

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca VII

Franz Werfel • Stefan Zweig • Rainer Maria Rilke
Rudolf Kassner • Robert Musil • Franz Blei • Franz Zeller
Alois Hotschnig • Richard Wall • Peter Handke
Heimito von Doderer • Imma von Bodmershof

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. VII (1999)

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 VII

Franz Werfel • Stefan Zweig • Rainer Maria Rilke
Rudolf Kassner • Robert Musil • Franz Blei • Franz Zeller
Alois Hotschnig • Richard Wall • Peter Handke
Heimito von Doderer • Imma von Bodmershof

edidit

Fausto Cercignani

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

Premessa

Grazie all'accordo concluso con il Console Mario Erschen nel 1994, anche questo nuovo 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

- Wolfgang Nehring – *Werfels «Paulus unter den Juden». Drama -
Legende - Bekenntnis?* p. 9
- Giuseppe Dolei – *Una tragedia annunciata. Stefan Zweig ed Erasmo
da Rotterdam* p. 27
- Alberto Destro – *Kassner und Rilke* p. 45
- Emanuela Veronica Fanelli – *Troppo intelligente per essere un poeta?
Robert Musil, Franz Blei e la crisi del sistema letterario* p. 57
- Hermann Schlösser – *Literarische Dorferneuerung. Einige Beobach-
tungen zur Poetisierung des Ländlichen in kleineren österreichischen
Texten der achtziger und neunziger Jahre* p. 79
- Fausto Cercignani – *I turbamenti dell'allievo Törleß e la conquista
della «prospettiva interiore»* p. 97
- Wendelin Schmidt-Dengler – *Doderer und das Verbrechen* p. 131
- Gabriella d'Onghia – *Heimito von Doderer. «Il caso Gütersloh»* p. 143
- Anton Reininger – *Heimito von Doderer. Apperzeption - Vorsehung -
Glück* p. 153
- Mirella Carbone – *La Sicilia di Imma von Bodmershof* p. 173

Sezione curata dall'Istituto Austriaco di Cultura di Milano

L'Istituto Austriaco di Cultura di Milano p. 221

*Manifestazioni varie organizzate dall'Istituto Austriaco di Cultura di
Milano nel 1998* p. 223

Wolfgang Nehring
(Los Angeles)

*Werfels «Paulus unter den Juden»
Drama – Legende – Bekenntnis?*

Die Kette spektakulärer Publikumserfolge, an der Werfel auf dem Amboß seiner dramatischen Leidenschaft mit Zuversicht und Glück schmiedete, glänzte noch frisch, als der Autor im Jahre 1925 sein biblisches Drama *Paulus unter den Juden* zu formen begann. Eines der stärksten Glieder dieser Kette wurde das Stück nicht. Weder das Thema noch der Ton, weder die Spannung noch die Charaktere gewannen ihm eine große Anhängerschaft, und die Bewältigung der Materie vermochte den Autor selbst nicht recht zu befriedigen. Zwei Fassungen ließ der sonst so schnell abschließende Dichter liegen – und notierte gewissenhaft im Deckel seines Schreibheftes: «In dieser Form von mir verworfen, weil im Judentum und Christentum zu oberflächlich»¹ –, bevor er im Sommer 1926 endlich die dritte abschloß, an der er noch in den Umbrüchen rastlos herumkorrigierte.

Dennoch gehört das Paulus-Stück zu den wichtigsten und charakteristischsten Dramen aus Werfels Werkstatt, weil es die Stellung des Autors zwischen Judentum und Christentum exponiert, das zentrale Problem seiner geistigen und metaphysischen Natur thematisiert. Seit der Veröffentlichung dieses Dramas reißen die Gerüchte nicht ab, daß Franz Werfel zum christlichen Glauben konvertiert sei, bzw. daß dieser Schritt unmittelbar bevorstehe. Die sensationslüsterne Mitwelt bedrängte den Autor geradezu mit solchen Erwartungen. Sigmund Freud, Arnold Zweig, Stefan Zweig haben das Drama als persönliches Bekenntnis gelesen und mit Zustimmung oder Ablehnung gegenüber der angenommenen Position nicht zu-

¹ Unveröffentlicht; *Franz Werfel Archive*, Box 7, Special Collection, University Research Library, University of California Los Angeles (UCLA).

rückgehalten². Und als das *Israelische Wochenblatt* bei dem Autor selbst Erkundigungen nach seiner religiösen Stellung einzog, sah sich Werfel genötigt, gegen alle von ihm so genannten «falschen oder feindseligen Gerüchte» zu versichern:

*Ich bin nicht getauft! Ich werde mich niemals taufen lassen! Ich habe niemals vom Judentum fortgestrebt, ich bin im Fühlen und Denken bewußter Jude! Daß mein Paulusdrama in jüdischen Kreisen so viele Zweifel an meiner Treue hat aufkommen lassen, kann ich nicht verstehen, ich glaube mit diesem Werke eine nationale Tragödie geschaffen zu haben.*³

Werfel hat die Gewohnheit, in seinen Briefen den jeweiligen Adressaten so weit als möglich entgegenzukommen, ihre Wünsche und Erwartungen nicht zu enttäuschen. Wir werden prüfen müssen, ob oder inwieweit die zitierte Stellungnahme durch das Drama selbst erhärtet wird.

Werfel nennt seine Dichtung *Paulus unter den Juden* im Untertitel «Dramatische Legende in sechs Bildern». Mit welchem Recht oder welchem Anspruch? Ist Paulus eine Legendengestalt? Nach des Autors eigenem Kommentar stellt er eine historische Figur, ja, eine historische Weltmacht dar. In seiner Betrachtung «Das Geschenk Israels an die Menschheit (Eine Liste mit Kommentar)» aus dem Jahr 1938 erscheint «*Paulus aus Tarsos* [als] Wundermischung des größten Theologen und größten Geistespraktikers, der als einzelner, kranker und schwacher Mann das römische Weltreich zerstörte, indem er die christlichen Urgemeinden wie Dynamitkapseln zwischen die Quadern des Riesenbaus zwängte»⁴. Mag Werfel sich hier auch von seiner Spekulationslust über die historische Wirklichkeit hinaustragen lassen, mag Paulus in seinem eigenen Drama auch nicht das römische Weltreich, sondern nur das etwas kleinere Israel auf dem Gewissen haben, die Betonung der geschichtlichen Ausrichtung seines Denkens ist offensichtlich. – Nach dem strengen Urteil Hellmut Rosenfelds im

² Freud war mit Werfels Darstellung nicht einverstanden. Stefan Zweig stimmte dagegen begeistert zu. Vgl. Peter Stephan Jungk: *Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte*. Frankfurt (S. Fischer) 1987, S. 167-168; ferner Lionel B. Steiman: «Werfel's Identity as Jew and Christian». In: *Unser Fahrplan geht von Stern zu Stern. Zu Franz Werfels Stellung und Werk*. Hrsg. von Joseph Strelka. Bern (P. Lang) 1992, S. 102.

³ Geschrieben 1926; auszugsweise gedruckt 1945 unter dem Titel «Franz Werfel – Jude oder Christ?». Jetzt in: Franz Werfel: *Zwischen Oben und Unten*. Hrsg. von Adolf Klarmann. München (Albert Langen / Georg Müller) 1975, S. 595.

⁴ *Zwischen Oben und Unten* (Anm.3), S. 322.

Reallexikon gibt es erst gar keine dramatische Legende⁵: Wenn die dramatische oder die Romanform die Legende überlagern, werde sie ihrem eigenen Wesen entfremdet. Und ohne uns durch einen Literatur- oder Legendenpapst einschüchtern zu lassen, können wir feststellen, daß der Autor selbst, wenn er über sein Werk redet, die Bezeichnungen Drama oder Tragödie bevorzugt. «Mit bangem Gefühl übergebe ich der Öffentlichkeit dieses Drama,» heißt es (vielleicht in unbewußter Anlehnung an E. T. A. Hoffmanns schriftstellernden Kater Murr) in dem «Argument», das er dem Werk kommentierend anfügte. Und später führt er aus:

Das Drama, die Tragödie aber kann nichts als Geschichte sein, denn sie stellt nicht das Wunder dar, sondern Menschen, begründete Leidenschaften und Handlungen. [...] Wie der Traum die tiefere Rekonstruktion des persönlichen Lebens, so ist die Tragödie die tiefere Rekonstruktion des Weltgeschehens. In diesem Sinn ist *Paulus unter den Juden* eine historische Tragödie. Nicht die Religion wird dargestellt, sondern die Menschen, die sie an sich erleiden.⁶

In den Notizen des Verfassers, den gedruckten und den ungedruckten, heißen die «Bilder» des Texts schlichtweg «Akte». Die Bezeichnung «Legende» erscheint also zunächst ziemlich willkürlich.

Fragen wir aber weiter: Warum nennt Werfel das Stück in seinen Kommentaren eine Tragödie? Ist *diese* Bezeichnung berechtigt? Geht Paulus, der Titelheld des Werks, nicht nach verschiedenen Auseinandersetzungen in die Welt, um den Heiden den Messias zu bringen? Nicht gerade mit Zustimmung, aber mit dem Segen seines frommen Lehrers Gamaliel verläßt er Judäa und die Enge der christlichen Urgemeinde des Petrus und Jakobus, unbeugsam dem Auftrag getreu, der ihn seit dem Damaskus-Erlebnis erfüllt. Aus christlicher Sicht ist das sicher kein tragisches Geschehen, und selbst aus jüdischer Perspektive läßt sich diesem Ende des Dramas eine positive Auslegung abgewinnen. Denn scheinbar ohne Skrupel fragt Werfel in seinem Schreiben an das *Israelische Wochenblatt*: «Warum sollen wir Juden nicht endlich zur größten Tatsache unserer Geschichte (zur Welteroberung durch *unser Wesen* und *unseren Geist*) ohne

⁵ Hellmut Rosenfeld: «Legende». In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (Merker/Stammeler), 2. Auflage. Hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Band 2, Berlin (de Gruyter) 1965, S. 13-31.

⁶ Franz Werfel: *Gesammelte Werke. Die Dramen*. Hrsg. von Adolf D. Klarmann. Band 1, Frankfurt (S. Fischer) 1959, S. 559.

Vorurteile stehen?»⁷. Der Siegeszug des Christentums kann offensichtlich als jüdischer Erfolg ausgelegt werden.

Tragisch wird das Stück höchstens dadurch, daß der Autor *innerhalb* des Werks den Aufbruch des Paulus, die Loslösung des Christentums von seiner jüdischen «Mutterwelt» und dem von Moses überkommenen Gesetz, mit dem Untergang des alten, auf diesem Gesetz gegründeten Judentums verbindet und dem Ereignis einen endzeitlichen Charakter verleiht, der ihm sachlich nicht unbedingt zugehört. Indem der gerechte Gamaliel stirbt, der Hohepriester erstarrt, der rituell mit den Sünden Israels beladene Bock die Opferung überlebt und in den Tempel zurückkehrt, die Römer aber das Standbild des vergotteten Kaisers Caligula ins Allerheiligste schleppen, werden die historische Zerstörung des Tempels und die prophezeite Erscheinung des Antimessias gleichsam vorweggenommen. Kein Wunder, daß angesichts dieser apokalyptischen Ereignisse nicht nur der etwas naive Petrus die Wiederkehr des Heilands erwartet. Der Autor selbst klärt uns auf: «Die Parusie [Christi] und das neue Reich ist gegeben – anders jedoch, als die Menschen es erwarten, in der Kirche»⁸. Begründer der Kirche ist natürlich Paulus.

Es wird in dem Stück sehr viel Verschiedenes zusammenschaut. Werfel spricht von einem «nationalen Drama», einem «psychologischen Drama», einem «historisch-mystischen Drama», einem «eschatologischen Drama» und einem «Charakterdrama»⁹. Aber entsteht aus so viel Drama wirkliche Dramatik? Die sechs Bilder oder Akte sind nur locker zusammengefügt. Figuren und Figurengruppen treten ziemlich willkürlich auf und ab, um sich und ihre Gesinnungen zu deklarieren; jeder ist im Grunde gegen jeden, es gibt Intrigen, Aufwallungen, Betriebsamkeit, ohne daß sich die Auftritte gewöhnlich zu dramatischen Konstellationen verdichten. Die Söhne des Hohenpriesters, Chanan und Matthias, der eine ein nationaler Zelot, der andere ein assimilierter Wunschhelene hassen und verachten einander, aber es entsteht kein Gegenspiel zwischen ihnen. Der Gegensatz hat nur die Funktion, Aspekte des Judentums aufzuzeigen. Römische Soldaten, die Repräsentanten der Weltherrschaft, scheinen hauptsächlich dafür da, daß unzufriedene Juden ihren Witz an ihnen üben können. Frauen

⁷ *Zwischen Oben und Unten* (Anm.3), S. 596.

⁸ *Dramen 1* (Anm.6), S. 562/3. Nach der Handschrift korrigiert; im Text Lesefehler des Herausgebers: «als das jedoch, als was die Menschen es erwarten».

⁹ ebd., S. 561-563. Im Text «historisch-mythisch», nach der Handschrift korrigiert (Werfel schreibt gelegentlich «mystisch» mit h).

gibt es gar nicht oder nur in zwei ganz untergeordneten Rollen, geschaffen, um vor einem anmaßenden Gelehrten die Augen niederzuschlagen¹⁰. In einer frühen Notiz war vorgesehen, die Gestalt der Maria Magdalene in das Drama einzuführen. Aber der Autor hat auf sie verzichtet. Heute nach der Entdeckung ihres Evangeliums und der feministischen Neubewertung ihrer Gestalt hätte er sicher anders entschieden. Die meisten Personen bedeuten mehr, als sie darstellen, aber um ihre Bedeutung zu verstehen, ist der Leser gewöhnlich auf die langen gedruckten und ungedruckten Erklärungen des Autors angewiesen – nicht gerade ein Zeugnis für dramatische Meisterschaft. Auch innerhalb des Dramas erläutert der Dichter viel in den Regieanweisungen, was eigentlich aus dem Dialog der Figuren hervorgehen müßte. – Der einzige wirkliche Konflikt wächst aus der Behauptung des Paulus, daß mit dem Erscheinen Christi das Gesetz, die Thora, abgelöst oder ungültig sei. Handlung entsteht freilich auch daraus wenig, weniger etwa als aus den unkompetenten und unfruchtbaren revolutionären Umtrieben des Chanan, aber es erwächst eine innere Spannung, in die alle Personen hineingezogen werden. Wie die Gestalten sich zu dieser “Lästerei” verhalten, das macht das Geschehen und den Geist des Werks aus.

Also haben wir es mit einem undramatischen Drama zu tun, scheint es, und die Bezeichnung «dramatische Legende» könnte beinahe wieder Plausibilität gewinnen, wenn eben Paulus nicht so rational historisch behandelt wäre, wenn er etwas mehr von einer Heiligen- oder Legendengestalt an sich hätte. Setzt Werfel vielleicht die Begriffe “religiös” und “legendenhaft” gleich? Oder will er sich mit dem Titel «Legende» von den Ereignissen distanzieren, sich der Verantwortung für den Gehalt entziehen, Zweifel am Wahrheitsgehalt wenn nicht anmelden, so doch ausdrücklich zulassen? In mancher Hinsicht widerstreitet das Stück dem Charakter der Legende eklatant. Die zeitbehaftete expressionistische Phraseologie etwa bei Chanan, der das «Andere»¹¹ sucht, oder in der Selbstcharakterisierung des Paulus, der sich einen «Angstschrei um den Menschen»¹² nennt, tönt weit am Legendenton vorbei. Ebenso scheinen die sprachlichen und inhaltlichen Beziehungen auf den modernen Antisemitismus und die jüdische

¹⁰ Völlig zusammenhanglos (vielleicht sollte die Bemerkung dem Gelehrten in den Mund gelegt werden?) findet sich in den Notizen der Satz: «Wenn ein Weib untätig ist oder ihre Wünsche nicht bekommt, lauert ein hungriger Teufel in ihren Augen». *Werfel Archive* (Anm.1), box 37, file 6, S. 6.

¹¹ *Paulus unter den Juden*. In: *Gesammelte Werke, Dramen 1* (Anm.6), S. 470. (Im folgenden zitiert als *Paulus*).

¹² *Paulus*, S. 491.

Selbstkritik, die sachlich natürlich einen Reiz des Stückes ausmachen, sowohl dem historischen Kostüm wie dem legendenhaften Wesen zu widerstreiten. Wenn der römische Statthalter Marullus versichert: «Ich bin kein Judenhasser. Es gibt auch sehr anständige Juden»¹³, so drängen sich bei dem modernen Leser Reminiszenzen an Lueger auf, oder er glaubt Antizipationen von Goebbels wahrzunehmen, und wenn mehrfach der jüdische Selbsthaß beschworen wird, so scheint das Drama weniger der Erhellung der dargestellten geschichtlichen Epoche zu dienen als der Diskussion der Entstehungszeit.

Dennoch ist der Begriff Legende nicht ganz von der Hand zu weisen, wenn wir uns klar machen, daß das Paulus-Drama nicht so ausschließlich, wie der Titel suggeriert, von der historischen Person des Saulus/Paulus lebt, sondern daß es mindestens im gleichen Maße ein Gamaliel-Drama vorstellt. Gamaliel, der Patriarch der Juden, der «Gerechte», wie er immer wieder in dem Stück genannt wird, oder der «Hemmende» – das böse Ende, die Erscheinung des Antimessias/Antichrist Hemmende –, als der er in Werfels Erläuterungen figuriert, scheint wirklich nach dem Modell einer Heiligen- oder Legendengestalt geschaffen zu sein. Aus der historischen Überlieferung, aus der «Apostelgeschichte», konnte der Autor nur wenige Züge dieser Figur entnehmen, aber seine poetische Phantasie hat ihn, wie er selbst einmal erklärt, zum «wahren Helden», zur «lichtesten Gestalt»¹⁴ des Stückes erhoben. Und in der Auseinandersetzung zwischen dieser jüdischen Idealgestalt und dem abtrünnigen Paulus gipfelt das Drama. Auf die Szene, in der Paulus den Heiligen zu Christus bekehren und dieser den immer noch geliebten Schüler auf den Boden des Judentums zurückführen möchte, strebt das Drama zu. Hier laufen Rationalität und Emotionalität, das Dramatische und das Legendenhafte zusammen, und in dieser Szene kulminiert auch das Bekenntnishafte, das Werfels Werk durchdringt. Wir müssen die verschiedenen Sphären des Stückes genauer analysieren, ehe wir diesen Kulminationspunkt näher ins Auge fassen.

Beginnen wir mit den Repräsentanten des Judentums: In den Notizen bezeichnet Werfel den Hohenpriester Theophilus und die «niederen Rabbiner» – wahrscheinlich dürfen wir sie mit den konservativen Scharfmachern Rabbi Huna und Rabbi Zaddok identifizieren – als «Reaktionäre»¹⁵.

¹³ *Paulus*, S. 472.

¹⁴ «Franz Werfel – Jude oder Christ?» (Anm.3), S. 596.

¹⁵ *Gesammelte Werke, Dramen 1* (Anm.6), S. 561.

Aber in dem ausgeführten Drama erscheinen die drei durchaus nicht als Gruppe. Zweifellos vertreten sie alle die strikte Erfüllung des überlieferten Gesetzes, und Zaddok versucht obendrein, durch persönliche Anstrengungen, durch Beten und Fasten bis zur Selbstqual, den Tempel und die Jugend Israels zu retten. Mit Härte, mit rigoroser Verurteilung aller Abweichler und Abtrünniger soll in der Zeit der politischen Unfreiheit die innere Stabilität Israels erhalten werden. Denn ist nicht die Römerherrschaft, sind nicht die Judenverfolgungen in Alexandria und anderswo eine Strafe für die Duldung der Ketzerei? «Es darf kein Pakt sein zwischen Israel und dem Gekreuzigten»¹⁶. Aber während die «Totenvögel»¹⁷ Huna und Zaddok nur Verfolgung und Strafe kennen, erscheint der Hohepriester, vielleicht zur Milde gestimmt durch die schmerzlichen Erfahrungen, die er mit seinen mißratenen Söhnen macht, vielleicht beeinflußt durch sein hohes Amt am Versöhnungsfest Yom Kippur, eher abwartend und gemäßigt. Daß er den Haftbefehl gegen den Ketzer Paulus am Versöhnungstag dennoch unterschreibt, bleibt ebenso wie seine Machtlosigkeit gegenüber dem Verlust beider Söhne die Tragik seiner Schwäche. Das konservative Judentum hält sich nur noch als äußere Form: ein Priester mit gebrochenen Augen regungslos in den heiligen Kleidern; ob die «dunkelglühende Glorie» des scheinbar brennenden, blutenden, zerfließenden, weinenden Tempels am Ende des fünften Bildes noch einmal Lösung aus der Erstarrung bedeutet oder nur spektakulären Untergang, bleibt offen.

Neben den strengen und starren Rabbis stehen auf der *positiven* Seite die verbindlicheren und menschlicheren Rabbi Meir und Schimon, die wissen, daß man Ketzerei nicht mit Gewalt unterdrückt, die Paulus nicht umbringen, sondern von seiner Besessenheit heilen wollen, auf der *negativen* Seite der Rabbi Beschwörer, der noch gerechter als der um seinen Ehrentitel beneidete Gamaliel sein will, aber nach dem Plan Werfels im Notizbuch sowie nach dem Urteil des Rabbi Zaddok in dem Stück nichts anderes darstellt als einen «Affen der Gerechtigkeit»¹⁸. Da der böse Geist aus Paulus nicht ausgetrieben werden kann, nehmen die Rabbis die Gelegenheit wahr, den geistigen Unruhestifter für die politischen Unruhen verantwortlich zu machen und den Römern zu überantworten. Wenn Gamaliel nicht eingriffe, könnte sich hier die Situation von Christus unter Pontius Pilatus wiederholen. Die ganz Sphäre der Rabbiner erscheint lebens-

¹⁶ *Paulus*, S. 505.

¹⁷ *Paulus*, S. 520.

¹⁸ *Paulus*, S. 505.

feindlich und zukunftslos. Wenn sie nicht in Zaddok oder dem eitlen Beschwörer humoristische Züge annähme, in Meir und Schimon einigen *common sense* zeitigte, wäre sie schwer erträglich.

Die Söhne des Hohenpriesters, Chanan und Matthias, sind, wie bereits erwähnt, radikale Gegensätze, und doch repräsentieren sie im gleichen Maße die verlorene Identität ihrer Generation. «O Israel, wüßtest du, wie lächerlich du bist in deinem übertriebenen Stolz und in deinem übertriebenen Abfall!» klagt der Hohepriester¹⁹. Chanan stürzt sich in den nationalen Aufruhr nicht aus Enthusiasmus, sondern aus Haß auf seine Umwelt und aus Leiden am eigenen Ich: «Meinen Vater, des Volkes Priester, veracht ich, wie sehr er auch leidet. Meine Verwandten hass ich, ich hasse selbst, die ich befreien will, und mich, ach und mich!!»²⁰. In Schaul, dem noch unverwandten Paulus, glaubt er sein Vorbild, die Erlösung von seinen Zweifeln gefunden zu haben, aber letztlich treiben ihn Selbsthaß und «Lust am Untergang»²¹. So ist es nicht verwunderlich, daß er nach dem gescheiterten Unternehmen im Selbstmord endet. Matthias, der kein Geheimnis aus seinem jüdischen Selbsthaß macht – «ich habe einen Abscheu vor unserm Blut»²² – und sein Glück im *body building* und in der Gemeinschaft mit einer griechischen Tänzerin sucht, macht keine bessere Figur. In dem einen Bruder hat Werfel das Zerrbild eines militanten Zionisten, in dem anderen eines würdelosen Assimilanten geschaffen.

Gäbe es nicht Gamaliel, in dem das Judentum zur reinsten Menschlichkeit geläutert erscheint, so wäre das Bild Israels ein durchaus trauriges. Werfel beklagt in seinem Tagebuch den durch einen Lehrer vermittelten Eindruck von «Anti-Erotik, Anti-Freiheit, Anti-Schönheit. Ressentiment [und] Haß als Gefühlshumus»²³ in einem zionistisch-zelotischen Palästina. In der Sphäre der Rabbis und der nationalen Aufrührer hat er diese Tendenzen dramatisch vermittelt. Von Zaddok behaupten seine Elèven stolz, «daß wenn er [...] betet, die Vögel in der Luft verbrennen»; die Schüler des Gamaliel dagegen rühmen ihren Meister als einen, der «die Sprache aller Geschöpfe» versteht²⁴. Der gerechte Gamaliel erinnert in seiner Liebe zu den Vögeln, den Kindern, den Mitmenschen an den Heiligen Franziskus,

¹⁹ *Paulus*, S. 478.

²⁰ *Paulus*, S. 493.

²¹ *Paulus*, S. 478.

²² *Paulus*, S. 476.

²³ *Zwischen Oben und Unten* (Anm.3), S. 696.

²⁴ *Paulus*, S. 498.

nur daß er noch diesseitiger, lebenszugewandter erscheint und mehr politische Autorität ausstrahlt, vor der selbst der römische Statthalter widerwillig Respekt bekundet.

Zwischen den Römern und den Israeliten besteht hauptsächlich Fremdheit. Den gemeinen Soldaten sind die Juden unheimlich, und die Thora erscheint ihnen als heilloses Zauberbuch. Nur der germanische Stadthauptmann Frisius, dem, im Zusammenhang des Dramas sehr unpassend, sein Chef, der Statthalter, einreden will: «Jeder Germane wird als Judenfeind geboren»²⁵, ist vom Autor als Philosemit gestaltet. «Rom ist groß, aber vor Zion habe ich Ehrfurcht»²⁶, belehrt er den abtrünnigen Israeliten Matthias. Fremdheit wird durch das Gefühl der Ehrfurcht natürlich nicht abgebaut. – Der Statthalter Marullus selbst ist kein Römer, wie Werfel ihn im Gymnasium kennengelernt haben dürfte, kein kriegerischer Machtmensch, der die Ehre Roms und seinen eigenen Ruhm mit den überlegenen Waffen der Armee vertritt, sondern ein raffinierter und süffisanter moderner Diplomat. Er präsentiert sich als Judenfreund, unermüdlich darauf bedacht, den jüdischen Sonderstatus, die Glaubensregeln, das Brauchtum, ja selbst die Vorurteile vor dem kaiserlich-römischen Zugriff zu schützen. Er erwartet Dankbarkeit von Israel, während er heimlich nur danach trachtet, den Juden Gelegenheit zu geben, sich ins Unrecht zu setzen und sich selbst zu zerstören. «Denn jeder hat das Zeug, sein eigener Verderber zu werden. [...] Endlich muß dieses Nest des Widerspruchs ausgeräuchert werden. Aber Rom darf nicht schuldig sein. Denn Rom ist die Mutter der Gesittung und vernichtet keine Tempel und Religionen»²⁷. So bietet ihm der Aufruhr des Chanan willkommene Gelegenheit, zum Schutz des Landes die römische Autorität zu stärken und die jüdischen Privilegien zurückzunehmen. Warum freilich dieser geistreiche Statthalter, der über alle Tugend erhaben scheint – denn der «Anblick von Tugend [macht] boshaft. Und darum soll ein redlicher Mensch der Tugend mißtrauen»²⁸ –, warum dieser überlegene Politiker und von sich selbst begeisterte Spötter immer wieder gegenüber der Erscheinung Gamaliels hilflos zur Seite tritt und den Patriarchen tun läßt, was er will, wird in dem Drama nicht plausibel. Es ist offensichtlich Werfels Wunsch, die natürliche Übermacht des großen Gamaliel, des Gerechten, über alle an-

²⁵ *Paulus*, S. 498.

