica delle tre unità (due scene e una variante) riportate da Landau: la caserma, il cortile della caserma e l'osteria. L'operazione può considerarsi abbastanza ben riuscita, soprattutto se si considera l'ottica «aristotelica» adottata da Berg nel preparare il libretto. Ma l'omissione della dodicesima scena dell'edizione di Landau (Woyzeck ed Andres nel locale del corpo di guardia) priva l'opera berghiana di un momento non secondario nello sviluppo della vicenda interiore di Woyzeck, nella cui mente si agitano già le immagini e le sensazioni che lo sconvolgeranno quando vedrà Marie e il Tamburmaggiore dalla finestra dell'osteria. La mancanza della quattordicesima scena (di notte, in aperta campagna, Woyzeck è ossessionato dalla musica e dalle voci) risulta invece meno appariscente, perché le allucinazioni del povero soldato sono ben rappresentate nell'agitatissima notte in caserma.

Ma se il secondo atto del libretto contiene qualcosa in meno rispetto all'edizione di Landau (e anche in confronto a edizioni più recenti), bisogna dire che il testo berghiano conserva almeno due passi di grande effetto drammatico presenti nell'edizione di Landau ma non accolte in edizioni a noi più vicine. Il primo di questi passi, apparentemente scartato da Büchner in vista della stesura definitiva, si trova nella terza scena del secondo atto. Nelle edizioni moderne (per es. in quella di Lehmann) la corrispondente unità scenica si conclude là dove Marie ribatte sfacciatamente alle accuse di Woyzeck con un «E quand'anche!»<sup>45</sup>. Nel libretto, invece, c'è ancora una scambio di battute da cui emerge, con un certo anticipo, il motivo del coltello:

WOZZECK (*si scaglia su di lei, urlando*) Femmina!

MARIE Non mi toccare!

WOZZECK (*abbassa lentamente la mano alzata*)

MARIE Meglio un coltello in corpo che una mano alzata su di me.

(*andandosene*) Non l'ha osato mio padre quando avevo dieci anni ... (*scompare nella casa*)

WOZZECK (*la segue con lo sguardo fisso*) «Meglio un coltello ...»

(*bisbigliando timidamente*) L'uomo è un abisso, si hanno le vertigini a guardar giù ... (*andandosene*) ho le vertigini ... (*esce*)<sup>46</sup>

<sup>45</sup> WuB 167: «Und wenn auch».

<sup>46</sup> L II, 3: «WOZZECK (*geht auf sie los, schreiend*): Mensch! / MARIE: Rühr' mich nicht an! / WOZZECK (*läßt langsam die erhobene Hand sinken*) / MARIE: Lieber ein Messer in den Leib,



E quest'ultima battuta non è certo di poco conto, perché almeno in parte riguarda la tanto discussa «dimensione esistenziale» che qualcuno vorrebbe cancellare dalle opere di Büchner con la stessa facilità con cui il drammaturgo sembra aver eliminato questo passo. Ma la presenza della «dimensione esistenziale» in Büchner non dipende certo da una sola battuta, perché si materializza in ogni suo scritto, perfino in quelli scientifici e politici. Quanto al caso specifico, sarà utile ricordare la domanda che il drammaturgo stesso si pone in una lettera alla fidanzata, scritta il 10 marzo del 1834: «Che cos'è ciò che in noi mente, assassina, ruba?»<sup>47</sup>. Si tratta di una riflessione che lo perseguita e lo spaventa («Non voglio approfondire questo pensiero», dice ancora Büchner)<sup>48</sup> e che lo induce a mettere in bocca a Danton una domanda del tutto simile: «Che cos'è che in noi puttaneggia, mente, ruba e assassina?»<sup>49</sup>.

Perfino Wozzeck, che (nonostante la battuta del Dottore nella quarta scena del primo atto) non ha certo il tempo di «filosofeggiare», perfino Wozzeck, che sente dentro di sé l'irresistibile impulso all'assassinio, sa vedere al di là del suo caso concreto. Se nella seconda scena del primo atto il mondo che lo circonda gli sembra un insieme di simboli misteriosi e terrificanti, nella terza scena del secondo atto anche l'uomo gli si presenta come un'entità imperscrutabile e spaventosa, e non più come semplice rappresentante di una società in cui la gente povera e «immorale» si contrappone ai signori ricchi e «virtuosi» (si veda la prima scena del libretto).

L'altro passo di grande effetto drammatico non accolto in edizioni a noi più vicine si trova nella quarta scena del secondo atto, che Berg derivò dalla tredicesima di Landau introducendo qualche piccolo cambiamento, per esempio sostituendo Andres a un anonimo soldato che parla con Wozzeck. Verso la fine di questa scena (che nelle ricostruzioni recenti è assai più breve) l'Idiota si avvicina a Wozzeck e, mentre i musicanti dell'osteria cominciano ad accordare i loro strumenti, riprende il ritornello dei garzoni e dei soldati («Allegra è la caccia ...»)<sup>50</sup> per poi sviluppare la sua maliziosa allusione:

L'IDIOTA (*vicinissimo a Wozzeck*): Allegra, allegra ...

WOZZECK (*all'inizio non bada all'Idiota*)

*Cessa l'accordatura degli strumenti dell'orchestrina*

L'IDIOTA (*maliziosamente*): ma c'è odore --

---

als eine Hand auf mich. (*im Abgehen*) Mein Vater hats nicht gewagt, wie ich zehn Jahr alt war ... (*ins Haus ab*) / WOZZECK (*sieht ihr starr nach*): "Lieber ein Messer ..." (*sheu flüsternd*) Der Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt Einem, wenn man hinunterschaut ... (*im Abgehen*) mich schwindelt ... (*ab*).

<sup>47</sup> WuB 256: «Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?».

<sup>48</sup> WuB 256: «Ich mag dem Gedanken nicht weiter nachgehen».

<sup>49</sup> WuB 37: «Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?».

<sup>50</sup> L II, 4: «Ja lustig ist die Jägerei».

WOZZECK Idiota, cosa vuoi?

L'IDIOTA Io odoro, odoro sangue!

WOZZECK Sangue? -- Sangue, sangue!

*A questo punto comincia il valzer dell'orchestrina. I garzoni, le ragazze e i soldati (tra loro Marie e il Tamburmaggiore) ricominciano a ballare.*

WOZZECK Mi diventa tutto rosso davanti agli occhi. Per me è come se si rotolassero tutti l'uno sull'altro ...<sup>51</sup>

La scena si chiude con questo scambio di battute, che contribuiscono a esasperare l'atmosfera di cupa e tesa premonizione che, a questo punto, caratterizza ormai lo svolgimento dell'opera. Si noterà che il passo, dominato dalla parola sangue e dal colore rosso, si inserisce, con notevole effetto drammatico, tra la terza scena (da cui emerge, come abbiamo visto, il motivo del coltello) e la quinta, in cui l'immagine di un coltello (presente anche nelle edizioni moderne) ossessiona il soldato barbiere:

WOZZECK E in mezzo c'è sempre un luccichio davanti agli occhi, come un coltello, come un grosso coltello<sup>52</sup>!

Per la prima unità del terzo atto Berg riprese la diciassettesima di Landau, nella quale inserì anche l'inizio della fiaba (o «antifiaba») contenuta nella diciannovesima, che altrimenti sfruttò solo per la cantilena dei bambini nella quinta e ultima scena. Per il resto, Berg usò la ventunesima, la ventiduesima, la ventitreesima e la ventiquattresima scena di Landau, operando cambiamenti di vario genere e tralasciando qualche battuta.