²⁶ *Paulus*, S. 476.

²⁷ *Paulus*, S. 496.

²⁸ *Paulus*, S. 497.

deren zu demonstrieren. Begründen kann er sie nicht. Hinter seinem Rücken mag man tuscheln, lästern und schimpfen; wo Gamaliel auftritt, behält er das letzte Wort.

Nicht weniger als ihre äußeren Gegner, die Römer, fürchten und hasen die konservativen Israeliten die inneren Gegner: die Christen oder Nazaräer. Wo die Römer eine «harmlose Sekte» sehen, Juden, die «an einen Juden glauben» und deshalb eigentlich «keine Juden» sind²⁹, da schmäht der Hohepriester auf «Ketzer, die einen Gehenkten als König Messias anbeten» und eine Art «Vatermord an Gott» begehen³⁰. Aber die Urgemeinde der Nazaräer mag verachtet, beschimpft und verfolgt werden – sie existiert und wird, gegen den Widerstand der Radikal-Konservativen, letztlich geduldet. Und dies mit Recht! Denn die Apostel Petrus und Jakobus, Führer der christlichen Gemeinde, sind gute Juden. Mag der törichte Beschwörer sich von ihrem Anblick verunreinigt vorkommen und rasch ins «Tauchbad» flüchten, diese Leute leugnen weder das Gesetz des Moses noch die Heiligkeit des Tempels. Die einzige Lehre, die sie von der jüdischen Mehrheit unterscheidet, ist die Überzeugung, daß der gekreuzigte Jesus Christus der verheißene Messias war. Für diesen Glauben sind sie bereit zu zeugen, zu leiden, ja, wenn es sein muß, zu sterben, ohne sich aber an ihrer Zugehörigkeit zur Welt ihrer Verfolger irre machen zu lassen. Gegen Paulus sind sie nicht nur mißtrauisch wegen seiner Vergangenheit, wegen seines Status als gelehrten Rabbis und seiner führenden Rolle bei der Christenverfolgung, speziell bei der Steinigung des Stephanus, sondern ganz besonders weil er die Lehre und die Kirche Christi aus der Verankerung im jüdischen Gesetz lösen und auch zu den Heiden bringen will. Schärfer als in der «Apostelgeschichte», wo auch Petrus gelegentlich einen Heiden bekehrt, wird in Werfels Drama der Gegensatz zwischen zwei verschiedenen Konzeptionen der Kirche vorgestellt. – Während Petrus bei aller Befremdung durch den neuen Apostel verbindlich und gutherzig bleibt, kommt die Irritation und latente Feindschaft bei Jakobus schon in Werfels Regieanweisungen: «gestört», «hinterlistig», «finster» zum Ausdruck; und Jakobus ist es auch, der am Ende in einer überraschenden (um nicht zu sagen: an den Haaren herbeigezogenen) Szene in die Wohnung des Hohenpriesters eindringt, um die Loyalität der Nazaräer zum jüdischen Gesetz zu bekräftigen. Mit den Worten: «Ein Thoraleugner

²⁹ *Paulus*, S. 497.

³⁰ *Paulus*, S. 473-74.

und wir sind zweierlei»³¹ reißt er eine Kluft zu Paulus auf, die vielleicht dem eigenen Werk des Jüngers nützt, die Verfolgung des christlichen Ketzers aber erleichtert.

Der einzige Nazaräer, der Paulus treu zur Seite steht, ist der aus der «Apostelgeschichte» und den Paulus-Briefen bekannte Barnabas. In ihm hat Werfel – man muß leider sagen, mit begrenztem Erfolg – versucht, ein soziales Drama anzudeuten. Barnabas und Paulus geben ihr ganzes Vermögen an die christliche Gemeinde und stehen als Repräsentanten des christlichen Urkommunismus da. In einer Notiz³² heißt es: «Auch der Barnabas muß charakterisiert werden als kommunistische Partei der Urchristen». Im Text versichert er einmal freudig: «Frei bin ich, Paulus! Frei von diesem Ort der Reichen, der Unterdrücker und Priester!! Unser Herr aber ist der Christus der Armen!»³³. Da dieser klassenkämpferischen Aufwallung aber nichts Besonderes folgt, ist es wohl berechtigt festzustellen, daß Barnabas' eigentliche Funktion das Management: die Vermittlung, die Organisation und der Schutz von Paulus Leben und Wirken ist.

Als Paulus in das Drama eintritt, hat er bereits zwei Wendepunkte seines Lebens hinter sich und steht in seiner dritten, entscheidenden Phase. Der gebildete Rabbi und Lieblingsschüler des Gamaliel war von seinem Lehrer abgefallen, einerseits weil ihn das Vorbild des königlichen Gamaliel bedrückte, andererseits weil er glaubte, auf dem Weg des radikalen jüdischen Eiferers ein höheres Ziel zu verfolgen. Aus der Sicht der Gegenwart des Dramas ist dieser Abfall eine Wandlung zum Bösen. Das Erlebnis von Damaskus hat ihn dann einem neuen Herrn zugeführt und seinem Leben einen neuen Sinn gegeben. «Nicht die Jünger, sondern dieser dort hat den letzten und größten Auftrag des Christus»³⁴, erklärt Barnabas aus intuitivem Verstehen. Sein früheres Leben stand, wie er jetzt meint, ganz im Zeichen des Todes: «Schau! Das war ein Mensch, der im Tode lebte. Er sah nur Tod. Und da er nur Tod sah, konnte er nicht leben. Und da er nicht leben konnte, schuf er Tod»³⁵. Was er bis zur Auseinandersetzung mit den Jüngern freilich nicht realisiert, ist die Einsicht, daß mit seinem

³¹ *Paulus*, S. 521.

³² *Gesammelte Werke, Dramen 1* (Anm.6), S. 565.

³³ *Paulus*, S. 526.

³⁴ *Paulus*, S. 482.

³⁵ *Paulus*, S. 490.

neuen Amt, seinem Auftrag zur Heidenbekehrung, dem Auftrag des «Christus, der zu mir mit seiner Stimme gesprochen hat»³⁶, die Distanz zur Thora verbunden ist. Wo Jakobus die Grenze zieht: «Der Christus Jesus war im Gesetz», geht Paulus einen Schritt weiter: «Jesus, der Christus, ist über dem Gesetz»³⁷. Und dem Freund Barnabas gegenüber bekennt er ganz verstört: «Nicht ich hab das furchtbare Wort gesprochen, sondern er selbst, der in mir ist. Ich wollte schweigen, aber dieses Wort fuhr aus»³⁸.

Werfel hat den Gedanken von der Überwindung der Thora zum Angelpunkt seines Dramas gemacht. Aber er tut sich damit fast so schwer wie die Rabbiner in dem Stück. Vor allem weiß er nicht, ob Paulus gegen die Thora antritt oder ihr letztlich doch anhängt. Als Paulus vor den Vertretern des Synhedriums seine Erkenntnis wiederholt: «Nun ist die Thora ungültig, denn eine neue Welt hebt an»³⁹, schockiert er die frommen Männer bis ins Mark, und der Rabbi Zaddok glaubt, «die größte Lästerung [...] seit Menschengedenken» gehört zu haben⁴⁰. Er hätte nur Werfels Notizen zu dem Stück lesen müssen, um festzustellen, daß die unerhörte Aussage durchaus zu überbieten war. «Gott selbst hebt die Thora auf!» heißt es da oder: «Israels Erwählung ist dahin [...] Gott will uns auslöschen». «Tempel, Thora und Israel [sind] nicht mehr Gottes Werkzeug, sind verloren». Auf die Frage «So opferst du Israel?» antwortet Paulus: «Ich opfere Israel»⁴¹. Der Ton ist schärfer, die Herausforderung größer. Werfel hat die «Lästerung» in seinem Stück auf ein Minimum reduziert. Aber ist Paulus überhaupt ein Verächter der Thora? Sagt er sich von dem Gesetz los? Wenn der Autor in den Notizen wie im Stück das Wort «Lästerung» für seine Reden gebraucht, so doch wohl aus der Perspektive der Juden. Als Barnabas sich im sechsten Bild des Stücks gegen das konservative Judentum empört, wird er von Paulus zurechtgewiesen: «Wehe dir, daß du die heilige Thora Gottes kränkst! Sie war unser strenger gewaltiger Führer zum Christus. Nicht zur Sünde sind wir befreit, Mann! Wir sind Juden des Christus»⁴². Und in den Entwürfen findet sich eine Notiz: «Ich bin frei von Schuld. Denn ich begehe die drei großen Leugnungen nicht: Die Leugnung der Schöpfung und deren Regiment durch Gott. Die

³⁶ *Paulus*, S. 492.

³⁷ *Paulus*, S. 491.

³⁸ *Paulus*, S. 492.

³⁹ *Paulus*, S. 501.

⁴⁰ *Paulus*, S. 502.

⁴¹ Unveröffentlicht, *Werfel Archive* (Anm.1), Box 5 und 7.

⁴² *Paulus*, S. 526,

Leugnung der Totenaufstehung und die Leugnung der göttlichen Verleihung der Thora an Mose»⁴³. Das Gesetz des Moses behält seine historische Bedeutung und Gültigkeit. Nur stellt es für Paulus nicht mehr die höchste Autorität dar. Es gibt für ihn Prioritäten, eine eindeutige Rangordnung. Die Thora wird nicht abgeschafft, sondern durch ein höheres Prinzip relativiert.

Doch wir sind noch nicht am Ende mit Werfels Problemen. Zweifellos ist die Überwindung der Thora, die Verbindung von Paulus' Berufung mit dem Untergang des historischen Judentums eine wirkungsmächtige dramatische – oder sagen wir besser, weil wir in Österreich sind: theatrale – Idee. Aber hält sie der rationalen Analyse stand? Beruht sie nicht auf einem Axiom, dem seinerseits ein Denkfehler zugrunde liegt? Wo Paulus' Lehre nicht akzeptiert wird, da kann auch kein Schaden entstehen. Das am eigenen Wesen festhaltende Judentum braucht eigentlich nicht unterzugehen, wenn es nicht an seinen inneren Widersprüchen scheitert. Und in dem Fall, daß Paulus' Lehre Erfolg hat, läßt sich dieser Erfolg durchaus, wie wir schon anfangs gesehen haben, als Annäherung der Heidenwelt an jüdische Tradition auffassen und als Triumph des jüdischen Geistes. Doch lassen wir uns von solchen logischen Bedenken nicht allzu lange stören: denn nur wenn wir die Suggestionenmacht von Werfels zugrunde liegendem Konzept akzeptieren, können wir der großen Konfrontation zwischen Paulus und Gamaliel im Schlußbild gerecht werden.

Nach der Enttäuschung durch die Apostel erkennt Paulus, daß das eigentliche Ziel seines Jerusalem-Aufenthaltes die Aussprache, die Versöhnung mit dem reinsten und tiefsten Geist Israels ist, mit seinem alten Lehrer Gamaliel. Und wie Paulus über alle Entfremdung hinweg dem Rabbanu die Treue bewahrt hat, so hält dieser emotional an seinem entlaufenen Schüler fest, und seine erste Tat besteht darin, daß er den "Lästerer" vor dem drohenden Todesurteil rettet. Gamaliel ist Güte und Gerechtigkeit, und nur die verbohrene Selbstgefälligkeit einzelner Kritiker kann diese Eigenschaften mit Schwäche verwechseln. Paulus sagt von ihm: «Nur ein Wesen noch hat die Erde getragen, dem du gleichst»⁴⁴; und die Metaphorik seiner Huldigung in Werfels Notizen: «die Engel des Gesetzes springst du an wie ein Löwe! In deiner Hand zerschmilzt die Sünde», läßt keinen Zweifel, daß der «große Gerechte» Jesus Christus selbst angeglichen wird. «Christus ist nicht mehr unter den Menschen», heißt es einmal, «aber Ga-

⁴³ Unveröffentlicht, *Werfel Archive* (Anm.1), box 37, file 6.

⁴⁴ *Paulus*, S. 527.

malien ist unter den Menschen»⁴⁵. Kein Wunder, daß Gamaliel, der das Gesetz nicht als Schild und Schwert gegen Ketzer lehrt, sondern als Weg zur Lebensfreude und Liebe – «Ketzeri?! Was ist das? Ich kenne sie nicht»⁴⁶ –, daß Gamaliel sich auch für die Gestalt und die Lehre Christi offen zeigt: «Ein Fehlurteil ist geschehen, ein unschuldiger Tod hat die Ordnungen der Wahrheit verwirrt. Sühne ist nötig»⁴⁷. Er selbst will für den «heiligen Menschen Gottes» zeugen und ihn zu Israel zurückführen⁴⁸. Was unterscheidet die Einstellung Gamaliels, seinen Wunsch, die Person Christi und das Judentum zu vermitteln, dann noch von der Position der Apostel, die wir betrachtet haben? Äußerlich stehen sie sich ganz nahe; aber für Gamaliel bleibt Jesus ein heiliger Mensch und Lehrer, für die Apostel ist er Messias und Gott. Petrus und Jakobus zeugen trotz ihres Eintretens für die Thora letztlich von Christus; Gamaliel zeugt trotz seiner Anerkennung Christi von der Thora, dem Gesetz, dem Wort Gottes, in dem alles «besiegelt» ist.

«Um Gotteswillen keine Disputation» ermahnt sich Werfel im Zusammenhang der Notizen zur Paulus-Gamaliel-Szene⁴⁹. In der Unterredung zwischen den beiden werden keine dialektischen Naphta-Settembrini-Kämpfe ausgefochten, sondern unvereinbare Positionen gegeneinandergestellt. Beide streben nach Einigung, aber erreichen sehr rasch Grenzen, über die sie nicht hinauskommen. Paulus hat die Thora als strenges Gesetz und Todesurteil erlebt: «Die Thora erlöste mich nicht, sie verfluchte mich nur, zu wissen, daß ich sündige. Und wie mich, so Israel»⁵⁰. In Jesus Christus wurde er dagegen von sich selbst erlöst, neu geboren: «Nein, Rabbanu! Das ist kein Mensch! Er zog an die Menschheit wie ein Kleid [...] Er selbst Messias, die leibgewordene Schechina, Gottes Sohn»⁵¹. Für

⁴⁵ Unveröffentlicht, *Werfel Archive* (Anm.1), Box 37, file 6, S. 26.

⁴⁶ *Paulus*, S. 500.

⁴⁷ *Paulus*, S. 528. – In den unveröffentlichten Notizen findet sich eine Aufstellung «dessen, was Gamaliel opfert für Christus, für die Einheit des Judentums: Die Opfer, Die Beschneidung, den Sabbath, Reinheitsgesetze. Den Tempel kann er nicht opfern». *Werfel Archive*, (Anm.1), Box 37, file 6.

⁴⁸ Diese Einstellung zu Jesus Christus entspricht zahlreichen jüdischen Versuchen, der Gestalt Christi als eines Lehrers und Propheten gerecht zu werden und sie in den jüdischen Kontext zurückzuprojizieren. Vgl. Armin A. Wallas, «Rabbi Jeschua ben Joseph. Jüdische Jesus-Interpretationen des 20. Jahrhunderts». In: *Das jüdische Echo*, vol. 46 (Okt.1997), S. 21-38.

⁴⁹ Unveröffentlicht, *Werfel Archive* (Anm.1), Box 7.

⁵⁰ *Paulus*, S. 527.

⁵¹ *Paulus*, S. 529.

Gamaliel kann Jesus nicht der Messias sein, weil dieser der «Ewig-Künftige» ist. In der «Sternen-Tiefe» der Thora aber «ruht das Reich Gottes und unsere Freiheit, es zu vollenden»⁵². Die neue Lehre erscheint daher wie das hereinbrechende Chaos, eine Bedrohung für «Israels Freiheit» und Israels Bestehen⁵³. Es stehen Frömmigkeit und menschliche Gesittung bei Gamaliel gegen Glaube und Erlösung bei Paulus. Daß die Freiheit, das Reich Gottes zu vollenden, mit Israels politischer und geistiger Freiheit gleichgesetzt wird, mag keiner besonderen Begründung bedürfen und sich aus der historischen Evidenz erklären, aber warum die neue Lehre diese Freiheit bedroht oder gar aufhebt, müßte gezeigt werden; die Antwort geht aus Gamaliels Plädoyer nicht hervor.

Der Schluß der Szene ist ganz aus der Perspektive des Judentums gestaltet. Von hoffnungsvollen Zügen des Christentums ist nicht die Rede, wohl aber von der Tragödie Israels. Beide Gegenspieler werden sich vorübergehend selbst entfremdet. Der sonst so menschenfreundliche Gamaliel schmäht Paulus einen «Verräter» und «Israels Selbsthaß»⁵⁴. Von dem «heiligen Propheten» Jesus, den er rehabilitieren wollte, sagt er sich los und heißt ihn «Feind» und «Aufruhr». Um Israels willen denkt er daran, Paulus zu ermorden, die «dreifach große Sünde» auf sich zu nehmen («Sabbatentheiligung, Tempelschändung und Mord!»⁵⁵. «In dieser Minute könnte Gamaliel das jüdische Volk retten,» heißt es in einer unveröffentlichten Notiz⁵⁶, die sicher über das Ziel hinausschießt, aber wieder die Gedankenrichtung von Werfels Konstrukt dokumentiert. Paulus dagegen wird schwach vor der Größe seines Auftrags und sucht den Tod. Da jedoch beide durch den dramatischen Höhepunkt oder Tiefpunkt der Hilflosigkeit zu ihrem eigentlichen Wesen zurückfinden, segnet Gamaliel den verlorenen Sohn mit dem aaronischen Segen («Der Herr segne dich ...»), und dieser zieht in die Welt. Liegt in diesem Ende ein Sieg des Paulus, wie Werfels Kommentar nahelegt? «Der *Hemmende* ist besiegt und stirbt»⁵⁷. Gamaliel hat sein Ziel nicht erreicht, Paulus wieder zum bekennenden Juden zu machen, ebensowenig wie dieser seinen Lehrer von der Gottheit Christi überzeugen konnte. Beide sind sich selbst und ihren höchsten An-

⁵² *Paulus*, S. 529.

⁵³ Werfel hat in seiner «Christlichen Sendung» das Christentum fasziniert als anarchische Macht dem politischen Aktivismus gegenübergestellt.

⁵⁴ *Paulus*, S. 530.

⁵⁵ *Paulus*, S. 530.

⁵⁶ *Werfel Archive* (Anm.1), Box 7.

⁵⁷ *Gesammelte Werke, Dramen 1*, S. 562.

schauungen treu geblieben. Nur daß Gamaliel nach dem Willen seines Autors in Paulus' Abfall die «Zerstörung», den Untergang Israels beklagt, während Paulus einer hoffnungsvollen Zukunft entgegengieht. Von einem Sieg über Gamaliel ist wenig spürbar; der künftige Siegeszug des Christentums erscheint freilich unaufhaltsam.

Liegt in diesem Ende ein Bekenntnis Werfels? Bekennt er sich zu dem Weg des Paulus? Oder stellt er nur ein historisches Ereignis dar, das ohnehin nicht zu bestreiten ist? Wir wissen aus verschiedenen persönlichen Zeugnissen des Autors, daß er sich als «christusgläubigen Juden» verstand. In einem Brief aus dem Jahr 1941 erklärt er, auch unter Bezugnahme auf *Paulus unter den Juden*: «Seitdem ich im Jahre 1916 meine "Christliche Sendung" geschrieben habe, habe ich der Welt nicht verschwiegen, daß ich christusgläubig bin, ich habe es vielmehr in sehr vielen Werken bekannt. Mein mystischer, und ich kann wohl sagen katholischer Glaube ist das Knochengerüst meiner Gedichte und meines epischen und dramatischen Schaffens»⁵⁸. Wir haben jedoch gesehen, daß nicht alle Dokumente eine so eindeutige Sprache sprechen. Ich kann hier nicht das Problem von Werfels Religiosität und seinem Verhältnis zu Judentum und Christentum aufrollen und verweise auf die Arbeiten von Grimm, Steimann, Jungk u.a.⁵⁹. In den Notizen zum Paulus-Drama ist es mehrfach das Judentum, das «ans Kreuz geschlagen» erscheint. – Wir haben uns gewöhnt, auf der Basis der Werke, Tagebücher, Aufzeichnungen die emotionale, mystische Seite des Autors zum Christentum pilgernd zu imaginieren, die rationale Seite näher dem Judentum verbunden zu sehen. Auch im Paulus-Drama gibt es manche Anhaltspunkte dafür. Aber die Figur des Gamaliel straft diese Auffassung Lügen. Verglichen mit Gamaliel ist Paulus ein nüchterner, kühler Mensch; Gamaliel aber strahlt Wärme aus, eine Wärme, die letztlich die ganze jüdische Sphäre erleuchtet. «Du gibst mir die Kraft des Wegs,» dankt ihm Paulus, «Abendsonne meines Volkes»⁶⁰. In dem Drama *Paulus unter den Juden* dürfen wir die übliche Einschätzung wohl umdrehen: Die rational-historische Religiosität Werfels verbindet sich mit dem Chri-

⁵⁸ *Zwischen Oben und Unten* (Anm.3), S. 614.

⁵⁹ Steiman und Jungk vgl. Anm.2; ferner: Lionel B. Steiman: *Franz Werfel: the Faith of an Exile; from Prague to Beverly Hills*. Waterloo (W. Laurier University Press) 1988; ferner: Gunter E. Grimm: «Ein hartnäckiger Wanderer. Zur Rolle des Judentums im Werk Franz Werfels». In: G. E. Grimm und Hans-Peter Bayersdörfer: *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Königstein (Athenäum) 1985, S. 258-279.

⁶⁰ *Paulus*, S. 532.

stentum, die emotionale geht zurück zu einem verklärten Judentum. – Die Tragödie des Judentums, die Werfel schreiben wollte, kann natürlich nicht mit einem Sieg ihres legendenhaft höchsten Vertreters enden, aber sie schließt mit einem letzten Triumph des Toten über die römischen Sieger. «Dieser Mensch ist unüberwindlich».

Giuseppe Dolei
(Catania)

Una tragedia annunciata. Stefan Zweig ed Erasmo da Rotterdam

A Francesco Erasmo Sciuto
in memoriam

Il proposito di «innalzare ad Erasmo un piccolo monumento»¹ cade nel momento più difficile della vita di Stefan Zweig. Dopo la completa affermazione nazista del '33, la situazione politica diventa critica anche in Austria e finisce per travolgere perfino la strategia della neutralità ad oltranza, programmata da Zweig. Lo scrittore perde il controllo dei nervi e non riesce a concentrarsi in nulla. Su invito della moglie, Friderike von Winternitz, legge avidamente la monografia erasmiana di Huizinga² e gli si affaccia subito alla mente la sorprendente analogia tra l'Europa contemporanea, votata alla violenza e alla disfatta, e l'Europa dell'età della Riforma, ugualmente segnata dal trionfo di estremismi distruttivi. L'altra analogia, tra il destino dell'umanista Erasmo e quello del cosmopolita Stefan Zweig, era ancora più seducente e avrebbe messo le ali all'esecuzione del progettato "piccolo monumento" letterario. Ma a Salisburgo, la residenza culturale nel cuore dell'Europa che gli aveva regalato opere e successo, ora lo scrittore stenta a lavorare. Tutto il continente gli appare anzi incompatibile con la concentrazione che richiede l'impegno della scrittura.

Perciò, anticipando una decisione che sarebbe diventata definitiva, Zweig lascia Salisburgo e cerca rifugio a Londra (I ottobre '33). Proprio l'Inghilterra, che in tempi di pace e della mitica "sicurezza" lo aveva respinto per la fredda riservatezza dei suoi abitanti, ora diventa un balsamo

¹ Lettera a Romain Rolland del 26.4.1933, in R. Rolland – St. Zweig, *Briefwechsel 1910-1940*, vol. II, Berlino 1987, p. 510.

² Uscita in lingua inglese e olandese nel 1924, la fortunata biografia fu presto tradotta in tedesco da Werner Kaegi: J. Huizinga, *Erasmus von Rotterdam*, Basilea 1928. È questa l'edizione consultata da Stefan Zweig.

per chi cerca riparo dalla follia collettiva del continente europeo. Zweig è incantato dalla semplicità di un popolo che continua ad occuparsi di giardinaggio e di animali domestici, mentre il resto d'Europa è pervaso dalla febbre della guerra. Il British Museum viene benedetto come «la biblioteca più bella del mondo» non tanto per la ricchezza del suo materiale bibliografico, quanto perché «non vi si respira l'idiozia politica ed è ancora possibile concentrarsi nello studio»³.

Complice il favore dell'oasi insulare, il saggio su Erasmo viene rapidamente portato a termine e vede la luce nella primavera del 1934 in una limitata tiratura di copie⁴. Già la disposizione del materiale rivela la penna esperta del biografo, che ha al suo attivo una serie di felici ritratti storici e letterari (*Rolland*, 1921; *Fouché*, 1929; *Maria Antonietta*, 1932). Il libro è perciò costruito sulla rappresentazione dei due momenti enunciati nel titolo. Se la prima parte è un abile crescendo che dalle oscure origini del personaggio porta fino al suo trionfo sulla scena europea, non meno efficace è la rappresentazione del suo tragico declino, emblematicamente contrapposto all'ascesi impetuosa di Martin Lutero. Al centro del saggio, ideale spartiacque tra due diversi destini, l'importante capitolo che tira il bilancio di un fenomeno storico, nel quale tuttavia Zweig sente drammaticamente coinvolta la sua persona: *Grandezza e limiti dell'umanesimo*.