Nella prima scena del terzo atto Marie, tormentata dalla colpa, legge la storia di Maria Maddalena e comincia a raccontare una fiaba al figlioletto. Nella seconda, Wozzeck uccide Marie presso lo stagno, mentre si fa buio e la luna si leva, rossa, contro il cielo. Nella terza, Wozzeck cerca di dimenticare, bevendo e intrattenendosi con Margret, ma deve fuggire quando la donna si accorge del sangue che gli ha macchiato la mano e il gomito. Nella quarta, Wozzeck ritrova il coltello, lo lancia nello stagno, e cerca di recuperarlo per gettarlo più lontano; e mentre il Capitano trascina via il Dottore (incuriosito dai rumori provenienti

---

<sup>51</sup> L II, 4: «DER NARR (*ganz nahe bei Wozzeck*): Lustig, lustig, ... / WOZZECK (*beachtet den Narren anfangs nicht*) / *Das Stimmen der Instrumente der Wirtshaussmusik ist beendet.* / DER NARR (*listig*): aber es riecht -- / WOZZECK: Narr, was willst Du? / DER NARR: Ich riech, ich riech Blut! / WOZZECK: Blut? -- Blut, Blut! / *In diesem Augenblick setzt der Walzer der Wirtshaussmusik ein. Die Burschen, Mägde und Soldaten (unter ihnen Marie und der Tambourmajor) beginnen wieder zu tanzen.* / WOZZECK: Mir wird rot vor den Augen. Mir ist, als wälzten sie sich alle übereinander ...».

<sup>52</sup> L II, 5: «Und dazwischen blitzt es immer vor den Augen wie ein Messer, wie ein breites Messer!».

dallo stagno), il soldato barbiere annega in un'acqua che ormai gli sembra sangue. Nella quinta scena, infine, i bambini giocano nel sole e uno di loro avverte il figliolletto di Marie che sua madre è morta; il piccolo sembra non capire il vero significato di quel messaggio, ma quando si accorge che gli altri sono corsi via per vedere il corpo di Marie, esita un attimo e poi li segue verso lo stagno, sempre cavalcando il suo cavalluccio di legno. Si noti che l'uscita di scena del bambino, prima che il sipario cali sul palcoscenico vuoto, diventa impossibile o ridicola se, come spesso accade, la regia preferisce usare un cavalluccio a dondolo invece della classica e praticissima testa di cavallo infilata in un bastone (nell'originale: «Steckenpferd»).

La sostituzione operata nella terza scena, in cui Margret prende il posto di Käte ed altre figure minori, risponde al criterio di economizzare sul numero dei personaggi, un criterio che troviamo applicato anche nella quarta, là dove Berg preferì affidare le battute finali al Dottore e al Capitano piuttosto che a due anonimi passanti. Il risultato (forse non voluto), è che Margret, la vicina di casa che nella terza scena del primo atto ha ironizzato sulla virtù di Marie, viene qui associata alle prostitute della taverna, mentre i due grotteschi tormentatori di Wozzeck vengono in qualche misura coinvolti nella morte del barbiere soldato. Ma i cambiamenti più importanti derivano, anche in questo atto, dalle omissioni di intere scene rispetto all'originale.

Nella sua biografia di Alban Berg<sup>53</sup>, Willi Reich sostiene che Berg finì col rimpiangere di aver dovuto tralasciare la diciottesima scena di Landau. E in effetti l'eliminazione dello scambio di battute tra Woyzeck, che deve rinunciare all'acquisto di una pistola (perché troppo cara), e l'ebreo, che gli offre un coltello per due soldi, priva l'opera di una nuova e potente sottolineatura: per la povera gente anche la morte deve essere «economica»<sup>54</sup>. Altrove restano, per fortuna, battute quali: «La gente come noi è infelice in questo mondo, e anche in quell'altro. Se andassimo in cielo, io credo, dovremmo aiutare a fare i tuoni!»<sup>55</sup> e «Nient'altro che lavoro in questo mondo; sudore perfino nel sonno!»<sup>56</sup>.

Un taglio di un certo rilievo deriva anche dall'eliminazione della ventesima scena di Landau, in cui Woyzeck regala un indumento ad Andres e tira le somme della sua misera esistenza dopo la perdita dell'amore di Marie. Si tratta di un momento di grande effetto drammatico, perché tutto ciò che Woyzeck può considerare suo si riduce all'attestazione dei suoi dati anagrafici e di servizio e all'insieme dei suoi piccoli oggetti personali, tutti collegati con la madre e la sorella - nessuno con Marie.

---

<sup>53</sup> Willi Reich, *Alban Berg. Leben und Werk*, Zurigo, Atlantis, 1963, p. 110.

<sup>54</sup> WuB 173 (Jud): «Er soll nen ökonomischen Tod haben».

<sup>55</sup> L I, 1 (Wozzeck): «Ich glaub', wenn wir in den Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen!».

<sup>56</sup> L II, 1 (Wozzeck): «Nichts als Arbeit unter der Sonne, sogar Schweiß im Schlaf».

Berg eliminò anche la venticinquesima scena di Landau, che conteneva la famosa battuta «Un bell'omicidio, [...] uno così non lo abbiamo avuto da tanto tempo»<sup>57</sup>. Oggi questa brevissima scena, che introduce nella vicenda l'autorità giudiziaria, viene usata da qualcuno (per es. da Müller-Seidel, 1964) come una specie di finale provvisorio che segnala una possibile continuazione del dramma, quasi che il soldato barbiere di Büchner dovesse affrontare - al pari del Woyzeck delle fonti storiche - un lungo processo e la condanna a morte. Nell'edizione di Landau, che seguiva Franzos nel far annegare il protagonista nello stagno, il passo aveva invece la funzione di ribadire, con una sorta di epilogo feroce, l'indifferenza e il cinismo del mondo di fronte alla tragedia di Woyzeck e Marie.

Ma la perdita più grande deriva dal fatto che, nella prima scena, Berg sostituì il frammento di fiaba che (secondo Landau) Marie comincia a raccontare al figlioletto, non già con tutta la fiaba (o «antifiaba») che la nonna propone ai bambini nella scena diciannovesima, bensì soltanto con l'inizio di quella terribile narrazione, un passo che tutti i curatori (spesso loro malgrado) hanno dovuto conservare per intero come parte integrante della sequenza büchneriana. È pur vero che Berg sfruttò, per il suo finale, la scena inventata di sana pianta da Franzos e ripresa poi da Landau. Ma i bambini che giocano nel sole, la crudele e innocente battuta di uno di loro («Ehi, tu! Tua madre è morta!»)<sup>58</sup> e l'incapacità di comprendere mostrata dal figlioletto di Marie non possono raggiungere la potenza espressiva della fiaba della nonna.

Né va dimenticato che la spaventosa solitudine dell'«antifiaba» büchneriana riguarda il destino di tutte le vittime della vicenda: non solo l'innocente figlio illegittimo, ma anche Woyzeck, che - sia pure inconsapevolmente - ha sempre cercato un mondo diverso, e Marie, che nel cercarlo ha distrutto quello che aveva. Perché la spietata desolazione cosmica che si palesa agli occhi del povero orfanello nella fiaba della nonna rappresenta anche la disperata solitudine dell'adulto che cerca, inutilmente, una qualsiasi via di scampo. Neppure il sogno, all'inizio promettente, sembra qui offrire una prospettiva di salvezza. Il bambino lascia la terra deserta e insospitale solo per accorgersi, una volta raggiunto il cielo, che la luna è un pezzo di legno marcio, il sole un girasole appassito e le stelle moscerini color dell'oro, ma tutti infilzati sulle spine di un arbusto, in attesa di essere beccati, con innocente crudeltà, da un uccellino che ne ha fatto provvista. Così, per l'adulto che si sveglia, come per il bambino che ritorna dalla «fiabesca» avventura celeste, la terra non è altro che «una pignatta rovesciata»<sup>59</sup>, su cui non resta che sedersi e piangere.

<sup>57</sup> WuB 179 (Gerichtsdienner): «Ein guter Mord, ein echter Mord, ein schöner Mord, so schön als man ihn nur verlangen tun kann, wir haben schon lange so kein gehabt».

<sup>58</sup> L III, 5: «Du Dein Mutter ist tot!».

<sup>59</sup> WuB 176 (Großmutter): «Und wie's wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter

#### 4. Conclusioni

Per sostenere che il *Wozzeck* di Berg resta sostanzialmente fedele al testo büchneriano così come ricostruito da Franzos (e riordinato da Landau) si seguono, da sempre, due diverse linee interpretative. La prima attribuisce tutta la potenza del dramma di Büchner alla dimensione metafisico-esistenziale che lo caratterizza e che sarebbe preservata anche nell'opera berghiana; la seconda vede nel dramma soltanto la critica sociale o la carica rivoluzionaria e ne riconosce i segni inconfondibili anche nell'opera lirica.