L'impianto dell'opera non si discosta da quello comune a molte monografie erasmiane. Introdotto dalla consueta rassegna dello sfondo storico (*Blick in die Zeit*), il racconto si conclude con un altrettanto canonico capitolo dedicato all'eredità di Erasmo (*Das Vermächtnis des Erasmus*). Ma all'interno dello schema tradizionale Zweig si muove da par suo, riducendo all'essenziale le questioni dottrinarie in modo da attrarre l'attenzione del lettore sul carattere antitetico dei due protagonisti, sullo stile inconciliabilmente opposto con cui Erasmo e Lutero si pongono davanti al problema della riforma della Chiesa. Non a caso, il tema dei ritratti di Erasmo, relegato da Huizinga in appendice quale supplemento d'indagine, diventa un capitolo essenziale nella versione zweighiana, inserito com'è tra il reso-

³ Lettera a Rolland del 14.2.1934, in R. Rolland – St. Zweig, *Briefwechsel*, cit., p. 558.

⁴ *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*, Reichner Verlag, Vienna 1934. Si tratta di una stampa privata in 600 copie, avendo le circostanze politiche costretto Zweig a interrompere la ventennale e felice collaborazione con la casa editrice Insel. Nel testo l'opera sarà citata dall'ed. Fischer (Francoforte 1993) con la sigla E, seguita dall'indicazione della pagina. Tradotto immediatamente in italiano dall'infaticabile Lavinia Mazzucchetti per i tipi di Mondadori (Milano 1935), il libro è stato più volte ristampato, da ultimo presso Rusconi: St. Zweig, *Erasmus da Rotterdam*, Milano 1981.

conto della difficile e oscura giovinezza e quello della raggiunta maturità e celebrità.

Dopo averci rammentato la straordinaria consistenza dell'iconografia erasmiana – sei ritratti dovuti a Holbein, due a Dürer, uno a Matsys –, Zweig si sofferma su quello che per comprensibili ragioni lo attrae irresistibilmente. È il ritratto del 1523, nel quale Hans Holbein fissa l'immagine di Erasmo ritto davanti allo scrittoio, gli occhi abbassati e intenti a seguire lo scorrere della penna sul foglio antistante. Il pittore coglie dunque, e tramanda ai posteri, l'attimo in cui il pensiero dell'umanista si trasforma materialmente in parola. L'aura sacrale, in cui Zweig vede avvolta la genesi di ogni opera d'arte, basta per fargli proclamare questo ritratto «il capolavoro dei capolavori di Holbein, e forse in assoluto la più completa rappresentazione pittorica di uno scrittore, la cui esperienza della parola si trasforma magicamente nell'epifania della scrittura» (E, p. 52).

Segue poi un commento del ritratto che è un piccolo capolavoro di introspezione psicologica. Perché il miracolo della metamorfosi compiuta dal pittore si decanti appieno, Zweig lo fa precedere da un abile schizzo illustrativo delle fattezze fisiche di Erasmo. Col quale la natura non era stata davvero prodiga di bellezza e vitalità: piccolo, debole e malaticcio il corpo; per nulla attraente la stessa testa, troppo stretta e simile a quella di un uccello per via del naso puntuto, che fa da strano contrasto con le labbre sottili e con gli occhi seminascosti. Tutti particolari riprodotti nel ritratto di Holbein, ma l'osservatore non ne avverte la disarmonia, perché la sua attenzione è catturata dall'evento paradossale ivi celebrato. Chi guarda il ritratto, osserva acutamente Zweig, sente fisicamente che Erasmo è solo nel suo studio: «Il silenzio totale regna in quella stanza, dietro allo scrittore la porta dev'essere chiusa, nessuno passa, niente si muove in quella cameretta; ma se anche qualcosa accadesse nei paraggi, quell'uomo sprofondato in se stesso e prigioniero dell'estasi creativa non l'avvertirebbe» (E, pp. 52-53).

Il massimo della concentrazione coincide però nell'uomo di pensiero col massimo della tensione; e così il ritratto finisce per rappresentare la quiete assoluta della meditazione e nello stesso tempo la dinamica del pensiero che si trasforma in parola: «L'atto del pensare viene con ciò a manifestarsi in modo addirittura corporeo, e si capisce che tutto è tensione intorno a quell'uomo, e che il suo silenzio è attraversato da correnti misteriose» (E, p. 53). Il ritratto acquista perciò un valore simbolico, avendo Holbein eternato nell'immagine di Erasmo operoso «il sacro rigore di ogni intellettuale, la pazienza invisibile di ogni vero artista» (Ibid.).

E di pazienza Erasmo ne ebbe molta negli anni del suo duro e lungo noviziato. Figlio illegittimo di un prete, gli fu necessario prendere la strada ingrata del convento e pronunciare i voti di monaco agostiniano ed essere a sua volta consacrato sacerdote; salvo poi ad escogitare ogni espediente pur di non tornare in convento e ad ottenere da due papi la dispensa di portare l'abito sacerdotale. Zweig si compiace di esaltare già in questi difficili esordi del personaggio il suo irrefrenabile impulso alla libertà e all'indipendenza: meglio un magro salario per il Collège Montaigu di Parigi che un'esistenza più comoda, ma vincolata alle regole del convento. È lo stesso impulso che lo porterà in seguito ad evitare impegni di lunga durata. Erasmo si vota a uno stile di vita nomade e libera, fondata sul rifiuto di qualsiasi carriera di prestigio: «Meglio restare temporaneamente piccolo segretario di un vescovo che diventare vescovo per il resto dei propri giorni; meglio essere consigliere occasionale di un principe che diventare suo onnipotente cancelliere» (E, p. 37).

Nel rincorrere le tappe dei pellegrinaggi erasmiani, dall'Olanda all'Inghilterra, dall'Italia alla Germania e alla Svizzera, Zweig vi ritrova gli antecedenti della sua stessa *fabula* di cosmopolita e viaggiatore instancabile, sicché le parole adoperate a caratterizzare l'ideale di vita del grande umanista sembrano anche le più appropriate per esprimere l'indole del suo biografo: «Operare all'ombra del potere, lontano da ogni responsabilità; leggere buoni libri nel silenzio di uno studio e scrivervi i propri; padrone di nessuno e di nessuno suddito, ecco qual è stato propriamente l'ideale di vita di Erasmo» (E, p. 37).

Nel suo processo di formazione Zweig sottolinea giustamente l'importanza del primo soggiorno inglese (1499-1500), che consente al trentenne allievo della scolastica di trasformarsi in un elegante umanista: «In Inghilterra Erasmo guarì dal Medioevo» (E, p. 40). Si tratta di una parentesi felice, non solo per l'ospite, ma anche per la nazione inglese che, dopo decenni di guerra civile (la guerra delle Due rose), gode di una pace propizia alla *renascentia* delle *bonae litterae*, al rifiorire della cultura classica. E qui lo scrittore, più che dai singoli apporti teologici di personaggi come Tommaso Moro o John Colet, resta catturato dallo stile di vita aristocratico proprio dei circoli di Oxford, questi uomini dotti e alti prelati che non disdegnano la caccia e l'equitazione, ma soprattutto la buona tavola, quale incentivo ideale per l'esercizio della dottrina. L'eco di tale nostalgia per un mondo pacifico, che reinterpreta la saggezza antica, si può cogliere tra le righe di questa lettera erasmiana, puntualmente riportata da Zweig: «Quando sto ad ascoltare il mio amico Colet, mi sembra di tendere l'orecchio a

Platone in persona, e ha mai la natura creato un'indole più mite, dolce e felice di quella di Tommaso Moro?» (E, p. 40).

Quale il valore specifico della vicenda culturale di Erasmo? Prima di discutere le sue opere maggiori, Zweig indugia sulla natura precipua della loro scrittura. Erasmo è un intellettuale che solo lentamente diventa un grande scrittore, ha bisogno di tempo per fare maturare in sé i frutti dell'esperienza. La quale si sviluppa in lui gradualmente e non conosce le crisi violente di un Lutero o le svolte illuminanti di un Pascal. Ne consegue che il suo influsso, dovuto a una mole enorme di cognizioni, opera più in estensione che in intensità. Egli finisce per diventare il precettore della sua epoca, ma con questo limite congenito nella sua entelechia: «L'ampiezza è il suo regno, non la profondità» (E, p. 59).

Certo, il limite era insito nella scelta del latino come lingua di comunicazione, una scelta comune alla cerchia degli umanisti. Si chiedeva Huizinga: «Ma Erasmo e i suoi, come pionieri della cultura, non erano per caso su una falsa strada? La loro orgogliosa latinità non fu un fatale errore?»⁵. Ma è pur vero che senza il medium del latino Erasmo non sarebbe stato in grado di esprimere in modo altrettanto raffinato la sua critica sociale, né l'uso di una lingua volgare come l'olandese gli avrebbe procurato una risonanza universale nel mondo dei dotti. E fu quest'ultima, secondo Zweig, a fargli da schermo fatale rispetto «al silenzio delle grandi masse e alla sorda protesta che sempre più minacciosa risuonava da immense profondità» (E, p. 98).

Netta predilezione egli accorda perciò all'unica opera erasmiana che, scavalcando i gusti e gli interessi dei circoli eruditi dell'epoca, ha mantenuta intatta la sua vitalità: quell'*Elogio della pazienza* (*Moriae Encomium*, 1509), nato in un momento di buon umore, come scherzo costruito sul nome dell'amico Moro, che riecheggia la greca follia (μωρία).

Delle altre opere che pure gli valsero la fama, Zweig si limita a dare pochi cenni. Non solo gli *Adagia* (1500) e il *Manualetto del soldato cristiano* (*Enchiridion militis christiani*, 1503), ma anche il più sostanzioso lavoro di "umanista biblico"⁶, ossia la traduzione latina, e nutrito commento, del *Nuovo Testamento* (1516) vengono sinteticamente rappresentati come il tentativo di elaborare al posto della teologia tradizionale una "filosofia di Cristo": «Il

⁵ J. Huizinga, *Erasmo*, Torino 1975, p. 70.

⁶ La definizione, coniata da Johannes Lindeboom (*Het bijbelsch Humanisme in Nederland*, Leiden 1913), è stata ripresa da Cornelis Augustijn, *Erasmus von Rotterdam. Leben – Werk – Wirkung*, Monaco 1986, pp. 100 sgg.

cristianesimo è per lui un modo diverso per designare un'etica nobile e umana» (E, p. 75).

Quanto all'*Elogio della pazzia*, Zweig non si limita a ribadire la genialità della "mascherata" erasmiana: affidando alla stultitia il compito di cantare ai potenti della terra le verità più ingrati, «non si sa mai chi abbia in realtà la parola: parla Erasmo sul serio o interviene il personaggio della follia, a cui si deve perdonare anche l'affermazione più insolente e volgare?» (E, p. 65). Nell'opera il biografo vede anche un fondo più serio, una sotterranea vena autocritica. Il saggio Erasmo, il paladino della razionalità eretta a principio, farebbe ora i conti con se stesso, con i limiti della sua natura. E qui, imputando al suo eroe uno scontento per la propria indole fin troppo equilibrata e priva di passionalità, per l'ostinato rifiuto di prendere partito che finiva per collocarlo al di fuori della vera vita, non si sa se Stefan Zweig non faccia ancora una volta il suo proprio esame di coscienza. Anche a lui pare che la finzione letteraria solleghi un'apertura alle ragioni degli altri mai dimostrata nel detestato agone politico. E dopo l'apertura, la severità, con Erasmo e con se stesso: «La ragione è sempre e solo una forza regolatrice, mai creativa di per sé; mentre tutto ciò che è realmente fecondo presuppone sempre una qualche follia» (E, p. 68).

Quella follia, da cui non è propriamente immune il grande avversario di Erasmo. Per illuminare la natura diametralmente antierasmiana di Martin Lutero, Zweig non si limita a fare l'inventario dei possibili contrasti: fanatismo invece che tolleranza; passione invece che ragione; forza primigenia piuttosto che cultura; nazionalismo piuttosto che cosmopolitismo; rivoluzione invece che evoluzione. Il padre della Riforma viene ritratto come un personaggio dal vivo, con la sua straordinaria forza fisica e i suoi cromosomi contadini, con l'impeto della voce tonante e l'innato gusto del linguaggio popolare, nel quale si compiace di esprimersi: «Io divoro come un boemo e tracanno come un tedesco» (E, p. 104).

Nel rubesto e impetuoso teologo di Wittenberg Zweig trova la figura ideale per motivare non solo l'esitazione, ma anche l'incomprensione iniziale di Erasmo, che non fiuta nell'immediato il potenziale eversivo delle critiche luterane. In occasione del primo contatto epistolare Lutero, quale teologo più giovane e interessato a conseguire un intento preciso, non rivela ancora di fronte a un luminare della scienza il suo battagliero animo di profeta. Anzi, la lettera del 28 marzo 1519, riportata da Zweig nei punti chiave, è un capolavoro di diplomazia. Le 95 tesi della *Disputatio* sulle indulgenze sono state rese note da un pezzo, e conquistare alla sua causa il nome di Erasmo vale bene per Lutero l'ossequio al più raffinato cerimo-

niale umanistico: «Riconosci dunque, o uomo amabile, se ti è grato, anche questo tuo piccolo fratello in Cristo, che nella sua ignoranza merita solo di essere sepolto in un angolo buio della terra, e non è degno di essere noto sotto lo stesso tuo cielo e sotto lo stesso tuo sole» (E, p. 118).

A gentile richiesta Erasmo risponde con un gentile rifiuto: non riconosce il “piccolo fratello in Cristo” nella duplice convinzione che mantenere la neutralità sia indispensabile al progresso degli studi umanistici, e che in certe questioni un saggio riserbo dia risultati più proficui di un’interferenza violenta. Zweig risparmia al lettore le sottigliezze dei “distinguo” di cui Erasmo aveva condito la sua prima dichiarazione pubblica su Lutero: «Riguardo all’aspetto buono della sua causa io sto dalla sua parte, ma non riguardo a quello cattivo. Non sono né il suo difensore, né il suo accusatore o giudice. Del resto, perché dovrebbe suscitare malcontento il fatto che qualcuno, mettendo da parte il pomo della discordia, dimostri simpatia nei confronti di un individuo che intanto – cosa che riconoscono anche i suoi nemici – è un uomo buono, e che inoltre – per quanto giustamente amareggiato – ha usato un linguaggio infuocato più del giusto, e che tuttavia – indirizzato diversamente – può essere un eccellente strumento di Cristo?»⁷.

È lo stile per cui la collera di Lutero avrebbe evocato l’immagine del multiforme Proteo o di un’anguilla inafferrabile. Ma nella sostanza Erasmo non si è lasciato piegare da autorità alcuna a pronunciare su Lutero giudizi contrari al suo convincimento. Il quale peraltro, nella confidenza epistolare indirizzata a Zwingli, si esprime addirittura in un pieno consenso per la causa luterana, accompagnato dalla disapprovazione per il modo in cui è stata propugnata: «Tutto ciò che Lutero invoca l’ho insegnato io stesso, ma non in maniera così violenta e in un linguaggio assetato di estremismi» (E, p. 121). E in una lettera indirizzata a Riccardo Pace, e non destinata alla pubblicazione, viene ribadito in un contesto diverso analogo giudizio: «Sotto molti rispetti, Lutero ci ha dato un insegnamento eccellente e impartito eccellenti moniti. Se solo non avesse guastato la sua buona causa con intollerabili errori!» (E, p. 120).

Ma anche nelle poche occasioni in cui Erasmo è costretto a scendere in campo dalla forza stessa delle cose, da quel *tumultus* che più di tutto aveva temuto, il suo atteggiamento nei confronti di Lutero non è improntato a malanimo o a spirito vendicativo. Per tutte, Zweig cita l’occasione “storica”, la faticosa giornata del 5 novembre 1520, quando, secondo la trepida

⁷ Cfr. C. Augustijn, *Erasmus*, cit., pp. 110-111.

immaginazione dello scrittore, «con ogni probabilità il destino della Riforma tedesca, la storia del mondo intero furono completamente nelle mani deboli ed esitanti di Erasmo» (E, p. 128). Rievocato viene l'incontro a Colonia tra Federico il Saggio di Sassonia ed Erasmo. L'imperatore Carlo V ha già convocato la dieta di Worms. Il principe elettore di Sassonia appoggia Lutero, ma senza compromettersi apertamente. Ha d'altronde ricevuto dal legato del papa l'ordine di consegnare l'eretico e di bruciare i suoi libri. Richiede dunque a Erasmo un consulto sullo stato della questione luterana ed eventuali suggerimenti sul da fare.

La risposta di Erasmo, improntata alla proverbiale prudenza, è però un documento di lealtà nei confronti dell'antagonista che suscita l'ammirazione di Zweig: «Se, come affermavano i suoi nemici, Erasmo fosse stato veramente invidioso o vendicativo nei confronti del suo grande collega, questa sarebbe stata un'occasione unica per sbarazzarsi di lui» (E, p. 128). Erasmo invece mette in guardia Federico dal pronunciare avventatamente un verdetto d'eresia, quando solo due Università (Lovanio e Colonia) avevano condannato la dottrina luterana senza peraltro confutarla. Era quindi giusto accedere prima alla richiesta dello stesso Lutero in ordine a una discussione pubblica della sua causa davanti a un tribunale autorevole e imparziale. La proposta viene sostanzialmente accolta dal principe elettore, sicché Lutero, pur colpito da scomunica papale, potrà presentarsi a piede libero davanti ai giudici della dieta di Worms.

Ma dov'era Erasmo, quando il riformatore tedesco ribadisce alla presenza dell'imperatore l'inflessibile volontà di restare fermo nelle sue proprie posizioni («Sto qui, non posso agire diversamente»)? In un momento di decisiva importanza storica il grande umanista resta a casa a studiare, invece di completare l'opera di mediazione con la sua presenza fisica, col suo intervento personale alla dieta di Worms. Zweig non esita ad attribuire alla viltà del personaggio la sua *défaillance* in questo momento cruciale: tragica la sua colpa, in quanto a certi errori non c'è più rimedio. Ma, più che un atto di viltà, gli storici sono propensi a vedere nel comportamento di Erasmo un accesso di scoraggiamento, subentrato alla lettura del *De captivitate babilonica*, uno scritto dirompente, un attacco frontale contro Roma, che agli occhi di Erasmo comprometteva in partenza la sorte di Lutero e rendeva impossibile ogni tentativo di conciliazione⁸.

Peraltro, sono gli anni in cui Erasmo deve continuamente difendersi dall'accusa di «avere depresso le uova che Lutero avrebbe covato», oppure

⁸ Cfr. C. Augustijn, *Erasmus*, cit., p. 113.

di avere «cautamente aperto quella porta che Lutero avrebbe spalancato di forza» (E, p. 121). Difficile quindi immaginare, data la persistenza dell'equivoco e la circospezione del personaggio, un suo intervento diretto in un contesto che non gli garantisse di restare al riparo da ogni sospetto di connivenza col partito di Wittenberg. Quanto alla componente della paura fisica, poi, non c'è davvero bisogno di attribuirlo ad Erasmo in formula dubitativa. Zweig lo sa bene per avere riportato in proposito un brano piuttosto eloquente della già citata lettera a Pace: «Ma anche se Lutero avesse scritto le sue cose con animo devoto, non avrei il coraggio di rischiare la vita per amore della verità. Non tutti hanno la forza dei martiri e devo purtroppo temere che, se si arrivasse a un'insurrezione, io seguirei l'esempio di Pietro. Io rispetto gli ordini del papa e dei principi, quando sono buoni: e ciò in ossequio alla giustizia; li tollero, quando sono cattivi: e ciò per amore della sicurezza. Credo peranco che tale comportamento sia consentito a tutti gli uomini onesti, quando non vedono alcuna possibilità di un'opposizione vincente» (E, pp. 120-1).

In omaggio alle simmetrie psicologiche, Zweig attribuisce ad Erasmo lo stesso peccato di viltà in occasione della dieta di Augusta (1530), che lo vede ancora una volta come il grande assente. Ma non si tratta della tragica ripetizione dello stesso errore. Se a Worms si poteva ancora sperare nella ricomposizione dell'unità cristiana, ad Augusta, nonostante la causa dei riformatori fosse rappresentata dal mite e conciliante Melantone, quella possibilità appariva remota e la divisione del mondo cristiano in due parti era geograficamente delineata. Erasmo lo sa e perciò non va ad Augusta. Nella fitta corrispondenza che alla vigilia della dieta intrattiene con i maggiori, dal banchiere Anton Fugger al legato papale Lorenzo Campeggio, l'obiettivo che egli raccomanda è quello di evitare una guerra, anche a costo di tollerare la presenza di evangelisti e derivati all'interno dell'impero: «Se a determinate condizioni si permettesse l'esistenza delle sette, così come si sta chiudendo un occhio in Boemia, sarebbe certamente una pesante sciagura, ma pur sempre preferibile a una guerra, e quale guerra!»⁹. Non più la ricostituzione del mondo cristiano nella sua unità, dunque, ma per la prima volta la teorizzazione di confessioni diverse al suo interno. Zweig preferisce invece immaginare che se il suo eroe si fosse deciso ad apparire in carne e ossa ad Augusta, forse avrebbe potuto «grazie al suo appassionato pacifismo e all'arte della sua logica unificare all'ultimo mo-

⁹ Cfr. C. Augustijn, *Erasmus*, cit., p. 159.

mento cattolici e protestanti, e l'ideale europeo sarebbe stato salvo» (E, p. 175).

Eppure Zweig documenta bene il progressivo aggravarsi delle difficoltà in cui versa l'ideologia erasmiana lungo gli anni Venti, il precipitare degli eventi che rende sempre più precario il vessillo della neutralità *super partes*. È una triste vecchiaia quella che si apparecchia al mite umanista, che non solo vede indebolirsi ogni giorno di più il suo influsso sulla mutata scena europea, ma deve badare a difendere la sua paradossale situazione: «In Italia e nei Paesi Bassi sono un luterano, in tutta la Germania un antiluterano tanto forte che gli accesi seguaci di Lutero non attaccano nessun altro mortale più ferocemente di me»¹⁰.

Si tratta di un nodo gordiano tanto più difficile da sciogliere in quanto la contraddizione rimproverata non era solo un capriccio della sorte, ma metteva le radici dentro alla storia del celebre umanista della Bibbia. Glielo rinfaccia, in punto di morte, un ex allievo e fervente ammiratore, il cavaliere Ulrich von Hutten, che aveva bramato di diventare «l'Alcibiade di un tale Socrate» (E, p. 143) ed ora, paladino della riforma caduto in disgrazia e braccato da Roma come eretico, approda a Basilea gravemente malato, come un naufrago in cerca dell'ultimo rifugio presso il vecchio maestro. Perennemente ossessionato dalla paura della peste e delle malattie contagiose, Erasmo non lo riceve neppure e lo abbandona al suo destino. Hutten gliela fa pagare, tra l'altro, con una lettera piena di insulti, in cui la viltà è additata senza mezzi termini come il vero movente delle esitazioni erasmiane e il vecchio maestro viene sprezzantemente invitato ad attaccare la Riforma visto che non ha il coraggio di difenderla. E sappia pure Erasmo, ammonisce Hutten, che egli dovrà tagliare nella sua stessa carne: «Il partito dei luterani aspetta la battaglia e non te la negherà. Ma una parte di te non si rivolgerà tanto contro di noi quanto contro i tuoi scritti precedenti. Sarai costretto a adoperare il tuo sapere contro te stesso e ad essere eloquente contro la tua eloquenza di una volta» (E, p. 147).

Era un punto dolente, un monito di cui Erasmo terrà ben conto quando, contro voglia, sarà costretto a violare il patto di non belligeranza osservato nei confronti di Lutero, e a scendere in campo contro di lui. Avendo già criticato l'organizzazione esterna della Chiesa, Erasmo non poteva proporla come tema di sfida al suo grande avversario. Indulgenze, digiuni, opere buone d'ogni genere erano da evitare. Ma anche la più delicata questione dei sacramenti poteva risultare un campo minato, avendo

¹⁰ Cfr. C. Augustijn, *Erasmus*, cit., p. 131.

Lutero nel *De captivitate babilonica* bollato l'arbitrio della Chiesa di Roma, che ne avrebbe sequestrato la somministrazione e aumentato il numero per fini di potere. Facile sarebbe stato a Lutero rappresentare la strumentalizzazione dei sacramenti come una delle cause della corruzione della Chiesa, che era sotto gli occhi di tutti. Perciò, col fiuto del polemista consumato, Erasmo lancia il guanto di sfida su un punto più debole della teologia luterana (come di qualsiasi teologia): la questione della libertà del volere umano.

Appoggiandosi alla dottrina agostiniana della predestinazione, Lutero aveva recisamente negato l'esistenza del libero arbitrio, stigmatizzando come blasfema qualsiasi pretesa dell'uomo di contribuire con le sue opere alla realizzazione degli imperscrutabili disegni di Dio. All'uomo, corrotto dal peccato di Adamo, non resta che la fede nella superiore misericordia di Dio e l'obbligo di credere che egli sia giusto anche quando gli appare ingiusto. Nel *De libero arbitrio* (1524) Erasmo invece si rifiuta di credere che «l'uomo non sia altro che peccato, già per il semplice fatto che Cristo lo chiama rinato e Paolo una creatura nuova»¹¹. Inoltre, che senso avrebbe per l'uomo operare il bene, se tutto, come vuole Lutero, fosse rimesso alla grazia di Dio? La Sacra Scrittura, avverte Erasmo, non dà in materia argomenti incontrovertibili, avvolge anzi il problema in un alone di mistero. Perciò egli ritiene insostenibile e pericolosa la sicurezza con cui Lutero nega radicalmente la libertà del volere umano. Epperò, anche in questo scritto nato in funzione deliberatamente polemica, il tono resta lontano da ogni estremismo o dogmatismo: «Io condivido l'opinione di coloro i quali rimettono qualcosa al libero arbitrio, ma il grosso alla grazia, giacché non dobbiamo cercare di evitare lo scoglio di Scilla, la superbia, per essere trascinati da quello di Cariddi, il fatalismo» (E, p. 155).