Ora, la riduzione di Berg comporta, come abbiamo visto, la perdita sia di elementi storico-realistici sia di elementi metafisico-esistenziali. L'interprete «eternista» è portato a lamentare soltanto la soppressione della fiaba (o «anti-fiaba») della nonna nella sua parte più significativa, mentre il critico di scuola «storica» (i termini, ormai, sono questi), si rammaricherà, per esempio, per l'eliminazione della scena in cui il Dottore impartisce una lezione a un gruppo di studenti, un passo da cui emerge in maniera particolarmente cruda la tragica condizione sociale del soldato barbiere.

Se aggiungessimo a quest'ultima modifica la scomparsa della scena in cui il protagonista acquista il coltello (per la povera gente anche la morte deve essere «economica»!), forse potremmo dire che, nella riduzione, gli elementi storico-realistici hanno sofferto più di quelli metafisico-esistenziali. Ma in realtà un bilancio con queste «voci» è pressoché impossibile, soprattutto se si considerano le diversità dell'impianto complessivo delle scene e dei vari aggiustamenti all'interno di queste, così come le inevitabili differenze nella «resa» dei due generi: dramma da un lato e opera lirica dall'altro.

Una cosa però è certa: nessuno potrà negare la presenza, anche nel *Wozzeck* di Berg, tanto di elementi metafisico-esistenziali, quanto di elementi storico-realistici, entrambi dotati di una notevole potenza espressiva. Chi volesse dare peso eccessivo ai primi si troverebbe a fare i conti con numerose battute di *Wozzeck* e Marie, tutte riassumibili, per brevità, nella ripetuta caratterizzazione «Noi, povera gente ...»<sup>60</sup>, che dalla prima scena in poi diventa, nello spartito di Berg, un vero e proprio motivo conduttore. Chi volesse soffermarsi esclusivamente sugli elementi storico-realistici dovrebbe riandare a battute quali «L'uomo è un abisso, si hanno le vertigini a guardar giù»<sup>61</sup> oppure «Ci si potrebbe divertire a piccarsi! Allora si saprebbe cosa ci tocca!»<sup>62</sup>.

---

Hafen und war ganz allein und da hat sich's hingesezt und geweint und da sitzt es noch und ist ganz allein».

<sup>60</sup> L I, 1: «Wir arme Leut!».

<sup>61</sup> L II, 3 (*Wozzeck*): «Der Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt Einem, wenn man hinunterschaut».

<sup>62</sup> L II, 2 (*Wozzeck*): «Gott im Himmel! Man könnte Lust bekommen, sich aufzuhängen! Dann wüßte man, woran man ist!».

Chi vede soltanto gli elementi storico-realistici dovrebbe anche riconsiderare il finale dell'opera. La scena in cui i bambini giocano nel sole si ricollega infatti ai significati e alle implicazioni della fiaba che Marie comincia a raccontare al figlioletto nella prima scena del terzo atto e che, nella continuazione büchneriana, rappresenta l'impossibilità di sfuggire alla smisurata crudeltà del mondo. Ora, nel finale di Berg, il sole non è un girasole appassito e non c'è l'uccellino che, con innocente crudeltà, ha fatto provvista di moscerini infilzandoli sulle spine di un arbusto. Ma ci sono le parole del bambino che dice al figlioletto di Marie, come se niente fosse: «Ehi, tu! Tua madre è morta!»<sup>63</sup>. Ed è questa innocente crudeltà che annuncia la continuazione dell'«antifiaba» nell'opera di Berg: l'inconsapevole figlioletto di Marie non abbandona la terra per una spaventosa avventura celeste, ma lascia il soleggiato spiazzo dei suoi giochi per avviarsi verso lo stagno, dove scoprirà, davanti al corpo senza vita di sua madre, la smisurata crudeltà del mondo.

---

<sup>63</sup> L III, 5: «Du Dein Mutter ist tot!».

Irmgard Egger  
(Wien)

*Von der Macht des Gemüths  
Seelendiätetik und Melancholie in der Literatur  
des österreichischen Biedermeier*

Die Mitte des Zimmers von Wand zu Wand war am Boden mit einem dicken Kreidenstriche bezeichnet, und man kann sich kaum einen grelleren Abstich von Schmutz und Reinlichkeit denken, als diesseits und jenseits der gezogenen Linie, dieses Äquators einer Welt im kleinen, herrschte... «Die Unordnung ist verwiesen. ... Meine Wohnung reicht nur bis zu dem Striche», sagte der Alte, ... «Dort drüben wohnen zwei Handwerksgelesen.» - «Und respektieren diese Ihre Bezeichnung?» - «Sie nicht, aber ich.» (AS, 16 ff)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Stellenangaben aus *Der arme Spielmann*, *Ein Bruderzwist in Habsburg* und *Der Traum ein Leben* erfolgen nach der Reclam - Ausgabe: AS, UB 4430, Stuttgart 1979; BZ, UB 4393, ebd. 1982; TL, UB 4385, ebd. 1982; alle: Herausgeber und Nachw. Helmut Bachmaier. Die Angaben aus anderen Texten Grillparzers erfolgen nach der vierbändigen Hanser-Ausgabe (HN, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, Hrsg. Peter Frank und Karl Pörnbacher, München 1960-65) bzw. der *Historisch-kritischen Gesamtausgabe* (HKA, Abt., Bd., S; Hrsg. August Sauer, Reinhold Backmann, 42 Bde, Wien 1909 - 48). An grundlegenden neueren Arbeiten zu Grillparzer vgl. vor allem: Friedrich Kainz, *Grillparzer als Denker*, Wien 1975; Heinz Politzer, *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*, Wien 1972; Helmut Bachmeier (Hrsg.), *Franz Grillparzer*, Frankfurt/M. 1991; sowie die vier 1992 erschienenen Sammelbände: *Franz Grillparzer e la crisi mitteleuropea* (Hrsg. Giovanni Scimonello, Milano); *Zwischen Weimar und Wien* (Hrsg. Sieglinde Klettenhammer, Innsbruck); «*Was nützt der Glaube ohne Werke*» (Hrsg. August Obermayer, Dunedin); *Grillparzer-Jahrbuch* (3./18., Hrsg. Robert Pichl, Hubert Reitterer, Wien); sowie *Stichwort Grillparzer*, Hrsg. Hilde Haider-Pregler, Wien et al.: 1994 und *Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit*, Hrsg. Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Freiburg/Br. 1994; sowie den umfassenden Forschungsbericht von Robert Pichl: *Tendenzen der neueren Grillparzer-Forschung*, in: *Grillparzer und die europäische Tradition*, Hrsg. Robert Pichl et al., London-Wien 1986/87, 145-158; zum *Armen Spielmann* besonders *Erläuterungen und Dokumente* (Hrsg. Helmut Bachmaier, Stuttgart 1986).

Die Ordnung als Abgrenzung gegen das Chaos, das Inkalkulable, Bedrohliche und Destruktive der Welt der anderen - respektiert nicht von diesen, doch verbindlich für ihn selbst - wird für Grillparzers *Armen Spielmann* Grundlage wie Ausdruck seiner Gemütsruhe und seiner Haltung gegenüber der Außenwelt und gegenüber dem eigenen Schicksal<sup>2</sup>. Strengste Ordnung bestimmt nicht nur das Zimmer und die Kleidung, sondern auch Gewohnheiten und Tagesablauf des seltsamen Musikanten. «Erstens war ich nie ein Nachtschwärmer» (10), erklärt er seinen Verzicht auf abendliche Einnahmen, «zweitens muß sich der Mensch in allen Dingen eine gewisse Ordnung festsetzen, sonst gerät er ins Wilde und Unaufhaltsame» (11); und weiter: «Die drei ersten Stunden des Tages der Übung, die Mitte dem Broterwerb, und der Abend mir und dem lieben Gott, das heißt nicht unehrlich geteilt» (13). Nach diesem Schema lebt der Spielmann «heute wie gestern, und morgen wie heute» (19) in äußerster Mäßigkeit: «Ich [habe] Speise und Trank wohl immer - oft nur zu sehr - als ein Bedürfnis anerkennen müssen, Lust und Vergnügen darin zu suchen aber ist mir nie in den Sinn gekommen» (27).

In seiner Bestimmung durch Ordnung, Maß und Verzicht entspricht Grillparzers Protagonist zunächst jener Resignation des österreichischen Biedermeier, welche Größe und Ruhm als «gefährlich» und «leeres Spiel» hinter sich gelassen und in «des Inneren stillem Frieden» (*TL*, 91) das Glück der Selbstbescheidung gefunden hat<sup>3</sup>. Das wahre Glück ist dies jedoch nicht, ebensowenig wie die wahre Ordnung, und es wird gerade an ihren Dissonanzen und Brüchen zu zeigen sein, daß die Einflüsse auf die österreichische Literatur der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wie auch deren eigene Reaktionen auf die zeitgenössische Realität, vielfältiger waren, als dieses Bild nahelegt. Während es dem Spielmann Jakob zwar gelingt, in allen alltäglichen Belangen Maß und Ordnung zu halten, scheitert er an der Ordnung in wichtigen Fragen. «Wenn man so schwach ist, seine eigenen Sachen nicht in Ordnung halten zu können» (*AS*, 49) wirft ihm Barbara mehrmals mit ähnlichen Worten vor, als er sich von einem Betrüger um das Erbe seines Vaters bringen läßt und damit um seine

<sup>2</sup> Wendelin Schmidt-Dengler weist auf die produktive Rezeption dieses Motivs als gestaltende Ordnung und Überwindung des Chaos in Gernot Wolfgrubers *Verlauf eines Sommers* hin (Wendelin Schmidt-Dengler, *Geschichten gegen die Geschichte. Gibt es das Österreichische in der österreichischen Literatur?*, in: *MAL* 17, 1984). Daran anknüpfend Erwin Ringels Deutung des geteilten Zimmers als Spiegelbild der nach außen aufgeräumten, dahinter jedoch (verdrängt) chaotischen österreichischen Psyche (Erwin Ringel, *Die österreichische Seele. Zehn Reden über Medizin, Politik, Kunst und Religion*, Wien 1984, S. 26f).

<sup>3</sup> Zur Kritik am Grillparzer-Biedermeier-Österreich-Mythos, der in der einseitigen Festlegung des Dichters oft zu dessen restaurativer Ideologisierung erhalten mußte: Walter Weiss, *Franz Grillparzer - der österreichische Klassiker?*, in: *Glaube ohne Werke*, 239 - 249; Anton Reiningger, *Nähe und Ferne eines staatstragenden Dichters*, in: *Crisi mitteleuropea*, 97-117; Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino 1963, *prefazione* 1988 (3. Aufl.).



bürgerliche Existenz und die Ehe mit Barbara. «Nicht in Ordnung halten» kann Jakob aber auch jenen Bereich, der grundlegend auf Maß, Ordnung und Harmonie beruht, nämlich die Musik, wobei zum Unvermögen jedoch (wie vielleicht auch schon zuvor) das Nicht-Wollen oder Anders-Wollen tritt.

Der Alte genoß, indem er spielte. Seine Auffassung unterschied hierbei aber schlechthin nur zweierlei, den Wohlklang und den Übelklang, von denen der erstere ihn erfreute, ja entzückte, indes er dem letztern, auch dem harmonisch begründeten, nach Möglichkeit aus dem Wege ging. Statt nun in einem Musikstücke nach Sinn und Rhythmus zu betonen, hob er heraus, verlängerte er die dem Gehör wohltuenden Noten und Intervalle. ... Da er nun zugleich die Dissonanzen so kurz als möglich abtat, überdies die für ihn zu schweren Passagen ... in einem gegen das Ganze viel zu langsamen Zeitmaß vortrug, so kann man sich wohl leicht eine Idee von der Verwirrung machen, die daraus hervorging. (17)

Der Spielmann erhebt den Anspruch absoluter Musik («den lieben Gott» spielen - 25), verfehlt ihn jedoch im «gleichsam wollüstigen Schmecken» (15) einzelner Töne und Akkorde, womit er zwar eine alte seelendiätetische Forderung, nämlich das Streben nach Harmonie und Schönheit<sup>4</sup>, beim Wort nimmt, sie auf diese Weise aber gerade in ihr Gegenteil verkehrt, ohne sich dessen jedoch bewußt zu sein, sodaß sein Spiel allen außer ihm zur Qual wird. Selbst die objektiv falsche Ordnung erweist sich aber subjektiv immer noch als Ordnung und damit als *raison d'être* des alten Mannes. - Dessen Darstellung ist hingegen nicht nur, wie noch zu zeigen sein wird, von der spätaufklärerischen Seelendiätetik geprägt, sondern steht von Beginn des Textes an auch in einem weit älteren Zusammenhang, welchen Grillparzer als diaphane *Mnemosyne* mythologischer Archetypen hinter zeitgenössischem Verhalten gestaltet<sup>5</sup>. In diesem Kontext lernt der Erzähler den Spielmann unter düsteren Auspizien kennen: auf dem «saturnalischen Fest» (3) des Brigittenkirchtags, an einem Scheideweg vor den «Propyläen» des Festplatzes<sup>6</sup>. Bewacht wird die Pforte zu den «Strömen» und der unheilverkündenden «Überschwemmung» (hier erst von feiernden Menschen) durch drei groteske Musikanten («widerlich starrend», «alt invalide», «lahm verwachsen»); 7) gleichsam als Verkörperung der dreigestaltigen Hekate -

---

<sup>4</sup> Vgl. zur Kalobiotik und zur Musikdiätetik sowie allgemein zur Seelendiätetik im Biedermeier: Gabriele Prandstötter, *Studien zur Lebensauffassung und seelischen Kultur Österreichs im frühen 19. Jahrhundert. Seelendiätetik und Dichtung*, Wien: phil. Diss. 1984; - vgl. auch Anm. 13 und 15.

<sup>5</sup> Vgl. dazu den *Mnemosyne*-Begriff Aby Warburgs (*Gesammelte Schriften*, Bd. 1 und 2, Hrsg. Gertrud Bing, Fritz Rougemont, Leipzig-Berlin, 1932) sowie zu ähnlichen Verfahren bei Goethe: Hannelore Schlaffer, *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart 1980.

<sup>6</sup> Vgl. zu den mythologischen Bezügen: Bachmaier, *Erläuterungen*, 12-29 und 97-104.

der Göttin der Scheidewege, des Mondes und der Gräber - und ihrer drei Spukwesen bzw. überhaupt des Hades<sup>7</sup>. Ihnen zur Seite, doch durch Aussehen und Verhalten deutlich abgegrenzt, wacht der Spielmann Jakob, dessen Widersprüchlichkeit, wie die mythologischen Bezüge seiner Zwischenstellung, auf Saturn hindeutet, den dualistischen Gott der Gegensätze: zum einen der Äcker und Gärten und ihrer Feste, doch zum anderen der Langsamkeit, Pedanterie (Kronos!), Verschlossenheit und Einsamkeit und der Melancholie<sup>8</sup>. Seinen Kopf beim Erzählen in die linke Hand gestützt (20), ist Jakob damit eindeutig als Saturnkind ausgewiesen, dessen Lebensweg einschneidend von jener spezifischen Art der Gehemmtheit geprägt wird, in welcher er - bislang nicht wahrgenommen - frappierend einer Figur Goethes gleicht, nämlich Ottilie aus den *Wahlverwandtschaften*.