La risposta di Lutero si fa attendere per più d'un anno. Non già che gli manchi il piacere della controffensiva. Lutero ha al momento ben altre gatte da pelare ed è palpabile il compiacimento con cui Zweig ci rappresenta la situazione critica di cui è rimasto prigioniero l'impavido riformatore. Chi ha impugnato il vessillo del fanatismo, e ne ha instaurato la legge, corre sempre pericolo di essere eliminato da un seguace più fanatico di lui. Ecco dunque Lutero di fronte a una rivolta, quella dei contadini, che indubbiamente si ispira al suo esempio e alla sua predicazione, e che egli deve ripudiare e reprimere con la massima ferocia perché la sua opera continui a vivere sotto la protezione dei principi. Compiaciuta soprattutto

¹¹ Cfr. C. Augustijn, *Erasmus*, cit., p. 127.

la seguente citazione erasmiana, una rivalsa dello spirito di moderazione nei confronti di chi, avendo seminato la tempesta, non vuole riconoscerne la paternità dei danni: «Ora raccogliamo i frutti del tuo spirito. Tu non riconosci i ribelli, ma essi ti riconoscono e tu non puoi smentire ciò di cui tutti sono convinti, che la presente sciagura è stata causata dai tuoi libri, specialmente da quelli scritti in tedesco» (E, p. 157).

Polemicamente intitolata *De servo arbitrio* (1526), la risposta di Lutero contiene una sola concessione ad Erasmo: quella di essere l'unico interlocutore ad avere capito l'importanza centrale del problema proposto. Per il resto, si tratta di una contrapposizione violenta che porta Lutero «ad un'estrema tensione dei concetti religiosi»¹², nonché alla stroncatura dell'avversario come dissolutore della religione e nemico del cristianesimo. Zweig si limita a riferire solo qualcuno dei fendenti con biblica violenza assestati contro la doppiezza di Erasmo, il quale «dice di non asserire nulla con decisione e poi pronuncia una tale condanna contro di noi. Il che vuol dire scansare la pioggia e correre diritto dentro allo stagno» (E, p. 161).

Anche qui, più che la diatriba dottrinarica, importa al biografo mettere in rilievo l'irriducibile antagonismo di due modi d'intendere la religione. Se la mente filosofica di Erasmo non esita ad esprimere il proprio limite e i propri dubbi in merito ai misteri della fede cristiana, l'animo di Lutero, invaso da ardore profetico, si esprime per assiomi («Senza certezza non c'è cristianesimo. Lo Spirito Santo non è uno scettico») e si dichiara pronto a testimoniare la propria fede a qualsiasi costo, «perfino se il mondo intero dovesse non solo perdere la pace, ma anche sprofondare completamente e andare in frantumi» (E, p. 161). Lutero può farsi forte della parola evangelica, secondo la quale Cristo «non è venuto a portare la pace sulla terra, bensì la spada» (Matteo 10,34). Ma Erasmo aveva già constatato a quali conseguenze potesse portare la pretesa di farsi depositari assoluti del Vangelo e della sua interpretazione: «Gli evangelisti gridano incessantemente: Vangelo, Vangelo!, salvo a farsene interpreti loro medesimi. Una volta il Vangelo rendeva miti i violenti, clementi i predoni, pacifici i litigiosi. Costoro invece, come degli ossessi, non fanno che seminare sedizioni e spargere maldicenza contro uomini benemeriti. Vedo nuovi ipocriti e nuovi turanni, ma nemmeno una scintilla di spirito evangelico» (E, pp. 139-40).

Non erano che gli inizi di una bufera che avrebbe investito l'Europa con una violenza superiore a quella prevista e temuta da Erasmo. Dalla cattolica Lovanio egli era fuggito perché in odore di filoluteranesimo, da

¹² J. Huizinga, *Erasmus*, cit., p. 238.

Basilea contagiata dagli entusiasmi riformatori deve partire quale sospetto filopapista. Intorno al sessantenne umanista si sbriciola letteralmente il mondo nel quale aveva vissuto e creduto. E le vittime di una forza ormai incontrollabile lo toccano spesso assai da vicino: decapitati in Inghilterra amici carissimi come John Fisher e Tommaso Moro, caduto sul campo di battaglia l'interlocutore Zwingli, torturato a morte Thomas Münzer. «Se avessi potuto sapere anzitempo», esclama lo scrupoloso e inorridito pacifista, «dell'avvento di una tale generazione, molto di ciò che ho scritto non lo avrei scritto affatto o lo avrei formulato in termini diversi»¹³.

Le pagine dedicate al tramonto dell'umanesimo e al declino del suo massimo rappresentante d'Oltralpe sono tra le più intense del libro, come quelle che con più forza ne illuminano la genesi. Non fosse per qualche riferimento specifico, esse potrebbero valere altrettanto bene a recitare il requiem dell'Europa democratica, travolta dal nazismo: «Dov'è un rifugio per l'intellettuale, quando il fanatismo eccita i cuori? Il nobile regno dell'umanesimo è sconvolto e quasi assoggettato dai suoi nemici, passati sono i tempi della "eruditio et eloquentia", gli uomini non ascoltano più la parola fine e ponderata della poesia, ma unicamente il linguaggio rozzo e passionale della politica». Poco più avanti par di sentire, ahinoi, un preludio di rassegnazione personale, il commiato anticipato dello scrittore pacifista Stefan Zweig dall'amata Europa: «Quale solitudine circonda in una tale epoca colui che si è dato esclusivamente all'attività intellettuale! Per chi continuare a scrivere, se in mezzo al frastuono della politica gli orecchi sono diventati sordi ai raffinati toni intermedi, all'ironia arguta e penetrante?» (E, p. 179).

Non meno ispirato risulta il capitolo conclusivo della biografia. Zweig vi discute l'eredità di Erasmo e cerca di risolvere l'aporia di fondo che accompagna la sua appassionata ricostruzione del personaggio. Dopo avere messo a corto circuito il testamento spirituale di Erasmo con la rivoluzionaria dottrina politica del *Principe*¹⁴, Zweig constata lapidariamente il trion-

¹³ Cfr. C. Augustijn, *Erasmus*, cit., p. 153.

¹⁴ Qualche anno dopo, nella drammatica esplorazione dell'essenza demoniaca del potere compiuta da Gerhard Ritter, l'antagonista complementare (piuttosto che perdente) di Machiavelli sarà il mite amico di Erasmo, il cancelliere "santo" Tommaso Moro, autore di *Utopia*. G. Ritter, *Die Dämonie der Macht*, Monaco 1948 (I ed., con titolo camuffato per la censura nazista, Monaco 1940: *Machtstaat und Utopie. Vom Streit um die Dämonie der Macht seit Machiavelli und Morus*). La non impeccabile, ma pur sempre meritoria traduzione italiana di E. Melandri vedrà la luce presso "Il Mulino" con un titolo seducente e fortunato: *Il volto demoniaco del potere*, Bologna 1958.

fo storico della concezione machiavellica del potere, laddove l'ideale erasmiano dell'unificazione dei popoli nel nome della comune cultura non ha fatto testo, è anzi rimasto un'utopia. Ma quello che non è riuscito ad affermarsi nella realtà storica, resta operoso come forza dinamica nel campo dello spirito e «proprio gli ideali irrealizzati si rivelano come i più invincibili» (E, p. 186). A dispetto dei freddi *Realpolitiker* (e della realtà effettuale che a loro sembra dare ragione), Zweig conclude che sempre ci sarà bisogno di individui i quali «siano araldi di ciò che unisce i popoli al di là di ogni differenza, e rinnovino fervidamente nel cuore degli uomini l'ideale di una futura umanità superiore» (E, p. 188).

È qui condensato il senso del messaggio che Stefan Zweig intendeva lanciare ai belligeranti della sua epoca. Alla tristizia dei tempi l'intellettuale pacifista ha da rispondere solo con opere che riaccendano negli animi la speranza in una "umanità superiore". Guai a prendere partito per una delle forze in campo. Scendere in polemica diretta, sia pure contro i peggiori nemici dell'umanità, equivarrebbe a rafforzare la logica perversa del fanatismo, la legge della spietata discriminazione: o con me, o contro di me. Perciò Zweig si fa scrupolo di consegnare a un piccolo (ma neutrale) editore viennese questo «sigillo simbolico della sua condotta di vita»¹⁵ invece di cedere alle insistenze di Klaus Mann, che lo reclamava per il Querido Verlag, la casa editrice olandese a cui facevano capo gli scrittori esiliati e oppositori del regime nazista.

Ma si può elevare la neutralità a principio assoluto, da onorare in qualsiasi circostanza? Era un anacronismo insostenibile. Recensendo a Parigi il *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*, Ludwig Marcuse chiedeva al suo autore: «Si può lottare per l'umanesimo senza prendere partito contro i suoi nemici?»¹⁶. Sta qui il punto focale dell'aporia accennata. I conti tornano finché Zweig resta nel campo della teoria, come quando celebra nell'umanesimo una religione laica o dell'umanista ci consegna penetranti tipologie come questa: «In quanto uomo di ampia cultura, l'umanista ama il mondo proprio in ragione della sua varietà, e i suoi contrasti non lo spaventano. Nulla gli è più estraneo che il proposito di eliminare tali contrasti alla maniera del fanatico, che cerca di ricondurre tutti i valori a un denominatore comune e tutti i fiori a una sola forma e a un solo colore. In ciò

¹⁵ Così lo scrittore definisce il suo *Erasmus* nella lettera a Richard Strauß del 17.5.1934: R. Strauß – St. Zweig, *Briefwechsel*, Francoforte 1957, p. 63.

¹⁶ L. Marcuse, *Erasmus von Wien* (1935), in *Stefan Zweig – Triumph und Tragik. Aufsätze, Tagebuchnotizen, Briefe*, a cura di U. Weinzierl, Francoforte 1992, p. 105.

sta appunto il sigillo dello spirito umanistico: nel valutare i contrasti non alla stregua di inimicizie e nel cercare, al di sopra di ogni apparente inconciliabilità, l'unità superiore comune agli uomini in quanto tali» (E, p. 94).

Ma quando si tratta di calare il nobile modello nella realtà, Zweig resta prigioniero di una contraddizione insanabile. Da una parte, egli prescrive all'umanista un'astinenza rigorosa dalle ideologie, «in quanto tutte le idee portano per loro natura all'egemonia», nonché dai partiti, in quanto «è dovere di ogni uomo di partito quello di vedere, sentire e pensare in modo partigiano» (E, p. 93). Dall'altra, rimprovera allo stesso individuo il peccato di aristocraticismo, l'indifferenza nei confronti della realtà, il volere ignorare il popolo. Anzi, nei confronti di quest'ultimo, il severo precettore della neutralità imputa all'umanesimo un peccato ancora più grave: «pretendere di istruire il popolo dall'alto, invece di cercare di comprenderlo e di imparare da lui» (E, p. 97). Come si possa tenere conto della realtà, sforzarsi di capire il popolo e le sue istanze senza prendere partito o cercare alleanze, è un mistero che lo scrittore cosmopolita non vuole dissolvere.

Le stesse oscillazioni affiorano ogni qualvolta Zweig si accosta un po' di più al suo personaggio per sondarne da vicino non tanto la funzione, quanto segnatamente il comportamento pubblico. Ora leggiamo a mo' di biasimo che, in quanto indole poco battagliera, «Erasmo era destinato a soccombere tutte le volte che si lasciò indurre a combattere» (E, p. 111); subito dopo il suo biografo gli rinfaccia però un atto di imperdonabile viltà nello scansare quella lotta che forse gli avrebbe consentito di modificare il corso degli eventi: «Ma dov'è Erasmo in quest'ora? Erasmo, qui sta la sua tragica colpa, in quel momento di portata storica universale è rimasto timidamente nella sua cella di studioso» (E, p. 130).

Altrove apprendiamo che, quando vengono in collisione con gli uomini d'azione o con i funzionari dell'attualità, l'artista e l'intellettuale perdono due volte, la prima perché in questo agone essi oltrepassano i limiti loro segnati dalla natura, e quindi perché sono costretti a scendere al di sotto del loro livello. La sentenza conclusiva suona: «L'intellettuale non deve prendere partito, il suo regno è la giustizia, che universalmente sta al di sopra di ogni discordia» (E, p. 111). Ma come si concilia questo principio teorico con la censura che Zweig muove al comportamento del suo eroe, proprio quando tale comportamento risulta un coerente ossequio a quel principio? Zweig vorrebbe prescrivere ad Erasmo un viaggio a Worms e uno ad Augusta. Ma che avrebbe dovuto fare il principe degli umanisti di-

nanzi alle rispettive diete, il convitato di pietra? Come partecipare a controversie di quella portata senza venire a discorso con le parti in causa, senza mescolarsi con le loro ragioni, senza pronunciarsi vuoi pure con la massima moderazione per una soluzione piuttosto che per un'altra? Il precepto della neutralità restava una pia illusione. Erasmo, che come consigliere di Carlo V aveva già (1516) caldeggiato per il caso Lutero la costituzione di un arbitrato sotto l'egida dell'imperatore, di Enrico VIII e di Ludovico II d'Ungheria, forse temeva che a Worms non fosse più possibile fare l'arbitro, e non s'è mosso dal suo studio di Basilea. Zweig può impuntargli mancanza di coraggio, ma in coerenza con la difesa del principio di neutralità.

C'è di più. Zweig sa anche essere poco tenero con gli umanisti. La sua divertita critica va dagli aspetti esteriori del loro stile di vita (l'uso del latino, il vezzo di nobilitarsi il nome traducendolo in una lingua classica: Schwarzerd diventa Melanchthon) sino ad ancora perdonabili anomalie: «Se si scopre un nuovo manoscritto di Cicerone, il clan degli umanisti crede che tutto l'universo debba uscire dai cardini per l'entusiasmo» (E, p. 99). Ma tale mancanza di senso della realtà porta infine ad una critica impietosa. Gli umanisti erano risolti a governare il mondo in nome della ragione, così come «i principi in nome del potere e la Chiesa in nome di Cristo» (E, p. 96). Chiusi nello spazio ristretto delle accademie, che però avevano diffusione e collegamenti su scala europea; corteggiati da re, papi e imperatori, gli umanisti potevano davvero, come Erasmo all'apogeo della sua gloria, illudersi di avere stabilmente fondato sulla terra il dominio della *ratio*. Ma era come fare i conti senza l'oste e Zweig ci rammenta molto bene che l'illusione di quegli eruditi idealisti era destinata a dileguarsi poco oltre la soglia delle loro biblioteche, in quel vasto mondo dei potenti e dell'uomo comune, che essi ignoravano ma che ritenevano di guadagnare alla causa della *humanitas* mediante l'opera del loro sapere. “Ingenuità professorale”; “abbandono al sogno ad occhi aperti”; “fatale isolamento”; “mancanza di passione e di popolarità”: la penna sensibile del biografo elenca il nome di tutti i peccati che portano gli umanisti all'errore fondamentale di sopravvalutare l'opera della ragione, restando vittime di un fatale ottimismo culturale.

Tutto giusto. Ma come si fa a ripetere lo stesso errore quattrocento anni dopo? Lettore, e forse anche paziente¹⁷ del dottor Freud, Stefan

¹⁷ Sulla probabilità di una cura psicanalitica eseguita presso Freud, cfr. B. Geiger, *Memorie di un veneziano*, Firenze 1958 e J. Cremerius, *Stefan Zweigs Beziehung zu Sigmund*

Zweig sembra adeguatamente vaccinato contro la malattia degli umanisti, contro il virus del *Kulturoptimismus*, tant'è che applica alla disfatta dell'umanesimo la diagnosi freudiana sui rapporti tra cultura e istinto¹⁸: «Sopravvalutando la civiltà, gli umanisti non capiscono le forze primigenie dell'istinto con tutto il loro indomabile potenziale, e prendono sotto gamba il tremendo, insolubile problema dell'odio di massa e delle grandi e virulente psicosi dell'umanità» (E, p. 95). Lo scrittore di Vienna non condivide dunque la fede nella superiore forza della cultura che fu propria del suo lontano antenato di Rotterdam. E come non ne condivide la credenza, così non può invocare l'attenuante dell'ingenuità. Perciò, quello di Erasmo è il dramma di chi vede crollare l'ideale supremo della *humanitas christiana*, cementata dalla *renascentia* delle lettere classiche: ideale in cui aveva veramente creduto. Quella di Stefan Zweig, invece, è la tragedia di chi per istinto si ostina a predicare e a praticare il dogma della neutralità assoluta, mentre la ragione da tempo gli dice che si sta nutrendo del tossico di una rovinosa autoillusione.

È forse questo un pregiudizio di valore per il *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*? Pare proprio di no. Come sanno critici e lettori, le aporie sono spesso feconde in letteratura, e la letteratura austriaca ce lo insegna meglio di altre. Salutato da un'autorevole rivista storica come «il ritratto penetrante di una figura che molti addetti ai lavori non avevano capito affatto»¹⁹, il libro non ebbe certo l'efficacia pedagogica che era negli intenti del suo autore. Come antidoto alla barbarie politica non servì gran cosa, ma si configurò subito e resta tuttora uno degli esiti letterari più felici dello scrittore Stefan Zweig.

Freud, "eine heroische Identifizierung", in «Jahrbuch der Psychoanalyse», 8,1975, p. 66.

¹⁸ Una commossa rievocazione di questa problematica, già avanzata da Freud nel *Disagio della cultura* (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1929), Zweig la inserirà alla fine del *Mondo di ieri*, cit., pp. 364 sgg.

¹⁹ Rec. di Wallace K. Ferguson in «Journal of Modern History», 7,1935, p. 365.

Alberto Destro
(Bologna)

Kassner und Rilke

Kassner und Rilke lernten sich, nachdem sie durch die Lektüre ihrer Werke eine gegenseitige Hochachtung gewonnen hatten, im Jahre 1907 kennen anlässlich einer Lesung Rilkes in Wien (der einzigen seines Lebens), die einen sehr großen Erfolg hatte und zu der Kassner wegen einer Unpäßlichkeit nicht hatte gehen können. Ein paar Tage später besuchte ihn der Dichter in seiner Wohnung. Es war der Beginn dessen, was Kassner mit den Worten kennzeichnet, «was man unsere Freundschaft nennen mag»¹. Die Formulierung ist eher zurückhaltend. Die «Freundschaft» wird zwar genannt, aber mit einer eingrenzenden Zugabe, die sie in der Tat mindestens teilweise in Frage stellt. Mit dieser Zurückhaltung kontrastieren die Briefformeln beider Korrespondenzpartner, die immer wieder nicht nur gegenseitige geistige Hochschätzung beteuern, sondern auch einander der lebhaftesten Freundschaft versichern.

Die Phasen des intensivsten Verkehrs zwischen Kassner und Rilke sind die der Pariser Jahre 1910-1912 und dann der Kriegsjahre in München. Nach Rilkes plötzlicher Entfernung aus München im Jahre 1919 trafen Kassner und Rilke nur noch einmal im Sommer des Jahres 1923 in Muzot zusammen. Der Kontakt wurde allerdings ununterbrochen durch einen ziemlich kontinuierlichen Briefwechsel, die Zusendung der neuerschienenen Werke sowie gegenseitige Informationen durch gemeinsame Bekannte aufrechterhalten. Eine unersetzliche Rolle spielte hierzu Marie von Thurn und Taxis, der auch mehrmals die Möglichkeit des Zusammenkommens beider "Freunde" als Gast bei ihr (beispielsweise in Duino aber nicht nur dort) zu verdanken ist.

¹ Vgl. *Zum Briefwechsel zwischen Rainer Maria Rilke und der Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlobe*, in *Sämtliche Werke*, X. Band, Im Auftrag der Rudolf Kassner Gesellschaft herausgegeben von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp, Pfullingen 1991, S. 328.

Die ziemlich reichhaltige Forschung, die sich der Beziehungen zwischen Kassner und Rilke angenommen hat², will und kann ich hier nicht im einzelnen besprechen, sondern auf einen einzelnen, wiewohl bestimmenden Punkt befragen, der dann den Ausgangspunkt für eine kleine sprachlich-stilistische sowie damit natürlich eng verbunden geistige Reflexion darstellen soll.

Es geht zunächst um die Frage, was zwei so grundverschiedene Persönlichkeiten zueinander brachte. Dabei muß man die Beweggründe des einen von denen des anderen auseinanderhalten. Im Falle Kassners spielte anfangs neben der Schätzung für den Dichter sicher die Gewohnheit, die die großbürgerliche Intelligenz pflegte, den Bekanntenkreis unter den bedeutenden Vertretern der kulturellen Szene möglichst umfassend zu gestalten. Es gehörte zu den Selbstverständlichkeiten für einen Geist wie Kassner, eine zwar andersgeartete aber allgemein anerkannte und auch persönlich bewunderte Größe wie Rilke persönlich kennenzulernen. Wir sind nicht über die Einzelheiten genau unterrichtet, die zum ersten Besuch Rilkes bei Kassner im Jahre 1907 führten. Es ist mit Bestimmtheit anzunehmen (was wir über diese Begegnung wissen, erfahren wir allein aus den Worten Kassners), daß briefliche Kontakte vorausgegangen waren, und daß Kassner Rilkes Lesung in Wien hätte beiwohnen sollen. Dort hätte also die erste direkte Begegnung zwischen ihnen stattfinden sollen. Dies wurde aber durch Kassners vorübergehende Unpäßlichkeit vereitelt, und Rilke sorgte dafür, daß es doch zum Treffen mit dem schon damals berühmten, um zwei Jahre älteren Philosophen kam, indem er ihn in seiner Wohnung besuchte. Dieser Schritt paßt sehr gut in Rilkes höfliche oder urbane bis freundliche und verständnisvolle Art, mit Menschen umzugehen. Meist drückt sich dies im Briefwechsel aus, im Falle Kassners waren die Begebenheiten derart, daß ein persönlicher Besuch sich empfahl. Von da an brach der Kontakt nie völlig ab, ja zuzeiten war er sehr intensiv und manchmal (etwa in Paris) «beinahe täglich»³. Dabei sind zwei voneinander abweichendere Gesprächspartner kaum vorstellbar. Kassner

² Vgl. insbesondere Gerhart Meyer, *Rilke und Kassner. Eine geistige Begegnung*, Bonn 1960 und die dort aufgelistete Sekundärliteratur. Auch Klaus E. Bohnenkamp verweist im Anhang zu dem von ihm herausgegebenen Band Rudolf Kassner, *Rilke. Gesammelte Erinnerungen 1926-1956*, Pfullingen 1976, auf eine kurze Auswahlbibliographie zum Thema Kassner und Rilke.

³ Vgl. *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke (1926)*, in *Sämtliche Werke*, VII. Band, Im Auftrage der Rudolf Kassner Gesellschaft herausgegeben von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp, Pfullingen 1985 S. 278.

der willensstarke redegewandte Mann, der unablässig an seinem gedanklichen «Bau» bastelt und der mit großer Überzeugungskraft für seine Ideen eintritt. Ihm gegenüber steht Rilke, der zarte, scheue, aller vorlauter Öffentlichkeit abholde Dichter, der abseits bleibende Gesprächspartner und einfühlsame Hörer. Hier der Denker, der sich oft in sehr abstrakten, schwer nachvollziehbaren Formulierungen ausdrückt, dort der Dichter, der bekanntermaßen kein Talent fürs abstrakte theoretische Denken besitzt und nie Philosophen ernstlich gelesen hat. Hier der Denker, der alles im Lichte seiner Theorien interpretiert oder sogar perzipiert, dort der Dichter, der die rigoroseste Individualität der Erfahrung eines jeden Menschen in den Mittelpunkt seiner Weltauffassung gestellt hat, vor der strengen Folgerung nicht zurückschreckend, daß selbst die Liebe ihren Höhepunkt erst dann erreicht, wenn sie auf den Partner zu verzichten weiß. Was hat diese zwei Menschen zueinander gebracht?

Bei Kassner scheint dies der Eindruck gewesen zu sein, in Rilke einen besonders verständnisvollen Leser gefunden zu haben, der tiefer und wesentlicher seinen Gedankengängen zu folgen wußte, oder, mit seinen Worten, «besser und richtiger erfühlt hatte als manche andere, die gewöhnlich für derlei Dinge mehr Kenntnis, Wissen und Spezialverstand zur Verfügung haben als die Dichter»⁴. (Man merke, wie das «Erfühlen» gegen «Kenntnis, Wissen und Spezialverstand» ausgespielt wird.) Dabei soll allerdings einem Leser der Kassnerschen Schriften über Rilke ein sprachlicher Zug nicht entgehen, der völlig unrilkesch ist und der, wie mir scheint, das Verhältnis beider zueinander gut zeigt. Ich meine die hohe Frequenz, mit der Kassner in der ersten Person spricht und «ich» sagt. Kassner schildert Rilkes Persönlichkeit, Rilkes Welt, Rilkes Dichtung, und dabei kann er sich auf seine persönlichen Kenntnisse, auf einen Umgang mit ihm berufen, der sich in zahlreichen Episoden, Anekdoten oder mündlichen Zitaten ausdrückt. Dabei rückt sich aber der schreibende Kassner stets in den Vordergrund, mal die eigene Rolle bei einem Vorfall ausmalend, mal Rilkes Worte direkt kommentierend, mal sogar die Distanz von Rilkes Positionen von den eigenen Thesen hervorhebend. Kassner ist niemals der stille Beobachter oder der sachliche Darsteller, er ist immer

⁴ Vgl. *Rainer Maria Rilke zu seinem sechzigsten Geburtstag am 4. Dezember 1935*, in *Sämtliche Werke*, VII. Band, zit., S. 288. Noch in seiner letzten ihm gewidmeten Schrift vermerkt Kassner mit Bezug auf seine Physiognomik, daß zu ihr «Rilke vielleicht aus dem sichersten, genauesten Gefühl heraus schneller Zutritt fand als andere». (*Zen, Rilke und ich*, in *Sämtliche Werke*, X. Band, zit., S. 505.

mit im Spiel. Wer diese Selbstreferentialität von Kassners Worten nicht vernimmt, die wohlgerne selbst in den Seiten, wo das Personalpronomen «Ich» nicht vorkommt, da ist, läuft Gefahr, die dauernde Spannung seines Schreibens nicht voll zu ergreifen, die ständig auf eine Auseinandersetzung mit seinem Gedanken hinausläuft. Aus seinen Worten erfahren wir sehr oft, was er, Kassner, an Rilke gesagt hat, viel seltener und knapper, was Rilke gemeint hat. Wir erfahren, was Kassner Rilke empfiehlt, worauf er des Dichters Aufmerksamkeit gelenkt hat, wie er auf gelegentliche Äußerungen Rilkes reagiert hat, wir hören hingegen weniger Rilkes Stimme. Die Rolle Kassners in seiner Darstellung ist die des Sprechers, des aktiven Subjektes. Wir können uns fast die Szene vergegenwärtigen. Kassner, der hochgelehrte, kultivierte, urbane bis exquisite Redner, der zudem mit großem Eifer seinen Theorien nachgeht, auf einzelne Details zurückkommt, frühere Einsichten weiterentwickelt oder sogar revidiert, führt grundsätzlich das Wort und bildet sozusagen den Mittelpunkt des Geschehens. Rilke steht ihm zur Seite, hört meist voller Aufmerksamkeit, ja Einfühlung zu, streut seine akuten wie ungewöhnlichen Bemerkungen dazwischen, die wiederum Stoff zu Kassners Reflexionen, Richtigstellungen usw. liefern. Aber ich will diese fiktive (aber realistische) Dialogszene nicht weiter ausmalen.

Wenden wir uns eher Rilke zu, und fragen wir uns, was ihn zu Kassner hingezogen haben mag. Dabei können wir uns auf viel oberflächlichere Äußerungen stützen, meist in den Briefen, die sehr oft einen Gelegenheitscharakter haben und zu unserem Thema relativ aussagearm sind. Wir müssen also eher induktiv verfahren aufgrund einer allgemeinen Kenntnis von Rilkes Persönlichkeit. Sicher fühlte sich Rilke von der starken Persönlichkeit des raffinierten Intellektuellen Kassner angezogen, wobei aber bei letzterem die ungleiche Betonung des Verstandes, der Rationalität, des historischen Blickes, der wissenschaftlichen, aufs Verstehen ausgerichteten Forschungsarbeit stark in den Vordergrund gestellt werden muß: alles Dinge, die nicht nur einem Rilke völlig abgingen, sondern ihm wesentlich uninteressant vorkamen, oder besser für ihn uninteressant waren. Rilke war aber so beschaffen, daß er sich mit Anteilnahme auch auf ihm fremde Ausführungen einlassen konnte, ohne daß dies im mindesten etwa als eine Untreue sich selbst gegenüber erscheinen könnte. Stellte aber sich der Fall, daß er in solchen ihm fremd erscheinenden Erörterungen etwas fand (oder «erfühlte»), was sich mit seinen Gedanken oder Gedankenassoziationen berührte oder als Anlaß zu weiterführenden Ideen- oder Bilderketten gelten konnte, so war seine Aufmerksamkeit und seine Anteilnahme

um so stärker. Und dies war im Umgang mit Kassner sicher der Fall. Rilke, der prinzipiell Weltoffene, zu allen geistigen Erfahrungen Bereit, war natürlich prädisponiert für ein gewisses pauschales, eher emotionales Verstehen von Kassners Überlegungen, ein Verstehen allerdings, das an sich nichts vom fachmännischen Durchdringen eines Gedankenbaus, einer Theorie oder eines Systems hatte. Das wäre für ihn einfach irrelevant gewesen. Was bei ihm wirkte, war die emotionale Faszination, die von allgemein oder ungenau erfaßten Theorien ausging. Das reichte aus, um eine intensive Aufnahmebereitschaft als Dialogpartner zu sichern, ohne daß dies ein wirkliches, vertieftes Verstehen bedeuten mußte. Dies war, grob genug gezeichnet, das geistige Verhältnis der beiden so ungleichen "Freunde".

Wenden wir uns nun den Schriften zu, die Kassner Rilke gewidmet hat. Wir können sie in zwei Gruppen zusammenfassen. Zu der ersten, die in der Zwischenkriegszeit entstanden, zählen wir zwei Essays, die *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke (1926)* (im *Buch der Erinnerungen* enthalten), und *Rainer Maria Rilke zu seinem sechzigsten Geburtstage am 4. Dezember 1935*, eine Gedenkrede, die neun Jahre nach dem Tode des Dichters gehalten wurde. Von der ständigen, fühlbaren Präsenz des Verfassers in diesen Schriften habe ich schon vorhin gesprochen, als ich auf die Frequenz von Ich-Sätzen hingewiesen habe. Was weiter – und dezidiert positiv – bei Kassner auffällt auf dem Hintergrund der zeitgenössischen Schriften von Rilke-Bekanntem, -Verehrern, -Bewunderern oder -Geliebten, ist dann der – wie soll man's sagen? – männliche Ton, die Haltung dessen, der bei aller Hochschätzung seiner Dichtung doch auch den Dichter und die Dichtung urteilen, abwägen, bewerten will. Der im bewunderten Dichter bei weitem nicht restlos aufgeht, sondern im Gegenteil einen eigenen Standpunkt aufrechterhält und von dieser Warte aus auch die Grenzen der geistigen Welt des Dichters anvisiert. Dies geschieht allerdings in einer Form, die heute unzureichend erscheint, und zwar als Versuch, bei Rilke *eine* Idee oder *eine* Vorstellung jeweils zu identifizieren, von der aus gleichsam als vom Kernpunkt seines Schaffens sein gesamtes Oeuvre interpretiert und bewertet werden kann. In den *Erinnerungen* ist dies die Rolle des Mittlers, des Sohnes, also Christi (einer Gestalt, die Rilke bekanntlich ablehnte). Die Welt des Sohnes ist die Welt der Entzweiung, also auch der Verantwortung für den Anderen, und folglich auch der Schuld, der Sünde. Die Welt des Vaters ist hingegen eine eher monistische Welt, wo nur Kinder und Knaben sind, die noch von keiner Schuld wissen. Rilkes Welt ist die des Vaters, die Geschichte lebt aber in der Welt des Sohnes. Soweit, sehr grob zusam-

mengefaßt, Kassner in den *Erinnerungen*. In der Gedenkrede zum sechzigsten Geburtstage des Dichters ist dieser zentrale Ansatz zum Verständnis seiner Poesie durch die Vorstellung des Raumes gegeben. Das «Gefühl für Raum» sei das offene Geheimnis, das einem den Zugang zur Welt Rilkes ermögliche, des «Augenmenschen», der alles in die Raumwelt hineinstellte und in Raumhaftes umwandelte⁵.

Nun will ich nicht die hier angedeuteten literaturkritischen Thesen diskutieren: sowohl im Falle des Mittlers wie des Raumes handelt es sich sicher um für Rilkes Welt zentrale Vorstellungen oder Figurationen, nur die Prozedur scheint mir unangemessen und fast gewalttätig. Das ganze empfinde ich nämlich als einen Reduktionsvorgang. Der Kritiker hält Ausschau nach einem Kurzweg zum raschen und völligen Erfassen von Rilkes poetischer Persönlichkeit, er identifiziert *einen* wichtigen aber nur teilweisen Ansatzpunkt und zwingt den ganzen Dichter darin. Das so gewonnene Dichterbild ist zwar sehr kohärent aber ebenso einseitig und keineswegs umfassend. Es handelt sich um einen Kraftakt des Literaturkritikers, der gerade dank der interpretatorischen Geste dessen, der sagt: Ich zeige Euch (endlich!) wie man den Dichter verstehen soll, sich selbst als Hauptsubjekt inszeniert und neben den besprochenen Dichter (das Objekt seiner Dastellung) ebenbürtig stellt. Dem ganzen haftet etwas Rechthaberisches oder vielleicht nur Vorschnelles an. Wie gesagt, wie einem Kurzweg, der möglicherweise in die Nähe des Zielortes führt, aber unsicher oder unwegsam ist und an sehr vielem von der Gesamtlandschaft vorübergeht.

Die Rilke-Schriften der zweiten Gruppe sind nach dem zweiten Weltkrieg entstanden und, indem sie selbstverständlich im Grunde das Rilke-Bild der früheren Schriften weiterführen, bereichern und variieren sie es durch einige nicht irrelevante Akzentverschiebungen. Zu dieser Gruppe zählen *Hofmannsthal und Rilke. Erinnerungen* von 1946, *Zum Briefwechsel zwischen Rainer Maria Rilke und der Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe* von 1948 sowie zwei Schriften aus dem Jahre 1956, *Rainer Maria Rilke. Ansprache aus Anlaß des dreißigsten Todesjahres, 1956, gehalten in Sierre* und schließlich *Zen, Rilke und ich*⁶. Man kann diesen erneuten Äußerungen Kassners den Versuch ablesen, Rilke deutlicher zu historisieren, ihn innerhalb eines geschichtlichen Bildes zu sehen, der erfreulich absticht von der in jenen

⁵ Ebenda 287.

⁶ Heute im 10. Band der *Sämtlichen Werke*, zit., S. 307-321, 322-341, 489-498, 499-510.

Jahren noch andauernden Flut von enchomiasischen Veröffentlichungen von Rilke-Verehrern oder Verehrerinnen. Solche Historisierung erfolgt vor allem durch die Paralleldarstellung von Rilke und jeweils Hofmannsthal, Marie von Thurn und Taxis und ganz besonders Kassner selbst. Die Rolle Kassners, wie sie in diesen Schriften zum Vorschein kommt, ist zum einen die des Augenzeugens, des persönlich Bekannten, der aus dem reichen Vorrat an direkten Erinnerungen zitiert, was seinen Worten einen Reiz verleiht, wie ihn keine bloße literaturkritische Auseinandersetzung besitzen kann. Zum anderen aber gehört Kassner selbst nunmehr zu den historischen Größen, er kann auf das eigene Schaffen als auf etwas bezug nehmen, was man als ein gesichertes Kulturgut nennen könnte. Er braucht etwa seine Theorien nicht mehr zu belegen oder auch nur zusammenzufassen, er darf sie nur nennen und als bereits bekannt voraussetzen, er selber stellt ja einen anerkannten Bestandteil des historischen Bildes dar, in das er nun rückblickend auch Rilke einordnen will.

Dies war im Wesentlichen auch in den Rilke-Schriften der früheren Gruppe zu finden. Denken wir beispielsweise an Kassners Abstandnahme von Rilkes Ablehnung des «Mittlers», die schon in den *Erinnerungen* des Jahres 1926 deutlich genug gerügt worden war. Dort allerdings fand die Konfrontation zwischen zwei persönlichen Ansichten, derjenigen Rilkes und derjenigen Kassners statt, wobei Letzterer bei der Kritik von Rilkes Positionen durch die Verteidigung des eigenen Standpunktes unter Berufung auf die eigenen Werke leichtes Spiel hatte. Jetzt hat sich der Akzent leicht aber bezeichnend verschoben. Von dem Mittler ist in den späteren Schriften nicht mehr die Rede als von *einem* Punkt *eines* besonderen Gedankenbaus (des von Kassner), sondern es wird davon gesprochen, als ob es sich um eine allgemein akzeptierte Vorstellung handelte, von der Rilke auffallenderweise abweicht. Was problematisiert wird ist Rilkes Auffassung, keineswegs die Kassners. Man wäre versucht, dies einfach als die Einseitigkeit eines jeden Kritikers anzusehen, der natürlich auch in die am objektivsten anmutenden Darstellung den eigenen Gesichtspunkt unausweichlich einflieht. Bei Kassner scheint mir der Fall leicht anders zu sein, denn er profiliert das, was er als Manko in Rilkes Weltauffassung betrachtet, nicht auf einen Hintergrund allgemein akzeptierter Lehrsätze, sondern gegen seine eigenen Theorien. Vorbildlich ist diesbezüglich eben die Vorstellung des Mittlers.

Die Rolle des Mittlers, also Christi, in der vom Christentum geprägten europäischen Kultur kann schwer überschätzt werden, sie hat sich aber in der säkularisierten Neuzeit und dann besonders im Laufe des 19. Jahrhun-

derts erheblich geschwächt. Rilke steht also in seiner Ablehnung des Mittlers keineswegs allein da, sondern reiht sich vielmehr in eine Entwicklungslinie ein, die unter ihren Kronzeugen u.a. Goethe und Nietzsche hat. Was aber Kassners Worte über Rilkes Ablehnung der Mittlervorstellung charakterisiert, ist die Bezugnahme nicht auf das Makrophänomen solcher allgemeinen kulturhistorischen Entwicklung, sondern auf seine eigene Konzeption des Mittlers, wie sie in seinen Werken Ausdruck gefunden hat: eine Konzeption übrigens, die mit der überwiegenden Säkularisierung der modernen Kultur und somit auch der Verdrängung von Christi Mittler-Rolle in weitgehendem Kontrast steht. Das leicht paradoxe Fazit davon ist, daß Rilke zwar historisiert wird (oben wurde an die Paralleldarstellungen von Rilke und Hofmannsthal sowie Rilke und der Fürstin Marie von Thurn und Taxis erinnert, dazu könnte man noch den Namen Nietzsche nennen), aber daß er vor allem Kassner selbst (wohl *ex negativo*) historisch zugeordnet wird. Hier auch wird hauptsächlich Kassner selbst als kulturhistorisches Subjekt inszeniert, mit dessen Maß die Glaubwürdigkeit Rilkes gemessen wird.

Ähnliches läßt sich zu anderen Punkten von Kassners Rilke-Darstellung sagen. Ich beziehe mich hier nur noch kurz auf die für Rilke so zentrale Vorstellung des «eigenen Todes», die Kassner derart dezidiert angreift, daß er sie eine «Irrlehre» und eine «fallacy» nennt⁷. Dieses ablehnende Urteil wird kurz darauf noch deutlicher, wo Kassner den Versuch Rilkes, «Tod ohne Vorzeichen [zu] setzen» (gemeint wird natürlich ein negatives Vorzeichen, wie die einstimmige allgemein-menschliche Erfahrung es verlangt), einfach «Nihilismus» nennt. Das Fazit dieser strengen Diagnose ist leicht befremdend, denn gerade «das Versagen der Lehre, die fallacy» soll «Grund, Unterlage einer wundervollen Dichtung» sein⁸. Nun, wie kann das möglich sein, daß eine «Irrlehre» oder eine «fallacy» die Basis einer «wundervollen» Poesie ausmacht? Hier scheint oder droht sich eine Kluft zu eröffnen zwischen der Wahrheit und der Dichtung, die aber doch auch einen Wahrheitsanspruch erhebt, und sei er auch besonderer Art und nicht mit dem der Philosophie zu verwechseln. Mit anderen Worten: nach Kassner scheint große Dichtung auch dort möglich, wo die ihr zugrundeliegenden Konzeptionen falsch sind und zwar in ihren wesentlichen Bestandteilen, nicht etwa im Nebensächlichen. Worauf beruht

⁷ Zum Briefwechsel zwischen Rainer Maria Rilke und der Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, zit., S. 340.

⁸ Ebenda S. 341.

dann der von der Dichtung ausgehende Reiz, könnte man sich fragen. Mir scheint, daß Kassner sich hier einer bloß aussmückenden, rhetorischen Auffassung von Dichtung gefährlich nähert. Was wohltuend wirkt in seinem Rilke-Bild, in seiner urteilenden Grundposition, die ich eine männliche genannt habe, droht in eine auf Distanz allein bestehende Haltung umzuschwenken. Tatsächlich tendiert, was Kassner in seinen späten Rilke-Schriften liefert, dazu, gleichsam einen Rilke von außen zu profilieren, einen Dichter, mit dem er – ich formuliere bewußt pointiert – nicht gut weiß, was anzufangen. Der Dichter ist anerkanntermaßen groß, seine Dichtung ist also «wundervoll», aber er denkt falsch. Was soll man damit?

Ich will solchen Eindruck von einem prinzipiellen Mißverständnis, das auf die wesentliche Andersartigkeit der beiden Persönlichkeiten zurückgeht, durch die kurze Analyse dreier Zitate bekräftigen, die, wie mir scheint, solche Verschiedenheit bestätigen und belegen. Das erste ist durch einen sehr berühmten Satz gegeben, den Rilke wiederholt gebraucht hat und der ursprünglich von Kassner stammen soll. In Rilkes Formulierung in einem Brief an Kassner vom 16. Juni 1911 heißt es: «Einmal, in Cairo, schrieb ich mir aus Ihren Sprüchen in mein Taschenbuch: „Der Weg von der Innigkeit zur Größe geht durch das Opfer“ – (ich schrieb aus dem Gedächtnis, weiß nicht, ob wörtlich richtig –) →»⁹ Man merke den völlig Rilkeschen Duktus des Satzes. Es handelt sich um eine Regel, ein Gesetz, und zwar ein ganz allgemeines. Natürlich gilt es für die Menschen, aber die Formulierung ist derart, daß es noch allgemeiner klingt, so nämlich als ob es sich von der menschlichen Referentialität losgelöst hätte und für alle Wesen gelten sollte: Menschen, aber auch, wer weiß, Tiere oder Pflanzen. Was hier formuliert wird, ist ein universelles Prinzip, das eine entpersönlichte sprachliche Form erhält und somit erheblich abstrakt wirkt. Wer Rilke kennt, erkennt hier gleich den Siegel seines persönlichen Stils. Wie klingt aber der Satz bei Kassner? Er stammt aus *Sätze des Yoghi* mit folgendem Wortlaut: «Wer von der Innigkeit zur Größe will, der muß sich opfern». Auch hier wird ein allgemeines Gesetz formuliert, aber der Ton paßt ganz zu einem menschlichen Adressaten, ja er ist nahezu juristisch: «wer [...] will, der muß». Nichts klingt hier nach der universellen oder kosmischen Stimmlage, die uns bei Rilke begegnet. Es handelt sich einfach um eine unausweichliche Norm, der alle Menschen folgen müs-

⁹ Zit. von Ingeborg Schnack, *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*, Erster Band, Passau 1975, S. 372. Diese Worte stehen u.a. als Motto dem Gedicht *Wendung* voran, das in Paris am 20. Juni 1914 verfaßt wurde.

sen, aber es handelt sich um eine Norm, die eindeutig *alle*, aber *nur* die Menschen angeht. So weit so gut. Hier hätten wir ein Beispiel vor uns, wie Rilke sich produktiv (und das heißt: in sein persönliches Vokabular hereinholend) etwas anzueignen weiß, das in seine Gedankenwelt paßt. Interessant dabei aber ist, daß Kassner in der Folge solche Reprise seines Wortes durch Rilke mehrmals wiederholt, in der Regel aus dem Gedächtnis zitierend, ohne je auf die sprachliche Differenz zwischen ihm und dem Dichter einzugehen. Entweder schien sie ihm irrelevant, oder er hat sie übersehen. In beiden Fällen ein Indiz dafür, daß das Wesentliche der «wundervollen» Dichtung Rilkes, die sprachliche Form oder der Formwille oder der Forminstinkt, ihn wenig oder kaum ansprach. Dabei spielt dieser aus Rilke zurückzitierte Satz bei Kassner eine große Rolle, da er versucht zu erklären, was in dieser eher geheimnisvollen Aussage den Dichter angezogen haben mag (Kassner interpretiert 1956 die «Größe» etwa als das große, d.h. monumentale Werk – kurz: die *Duineser Elegien*, und das «Opfer» als die Ausdauer, mit der es galt, die lange schöpferische Krise der “Dürrejahre” 1912 bis 1922 zu bestehen, bevor der Duineser Zyklus zu Ende gebracht werden konnte)¹⁰. Er bespricht also den Sinn dieses Rilkeschen Kassner-Zitats, er scheint sich aber die Frage nach der Bedeutung der Rilkeschen Umformulierung nicht gestellt zu haben. Das nenne ich eben ein Indiz eines mangelnden Einklanges mit dem Eigentlichen von Rilkes Dichtung.

Auch das zweite Beispiel eines möglichen Mißverständnisses, das ich noch zitieren möchte, stammt aus einer Schrift Kassners, und zwar aus der letzten, die er Rilke widmete, dem Essay *Zen, Rilke und ich* von 1956. Dort berichtet Kassner einen Vorfall aus seinem Umgang mit Rilke: «Wir beide kreuzten einmal im letzten Jahr des ersten Weltkrieges in München an einem Sommernachmittag den Marienplatz, da flog ein Flugzeug über uns hinweg in der Sonne, dem Abend zu. Rief da nicht Rilke aus ungefähr so: es sollte im Fluge bis in den Himmel gelangen, ins Unendliche des Himmels, nicht wieder zurückmüssen, nicht wieder atterrieren und dann geputzt werden, bis es einmal doch zerschellt und den Piloten mitreißt in den Tod. Das war der Sinn seines Ausrufs aus Bewunderung, Wunder, Zweifel und Schrecken zugleich. Ich habe diesen seinen Sinn erweitert. Rilke vergaß dabei, daß so ein konstruierter Apparat nicht über den Begriff hinaus gelangt, weil er von daher, von der Konstruktion, vom Begriff herkommt, daß er, sooft er zerschellt, an seiner Begrifflichkeit und Kon-

¹⁰ Vgl. *Sämtliche Werke*, X. Band, zit., S. 502-503, im Essay *Zen, Rilke und ich*.

struktion zerschellen muß und nicht am Himmel, an dem wir leiden, den wir in uns leiden, weil und soweit wir nicht bloß konstruiert sind»¹¹. Diese Stelle scheint mir geradezu vorbildhaft, um das Verhältnis beider Persönlichkeiten zueinander zu zeigen. Rilke verfolgt die eigene Bilderwelt mit größter figürlicher Exaktheit und unerbittlicher Konsequenz, der physikalische Himmel wird ihm gleich zum «Unendlichen», der Tod des Piloten hört auf, eine menschliche Katastrophe zu sein, und wird zu einem Aufgehen ins All. Kassners Replik holt sozusagen den bildhaften Phantasieflyg des Dichters zurück auf die Erde und liefert eine wiewohl wertvolle und alles andere als banale, doch Rilkes Welt fremde Interpretation des Bildkomplexes Flug/Himmel, die die «Begrifflichkeit» und die «Konstruktion» hervorhebt und somit sich in einer sprachlichen Sphäre bewegt, die noch von Rilke geteilt werden konnte, die aber dann – ohne den schrillen gedanklichen Übergang zu problematisieren – zu einer Vorstellung von Himmel übergeht, die der von Rilke total fremd ist und letztendlich eher der christlichen Metapher des Jenseits an die Seite gestellt werden muß. Was soll sonst heißen, daß wir am Himmel «leiden» und ihn «in uns leiden», wenn nicht, daß wir in uns die Sehnsucht nach einer metaphysischen Unendlichkeit tragen? Der Rilkesche Himmel wird zu einem christlichen und Kassnerschen. Wieder also bei aller Bewunderung des Denkers für den Dichter ein Sympton eines Mißverständnisses, wieder gleichsam einen Rilke von außen.

Zum Schluß nun das dritte Beispiel, das, wie mir scheint, noch gravierender wirkt, weil es nicht den einen oder den anderen Punkt von Rilkes Weltanschauung mißinterpretiert (dies vielleicht auch, aber davon will ich heute nicht reden), sondern die Grundhaltung des Menschen Rilke berührt und somit nahezu penlich anmutet bei einem Gesprächspartner, dessen Verhältnis zum Dichter «man Freundschaft nennen mag». Ich meine hier Kassners Deutung von Rilkes Widmung der *Achten Duineser Elegie* an Kassner selbst. Er will solche Widmung auf eine polemische Absicht des Dichters zurückführen, weil er sich gerade bei der Darstellung des Tieres in der *Achten Elegie* von Kassners Auffassung der Umkehr oder der Konversion entfernt habe¹². Dem ist schwer beizustimmen. In einem ganz allgemeinen Sinne weiß man zwar, daß Rilke prinzipiell der Vorstellung der christlichen Umkehr fern stand. Dazu muß man aber gleich sagen, daß von Umkehr oder benachbarten Begriffen in der *Elegie* keine

¹¹ *Sämtliche Werke*, X, 510.

¹² Vgl. *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*, zit., S. 278.

Rede ist, und daß die Ablehnung der Umkehr-Vorstellung von Kassner nur vermittelt und aufgrund einer Interpretation des Tierbildes in dieser *Elegie* Rilke unterstellt wird. Von dieser vermeintlichen und unausgesprochenen Distanzierung von einer von Kassners zentralen Thesen soll Rilke die Intention zugewachsen sein, der *Elegie* eine Widmung voranzustellen, die antiphrastisch interpretiert werden mußte. Das alles ist einfach unhaltbar (und hat auch in der Rilke-Forschung Unheil gestiftet, indem man sich verpflichtet fühlte, solche kritische Würdigung ernst zu nehmen, um sie wohl meist zögernd zu widersprechen)¹³. Man denke an die enorme Erleichterung, ja an das Glück, das aus allen Äußerungen Rilkes bei Abschluß des Duineser Zyklus spricht, an die überströmende Freude, mit der er allen, die mit ihm im Kontakt stehen, nach zehnjähriger spannungs- und oft verzweiflungsvoller Ausdauer die Vollendung des großen Lebenswerkes meldet. In einem solchen psychologischen Augenblick hätte Rilke, der ja sowieso ideologischen, philosophischen oder religiösen Polemiken abhold war (man denke an seine tolerante Haltung in religiösen Fragen im Briefwechsel auch Partnern gegenüber, die völlig andere Meinungen vertraten, als er) einem polemischen Impuls nachgegeben gerade einem Menschen gegenüber, den er tief verehrte, wenn er auch möglicherweise nicht immer tief verstand? Dabei liefert uns Kassner selbst eine viel einfachere Motivation für die Widmung, indem er uns an ein Gespräch erinnert, das er und Rilke im Garten des Duino-Schloßes viele Jahre vor der Abfassung der *Achten Elegie* geführt hatten, und wo Rilke gerade von dem «inneren Glück der Mücken»¹⁴ wie in der viel späteren *Elegie* sprach. Diese verschlüsselte Anspielung an eine gemeinsame, und ihnen allein eigene Erinnerung entspricht eigentlich viel, viel besser Rilkes feiner Art, mit einem ihm nahestehenden Menschen umzugehen, dem er seine Freundschaft und seine Verehrung erweisen will. Man kann nicht umhin, vor Kassners Zeugnis eines eher noch als literarischen oder philosophischen, eigentlich menschlichen Mißverstehens leicht befremdet zu sein.

¹³ Soviel mir bekannt, hat erst Dieter Bassermann 1947 Kassners Deutung der Widmung mit aller Entschiedenheit verworfen. Vgl. *Der späte Rilke*, 2. Ausg., Essen und Freiburg 1948, S. 466.

¹⁴ Vgl. *Rainer Maria Rilke zu seinem sechzigsten Geburtstage*, zit., S. 297.