Mich nannte man einen langsamen Kopf; und ich war langsam. ... [Ich wäre] wohl imstande gewesen, allerlei zu erlernen, wenn man mir nur Zeit und Ordnung gegönnt hätte. Meine Brüder sprangen wie Gemen von Spitze zu Spitze in den Lehrgegenständen herum, ich konnte aber durchaus nichts hinter mir lassen, und wenn mir ein einziges Wort fehlte, mußte ich von vorne anfangen. So ward ich denn immer gedrängt. Das Neue sollte auf den Platz, den das Alte noch nicht verlassen hatte, und ich begann stockisch zu werden. ... Wußte ich das eine, so hatte ich dafür das übrige vergessen. (AS, 20f)

Wenn es bei einem Kinde nötig ist, vom Anfange anzufangen, so ist es gewiß bei ihr [Ottilie]. Was nicht aus dem Vorhergehenden folgt, begreift sie nicht. Sie steht unfähig, ja stöckisch vor einer leicht faßlichen Sache, die für sie mit nichts zusammenhängt. ... Bei diesem langsamen Vorschreiten bleibt sie gegen ihre Mitschülerinnen zurück, die mit ganz andern Fähigkeiten immer vorwärtseilen, alles, auch das Unzusammenhängende, leicht fassen, ... sie weiß vieles und recht gut; nur wenn man sie fragt, scheint sie nichts zu wissen.<sup>9</sup>

Die Übereinstimmung reicht bis zur Handschrift - «langsam und steif» (265) Ottilies und «sorgfältig, aber widerlich steif» des Spielmanns (12) -, zur Geste des links aufgestützten Kopfes, zum Versagen bei der «öffentlichen Schul-

<sup>7</sup> Zur Vorausdeutung auf das Ende und zu den Hades-Motiven wieder Bachmaier (wie Anm. 6).

<sup>8</sup> Zum Saturn-Mythos grundlegend: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Übers. Christa Buschendorf, Frankfurt/Main 1990 [London 1964] sowie zur Saturnkindschaft Ottilies: Bernhard Buschendorf, *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der "Wahlverwandtschaften"*, Frankfurt/M. 1986.

<sup>9</sup> *Die Wahlverwandtschaften*, Hamburger Ausgabe, Hrsg. Erich Trunz, Bd. 6, Hamburg 1951, 264 f.

prüfung» und schließlich zu den auslösenden bzw. verstärkenden Traumata des frühen Elternverlusts und des vernichtenden Verdikts einer Elternfigur (Charlotte bzw. Jakobs Vater): «Die Eltern prophezeien, wenn sie reden» (AS, 21). An beiden vollzieht sich daher, wenngleich auf völlig verschiedenen Wegen, am Ende das zum Urteil gewordene Elternwort<sup>10</sup>, wobei beide auch zu ähnlichen Strategien der Selbsttherapie und Abwehr Zuflucht nehmen («nach meinen beschränkten Einsichten hierüber Gesetze» nennt dies Otilie - 462; «in allen Dingen eine gewisse Ordnung», Jakob - 11), ihre Saturnkindschaft damit aber noch bekräftigen<sup>11</sup>. Disposition wie Therapie der sonst so ungleichen Figuren sind somit weder Zufall noch (nur) individuelles (oder spezifisch weibliches oder österreichisches) Schicksal, sondern rekurrieren - wie gerade die Übereinstimmung zeigt - auf ähnliche Überlieferungsstränge. Zu den *topoi* des Saturn-Mythos und der Melancholietradition über Antike, Spätantike, Neuplatonismus und Renaissance bis zu ihrer Rezeption in der Goethezeit tritt die Geschichte des Umgangs mit der *theia mania*, welche ebenso seit der Antike zu den zentralen Anliegen der (Seelen-)Diätetik zählt<sup>12</sup>.

Während die antike Diätetik ursprünglich idealtypisch das Gleichgewicht der diätetischen Felder und damit ein ausgewogenes Körper-Seele-Verhältnis anstrebt, nimmt im Lauf der Jahrhunderte der geistig-seelische Bereich zunehmend mehr Raum ein, sodaß bis zur Renaissance die Affektkontrolle zur zentralen Forderung der Lebensführungslehren wird (besonders für den melancholisch-

---

<sup>10</sup> Der starke Einfluß gerade dieses Motivs aus dem *Armen Spielmann* auf Franz Kafka liegt auf der Hand (*Die Verwandlung*; *Brief an den Vater*). Vgl. dazu: Heinz Politzer, *Die Verwandlung des armen Spielmanns. Ein Grillparzer-Motiv bei Kafka*, in: «Forum» (1958), H. 58, 372-375; Arno Dusini, *Die Ordnung des Lebens. Zu Franz Grillparzers "Selbstbiographie"*, Tübingen 1991, 120-146. - Zur unbewußten Organisation des eigenen Scheiterns unter diesem Verdikt auch: Claudio Magris, *Danubio*, Milano 1986, bes. 216.

<sup>11</sup> Wie die vorwiegend symptomatisch-verhaltenstherapeutisch ausgerichtete (Seelen-)Diätetik mit ihrer sichernden, vitalitätsdämpfenden, affekthemmenden Grundhaltung die «zu bekämpfende» Melancholie gerade in der Verdrängung eher noch verstärkt oder jedenfalls hypostasiert, wird in aufklärerischer Dialektik unter vielen anderen an Grillparzers Biographie so deutlich wie etwa an jener Kants. Vgl. zur Festschreibung der Melancholie im Zeitalter der Vernunft besonders: Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1991; Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977; Hartmut und Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt/M. 1983. Vgl. zu den Bezügen der Literatur des österreichischen Biedermeier zu den Traditionen der Spätaufklärung: Werner M. Bauer, *Franz Grillparzers "Armer Spielmann" und die Erzähltradition der Spätaufklärung*, in: *Weimar und Wien*, 69-102.

<sup>12</sup> Vgl. dazu: Klibansky / Panofsky / Saxl, *Saturn*; Jean Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, Basel 1960; Hellmut Flashar, *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*, Berlin 1966; Paul Oskar Kristeller, *Die Philosophie des Marsilio Ficino*, Frankfurt/M. 1972; Georg Wöhrle, *Studien zur Theorie der antiken Gesundheitslehre*, Stuttgart 1990.

sensiblen Künstler und Gelehrten) und sich im 18. Jahrhundert vor dem Hintergrund der *protestantischen Ethik* zur Grundlage der aufklärerischen Seelendiätetik entwickelt<sup>13</sup>. Deren zwei bekannteste Schriften, Hufelands *Makrobiotik oder die Kunst, das Leben zu verlängern* (Jena 1796) und Kants *Von der Macht des Gemüths, durch den bloßen Vorsatz seiner krankhaften Gefühle Meister zu sein* (Königsberg 1798)<sup>14</sup> fanden bis ins 19. Jahrhundert großen Anklang, besonders auch in Österreich, wo sie auf kongeniale josephinische und spätaufklärerische Haltungen und rege seelendiätetische Bemühungen trafen bzw. diese weiter verstärkten. Auf Josef Baurnjöpels *Bau innerer Zufriedenheit* (Wien 1793) und den raschen Wiener Nachdruck von Hufelands *Makrobiotik* (1797) folgten etwa Gottfried Immanuel Wenzels *Diätetik der menschlichen Seele oder Gesundheit des Herzens* (Graz 1800), Peter Lichtenthals *Der musikalische Arzt* (Wien 1807), Philipp Carl Hartmanns *Glückseligkeitslehre für das physische Leben* (Wien 1908) sowie *Eudoxia oder die Quelle der Seelenruhe* von Michael Enk von der Burg (Wien 1824) und etliche weitere seelendiätetische Schriften bis zu der wohl erfolgreichsten, Feuchterslebens *Zur Diätetik der Seele* (Wien 1838)<sup>15</sup>. Diese zählt, zusammen mit seinem *Lehrbuch der*

<sup>13</sup> Vgl. dazu: Gerd Jüttemann, Michael Sonntag und Christoph Wulf (Hrsg.), *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*, München 1991; L. J. Rather, *Mind and Body in Eighteenth Century Medicine*, London 1965; Andrew Cunningham, Roger French (Hrsg.), *The medical enlightenment of the 18th century*, Cambridge 1990; Lothar Müller, *Die kranke Seele und das Licht der Erkenntnis: Karl Philipp Moritz' Anton Reiser*, Frankfurt/M. 1987; Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in: M. W., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen 1922. - Während die praktisch-physischen Aspekte der Diätetik im 18./19. Jahrhundert zunehmend in den Bereich des staatlichen Gesundheits- und Hygiene-wesens geraten, entwickelt sich im Kontext der *Erfahrungsseelenkunde* und der *philosophischen Medizin* (Platner, Herz, Moritz, Maimon) die empirische sowie dann die verhaltenstherapeutische Psychologie (= Seelendiätetik) der Goethezeit, im Anschluß einerseits an das Selbsterforschungsgebot des Pietismus und andererseits an die stets mehr auf den seelischen Bereich ausgerichtete Gelehrtdiätetik seit der Renaissance (Ficino, Cornaro, Gaub, Haller, Tissot, Garve, Zimmermann). Von zunehmender Bedeutung ist dabei die Disziplinierung der Seele (und über sie des Körpers) für den neuen Konkurrenz- und Lebenskampf der bürgerlichen Aufklärung. Mit dieser stößt jedoch auch ihre Diätetik an die Grenzen der politischen Verhältnisse - und der eigenen Dialektik -, womit das maßvolle Leben seine kompetitiven Aspekte einbüßt und immer mehr zur vermeidenden Defensivstrategie wird.