Emanuela Veronica Fanelli
(Sassari)

Troppo intelligente per essere un poeta?
Robert Musil, Franz Blei e la crisi del sistema letterario

La rinnovata ed intensa attenzione della *Musilforschung* italiana per *L'uomo senza qualità*, che nel giro di sei anni – dal 1992 al 1998¹ – ha visto succedersi due edizioni integrali comprensive di inediti e un doppio volume dedicato ai saggi e alle lettere, sembra convalidare e alimentare il corso dell'inesauribile vicenda editoriale ed ermeneutica del grande romanzo. La sfida filologica del romanzo-*Torso*, in cui il volume del 1992 trovava la sua ragion d'essere rispetto all'edizione integrale italiana prima del 1957-1962², si poneva come presupposto programmatico alle successive proposte di lettura in quanto frutto di una più matura e consapevole ricezione critica³. Gli sforzi della ricerca hanno mirato, infatti, a farsi in-

¹ Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, vol. I, edizione di Adolf Frisé, prefazione di Giorgio Cusatelli, trad. di Ada Vigliani, Milano, 1992. Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, a cura di Adolf Frisé, introduzione di Bianca Cetti-Marinoni, trad. di Anita Rho, Torino, 1996. Robert Musil, *Saggi e lettere*, voll. I-II, a cura di Bianca Cetti-Marinoni, Torino, 1995. Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, vol. II e scritti inediti, a cura e con la presentazione di Adolf Frisé, trad. di Ada Vigliani, Milano, 1998.

² I primi due volumi in traduzione italiana del romanzo (Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, voll. I-II, a cura di Cesare Cases, trad. di Anita Rho, Torino, 1957) si rifacevano all'edizione integrale tedesca delle opere curata da Adolf Frisé (Robert Musil, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg, 1952). Il terzo e più tardo volume dedicato ai capitoli inediti contenuti nel lascito (Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, vol. III, a cura di Ernst Kaiser e Ethnie Wilkins, traduzione di Anita Rho, Torino, 1962) veniva, invece, affidato alle indicazioni dei germanisti Kaiser/Wilkins (Robert Musil, *The Man without Qualities*, voll. I-III, London, 1953-1960), basate su una ricostruzione della successione compositiva dei capitoli discordante da quella adottata da Frisé.

³ Il volume unico del 1996 e i due successivi del 1992-1998 (cfr. nota 1) attingono alla più recente e ultima edizione tedesca curata da Adolf Frisé (Robert Musil, *Gesammelte*

terpreti fino in fondo di quel senso molto musiliano dell'incompiutezza che, se da un lato presuppone l'impossibilità immanente di un'opera chiusa e a tutto tondo, dall'altro ne oltrepassa ed amplia implicitamente i contorni e i confini fino a raggiungere sfere d'influenza e di attinenza dell'Opera tutta⁴. Nel pieno rispetto del gusto musiliano per le «azioni parallele», fino ad oggi la storia dell'*Uomo senza qualità* nella sua forma aperta, in cui tutte le sfere del pensiero confluiscono fondendosi eppure rimangono distinte e distinguibili, si è realizzata in un susseguirsi periodico e costante di traduzioni e riedizioni, recuperi filologici, rivelazioni biografico-documentarie e polemiche ermeneutiche che si superano e integrano a vicenda in un caleidoscopico panorama esegetico. Tutto ciò a partire dagli anni della riscoperta – anch'essa avvenuta parallelamente in Germania e Gran Bretagna a cavallo fra gli anni '40 e '50 – del dimenticato Robert Musil, riscoperta che è divenuta scenario di un'intensa quanto prolungata *querelle* filologica intorno alla sua opera maggiore⁵.

Werke, Bd. 1-5, Reinbek bei Hamburg, 1978). Entrambe le edizioni comprendono i capitoli pubblicati dall'autore presso Rowohlt nel 1930 e nel 1933, le bozze di stampa (1937-1938), abbozzi e studi inediti in successione cronologica in parte inversa fino a giungere ai primo schizzi e progetti embrionali del romanzo risalenti agli anni '20. I volumi primo e secondo del 1992-1998, che includono nella seconda parte studi finora inediti in Italia, si concludono con un esaustivo e dettagliato apparato di note esplicative e con una bibliografia essenziale di riferimento. Per un'analisi della proposta di traduzione di Ada Vigliani nelle sue affinità e divergenze rispetto alla prima di Anita Rho si veda Bianca Cetti-Marinoni, «Un'azione editoriale parallela», in: *L'indice dei libri del mese*, n. 5, maggio 1993, p. 19.

⁴ Uno studio pionieristico in tale direzione rappresenta il volume di Marie-Louise Roth, *Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters*, München, 1972.

⁵ Per una accurata analisi della *querelle* filologica si veda: Bianca Cetti-Marinoni, Introduzione a *L'uomo senza qualità*, op. cit., 1996, p. VII-XXXII, e Donatella Mazza, «La fortuna critica dell'*Uomo senza qualità*», in: Robert Musil, op. cit., vol. I, 1992, p. XIX-XLII. La vicenda editoriale dell'opera nasce intorno alla fine degli anni '40 con la riscoperta dell'autore austriaco avvenuta contemporaneamente in Germania da parte di Adolf Frisé e in Gran Bretagna ad opera di Ernst Kaiser e Ethnie Wilkins. Le due edizioni dell'*Uomo senza qualità*, pubblicate a pochi anni di distanza (cfr. nota 2), divergono nei criteri di raggruppamento e successione dei capitoli del lascito, degli abbozzi e dei primi schizzi. Le scelte attuate dai due curatori corrispondono a due divergenti considerazioni delle intenzioni di Musil per la prosecuzione e conclusione del romanzo. Entrambe le edizioni – che risentono di un «metodo contaminatorio» in cui era troppo forte e visibile l'intenzione ermeneutica dei curatori – ebbero allora un effetto immediato sulle valutazioni e osservazioni critiche del romanzo tanto da frantumarne l'unità in punti focali antitetici e da dividere la *Musilforschung* europea in fronti ermeneutici contrapposti.

Il dibattito si articolava sulla valutazione dei criteri editoriali adottati dai due principali curatori del romanzo, Adolf Frisé e i germanisti Ernst Kaiser ed Ethnie Wilkins, e investiva anche le questioni dell'analisi e sistematizzazione del ricco lascito musiliano⁶. Ciò portò la ricerca d'oltralpe a concentrarsi sin dai suoi inizi prevalentemente sul controverso critico-filologico, nella cui risoluzione si ponevano le premesse per la definizione dei principi estetici e poetologici che potessero fornire le basi di un'interpretazione unitaria dell'opera. Nel frattempo in Italia, dove la recezione dell'*Uomo senza qualità* fu sin dai suoi inizi – come testimonia Adolf Frisé⁷ – pronta ed attenta agli sviluppi del dibattito europeo, la discussione critica si polarizzava invece intorno alla collocazione filosofica e storico-culturale del romanzo⁸. Due differenti letture andavano delineandosi: l'una decostruttiva sulla linea del pensiero nichilista che partiva da Nietzsche fino ad arrivare a Wittgenstein; l'altra utopico-costruttiva che collocava il romanzo nell'ampio orizzonte del *finis Austriae*, in quanto espressione del mito abburgico, sintomo del suo disfacimento e, allo stesso tempo, segno autoreferenziale della sua rinascita. In questo iato ermeneutico entrambe le let-

⁶ Robert Musil, *Der literarische Nachlaß*, CD-ROM-Ausgabe, hrsg. von F. Aspetsberger, K. Eibl und A. Frisé, Reinbek bei Hamburg, 1992. L'attuale versione su CD-ROM dei manoscritti rende palese la modalità compositiva dello scrittore che nella redazione di capitoli anche molto tardi recuperava, rielaborava e inseriva abbozzi, schizzi o pensieri appartenenti a periodi diversi. Nella prima edizione Frisé aveva optato per il criterio dell'affinità tematica del materiale che «tendeva a levigare le contraddizioni e le diversità degli inediti risalenti ad epoche talora molto distanti, in una concezione globale del romanzo che, secondo il curatore, sarebbe rimasta pressoché immutata» (Donatella Mazza, op. cit., p. XXXI). Da qui il «gioco ad incastro con materiali disomogenei, abbozzi rifiutati o abbandonati dall'autore, senza alcun criterio cronologico o filologico» (ibid.) Kaiser e Wilkins scelgono, invece, un metodo più rigoroso nel rispetto della scansione cronologico-compositiva a testimonianza del tormentato procedere della scrittura musiliana negli ultimi anni. Tuttavia all'edizione veniva dato un taglio ermeneuticamente troppo deciso che spostava il nucleo conclusivo del romanzo dall'unione incestuosa ipotizzata per i fratelli in direzione dell'utopia della *unio mystica* dell'altro stato. La questione filologica impegnerà la germanistica di lingua tedesca fino al 1978, anno dell'ultima edizione Frisé, in cui il materiale del lascito viene inserito in ordine cronologico inverso, partendo dagli ultimi capitoli composti durante l'esilio svizzero fino ad arrivare ai primi abbozzi risalenti al 1919.

⁷ Adolf Frisé, Presentazione a: *L'uomo senza qualità*, vol. II, Milano, 1998, pp. XII-XVII. Cfr. Paola Sorge, «Il destino di Robert Musil straniero in patria», in *Repubblica*, 10.05.1998, pag. 31.

⁸ Cfr. Donatella Mazza, op. cit., vol. I, pp. XXXIV-XXXVIII e Bianca Cetti-Maroni, Introduzione a *L'Uomo senza qualità*, op. cit., p. VII e segg.

ture sembravano, tuttavia, trovare conferma e talora convergere appieno nell'impianto polifonico e pluriprospectico che Musil aveva concepito per il romanzo.

Dalle antitesi e aporie svelate dalla sua prima sezione, infatti, prendeva forma lo spazio ideologico per una progettualità utopica immanente al testo, il cui strumento principale si rivelava una sorta di progressiva razionalizzazione della realtà umana. Solo inizialmente *pars destruens*, l'auspicata «politica di organizzazione spirituale»⁹ si dimostrava, in effetti, il presupposto irrinunciabile per la rifondazione di categorie etiche e gnoseologiche valide per il dominio dei compiti vitali. Ciò nonostante, la seconda parte del romanzo sembrava smentire a prima vista tale fattiva progettualità, indicando nella sfera privato-individuale dell'«altro stato» (*anderer Zustand*) mistico, nello spazio anarchico e criminale dell'amore fra i fratelli Ulrich e Agathe, l'unico luogo – definito *ex negativo* come non-luogo (u-topos) – della soluzione utopica dei conflitti morali ed epistemologici che l'epoca poneva.

Queste tracce ermeneutiche basate su categorie in antitesi rischiavano di far perdere di vista l'idea fondante e fondamentale dell'intera opera musiliana, la ricerca, cioè, di una sintesi tra il momento mistico e quello «mondano» – la *taghelle Mystik*, la mistica diurna –, tra il progetto di razionalizzazione e lo stato utopico della realizzazione. Tale ricerca presuppone, infatti, il superamento di ogni sintassi antitetica e la creazione di una dinamica categoriale che integri e, dunque, relativizzi le antitesi. Se l'*Uomo senza qualità* è la testimonianza poetica più ambiziosa di tale progetto, trascurare il resto della produzione significherebbe, comunque, non solo dimenticare il cammino e la storia delle intenzioni che hanno segnato il percorso artistico dello scrittore, ma anche tradire l'impianto ideale dell'opera aperta. Da questo punto di vista l'iniziale tendenza spiccatamente monografica della *Musilforschung*, che, concentrata sull'*Uomo senza qualità*, considerava e, di conseguenza, interpretava l'opera «minore» come un *pendant* letterario sulla falsariga del capolavoro incompiuto, non ha favorito una lettura più differenziata, globale e integrativa della produzione musiliana.

A partire dagli anni '80, tuttavia, emergono nuovi spunti critici che aprono la strada verso la considerevole – sia per quantità sia per qualità – produzione saggistica e teorica di Musil. La traduzione di numerosi saggi, dei diari insieme alle lettere, e la nuova edizione della prosa breve e degli aforismi, segnano – detto con l'autore – uno «spostamento di prospettiva»

⁹ Robert Musil, *Saggi e lettere*, op. cit., p. 56.

che rispecchia una maggiore attenzione per la dimensione estetica e poetica dell'opera¹⁰. Dalle due più recenti edizioni del romanzo emergono, infatti, con chiarezza non solo la procedura compositiva «stratificata» e la modalità sincritica con cui Musil lavorava, ma anche i profondi e consapevoli intrecci e le inevitabili connessioni tra piano estetico-poetologico e piano narrativo dell'opera. Bianca Cetti-Marinoni riconosce la struttura del romanzo come rispondente al principio formale e filosofico del saggismo¹¹. Questi, da un punto di vista filosofico, nega la stabilità e l'univocità dei valori e, da un punto di vista estetico-formale, relativizza con decisione la struttura a tutto tondo dell'opera chiusa. Giorgio Cusatelli parla a tal proposito di tecnica compositiva «feuilletonistica», che, affiancando capitoli autonomi ma correlati, sembra «prevenire e delegittimare il coagularsi di un *plots*»¹².

Uno degli esempi più chiari dell'intrecciarsi di prassi poetica e riflessione poetologica è il bel saggio *Il letterato e la letteratura. Considerazioni in proposito* (1931), un *desideratum* fra le edizioni italiane dei saggi, ora tradotto e pubblicato in dittico con lo scritto commemorativo *Franz Blei – 60 anni* (1931)¹³. Il primo come il secondo si rivelano, infatti, una preziosa guida alla comprensione delle condizioni storico-culturali e letterarie della nascita dell'*Uomo senza qualità*, essendo stati concepiti entrambi fra il 1930 e il

¹⁰ A partire dagli anni 70-80 si ha un susseguirsi di traduzioni italiane di rilievo, tra le quali si ricordino: Robert Musil, *Sulle teorie di Mach* (1973); *Sulla conoscenza del poeta. Saggi* (1979); *Diari* (1980); *Sulla stupidità e altri scritti* (1986); *Romanzi brevi, novelle, aforismi* (1986); *Saggi e lettere* (1995).

¹¹ Bianca Cetti-Marinoni, op. cit., 1996, p. XII e segg.

¹² Giorgio Cusatelli, op. cit., vol. I, 1992, p. XXII. Musil pubblica singolarmente molti dei capitoli del romanzo che assumono in tal modo una configurazione autonoma al di là del loro contesto compositivo. Alcuni vengono pubblicati in forma di studi preparatori come, ad esempio, per il personaggio di Leona («Leona», in: *Literaria-Almanach*, 1921; «Die beiden Geliebten», in: *Prager Tageblatt*, 1923; «Ein herausgerissenes Blatt», in: *Prager Presse*, 1926). Altri, invece, vengono dati alle stampe negli anni che immediatamente precedono l'edizione della prima parte del romanzo (*Kakanien*, in: *Der Tag*, 1928 und *Deutsche Zeitung Bohemia*, 1929; «Ulrich», in: *Berliner Börsen Courier*, November 1930 und *Prager Presse*, Dezember 1930.) da un lato per seguire una strategia editoriale che mirava a saggiare il pubblico dei lettori e, dall'altro, per ovviare alla precaria situazione economica in cui Musil si trovava.

¹³ Robert Musil, *Il letterato e la letteratura*, traduzione e postfazione di Silvia Bonacchi, Milano, 1994. Il volume verrà citato in seguito tramite il numero di pagina fra parentesi. La critica italiana ha riconosciuto e sottolineato presto l'importanza poetologica del saggio (cfr. Lalli Mannarini, *Il primato della teoria*, Milano, 1970 e Claudia Monti, *Musil e la metafora della scienza*, Napoli, 1983).

1931, negli anni a cavallo tra la pubblicazione del primo volume del romanzo e il lavoro al secondo.

Il letterato e Franz Blei condividono una storia compositiva parallela. Lo scritto per Franz Blei, infatti, era stato pensato come affettuoso contributo ad una miscellanea in occasione del sessantesimo compleanno dell'amico, personalità viva e poliedrica della scena culturale dell'Austria del primo Novecento. La conoscenza fra i due risale al 1907, anno in cui Blei recensì il *Törless* per la contestata rivista *Die Opale*, e si consolidò negli anni fino a diventare una salda amicizia alla cui base vi era reciproca stima, espressione a sua volta di una profonda coincidenza intellettuale.

L'intuitiva sicurezza di giudizio, che di Blei Musil loda ed ammira, trova conferma sin dalla sua interpretazione critica dell'opera prima del giovane narratore di Brünn. Blei vi coglie in nuce quella ricerca di una compenetrazione fra lo spirituale (*Geistliches*) e il sensibile (*Sinnliches*) che sarà un aspetto fondamentale dell'intera produzione musiliana successiva. Guardando oltre le interpretazioni correnti che inserivano il *Törless* nel filone delle numerose opere a sfondo psicopedagogico sull'adolescenza apparse in quegli anni (si pensi a *Die Turnstunde* di Rilke e a *Unterm Rad* del giovane Hesse), Blei vede in questo romanzo «per nature esteticamente intellettuali» un tentativo di ricostruire «geneticamente una certa forma dell'odierno intellettualismo»¹⁴.

Attraverso le tante riviste di cui fu redattore e fondatore, Franz Blei non solo mise a disposizione del giovane Musil una piattaforma per la scena europea cui l'Austria si stava aprendo all'insegna di una dichiarata ricerca di autonomia culturale rispetto al Reich. Col tempo Blei si dimostrò inoltre un valido e costante appoggio per le scelte poetiche dell'amico, un attento interlocutore ed un sostenitore ammirato. In una lettera del 1924 a lui indirizzata Musil, che aveva cercato l'intervento di Blei nella vicenda della difficoltosa pubblicazione e rappresentazione dei *Fanatici*, scrive: «Lei è davvero l'unica forza al mondo capace d'indurmi a lavorare quasi in ogni situazione»¹⁵. Non di meno Musil si esprime su Blei con toni affettuosi e di lode in una serie di scritti d'occasione – nella recensione *Saggistica*¹⁶ (1913) e in *Franz Blei*¹⁷ (1918) – e nel 1930 pone (sorprendentemente) *For-*

¹⁴ Franz Blei, «Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törless», in: *Die Opale. Blätter für Kunst und Literatur*, hrsg. von Franz Blei, Wiener Verlag, 1. Teil, 1907, S. 213.

¹⁵ Robert Musil, *Saggi e lettere*, op. cit., p. 666.

¹⁶ *Ibid.*, p. 193-201.

¹⁷ Robert Musil, *Sulla stupidità*, Milano, 1986, p. 65-69.

men der Liebe (Forme dell'amore, 1930), un saggio sulle forme dell'erotismo in prospettiva storica, e *Erzählung eines Lebens* (Racconto di una vita, 1930), una sorta di autobiografia in forma di *portraits*, al novero fra i migliori libri dell'anno accanto a *Berlin Alexanderplatz* di Döblin¹⁸.

Di questa affinità elettiva che legava i due intellettuali è esempio eccellente il *Bestiarium* (1922) in cui Blei – amante delle mistificazioni pseudonimiche e anagrammatiche – inserisce interventi di un tale Dr. Maturin Melas, nella fattispecie Robert Musil, e li alterna a riflessioni proprie¹⁹. Così arricchita la quarta edizione del *Bestiarium* si rivela un'opera strutturata come un fraseggio, un dialogo di citazioni, incastonate a formare un impianto architettonico basato sul contrappunto. Qui Blei e Musil si incontrano nella comune riflessione sulla funzione e sul compito dell'intellettuale nella Mitteleuropa del primo dopoguerra e nella definizione dei concetti di poeta (*Dichter*) e di poesia (*Dichtung*). Mentre questi assumono una valenza che rinvia all'idea comune della convergenza di sfera etica ed estetica, più ardua appare, invece, la definizione dei campi d'azione e degli oggetti d'indagine dell'intellettuale. Dalle pagine dell'opera la sua figura emerge rispetto a quella del poeta grazie allo spessore storico del compito di cui è investita. Alla luce dell'allora acceso dibattito intorno alle nozioni di *Kultur* e *Zivilisation*, l'intellettuale diventa un'irrinunciabile istanza di mediazione capace di attivare un confronto dialettico fra i movimenti artistici contemporanei e una rivisitata tradizione culturale e spirituale.

Lo scritto *Franz Blei – 60 anni*, che nei primo abbozzi portava l'eloquente titolo «Un salvataggio dell'onore del letterato», si propone di difendere l'amico «famoso e malfamato» (53) – una personalità tanto camaleontica quanto lo erano le attività cui si dedicava e che si sottraevano ad ogni classificazione ortodossa – difenderlo e salvaguardarlo, dunque, dalle più svariate e contrastanti accuse. Una volta era l'imputazione di essere un *causeurs*, erotomane e scellerato, un'altra quella di essere un socialista catto-

¹⁸ Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Reinbek bei Hamburg, 1981, S. 1722-1723. Solo pochi sono gli scritti della ricchissima produzione di Blei disponibili in traduzione italiana, tra questi: *Il bestiario della letteratura*, trad. di L. Rega, Milano, 1980, e *Gilles de Rais e altri racconti*, trad. di S. Velotti, Pordenone, 1986. Quest'ultimo volume contiene, oltre al racconto che dà il titolo alla raccolta, *Principe Hyppolit*, *Beau Brummel*, *Eliogabalo* e *L'ultimo scritto di Casanova*.

¹⁹ Franz Blei, *Das große Bestiarium der modernen Literatur*, 4. Auflage, Berlin, 1922. A proposito delle diverse edizioni dell'opera si veda: Roger Willemsen, «Man nimmt Franz Blei zu leicht!». Robert Musil und *Das große Bestiarium*, in: Joseph Strutz (Hrsg.), *Robert Musil und die kulturellen Tendenzen seiner Zeit*, Musil-Studien 11, München, 1982, S. 122ff.

lico o, peggio, un «esteta cattolico» (ibid.); tutte accuse che andavano man mano sommandosi fino a culminare nella più infamante di tutte: quella di essere un letterato, il «funzionario non ancora specializzato della letteratura» (10).

In quanto tale il «letterato-soltanto» rimane – inconsapevolmente – al di fuori delle leggi del mercato letterario, non riesce a mettere a frutto il proprio capitale spirituale, essendo «un individuo al quale un difetto costituzionale ancora poco studiato impedisce di diventare un bravo giornalista»²⁰. Vano si dimostra ogni tentativo di inserirlo in sfere d'appartenenza definite e definitive; il letterato «intellettuale» sarà sempre troppo sentimentale per gli intellettuali e il letterato «sentimentale» sempre un tantino troppo intellettuale per i sentimentali. Per le convinzioni incostanti, per le conclusioni logiche inaffidabili e le vaghe conoscenze di questa tipologia letteraria le epoche trascorse avevano coniato epiteti sanguigni quali «imbrattacarte o criticastro»²¹. Il termine usato dalla contemporaneità e solo in apparenza pacifico di «letterato» nasconde, tuttavia, insidie ancora più profonde e pericoli più sottili. Se l'appellativo «letterato», «forma base dalla quale hanno origine tutte le altre» (10), è divenuto un'ingiuria, indubbiamente si sono introdotti dei fattori di disturbo nel sistema che regola il rapporto fra letteratura, coloro che ne sono gli artefici, i *letterati*, e coloro che ne fruiscono, i *lettori*.

Lo scritto d'occasione, che inizialmente doveva seguire lo schema retorico di una *laudatio*, si carica progressivamente di toni polemicici e svela infine la sue mire nascoste. Musil ne fa un pre-testo per riflettere sulla funzione dell'intellettuale e dello scrittore nella neonata Repubblica Austriaca, percorsa da profondi conflitti sociali e politici. L'analisi «sintomatologica» della crisi di cui sono investiti i tradizionali valori storico-sociali ed estetici e di cui la disfunzione nel sistema letterario è segno permette a Musil di prendere posizione rispetto alla cultura e allo spirito del suo tempo. Il fatto che il tipo-Blei attiri su di sé – simile ad un catalizzatore – le più varie e contrastanti opinioni e valutazioni dei contemporanei diventa un punto di partenza prezioso per tracciare una mappa caleidoscopica della complessa realtà storica e spirituale dell'epoca. La riabilitazione dell'amico Blei oltrepassa i limiti posti dal genere dello scritto d'occasione e diventa un mezzo per circoscrivere caratteristiche e potenzialità di questa

²⁰ Robert Musil, *Saggi e lettere*, op. cit., p. 29.

²¹ Ibid., p. 119.

particolare tipologia umana, della specie sub- o pseudoletteraria del letterato.

Sono questi gli anni sofferti della stesura del secondo volume dell'*Uomo senza qualità* in cui Musil vive una profonda crisi artistica ed esistenziale. Le riflessioni intorno alla figura di Blei e alla sua collocazione nel panorama intellettuale del tempo fanno emergere con urgenza la necessità di una autochiarificazione sul proprio ruolo e sulla propria identità di scrittore. Pochi mesi più tardi, infatti, e dalle considerazioni nate nello scritto commemorativo per Blei prende lentamente forma il saggio *Il letterato e la letteratura*, il luogo dell'intreccio di opera letteraria e concezione poetica, delle mire contingenti del saggio e delle più ampie motivazioni estetiche del romanzo e della scrittura. Nel *Letterato* Musil attualizza, rielabora e struttura in maniera più sistematica e organica le posizioni estetiche espresse negli scritti teorici giovanili, nei «grandi articoli [che] provengono dallo stesso circuito di idee del romanzo»²²: *L'Uomo matematico* (1913), *Schizzo della conoscenza del poeta* (1918), *Spirito ed esperienza* (1921) e *Spunti per una nuova estetica* (1925).

Il percorso argomentativo del saggio si incentra su tre aspetti principali: l'analisi del concetto di «letterato», la lettura critica del rapporto tra tradizione letteraria e originalità poetica e, infine, il riscontro della necessità di un'integrazione dinamica di forma e contenuto poetico finalizzata alla creazione di senso (*Sinngestaltung*).

La nozione di saggio (*Essay*) e saggismo (*Essayismus*) rappresentano un punto di riferimento centrale della scrittura musiliana. Musil riscopre l'accezione etimologica di «saggio» in quanto *exagium*, atto del saggiare, della comparazione valutativa, della ponderazione problematicizzante. Di questa nuova valenza si carica la modalità paratattica e confrontativa dell'*Essay* che viene affiancata a quella ipotattica e causale della spirito definitorio della *ratio*. Nel confronto metodologico fra le due, il *modus* saggistico si rivela il solo capace di esprimere un'alternativa all'insufficienza dell'approccio sistematico e scientifico ai temi non verbalizzabili della sfera del *non razionale*, quelli della religione, dell'etica e dell'estetica. L'*Essayismus* inteso come atteggiamento intellettuale è, dunque, la modalità per eccellenza di rappresentazione e percezione della varietà e della molteplicità del mondo, mai univoche né in evoluzione lineare e tantomeno più riducibili ad un'unità a tutto tondo. La forma letteraria del saggio realizza, dunque, il *modus* d'integrazione dei diversi e contraddittori aspetti della realtà.

²² Così Musil scrive nel 1929 all'amico Johannes von Allesch. Ibid., p. 704.

I suoi pensieri sono radicati indissolubilmente in un humus compatto di sentimento, di volontà, di esperienze personali e di complessi d'idee collegati in modo tale che solo nell'atmosfera psichica di una situazione interiore unica essi ricevono e danno piena luce. Non aspirano affatto a una validità generale, ma agiscono come esseri umani che ci afferrano e ci sfuggono senza che si possa fissarli razionalmente, e che ci contagiano spiritualmente con qualcosa che non si può dimostrare. Possono anche contenere contraddizioni; giacché quel che nel saggio assume la forma di un giudizio è soltanto una istantanea di ciò che non è altrimenti comprensibile se non in istantanee. Sottostanno a una logica più duttile, e tuttavia non meno rigorosa.²³

Rispetto a coloro che si mostravano allora persuasi che il pullulare di sette cripto-letterarie – tutte in attesa che la liberazione dello spirito giungesse loro «dalla dieta a base di ciliege, dal teatro all'aperto, dalla ginnastica ritmica, dall'arredamento domestico, dall'eubiotica»²⁴ e via discorrendo, e al cui confronto i circoli d'ispirazione irrazionalistico-vitalistica intorno a George, Blüher o Klages sembravano formati da innocenti scolaretti – rispetto ai persuasi che tali fenomeni fossero, dunque, «un luminoso segno» dell'elevato livello spirituale del mondo tedesco, la posizione di Musil è chiara e decisa. Egli difende la logica più duttile ma non meno rigorosa del saggismo, il «diritto al metodo»²⁵ e quel primato del *theorein* alla cui mancanza attribuisce l'agonia intellettuale ed artistica contemporanea. L'accanimento contro qualsiasi forma d'intellettualità e, di contro, l'ubriacatura sentimentale di un'epoca dimentica che «il sentimento senza intelletto è grasso come un ricciolo di burro», hanno minato a tal punto il valore della produzione artistica coeva che «dopo aver letto di seguito due romanzi tedeschi, dobbiamo risolvere un integrale per dimagrire»²⁶.

In questo giudizio vi è tutta la pungente diffidenza di Musil verso le opere che appaiono o che hanno la presunzione di apparire un tutto tondo, rigurgiti di una mancanza di unità che mistifica e celebra se stessa nella sua miseria. Coloro che agiscono per il vero *theorein* «scrutano in lontananza. [...] Sono troppo certi della propria coscienza per tollerare certezze. Scelgono in apparenza tra quel che è presente, mentre in realtà *lavo-*

²³ Ibid., p. 193.

²⁴ Ibid. p. 118.

²⁵ Ibid., p. 194.

²⁶ Ibid., p. 18.

rano alla creazione di una nuova misura»²⁷. Blei sembra incarnare appieno la combinazione straordinaria di rigorismo e libertinaggio intellettuale, la «mutevolezza attiva» delle opinioni (*aktive Wandelbarkeit der Anschauungen*), che fa sì che egli si avvalga del «diritto di essere indifferente alle cose che ama o che avversa, più che non alle ragioni per cui le ama o le avversa»²⁸. Questa è, dunque, l'essenza del saggista.

Nel *Letterato* Musil esercita in modo esplicito il diritto al metodo dell'*Essayismus*. L'operazione che vi realizza è duplice: da un lato postula la necessità di un approccio saggistico all'oggetto di indagine; dall'altro, crea magistralmente un'impalcatura autoreferenziale che rende possibile la tematizzazione del discorso poetico *all'interno* della sua stessa realizzazione nella forma letteraria del saggio. Attraverso la creazione intratestuale di un piano prettamente poetico, Musil delimita per sé uno spazio di riflessione critica che tematizza e, allo stesso tempo, realizza strutturalmente la forma estetica della rappresentazione di cui essa stessa è il centro.

Attraverso uno spostamento prospettico "ironico-saggistico", Musil impugna il concetto di letterato prendendo ad esempio il caso Blei – figlio illegittimo di Madre Letteratura – e ad esso contrappone la figura del *Dichter* (poeta) e del *Genie*. Mentre questi si nutre ancora «alla mammella della vita» (17), l'intellettuale-letterato ne attinge i fatti solo «di seconda mano», poiché si occupa «troppo esclusivamente di letteratura a spese della sua "piena umanità"» (10). Ribaltando le convenzioni epocali, Musil riscopre questo poeta senza genialità che si distingue per le grandi conoscenze e per il loro ampio respiro e che, tuttavia, manca di creatività; egli è dichiaratamente epigone, compilatore e cronista dello spirito. Mentre i poeti, i *Dichter*, lo vedono come un «compromesso, una rifrazione della propria luminosa natura nei vapori della razionalità comune»²⁹, Musil vi ravvisa non solo un prodotto sintomatico, ma anche un sismografo sensibilissimo dell'epoca dagli innumerevoli "-ismi" che non può (o non vuole) esser più patria della genialità.

L'agognata autonomia e centralità dell'arte che la *Moderne* aveva rivendicato con rinnovata forza all'inizio del secolo aveva portato paradossalmente ad un confinamento della letteratura in uno spazio egocentrico di cui l'artista – persona straordinariamente geniale o straordinariamente ordinaria – rappresenta il centro esclusivo. La letteratura sembrava allonta-

²⁷ Ibid., p. 200. Corsivo mio.

²⁸ Robert Musil, *Sulla stupidità*, op. cit., p. 67.

²⁹ Ibid., p. 68.

narsi sempre più vistosamente dai compiti vitali che si ponevano all'uomo moderno. Ridotta questa all'immagine di «farfalle che svolazzano attorno alla luce artificiale, mentre fuori splende il sole»³⁰, la vita attiva finiva per dichiarare se stessa l'unico, autentico poema e il lettore – protagonista assoluto dell'avventura vitale – poteva elevare se stesso al rango di poeta geniale. Una volta estintosi anche l'ultimo lettore, «restano soltanto geni»³¹ – e letterati.

Mentre in questo desolante panorama Madre Letteratura sembra accontentarsi – sebbene malvolentieri – dei prodotti di questa genialità di scarto, Musil ne valuta in modo sorprendentemente positivo la figura giocosa e diafana, la cui caratteristica risiede in un'integrazione dinamica fra spirito (*Geist*) e sentimento (*Gefühl*). La figura, così concepita, del letterato implica la possibilità di una dilatazione degli spazi d'azione della letteratura che giungono ad abbracciare i campi della conoscenza, della scienza, della morale e del sentimento, portando ad una «convergenza dei vari ambiti conoscitivi e delle varie sfere psichiche nella letteratura». (80)

Di fronte al monolitico fanatismo sentimentale dell'epoca *l'Essayist* estende la sua «intellettualità concentrata» (57) come anche il suo istinto all'epoca presente e a quelle passate, ai loro molteplici fenomeni artistici, sociali e spirituali. Con essi egli «agisce» in modo sintetico e selettivo, riportando ad unità e coesione la complessità, la capillare dispersione di un mondo stratificato e pullulante di centri incoesi e restituendo loro continuità storica, culturale e spirituale. Il tipo-Blei è, dunque, il prodotto non solo esemplare ma anche necessario del suo tempo.

Non a caso Musil riprende nel saggio la definizione schellinghiana del poeta sentimentale, il poeta della riflessione sulla perdita immediatezza del contatto con la natura a cui si sostituisce la mediatezza del pensiero. Di questa tipologia “antro-poetica”, che inaugura l'epoca della poesia moderna, Leopardi scrive nello *Zibaldone*: «Poeti non erano se non gli antichi [...] ed i moderni che hanno questo nome, non sono altro che filosofi. Ed io infatti non divenni sentimentale, se non quando, perduta la fantasia, divenni insensibile alla natura e tutto dedito alla ragione ed al cuore, insomma filosofo»³².

L'idea prototipica del saggista-letterato permette a Musil di riprendere la polemica contro la concezione antiintellettualistica dell'intuizione poe-

³⁰ Robert Musil, *Saggi e lettere*, op. cit., p. 119.

³¹ Ibid.

³² Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Milano, 1980, p. 118.

tica e del processo creativo. Dieci anni addietro il tema aveva rappresentato lo spunto per il bel saggio *Spirito ed esperienza* (1921), scritto in aperto dissenso con l'interpretazione in chiave biologico-darwinistica dell'evoluzione culturale che Oswald Spengler aveva proposto nel *Tramonto dell'Occidente* (1918). Musil riprende la tematica poco più tardi nel *Bestiarium* di Blei, in cui si ritrovano passi e sviluppi tematici del saggio sullo scritto di Spengler, per denunciare ancora una volta l'abuso che i sostenitori delle concezioni vitalistiche e irrazionalistiche dell'arte fanno del concetto di intuizione³³. Frantendendone appieno la natura, questi le attribuiscono poteri da «bacchetta magica da prestigiatore» (17) dalle cui leggi occulte il poeta messianico e visionario è governato. Nelle epoche ideologicamente forti ed unitarie, culla della «grande poesia» (27), la cui grandezza consiste nella piena coincidenza di contenuto poetico e contenuto culturale olistico, l'affidarsi del poeta alla sola forza creativa dell'intuizione è per Musil segno e sintomo di disgregazione. Poiché la grande poesia nasce appunto da «una dottrina, un consenso ideologico, convinzioni stabili e condivise dalla comunità» (ibid.), dove viene a mancare l'idea di una collettività organica o pur anche l'illusione di essa, la letteratura cessa di essere avvenimento collettivo e, in tal senso, epico. Le leggi che regolano il sistema letterario, che sono basate sulla costante trasmissione, rielaborazione e innovazione di valori e contenuti culturali, estetici e poetici e che vanno a formare l'eredità spirituale e culturale di un'epoca, si frantumano. Presupposto e condizione di ogni opera d'arte diventa allora l'assoluta originalità egocentrica di un poeta culturalmente isolato e isolante, animato dai rituali occulti dell'intuizione individuale.

Nel difendere dichiaratamente coloro che della poesia, al contrario, amano e sono capaci di vedere la chiarezza delle leggi compositive e formali nonché il pensiero che la sorregge e di cui essa è espressione mediata, Musil stabilisce un parallelo metodologico tra intuizione artistica e scientifica. L'operazione comparativa mira a restituire all'intuizione artistica la dimensione intellettuale che sembrava esserle preclusa: estendendo all'arte le leggi che regolano la valutazione di un fenomeno o esperimento scienti-

³³ Blei inserisce due interventi di Musil: *Von der geistigen Ernährung durch Intuition* e *Von der Streitfrage über die biologischen Begriffe Zivilisation und Kultur* (in: Franz Blei, op. cit., S. 116-121) Sull'argomento si vedano anche: Silvia Bonacchi/Emanuela Veronica Fanelli, «Ein nie gesättigtes Verlangen nach Geist. Zur Beziehung zwischen Franz Blei und Robert Musil», in: Dietrich Harth (Hrsg.), *Franz Blei Mittler der Literaturen*, Hamburg, 1997, S. 108-138; Roger Willemsen, op. cit., S. 120-129.

fico, Musil eleva il concetto di comparazione (*Vergleichen*) a possibile criterio di giudizio per gli eventi poetici, sottraendoli all'arbitrio della valutazione soggettiva o di gusto.

L'immagine del poeta "megafono di Dio e dell'umanità", che pareva esprimere una rinnovata forza della letteratura, è per Musil un chiaro indizio della debolezza del sistema letterario. Infatti, più questo è forte, meno visibile è il singolo talento originale. All'ironia pungente con cui Musil ritrae il prototipo del poeta moderno – «un uomo eccezionale (e da qui all'incapace di intendere e di volere il passo è breve)»³⁴ – si affiancano non meno sferzanti le parole con cui Blei lo definisce: egli è «un semi-dio o un semi-idiota, un demente, in ogni caso, ma con segno variabile»³⁵. La loro comune commiserazione per questo «parto deforme della ragione» è misura della profonda indignazione di coloro che sono convinti che «l'individuo che pensa artisticamente [sia] minacciato oggi dall'individuo che pensa non artisticamente e dall'artista che non pensa affatto»³⁶. All'unisono i due scrittori interpretano questo fenomeno come una manovra strategica della contemporaneità allo scopo di isolare il poeta dalla propria intellettualità critica, di negargli l'accesso a sfere d'influenza reali e di fargli perdere il contatto con la propria memoria culturale e con il patrimonio spirituale dell'epoca, di cui, al contrario, il suo agire poetico deve essere il frutto³⁷.

³⁴ Robert Musil, *Saggi e lettere*, op. cit., p. 33.

³⁵ Franz Blei, op. cit., S. 197.

³⁶ Robert Musil, *Saggi e lettere*, op. cit., p. 33 e 194.

³⁷ Cfr. Franz Blei, op. cit., p. 180-200. Nella quarta edizione del *Bestiarium*, arricchita rispetto alla prima del 1921 da numerosi saggi critici, Blei colloca l'acutizzarsi di questo fenomeno culturale in coincidenza con il rafforzamento della struttura capitalistica delle società occidentali. All'indomani della Grande Guerra l'entusiasmo che coinvolge gli intellettuali nella prospettiva di partecipare alla costruzione di una società democratica assunse nel pensiero di Blei uno slancio quasi messianico. Nel 1919 abbraccia ufficialmente la fede cattolica – conversione clamorosa insieme a quelle tra altre di Hermann Bahr e Hugo Ball – e fonda in collaborazione con il filosofo Max Scheler le riviste *Summa. Steigerung und Vertiefung des Wertgefühls* (1917-1918) e *Die Rettung. Blätter zur Kenntnis der Zeit* (1918-1920). Con la formula provocatoria «Es lebe der Kommunismus und die katholische Kirche!», Blei propone come alternativa alle ideologie nazionalistiche e particolaristiche e al capitalismo massificante il recupero dei principi universali delle prime comunità cristiane rivisitati nella chiave etico-sociale cui si erano ispirati i movimenti comunisti del secolo scorso. Cfr. Gregor Eisenhauer, *Der Literat: Franz Blei – Ein biographischer Essay*, Tübingen, 1993, p. 166 e segg. e Burckhard Dücker, «Es lebe der Kommunismus und die katholische Kirche! Intellektuelle Selbstverständigung als ge-

Segno di vitalità di ogni sistema letterario è per Musil la presenza di un «criterio oggettivo» (*sachliches Maß*, 15) forte che operi all'interno del sistema stesso. Una letteratura formata da sole opere originali non potrebbe essere considerata tale e né lo potrebbero le singole opere originali, poiché andrebbero a cadere i termini di comparazione irrinunciabili forniti dall'insieme delle opere della tradizione letteraria. Anche l'originalità, infatti, esprime un «concetto di relazione» (*Verhältnisbegriff*, *ibid.*). La letteratura, che segue «una legge o [...] un caos segreti» (13), è costituita da singole opere unite da un qualcosa che, mai puro arbitrio e sempre tendente ad un ordine, la rende un tutto infinito ed incompiuto e che, al suo stesso interno, agisce sinteticamente sui singoli elementi.

In un sistema, in cui «incensiamo il “funzionario”, ma trascuriamo la funzione»³⁸, la prima a perdersi è, dunque, l'idea della sintesi e dell'unità cui tende ogni movimento vitale. La legge che regola il sistema-letteratura e che non opera diversamente da quella che regola il sistema-vita, non mira a sommare, addizionandole, le singole opere o a dare un quadro sinottico dei singoli autori (i funzionari), bensì ad inserire opere ed autori in ordine di funzione, importanza, efficacia, significato e valore in relazione alla singola personalità e al contesto culturale in cui nascono e vengono, poi, rielaborati. Da qui la rinnovata importanza che Musil e Blei attribuiscono alla critica letteraria, al lavoro della recensione critica, «da quintessenza delle esperienze di lettura rielaborate dal pensiero»³⁹, che agisce in modo tale da trasformare in letteratura l'aggregato incoeso di lettori, poeti e libri.

Blei non è un poeta, ma incarna appieno l'essenza del saggista; ogni sua convinzione e giudizio non nascono dalla volontà di trovare un punto definitivo di sicuro approdo. Per lui «la vita delle idee» è più importante di qualsiasi convinzione: «Quel che conta non sono i risultati, sui quali talvolta si avrebbero obiezioni da sollevare» – scrive Musil –, «bensì quell'atmosfera di giorno nascente dalla quale si levano a mo' di tentativi, per poi nuovamente ricadere, universi di creature»⁴⁰. Blei è una sorta di precursore, colui che spiana la strada per la ricostruzione del sostrato culturale che solo permette la rinascita della letteratura e che, in quanto tale, rappre-

sellschaftliches Orientierungsangebot. Zu Franz Bleis Zeitschriften *Summa* und *Die Rettung*», in Dietrich Harth (Hrsg.), *op. cit.*, S. 47-65.

³⁸ Robert Musil, *Saggi e lettere*, *op. cit.*, p. 471.

³⁹ *Ibid.*, p. 124; cfr. Franz Blei, *op. cit.*, p. 180 e segg.

⁴⁰ Robert Musil, *Saggi e lettere*, *op. cit.*, p. 199.

senta l'istanza di collegamento fra tradizione e originalità poetica. Così Musil interpreta il fine lavoro di miniaturista e ritrattista di Blei che, mosso dalla volontà di fissare nel tempo forme e formule epocali, ricostruisce con la sua «intellettualità concentrata» fenotipi antropologici di posture etiche e spirituali di cui il ritratto del Principe Hyppolit è creazione mirabile⁴¹.

Nello scegliere come criterio di giudizio dell'originalità poetica il principio della comparazione (*Vergleichen*), Musil sembra per un momento auspicare per la contemporaneità una sorta di epigonismo estetico. Tuttavia, la concezione musiliana del processo poetico non solo come esperienza individuale (*Erlebnis*), come l'atto del «considerare, del credere, del presagire e del sentire» (*Meinen, Glauben, Ahnen, Fühlen*, 25), bensì anche e precisamente nella sua funzione di esperienza riflessa (*Erfahrung*), di evento comunicativo e comunicabile, sostiene e amplifica la successiva svolta argomentativa del *Letterato*.

Nel paragrafo dal titolo «Il significato della forma» (*Die Bedeutung der Form*) Musil introduce il concetto di *Gestalt* (forma) nella sua accezione attiva di *Gestaltung* (realizzazione nella forma). Egli mutua il concetto di *Gestalt*, «fondamento scientifico [della] compenetrazione di forma e contenuto» (31), dalla psicologia gestaltica con cui era venuto in contatto negli anni di studio berlinesi (1903-1908) come allievo di Carl Stumpf. Durante gli anni '20 gli sviluppi epistemologici e le successive implicazioni estetiche della ricerca gestaltica, grazie soprattutto ai contributi di Max Wertheimer e Wolfgang Köhler, contribuiscono a riaccendere l'interesse di Musil che scorge nel concetto di *Gestalt* una forte potenzialità poetologica⁴².

La tendenza epistemologica olistica che si diffonde nella prima metà del secolo e che viene racchiusa nella denominazione di pensiero olistico, si impone in quegli anni come corrente di pensiero dissidente rispetto alla teoria associazionistica della percezione. Mentre secondo quest'ultima tutti i singoli elementi della percezione sensibile convergono in un intero sommativo, la teoria gestaltica sostiene che l'intero che sorge dalla combi-

⁴¹ Fra il 1906 e il 1907 Musil compone un'opera rimasta frammento dal titolo *Tagebuch Hippolyte* che rimanda sia dal punto di vista formale-compositivo che da quella tematico al *Portät* di Blei (*Die Insel*, 1901) Cfr. Robert Musil, *Tagebücher*, Bd. II, Reinbek, 1983, p. 918-923.

⁴² Al ruolo fondamentale che la teoria gestaltica ha avuto nel formarsi della concezione poetologica di Musil è dedicato il saggio di Silvia Bonacchi, *Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluß der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils*, Bern, 1998.

nazione intenzionale dei singoli elementi percepiti non sia affatto riducibile alla loro somma addizionale.

Come nella musica i singoli suoni non si possono separare dalla melodia che ne nasce, così anche il momento della combinazione degli elementi della percezione rappresenta il punto decisivo, l'irripetibile e unico, quel «qualcosa di molto individuale [...] che non si può esprimere e misurare» (31) attraverso la mera somma dei dati che lo compongono. Questo «più» di senso, che corrisponde alla qualità gestaltica (*Gestaltqualität*) della percezione, nella sfera dell'arte porta alla creazione di senso (*Sinngestaltung*) e contiene, inoltre, un particolare valore poetologico ed estetico. Tramite esso Musil giunge a definire il processo dinamico-intenzionale della creazione poetica e a mediare, riequilibrandolo in chiave creativo-progettuale, il rapporto fra tradizione letteraria e originalità epocale.

I passaggi del saggio che riguardano i concetti di forma e contenuto costituiscono il piano più prettamente estetico del saggio *Il letterato*. Lo studio dei fattori forma/contenuto in quanto elementi portanti della poesia ha occupato Musil sin dagli inizi della sua attività letteraria⁴³. La questione della forma, che, mantenendo invariato il contenuto – «indifferente materiale grezzo» (*indifferentes Rohmaterial*) – produce un mutamento di senso conseguente al mutamento della forma, viene ampiamente trattata con particolare riguardo al genere dell'*Essay* nel frammento poetologico *Forma e contenuto* (*Form und Inhalt*) del 1910⁴⁴. Ma solo l'incontro con la teoria gestaltica e la successiva elaborazione delle sue implicazioni estetiche offrono allo scrittore la base scientifica per ipotizzare la possibilità di un'integrazione dinamica di forma e contenuto. Come nella combinazione unica dei singoli elementi si realizza quel «così irripetibile» (31) che contraddistingue la *Gestaltqualität*, la qualità, il valore e il senso della percezione gestaltica, così nell'integrazione di forma (*Form*) e singoli contenuti di senso (*Sinninhalte*) ha luogo la *Sinngestaltung*, il dare forma (*Gestalt*) – mai definitiva e sempre con valore di soluzione parziale – a nuove unità di valore e senso.

In tal modo Musil si appresta a tracciare un percorso parallelo che coinvolge sia i processi individuali di percezione ed elaborazione del reale sia il significato che l'arte assume nella formazione e rielaborazione dei con-

⁴³ Una delle prime testimonianze delle riflessioni intorno alla ricerca di un equilibrio nel rapporto forma/contenuto all'interno di un componimento poetico è una lettera del 1903 all'amica Stephanie Tyrka (cfr. Robert Musil, *Saggi e lettere*, op. cit., p. 492-495).

⁴⁴ Robert Musil, *Diari*, Torino, 1980, p. 294; Robert Musil, *Gesammelte Werke*. Bd. 8, p. 1299-1303.

tenuti e delle categorie di pensiero. Difatti, seguendo una legge di economia spirituale e allo scopo di dominare i compiti posti dalla vita, l'individuo crea per sé una sorta di riduzione semplificante di atteggiamenti e comportamenti complessi in formule (*Formel*). Tale creazione di formule, o formalizzazione (*Formelbildung*) è riconoscibile già a livello fisiologico: come l'un-due-tre di un qualsiasi movimento fisico si fonde con l'esercizio reiterato in una formula corporea ripetibile in maniera immediata ed integrale, così lo spirito si adopera nel «ricondurre a totalità tutto ciò che l'anima recepisce ed emette». (32) L'esperienza (*Erfahrung*) tende, dunque, a fissarsi in formule d'esperienza ripetitiva che fanno sì che i singoli movimenti spirituali che formano un insieme di esperienze acquisite diventino meccanismi quasi inconsci.

All'interno del meccanismo di formazione concettuale l'arte assume il compito di intervenire sulla nostra immagine del mondo e sui nostri parametri intellettuali spezzando le formule pur necessarie dell'esperienza ripetitiva (*Erfahrung*) con le «esperienze vive» (*Erlebnisse*) dell'arte. Negli *Spunti per una nuova estetica* Musil descrive l'atto di liberazione come un cedimento della *fiction cum fundamento in re* che è l'immagine usuale del mondo e che «si ammantava di una solidità incrollabile, ma solo apparente»⁴⁵. Lo stupore che nasce dall'alterazione dell'equilibrio nella coscienza quotidiana del reale, comunque, non è che mezzo e non fine ultimo per scardinare la validità assoluta dell'esperienza normale tramite esperienze vive. La qualità gestaltica della creazione artistica si realizza, certo, nel dare forma unica, individuale ed irripetibile a contenuti vitali; ma le *Gestalten* che nascono non sono figure irrazionali, «in quanto ammettono confronti e classificazioni» (31). Per un attimo, liberi dalla «fissità stereotipata» di sensi e concetti, si è tentati di abbandonarsi alla zona oscura dell'*anderen Zustandes* («altro stato»); un caso limite – scrive Musil –, ipotetico e mai duraturo se non nelle forme della patologia⁴⁶. All'interno di questa antitesi apparentemente ineludibile fra «stato normale» e «altro stato» Musil ritrova la funzione di un'arte che mai perda interamente il contatto con la realtà e col pensiero, che non sia uno stato autonomo che oltrepassa i confini che lo distinguono dalla mistica o dalla patologia, ma che sia piuttosto come «un ponte che ha una spalla sul terreno solido e s'inarca, come per raggiungere la spalla opposta nell'immaginario»⁴⁷.

⁴⁵ Robert Musil, *Saggi e lettere*, op. cit., p. 96.

⁴⁶ Cfr. *ibid.* p. 101-102.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 110.

Nel *Letterato* Musil riprende questi concetti e li inserisce nelle riflessioni sul rapporto fra eredità e originalità poetica. Come il processo poetico non deve consistere in una «ripetizione della vita o di opinioni su questa» (40), ma deve portare alla superficie nuove costellazioni di senso e creare un'immagine del mondo ricca di valore, allo stesso modo la poesia (*Dichtung*) deve poter riassumere e concentrare in sé contenuti spirituali, etici ed estetici trasmessi dalla tradizione letteraria, ri-combinarli e, a seconda delle mutate circostanze culturali e storiche, dar loro forma poetica nuova.