<sup>14</sup> Dazu grundlegend: Gernot und Hartmut Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt/M. 1983. Kants Text zitiert nach: I. K., *Der Streit der Fakultäten*, Hrsg. und Nachw. Steffen Dietzsch, Leipzig: Reclam 1992.

<sup>15</sup> Vgl. zur (österreichischen) Seelendiätetik und ihrer literarischen Rezeption und Umsetzung: Prandstötter, *Lebensauffassung*, 1984; Volker Hoffmann, *Das Verhältnis der klassifikatorischen und normativen Verwendung der Sachgruppe «Gesund - Krank» zwischen diätetischem Schrifttum und Texten der schönen Literatur*, in: *Die Österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880). Eine Dokumentation ihrer literarischen Entwicklung*, Hrsg. Herbert Zeman, Graz 1982, 173-182; H. Zeman, *Das Märchen vom realen Leben. Zur*

ärztlichen Seelenkunde (Wien 1845; London 1847) und den übrigen psychologischen und diätetischen Arbeiten des Dichter-Arztes, zu den wichtigsten Einflüssen auf die Literatur des österreichischen Biedermeier und besonders auf das Werk Grillparzers und auch Stifters.

Feuchtersleben bezieht sich explizit auf die antike Diätetik (neben Hippokrates auf die stoische Seelendiätetik Marc Aurels mit ihrem *sustine et abstine* und dem Rückzug auf die Beherrschung des eigenen Inneren) und vor allem auf Kant und Hufeland. Nicht nur ein langes, sondern auch ein gesundes, tätiges und glückliches Leben werde jenem zuteil, der durch die *Macht des Gemüths*, durch den *bloßen Vorsatz*, seine krankhaften Gefühle sowie «womöglich das Erkrankten selbst» bemeistert (Feuchtersleben, *Diätetik*, 4). Auffallend - und wohl mit für ihren großen Erfolg verantwortlich - ist die suggerierte Leichtigkeit (im doppelten Wortsinn) dieser gegen die melancholische Schwere anschreibenden Diätetik: wem es gelingt, das eigene körperliche und seelische Empfinden mit dem Verstand und dem Willen so zu beurteilen und zu behandeln, «als ob es mich gar nicht anginge» (Kant, *op. cit.* 103), wer also sozusagen den internalisierten klinisch-philosophischen Blick auf sich selbst erlernt<sup>16</sup>, den könnten innerliche und äußerliche Fährnisse nicht mehr erschüttern, und der sei ebenso gegen Melancholie und Hypochondrie gefeit wie gegen Krankheit und Beeinträchtigung durch Schicksalsschläge.

Ein Affekt, der zur Leidenschaft geworden ist, hört auf, Leidenschaft zu sein, sobald wir uns von ihm einen klaren Begriff gemacht haben. ... Je mehr die Vernunft alle Dinge unter dem Begriffe der Nothwendigkeit auffaßt, desto mehr erlangt sie Gewalt über die Leidenschaften, desto weniger leiden wir also. ... Denn wir sehen, daß die Trauer über einen Verlust sich mildert, wenn wir einsehen, daß das Verlorne auf keine Weise zu retten war. (84f) ... Der Weise ... wird im Innern von keinem Sturme bewegt. (89) ... -wir fordern, daß man sich Gewalt anthue, daß man sich kennen lerne, daß man sich ausbilde ... jeder kann, was er soll. (93) ... Hat sich der Mensch im tiefsten Innern zum Glauben an die Gewalt des Geistes gebildet und gewöhnt, so kommt es darauf an, sich *objektiv* zu werden. (129; alle: Feuchtersleben, *Diätetik*)

Die implizite Tragik dieser Konzeption ist ihre aufklärerische Dialektik, in der die Beherrschung von Körper und Seele zwar die Autonomie des Subjekts ermöglicht, diese aber im Extremfall mit der Beziehungslosigkeit zu sich selbst

---

*Dramatik Franz Grillparzers und Ferdinand Raimunds um 1830*, ebd., 297-324; Wolfgang Reißmann, *Ernst Freiherr von Feuchtersleben (1806-1849). Sein Beitrag zur medizinischen Anthropologie und Psychopathologie*, Nürnberg: Diss. 1977.

<sup>16</sup> Grundlegend auch für die Interne Medizin und die Psychologie: Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, München 1973 (Paris 1963).

bezahlt, wenn nicht schließlich doch mit dem Brechen der Dämme aus Willen und Vernunft. Beides war Grillparzer schmerzlich bewußt: zum einen an seiner eigenen, in den *Tagebüchern* häufig beklagten, dabei jedoch schonungslos analysierten, zunehmenden Empfindungslosigkeit und Gleichgültigkeit, die er ebenso (vergebens) bekämpft wie die Melancholie und sie daher als deren Heilmittel zurückweist. So in einem Brief an seinen Arzt Dr. Fechner<sup>17</sup>:

Erstlich liegt der kräftigste Widerstand, den der Mensch einem körperlichen Übel leisten kann, in der eigenen Willenskraft. ... Zweitens bin ich zwar krank, ich will aber nicht gerade gesund werden. Das heißt: ... nicht gesund in jeder Art. ... Ich habe eigene Versuche gemacht, mir eine Tagelöhnergesundheit auf ziemlich gewaltsamem Wege zu verschaffen, und bin damit auch halb und halb zustande gekommen. Aber das Mittel war ... Abstumpfung, die mir unerträglicher ist als der schneidendste Schmerz. ... Mein gegenwärtiger Zustand ... besteht ... in einem Mangel an Wärme des Gemüts und der Einbildungskraft. (HKA, II, 8, 344ff)

Bewußt waren ihm die psychosomatischen Zusammenhänge und letztlich die Machtlosigkeit (wo nicht Gegenläufigkeit) seelendiätetischer Kontrolle zum anderen auch angesichts des frühen Todes des politisch gescheiterten und von Intrigen zermürbten Ernst von Feuchtersleben (1806-1849): «Er ist vom Geiste aus gestorben» (HN IV, 224) sagt Grillparzer über den Diätetiker der Seele, «an gebrochenem Herzen» hieß es in Wien.

*Entsagung*

[...]

des Menschen ew'ges Los, es heißt: Entbehren  
und kein Genuß, als den du dir versagt.

Die Speise, so erquicklich deinem Munde,  
beim frohen Fest genippter Götterwein,  
des Teuren Kuß auf deinem heißen Munde -  
dein wär's? Sieh zu! ob du nicht vielmehr sein.

Denn der Natur alther nowend'ge Mächte,  
sie hassen, was sich freie Bahnen zieht,

[...]

(HN IV, 533)

---

<sup>17</sup> Zitiert nach: Kainz, *Grillparzer*, 529; Kainz gibt eine Reihe weiterer Stellungnahmen Grillparzers zu Seelendiätetik, Psychologie und Medizin an, die dessen reges Interesse (und seine Informiertheit und Sensibilität) belegen. Zu diesem Komplex auch: Helmut Bachmaier, *Muse Hypochondria. Strategien der Körperlektüre bei Grillparzer*, in: «Grillpazer-Jahrbuch» 3.F./18.Bd (1991-92), 295-306.

Einer der großen Entsagenden Grillparzers ist der Spielmann Jakob. «Freie Bahnen» ziehen sich dessen Brüder und sterben daran früh, «Genuß» kennt er - außer in der Musik - nur als versagten. In seiner stoischen Grundhaltung sowie in zahlreichen Einzelheiten entspricht er der Seelendiätetik Feuchterslebens. «Wären wir ... gewohnt», so der Diätetiker, «unsere Umgebung zu einer freundlichen Ordnung zu gestalten, so würde auch unser Inneres diese Ordnung durch eine harmonische Stimmung der Seele abspiegeln. In einem aufgeräumten Zimmer ist auch die Seele aufgeräumt» (*Diätetik*, 49), damit Jakobs Zimmer vorwegnehmend, wobei Grillparzers Kreidestrich in dieser intrapsychischen Analogie zur Trennlinie zwischen der «aufgeräumten Seele» und dem Unbewußten, dem Chaos wird. - Bei dessen Hereinbrechen mit der Überschwemmung hätte die Grenze zwar gehalten, und Jakob wäre «da oben sicher in seiner Kammer» gewesen. «Als aber das Wasser kam und er die Kinder schreien hörte, da sprang er herunter und rettete und schleppte und trug und brachte in Sicherheit» (*AS*, 54). - Er bricht aus dem Gleichmaß und der scheinbaren Beziehungslosigkeit aus und verausgabt sich im leidenschaftlichen Einsatz für Familie und Geschäft der anderen, für deren Leben und Ordnung, wobei er darüber seine eigene Ordnung nicht wieder finden und sein eigenes Leben nicht bewahren kann. Gerettet sind die anderen, gerettet ist damit aber auch er selbst, wenngleich nicht durch die Ordnung und nicht in diesem Leben.

Das Prinzip Ordnung als letzte Zuflucht vor Chaos und Untergang und sein Scheitern an diesem übermächtigen Auftrag ist auch das zentrale Thema eines der bedeutendsten Dramen Grillparzers: *Ein Bruderzwist in Habsburg*<sup>18</sup>. Während der Autor den Spielmann dessen *kairós* einmal verfehlen, am Ende jedoch erkennen und den alten Mann rasch, zielstrebig und vorbehaltlos richtig handeln läßt, bleibt der historischen wie der literarischen Figur Rudolfs II. die Erkenntnis und Entschlossenheit des entscheidenden Moments verwehrt. - Nicht «der geliebte Sohn» (*BZ*, 7), «aus Spanien ... aus gar harter Zucht» (85), steht Rudolf in der Tradition der habsburgischen («mein Ohm, der fünfte Karl» - 16) und vor allem der neuplatonischen Melancholie. In seinem Leben des Rückzugs, der Einsamkeit und des (wortreich und virtuos reflektierten) Schweigens und des Verzichts gehen Symptom und Therapie der *göttlichen Krankheit* ineinander über, konzentriert um das Motiv der Ordnung als in sich sinnstiftender

---

<sup>18</sup> Dazu an wichtigen neueren Arbeiten: Luciano Zagari, «Guardiano sulla torre della notte». *Il caos della politica e l'ordine del cosmo in «Discordia tra fratelli nella casa d'Absburgo»*, in: Scimonello, *Crisi mitteleuropea*, 153-174; Hans Höller, *Porträt des Herrschers als Seher, Künstler und als alter Mann. Grillparzers "Ein Bruderzwist in Habsburg"*, in: Bachmaier, *Grillparzer*, 321-342. - Zum äußerst komplexen theologischen und philosophischen Kontext des Begriffs «Ordnung», der hier nur in seinen melancholischen und diätetischen Konnotationen gestreift werden konnte, vgl. den umfangreichen Artikel «Ordnung» von H. Meinhardt, U. Dierse und H. G. Steiner in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Hrsg. Joachim Ritter, Basel - Stuttgart 1971 ff.

Kraft. Der Glaube an die heilende und sichernde Wirkung der Ordnung und des geregelten Lebens geht bis auf Pythagoras zurück und verbindet sich von der Spätantike bis zur Renaissance oft mit ihrer Entsprechung im Lauf der Sterne. «Dort oben wohnt die Ordnung, dort ihr Haus / Hier unten eitle Willkür und Verwirrung» (18f) - «Ich selber war ein Mann der Dunkelheit» (83), charakterisiert sich Rudolf am Ende, als er resigniert die Macht verläßt (auf den Sinn seines Opfers hoffend, dessen Vergeblichkeit ahnend) und den Tod erwartet («Es währt nicht lang, ... denn Undank / Gräbt tiefer als des Totengräbers Spaten» - 82f). - In einer letzten Vision vernimmt er die Klänge himmlischer Musik, sehnt sich nach Luft («Ihr habt der Luft Euch sorglich stets verschlossen»), «verirrt sich in die Jugendzeit» (85). «Nicht Kaiser bin ich mehr, ich bin ein Mensch / und will mich laben an dem Allgemeinen. / ... Ist es denn dunkel hier? - Dort seh ich Licht / Und flügelgleich umgibt es meinen Leib» (85). - Verbitterung, Einsamkeit und Entsagung lösen sich auf in der paradiesischen Idylle seelendiätetischer Harmonie, Helligkeit und Leichtigkeit - auch hier allerdings nicht von dieser Welt.



*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 di Milano patrocina corsi di lingua tedesca aperti a tutti. Per ulteriori informazioni in merito, chiedere il depliant dell'Istituto Austriaco (Tel. 76 00 60 45).



MANIFESTAZIONI VARIE ORGANIZZATE  
DALL'ISTITUTO AUSTRIACO DI CULTURA DI MILANO  
NEL 1996

*LETTERATURA (letture, presentazione di libri ecc.)*

Presentazione della rivista „Cultura Tedesca“ dedicata alla letteratura austriaca  
Intervengono i Prof. Marino Freschi e Giovanni Scimonello  
Milano, 24.1.1996  
In collaborazione con: IULM (Istituto Universitario di Lingue Moderne)

Serata letteraria dedicata a Thomas Bernhard  
Genova, 8.2.1996  
In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco

Presentazione del libro della Prof. Matilde de Pasquale:  
„E la domestica? .... Giù dalle scale“ (Raccolta di elzeviri di Joseph Roth  
1919-1938)  
Milano, 14.2.1996

Lettura bilingue con Hans Raimund e Giuliano Buonanni  
Udine, 21.2.1996  
In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine

Recital di Sonia Bergamasco „Il sogno di Trakl“  
Milano, 28.2.1996

Lettura bilingue „Ein Fenster nach Österreich“  
Genova, 7.3.1996  
In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco

Antonio Fian legge da „Schratt“  
Udine, 14.3.1996  
In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine

Presentazione del libro „Il caso Salieri“  
Verona, 2.4.1996  
In collaborazione con: Istituto di Cultura Italo-Tedesca

Alfred Kolleritsch legge dalle sue opere:  
Udine, 15.4.1996

In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine

Trieste, 16.4.1996

In collaborazione con: Università di Trieste e Circolo Italo-Austriaco di Cultura

Venezia, 17.4.1996

In collaborazione con: Università di Venezia

Brunico, 19.4.1996

In collaborazione con: Verein Rainbow

Trento, 22.4.1996

In collaborazione con: Università di Trento

Bolzano, 22.4.1996

In collaborazione con: Kreis Südtiroler Autoren

Genova, 23.4.1996

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco

Milano, 24.4.1996

In collaborazione con: Deutsche Schule Mailand

Milano, 24.4.1996

presso la sede dell'Istituto Austriaco di Cultura

Presentazione della nuova edizione delle poesie di Rainer Maria Rilke -  
introduzione dei Prof. Anton Reininger (Udine) e Anna Maria Carpi (Venezia)  
Udine, 24.4.1996

In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine

Presentazione del libro „Tendenze della musica contemporanea“

Intervengono le autrici Delia Mugnaini e Angela Canepa.

Genova, 23.5.1996

Presentazione del libro „Steiermark Exklusiv“ di Gery Wolf e Peter Daniel  
con la collaborazione di Sabine Alcazar-Kern, Andreas Graf Bardeau, et al.  
Trieste, 10.6.1996

In collaborazione con: Circolo Italo-Austriaco di Cultura

Recital bilingue „Una passeggiata attraverso la Vienna italiana“

(Ein Spaziergang durch das italienische Wien“) con Christiane Hörbiger e  
Gerhard Tötschinger

Milano, 19.6.1996

Festival internazionale di poesia „Genovantasei“

Rappresentante austriaco: Hans Raimund

Genova, 21.6. - 14.7.1996

In collaborazione con: Comune e Provincia di Genova

Presentazione del libro „Giovanna la pazza“ di Edgarda Ferri  
Milano, 26.6.1996

Lilian Faschinger legge dalle sue opere  
Trento, 15.10.1996

In collaborazione con: Università di Trento e CCIA  
Milano, 16.10.1996

presso la sede dell'Istituto Austriaco di Cultura  
Bologna, 17.10.1996

In collaborazione con: Associazione Culturale Italo-Austriaca  
Parma, 18.10.1996

In collaborazione con: Università di Parma  
Trieste, 21.10.1996

In collaborazione con: Università di Trieste e Circolo Italo-Austriaco di  
Cultura

Lettura di Marianne Gruber in occasione dell'assegnazione del premio  
letterario „Giuseppe Acerbi“ alla scrittrice  
Castel Goffredo, 4. - 6.10.1996

### *TEATRO*

Rappresentazione de „I fanatici“ di Robert Musil  
Milano, 20.2. - 31.3.1996

In collaborazione con: Teatro Out Off e Comune di Milano

Rappresentazione de „Il compimento dell'amore“ (testi di Robert Musil)  
Milano, 18. - 19.3.1996

In collaborazione con: Teatro Franco Parenti e Comune di Milano

Giornate dedicate al teatro contemporaneo di lingua tedesca  
Contributi austriaci di George Tabori, Peter Turrini et al.  
Relatori austriaci: Prof. Ulf Birbaumer e Michaela Bürger  
Genova 19.-22.3.1996

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco, Goethe Institut  
Genova et al.

Rappresentazione di „Semplicemente complicato“ di Thomas Bernhard al  
Teatro Out Off  
Milano, 23.-25.4.1996

In collaborazione con: Extramondo e Amnesty International

Rappresentazione de „Il papagallo verde“ di Arthur Schnitzler sotto la direzione del Prof. Arnaldo Picchi (Università di Bologna)

Bologna, 15.-16.6.1996

In collaborazione con: Associazione Culturale Italo-Austriaca

### *CONVEGNI E CONGRESSI*

Convegno: „Il dramma della diversità - figure femminili nell'opera di Kleist e Grillparzer“

Relatori austriaci: Prof. H. Höller (Salisburgo), Prof. A. Reininger (Udine), Prof. M. L. Wandruszka

Torino, 17.4.1996

In collaborazione con: Università di Torino

Settimana di studi freudiani

Relatore austriaco: Prof. E. Falzeder (Salisburgo)

Klobenstein, 22.-29.9.1996

In collaborazione con: IMAGO Forschungen, Bolzano

### *SEMINARI E TAVOLE ROTONDE*

Seminario „Trasposizioni cinematografiche di testi di letteratura austriaca“ (Franz Werfel, Joseph Roth, Ingeborg Bachmann, Bianca Cetti Marinoni)

Udine, dicembre 1995 - maggio 1996

In collaborazione con: Università di Udine

Tavola rotonda „Robert Musil: L'uomo interiore tra vita, letteratura e teatro“ con i Prof. Giorgio Cusatelli, Carlo Sini, Bianca Cetti-Marinoni

Milano, 18.3.1996

In collaborazione con: Teatro Franco Parenti

Seminario „La scrittura del paradosso: Ilse Aichinger“

Relatori austriaci: Dr. C. Kreutel (Vienna), Dr. H. Frei (Klagenfurt), Prof. G.A. Pogatschnigg (Bergamo), Prof. G. Schneider (Bergamo)

Bergamo, 16.4.1996

In collaborazione con: Università di Bergamo

Tavola rotonda su Ilse Aichinger „Guardare soltanto senza alcun suono“

Relatori austriaci: Dr. Claudia Kreutel (Vienna), Dr. Herbert Frei (Klagenfurt)



Milano, 17.4.1996

In collaborazione con: Università di Bergamo

Tavola rotonda „Una finestra sull’ Austria“. Presentazione del Forum Stadtpark e della Grazer Gruppe

Genova, 18.4.1996

In collaborazione con. Centro Culturale Italo-Austriaco

Tavola rotonda in occasione della presentazione del libro „Altrove“ di Ernst Jandl

Milano, 8.5.1996

Ciclo di seminari letterari per insegnanti presso l’Università di Udine

Udine, 24.10. - 12.12.1996

Relatori: Prof. A. Aspetsberger, Prof. A. Reininger, Prof. A. Berger, Prof. N. Frei, Prof. P.H. Kucher, Prof. H. Lengauer, Prof. K. Amman

### *CONFERENZE*

Conferenza della Dr. Clementina Pozzi „Franz Werfel, la follia di sperare l’insperabile“

Milano, 10.1.1996

Conferenza della Dr. Michaela Bürger „Il grottesco nella letteratura austriaco da Nestroy a Bauer“

Genova, 29.2.1996

Conferenza della Prof. Barbara Molinelli-Stein „Handke tra Hölderlin e Heidegger“

Milano, 6.3.1996

Conferenza del Dr. Günther Dürigel in occasione della inaugurazione della mostra su Otto Wagner

Milano, 13.3.1996

Conferenze del Prof. Walter Zettl „Arte e architettura come specchio e sfondo della società viennese intorno al 1900“, orizzonti e frontiere della Mitteleuropa“ e „Il nuovo boemismo: avvicinamento tra due popoli“

Savona, 13.3.1996

In collaborazione con: ICIT Savona

Milano, 14.3.1996

In collaborazione con: Società Umanitaria

Piacenza, 15.3.1996

In collaborazione con: Circolo Culturale Italo-Austriaco, Piacenza

Conferenza della Prof. Maria Enrica d'Agostini: „Ondina se ne va. Ingeborg Bachmann e altre melusine“

Pescarolo, 26.3.1996

In collaborazione con: Università di Parma

Conferenza della Prof. Maria Enrica D'Agostini „Elias Canetti e Christoph Ransmayr, viaggi attraverso il mito e il tempo“

Genova 9.5.1996

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco Genova

Conferenza della Prof. Virginia Cisotti „Marianne von Willemer: una poetessa in maschera“

Milano, 15.5.1996

Conferenza del Prof. Fausto Cercignani „Spigolando fra Hofmannsthal e Rilke“

Milano, 22.5.1996

Conferenze del Prof. Josef Berghold „L'immagine dell'Italia in Austria e l'immagine dell'Austria in Italia“

Trieste, 4.10.1996

In collaborazione con: Circolo Italo-Austriaco di Cultura, Trieste

Piacenza, 8.10.1996

In collaborazione con: Circolo Culturale Italia-Austria, Piacenza

Trento, 10.10.1996

In collaborazione con: Associazione Italia-Austria di Trento

Savona, 11.10.1996

In collaborazione con: ICIT Savona

Milano, 14.10.1996

In collaborazione con: Facoltà di Scienze politiche della Università degli Studi di Milano

Conferenza della Dr. Gabriella Rovagnati „Marie von Ebner-Eschenbach: poetessa della bontà?“

Milano, 9.10.1996

Conferenza della Prof. E. Agazzi: „Il patto tra gli uomini e gli angeli. Le Elegie duinesi interpretate da Peter Szondi“

Milano, 13.11.1996

Conferenza del Prof. Marino Freschi „Joseph Roth: La nostalgia dell'impero“  
La Spezia, 8.2.1996

In collaborazione con: ACIT La Spezia

### *CORSI*

Sono inoltre stati organizzati corsi di tedesco aperti a tutti e corsi di aggiornamento per insegnanti di tedesco.

Relatori: Prof. Dr. Robert Saxer (Klagenfurt), Prof. Roland Fischer (Linz),  
Prof. Dr. Johann Drumbl (Milano), Dr. Sonja Kuri, Dr. Brigitta Jöbstl-Berger,  
Dr. Ingolf Berger.

*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