Dove il raccontare o il rappresentare non sono più mera descrizione di avvenimenti, bensì un interrogarsi sul loro senso, la tradizione si rivela un punto di riferimento imprescindibile per la creazione di uno spazio inter-soggettivo, post-epico che sia la base per la ricerca di senso collettiva. All'intellettuale Musil demanda il compito di questa ricerca e alla critica ascrive la capacità di creare una coscienza, una memoria letteraria e artistica collettiva. L'*Uomo senza qualità* realizza magistralmente l'intenzione di strutturare il romanzo come un *collage* di citazioni che siano «necessità costitutiva e non solo espressione della semplice esigenza di ornamento retorico» (13) e corrispondano alla natura spirituale della letteratura come i ricordi alla natura spirituale dell'individuo. La necessità del «richiamo alla parola piena dei maestri» (ibid.) e non meramente al loro pensiero si concretizza nell'intreccio di citazioni di Meister Eckhart, Nietzsche, Maeterlinck, Ralph Waldo Emerson, Ellen Key e altri di cui l'*Uomo senza qualità* è sapientemente disseminato. Questo richiamo è in piena sintonia con il disegno del romanzo come un tutto “smontabile”, un assemblato organico di momenti autentici – fusione non manipolata di contenuto-pensiero e forma – della tradizione spirituale.

La formazione versatile dell'amico Blei – ben lontana dall'onnivoria letteraria o da una sistematica raccolta di idee – riflette la sua capillare capacità ricettiva, quel «certo accordarsi, molto ricco e puro, con ciò che è conforme al suo spirito» (55). Il suo *ethos*, affine nella gioia epicurea al nietzscheano “fiuto degli spiriti”, esprime la compenetrazione di istinto ed intelletto di una artista della vita (*Lebenskünstler*) per il quale l'arte di godere la vita è divenuta tecnica del controllo di essa. *Kunstgenuß* (godimento dell'arte) è per Blei pari al *Lebensgenuß* (godimento della vita) ed entrambi mirano all'innalzamento del “sentimento vitale” (*Steigerung des Lebensgefühls*). Essi hanno, dunque, la funzione espressamente etica di offrire all'individuo un orientamento intellettuale per il dominio dei compiti vitali. L'insaziabile, «perenne aspirazione, sempre inappagata, alla vita dello spirito» crea il sostrato comune dell'intellettuale-letterato e del poeta, poiché lo

spirito (*Geist*) non è altro che «tutto ciò di cui la nostra vita interiore ha bisogno; e ne fa parte tutto ciò che religione e politica nel senso più vasto, tutto ciò che è arte, tutto ciò che è umano [...]»⁴⁸.

Musil conclude il *Letterato* con la rilettura del processo poetico in chiave magica e orfica, rivisitando, dunque, la funzione che l'arte aveva nella poesia primitiva. Il riferimento a Rilke e ai *Sonetti ad Orfeo*, in cui l'arte si forma sul corso delle leggi degli eventi naturali e allo stesso tempo ne rappresenta la forza mitigatrice, viene rafforzato dall'immagine che Musil propone della letteratura come «uno specchio di acqua ferma a cui affluiscono le citazioni, e in cui tali flussi non solo si incontrano visibili alla superficie, bensì si perdono nel profondo e da questo poi riemergono». (14) In aperto, programmatico dissenso con ogni concezione numinosa e febbricitante del processo creativo nell'arte Rilke scriveva nel *Malte*:

I versi non sono, come si crede, sentimenti (i quali si hanno abbastanza presto), sono esperienze. Perché un solo verso possa nascere, bisogna avere visto molte città, uomini e cose [...] Bisogna poter ripensare a cammini in regioni sconosciute [...] a giorni trascorsi in stanze quiete e raccolte, a mattini in riva al mare, al mare in sé, a dei mari, a notti di viaggio che stormivano altissime e volavano via con tutte le stelle ... e non è ancora abbastanza. Bisogna avere ricordi [...] E non basta neppure avere ricordi. Bisogna saperli dimenticare, quando sono molti, e attendere con pazienza che ritornino. Poiché i ricordi, in sé, non sono tutto. Solo quando diventano in noi sangue, sguardo, gesto, anonimi e indistinguibili da noi, soltanto allora può succedere che in un'ora rarissima da essi si stacchi e s'innalzi la prima parola di un verso.⁴⁹

La necessità di un'integrazione dinamica fra forma e contenuto all'interno del processo della creazione poetica rispecchia parallelamente, ma su un altro piano, quella della ricostruzione di un rapporto dinamico fra tradizione letteraria e contenuti culturali epocali. Perché la letteratura mantenga la sua funzione di rinnovamento non deve mai cessare il gioco alterno fra la tendenza critico-decostruttiva, "analitica" delle singole opere d'arte originali e l'effetto "sintetico" del sistema letterario a cui presiedono meccanismi «razionali superiori dello spirito» (18). Ciò significa, da un punto di vista poetologico, postulare la capacità dell'arte di ricomporre il legame tra sé e la realtà circostante. La recisione irreparabile del nesso

⁴⁸ Robert Musil, *Sulla stupidità*, op. cit., p. 67.

⁴⁹ Rainer Maria Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Bari, 1996, p. 19-20.

arte/vita, che aveva occupato e preoccupato i teorici e poeti della *Moderne*, poneva i presupposti per negare all'opera d'arte la possibilità di creare nuove unità di valore e senso attraverso la trasformazione dell'esperienza individuale in evento ed esperienza di valore collettivo. «La nostra situazione spirituale è [...] caratterizzata e determinata da una ricchezza di contenuti che non siamo più in grado di dominare; da una conoscenza ipertrofica dei fatti (inclusi i fatti morali) [...]; dall'impossibilità di abbracciare con lo sguardo il caos dei "fatti inconfutabili"», stretti nella morsa dei *petit faits*⁵⁰.

Ma è proprio a questo punto, proprio in questa situazione di ridondanza che la rivendicazione pressante di un metodo, di un metro oggettivo, si fa più legittima. L'intelletto, il pensiero che nell'uomo matematico si limita ad abbracciare esclusivamente le sfere razionali e scientifiche, deve potersi coraggiosamente espandere, poter toccare tutto l'iridescente, il divagante, l'oscuro dell'individuo e del reale, per diventare spirito (*Geist*).

Il saggio *Il letterato e la letteratura* segna una tappa fondamentale delle scelte e della concezione poetica di Musil, le cui chiare tracce si ritrovano nell'*Uomo senza qualità*: la funzione integrativa di intelletto e creazione poetica nell'approccio "saggistico" all'oggetto di indagine; la giustificazione estetico-conoscitiva dell'arte; la natura dinamica del procedimento poetico. Una tessera in più per completare quel ricco e complesso mosaico dell'opera di Musil, lo scrittore austriaco che alla contemporaneità appariva un po' «troppo intelligente per essere un vero poeta»⁵¹.

⁵⁰ Robert Musil, *Saggi e lettere*, p. 41.

⁵¹ Robert Musil, *Diari*, op. cit., p. 1362.

Hermann Schlösser
(Wien)

*Literarische Dorferneuerung
Einige Beobachtungen zur Poetisierung des Ländlichen
in kleineren österreichischen Texten der achtziger und neunziger Jahre*

Eine Vorbemerkung

Daß die österreichische Literatur seit den achtziger Jahren erheblichen Veränderungsprozessen unterliegt, ist schon mehreren Kommentatoren aufgefallen. Aus unterschiedlichen Blickwinkeln wurde wahrgenommen, daß die Kategorien, die aus der Literatur der vorhergehenden Dekaden gewonnen worden sind, zur Beschreibung des Allerneuesten nicht mehr hinreichen. Insbesondere büßte die bewährte Konfrontation "realistisch" versus "experimentell" ihre Plausibilität weitgehend ein. Zur Erinnerung: In den sechziger und siebziger Jahren verstand man unter "Realismus" vor allem die Forderung, der Schriftsteller müsse mit seinen Texten die gesellschaftliche Wirklichkeit kritisch widerspiegeln und engagiert an ihrer Veränderung mitwirken. Gegen diese – vor allem politisch begründete – Realismus-Forderung meldeten die "experimentellen" oder "avantgardistischen" Künstler erkenntnis- und sprachkritische Zweifel an. Da sie von der Wahrheit einer unmittelbar abgeschriebenen "Wirklichkeit" nicht überzeugt waren, thematisierten sie vor allem den Prozeß der Wahrnehmung selbst in unterschiedlichen literarischen Formen.

Nun hat Jutta Landa 1995 im historischen Rückblick mit guten Gründen bezweifelt, daß diese Gegenüberstellung jemals so erklärungskräftig gewesen sei, wie ihre Verfechter glaubten. Denn in der ästhetischen Praxis der Künstler haben sich "realistische" Verfahren oft genug mit "experimentellen" gemischt. Trotzdem war es eine Zeitlang möglich, die beiden programmatischen Begriffe als Orientierungspunkte im literarischen Ge-

schehen zu benutzen – dies nicht zuletzt deshalb, weil sich die meisten Autoren selbst ausdrücklich zu einer der beiden Richtungen bekannten¹.

Mittlerweile fällt es wesentlich schwerer, Ordnung ins literarische Geschehen zu bringen, doch scheint auch kein gesteigertes Bedürfnis mehr danach zu bestehen. Kurz und bündig stellte etwa Robert Stocker zu Beginn seines “Rundgangs” durch die Gegenwartsliteratur 1998 fest:

Die österreichische Literatur der achtziger und neunziger Jahre ist wie die zeitgenössische Literatur überhaupt durch das Nebeneinander unterschiedlicher Schreibweisen und Themen gekennzeichnet. Die Zeit der Epochen und Ismen ist abgelaufen, und die Zuordnung von Autoren zu Gruppen und Programmen ist kaum mehr vorstellbar.²

Wie aber kam es zur Auflösung einer Frontstellung, die vor zwanzig Jahren nicht nur dazu geeignet war, Ordnungen zu schaffen, sondern auch erhebliche polemische Energien zu entfachen? Wer diese Frage erschöpfend beantworten wollte, müßte sich wohl zu einer literar-, wenn nicht gar kulturhistorischen Gesamtdarstellung der vergangenen dreißig Jahre verstehen. Doch darf man sich im Rahmen eines Aufsatzes auch mit der Darstellung einzelner *Aspekte* des Vorgangs begnügen. Einen keineswegs nebensächlichen griff Johann Sonnleitner 1993 auf, als er darstellte, daß der allzu schlichte “Wirklichkeitsbegriff” der “Realisten” den Bedenken und Einwänden der “Experimentellen” auf Dauer nicht standzuhalten vermochte, und sich deshalb im Laufe der achtziger Jahre in verschiedenste literarische Ausformungen ausdifferenzierte, modifizierte, auflöste. Diese “produktive Verlustgeschichte” zeichnete Sonnleitner nach, und er gab dabei auch zu bedenken, daß man ihrer nicht unbedingt in den Texten der gefeierten Stars des literarischen Geschehens habhaft wird. «Vielleicht», so Sonnleitner, «erweisen sich sogenannte “kleine Zeugen” als zuverlässigere Gradmesser literarischer Veränderung als die jeweiligen Bücher des Jahres»³.

¹ Vgl. Jutta Landa: Realistisch oder experimentell. Frontenbildungen in der österreichischen Literatur der sechziger und siebziger Jahre. In: Wendelin Schmidt-Dengler / Johann Sonnleitner / Klaus Zeyringer (Hg.): Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur. Berlin 1995. S. 215-224.

² Robert Stocker: «und eine zahnfigur weiter, im hübschen abstand, der alltag». Zu einigen Büchern der letzten Jahre. Ein Rundgang. In: Modern Austrian Literature. Nr. 3/4 1998, Special Issue: Austrian Literature in Transition. S. 1-18, Zitat S. 1.

³ Johann Sonnleitner: Wirklichkeiten - eine produktive Verlustgeschichte. In: Walter

Dieser Anregung folgend, seien nun drei dieser "kleinen Zeugen" genauer untersucht. Ihre – durchwegs kurzen – Texte sind nicht brandneu, sondern stammen aus den Jahren 1988-1992, was die Möglichkeit eröffnet, sie aus dem objektivierenden Blickwinkel einer fast zehnjährigen Distanz zu betrachten. Der Gesichtspunkt, unter dem sie dabei in Betracht kommen, ist – mit der "Wirklichkeit" verglichen – ebenfalls ein kleiner. Es soll nämlich einzig um die Frage gehen, welcher Ort *dem Schönen* in der Prosa dreier österreichischer Gegenwartsautoren zugewiesen wird.

1. Franz Zeller: Dorfprosa

1988 erhielt der aus Oberösterreich stammende Schriftsteller Franz Zeller, geboren 1966, einen von fünf Kurzprosapreisen des Wiener Literaturmagazins "Lesezirkel", dessen Erscheinen in der Zwischenzeit eingestellt wurde. Preisgekrönt wurde ein Konvolut von 20 sehr kurzen Texten, die unter der Überschrift «Dorfprosa» zusammengefaßt waren.

Dieser Titel scheint über die Angabe der Textgattung hinaus eine nüchterne, unverklärte Darstellung des ländlichen Lebens zu versprechen, die sich von jeder denkbaren Form der *Dorfpoesie* unterscheidet. Und in der Tat behandelt Zeller ausschließlich Themen, die zur Feier ländlicher Schönheiten nicht taugen. Unter dem Titel «Oberfläche» führt Zeller z.B. vor, daß die scheinbar so liebenswürdigen Gastwirte in den scheinbar so idyllischen Landgasthäusern in Wahrheit servile, habgierige Kreaturen sind, die ihre Gäste schon verachten, bevor sie noch das Haus verlassen haben. Und ein Text mit dem pseudo-poetischen Titel «WiesenGrund» zeigt auf, daß die Natur bloß den städtischen Spaziergängern als schön erscheint, während sie für die Landwirte als Nutzfläche von Bedeutung ist.

Es ließen sich weitere Texte zitieren, die beweisen würden, daß Franz Zeller 1988 das Landleben einer vorwiegend kritischen Prüfung unterzog, ganz, wie man es von einem "realistischen" Schriftsteller seit den sechziger Jahren erwartete. Aus der zeitlichen Ferne betrachtet, die sich mittlerweile zwischen den Texten und seinen Lesern ausgebreitet hat, ist allerdings auch zu erkennen, daß sich nicht alle Sätze Zellers über den Leisten seiner kritischen Absichten schlagen lassen – oder anders gesagt: daß diese Dorfprosa nicht frei von Poesie ist.

Eines der längsten Stücke der Sammlung heißt in vollem Wortlaut:

GlockenWeiheVoll

Morgens hängt die Abgeschiedenheit aus der Nebeldecke ins Dorf. Weiter unten, an der Autobahn, fährt das Leben auf der Transitroute vorbei. Gegen Mittag: Im Nachbarsdorf weiht man mit dem Gekotze der Feiernden die neuen Glocken zu Ehren des HERRN ein. Schönes Geläut, wie man sagt. Gegen Abend hängen die Glocken schon verwaist im Turm. (Die Feuerwehr hat die Glocken in grünen Uniformen hochgehoben – ein erhebender Augenblick.) Der lange Nachmittag hat viele Mägen nach außen gekehrt und fleckige Spuren (ferne Erinnerung an Bratwürstel mit Sauerkraut?) im zertrampelten Wiesengras hinterlassen. Die Dämmerung schleicht unter die zusammenklappbaren Holztische der örtlichen Brauerei: Zum Bersten volle Männerhosen reiben sich blutschwer am Tischrand, Zehen mit dicker Hornhaut kriechen Rockschräuche hoch, einer magischen Triangel zu, kratzen ihre Male in Schenkel ein, lockern die Haltung, Zehen spielen an feuchten Abgründen. Die Nacht löscht alle ZuNeigung wieder aus, läßt nur schalen Geschmack zurück, Arbeitshämmer in den Köpfen.⁴

«Im Nachbarsdorf weiht man mit dem Gekotze der Feiernden die neuen Glocken zu Ehren des HERRN» – großgeschrieben – «ein». Einem Text, der solche polemischen Kontraste aufbaut, wird man die kritische Intention ohne weiteres abnehmen. Es geht hier offensichtlich darum, daß der Biedersinn der Landleute rasch einmal umschlägt in Stumpfsinn und Zudringlichkeit. Zugleich soll wohl auch gezeigt werden, daß Glockenweihen und dergleichen keinen anderen Sinn mehr haben als den, zu Besäufnissen und deren unappetitlichen Folgen Anlaß zu geben.

Und doch produziert schon der Beginn «Morgens hängt die Abgeschiedenheit aus der Nebeldecke ins Dorf» auch einen poetischen Überschub, indem er die abstrakte «Abgeschiedenheit» mit dem konkreten «Nebel» zu einem expressiven Ensemble zusammenschließt. «Autobahn» und «Leben» führen das Wechselspiel zwischen Konkreta und Abstrakta im folgenden Satz weiter. Vergleichbar Poetisches taucht später im Text auf, so etwa: «Der lange Nachmittag hat viele Mägen nach außen gekehrt ...» und vor allem: «Die Dämmerung schleicht unter die zusammenklappbaren Holztische ...». In diesen beiden Formulierungen wird zwar kein Abstraktes mit einem Konkreten verknüpft, wohl aber wird den Begriffen

⁴ Franz Zeller: Dorfprosa. In: Lesezirkel 41/6. Jahrgang 1989, S. 3-5, Zitat S. 4.

«Nachmittag» und «Dämmerung» eine Absicht unterstellt, als seien sie nicht Zeitangaben, sondern handelnde Subjekte.

Dies aber ist ein poetisches Verfahren, das vor allem den Lyriktheoretikern als “Personifikation” bekannt ist⁵. Geradezu schulmäßig wurde es einst in Eduard Mörikes Gedicht «Um Mitternacht» angewandt, dessen erste, viel zitierte Strophe heißt:

Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Waage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn; [...]⁶

Nun macht es gewiß einen großen Unterschied, ob in einem Gedicht die Nacht gelassen ans Land steigt, oder ob in einem Prosatext die Dämmerung unter die Holztische schleicht. Trotzdem ist das Verfahren, das solche Bilder hervorbringt, in beiden Fällen ein genuin Poetisches – und steht deshalb in einem gewissen Kontrast zu den Forderungen und Ansprüchen des literarischen Realismus.

2. *Alois Hotschnig: Aus*

Die Handlung dieser Erzählung aus dem Jahr 1989 ist schnell resümiert: Es spricht ein Ich-Erzähler, aber die Hauptfigur scheint nicht er selbst zu sein, sondern sein Vater. Er wird den ganzen Text über mit “Du” angeredet, als sei er der Empfänger eines Briefes. Dieser Vater ist zäher und grausamer als alle anderen und schwingt sich zum Herrn über seine Angehörigen auf. Am schlimmsten leiden darunter sein geprügelter und gedemütigter Sohn und dessen Mutter, die Frau des Alten.

Doch das Blatt wendet sich. Der Sohn wird der väterlichen Erziehungsgewalt entzogen und kommt in ein Heim, die Mutter stirbt, der Vater bleibt als gebrochener Mann alleine. Es ist “aus” mit ihm. Der Sohn beginnt als Pfleger in einem Altenheim zu arbeiten, was ihm das Gefühl der Überlegenheit verschafft. Durch dieses Gefühl wird das Täter-Opfer-Schema des Anfangs fragwürdig, das Bild vom immer nur bösen Vater verflüchtigt sich ebenso wie das vom armen, guten Sohn. Eine Versöh-

⁵ Vgl. Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart / Weimar 21997, S. 150.

⁶ Eduard Mörike: Um Mitternacht. In: E. M.: Werke in einem Band, hg. von Herbert G. Göpfert. München o.J. S. 100.

nung zwischen beiden will sich aber dennoch nicht einstellen. Der Text endet mit der Drohung des Sohnes: «Du kommst mir nicht aus»⁷.

Auf der Ebene des Erzählinhaltes betrachtet, bildet dieser letzte Satz einen offenen Schluß, der andeutet, daß die Geschichte noch nicht zu einem wirklichen Ende gelangt ist. Zugleich aber ist die Vokabel "aus" als letztes Wort so definitiv wie kaum ein anderes, und da der Titel des Ganzen geradeso lautet, schließt sich im scheinbar offenen Ende ein Kreis.

Der Einsatz solcher literarischer Finessen versteht sich bei der Geschichte, die Hotschnig erzählt, nicht von selbst. In der "realistischen" deutschsprachigen Literatur der siebziger Jahre war der Vater-Sohn-Konflikt ein überaus beliebtes Thema. Da sich die Auseinandersetzung mit den Vätern jedoch vor allem am Fehlverhalten der älteren Generation während des Nationalsozialismus entzündete, hielten die meisten Autoren eine literarisch ambitionierte Durcharbeitung ihrer Texte nicht für angebracht. Sie verließen sich nahezu einhellig auf die Überzeugungskraft des demonstrativ kunstlosen, autobiographischen Berichts, der einzig "Authentizität" für sich beanspruchte⁸.

Der Ich-Erzähler von «Aus» heißt nicht Hotschnig, sondern Artur Kofler, und eine eventuelle Nazivergangenheit des Vaters spielt in seinen Betrachtungen keine Rolle. Zwar heißt es im Text, der Vater sei 1917 geboren, doch wird der Zweite Weltkrieg nicht ihm, sondern dem Großvater als prägendes Erlebnis zugeordnet. Der soll in Stalingrad gewesen sein, während seine Söhne daheim blieben⁹. Dies mag zwar den Vater als Feigling charakterisieren, verstößt aber gegen die chronologische Wahrscheinlichkeit. Doch fällt das im Zusammenhang des Textes kaum ins Gewicht, denn Zeitgeschichte interessiert hier offenkundig nicht. Artur Kofler bewohnt einen ländlichen Mikrokosmos, in dem die Zeit mindestens so stille steht wie in Mörikes Nachtgedicht. Amlach und Dellach heißen die beiden Kärntner Dörfer, deren Bewohner nach dem Willen des Autors auf immer gleiche Art pflügen und schlachten müssen.

Den Authentizitäts-Forderungen der autobiographischen Tendenz älteren Datums wird Alois Hotschnig, Jahrgang 1959, also nicht mehr ge-

⁷ Alois Hotschnig: *Aus*. Erzählung. Frankfurt 1989, S. 75.

⁸ Zum autobiographischen Boom der siebziger Jahre vgl. Hermann Schlösser: *Subjektivität und Autobiographie*. In: Klaus Briegleb / Sigrid Weigel (Hg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968* = Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Band 12, München / Wien 1992, S. 404-423.

⁹ Vgl. Hotschnig 1989, S. 11 und S. 16.

recht. Dafür hat er seinen Text jedoch mit einigem literarischem Komfort ausgestattet. Das Spiel mit der Vokabel "aus" als Schluß- und Titelwort stellte dies ebenso unter Beweis wie die Erfindung einer Kunstfigur. Doch bestätigt es sich noch an weiteren Eigenheiten des Textes. So gehorchen mehrere Passagen einem frei gehandhabten, jambischen Metrum, und werden – unabhängig von ihrem Inhalt – zur lyrischen Prosa:

Die Rosen, im Winter haben die Tiere geblutet, im Sommer die Rosen, erinnerst du dich an die Rosen. Im Frühjahr haben wir sie im Wald aus der Erde gehackt. Rosen kann man im Frühjahr schneiden und im Herbst schneiden, hast du gesagt. Wenn man sie im Frühling ausgräbt, kann man im Mai schon veredeln.

Im Herbst hast du sie dann in die Erde gebogen, wie du die Frau, meine Mutter, in die Erde gebracht hast. Die ist eine Krümmung geworden, die du nicht mehr herausgeholt hast aus deiner Erde im Frühjahr, und ist in der Erde verwelkt. Die Migräneaugen haben dann nicht mehr geblüht. Du hast sie geschnitten, uns alle gestutzt, wir sind deine Rosen gewesen.¹⁰

Die poetischen Empfindungen, zu denen diese Textstelle gewiß animieren will, verdanken sich jedoch nicht der metrischen Gliederung der Sätze allein. Ebenso wichtig ist die Verwendung einer altvertrauten Analogie zwischen Rose und Frau. Sie entstammt wohl den Konventionen der Liebeslyrik, denn auch Hotschnig setzt sie als Liebeserklärung des Sohnes an seine Mutter ein. Darüberhinaus bietet sie noch die Möglichkeit, das Gewaltverhältnis zwischen Mutter und Vater in einer dorfspezifischen Metapher des Gartenbaus zu illustrieren. Der Text geht – ohne Metrum – weiter:

Die Mutter hast du damals im Frühjahr aus der modrigen Erde ihres Vaters geholt. Aus der Vormundschaftserde des Vaters hast du sie in deine Bevormundung eingepflanzt, aufgepfropft hast du sie. Du veredelst sie, hast du gemeint, sie hat dir nur einmal geblüht, dann kam ich, war ich da, das war unfair, mich hättest du auslassen sollen, bei mir hättest du aufhören müssen, bei mir hört es auf, sage ich dir. [...] Wir sind deine Rosen gewesen, die Mutter ist dir in deinem Garten verwelkt, du hast sie geschnitten, mit deiner eifersüchtigen Schere hast du alles heruntergeholt, was an ihr schön war.¹¹

¹⁰ Ebenda, S. 24.

¹¹ Ebenda, S. 24 f.

Wohl erzählt Hotschnig hier die Geschichte einer Unterdrückung, und er läßt auch keinen Zweifel daran aufkommen, daß der Mann der Schuldige ist, die Frau das Opfer. Und doch unterscheidet sich dieser Text etwa von Romanen feministischer Autorinnen mindestens durch eine literarische Nebenwirkung: Das Bild der Rose, die ihrem Manne nur einmal blühte, hält fest, was an der Mutter «schön war», bevor die Verhältnisse auf dem Dorfe sie zerstört haben. Diese Geste des Festhaltens vergangener Schönheiten erinnert aber an Konventionen lyrischen Sprechens, wie sie von der deutschen Romantik bis hin zu Hofmannsthal und Rilke beobachtet werden können. Von tatsächlichen Macht- und Zerstörungsmechanismen auf dem Lande scheint Hotschnigs literaturgetränktes Rosenbild also so wenig zu wissen wie der Vater der Kunstfigur Kofler von Stalingrad. Oder, allgemeiner formuliert: Weitaus üppiger noch als in der Kurzprosa Franz Zellers darf in Hotschnigs Erzählung vom Landleben auch in schönen Formen die Rede sein und es stört den Autor offenbar nicht, daß er sie zuweilen aus der Literaturgeschichte ausborgen muß.

3. *Richard Wall: Sommerlich Dorf*

Auch der Titel eines weiteren Bandes mit Dorfprosa scheint Schönes zu versprechen: «Sommerlich Dorf», von Richard Wall, erschienen 1992 in einem Verlag, der sich programmatisch genug «Bibliothek der Provinz» nennt. Das nicht flektierte Adjektiv gibt sich altertümelnd wie ein vager Anklang an verklungene Volkslieder des Typs «War einst ein Riese Goliath, ein gar gefährlich Mann». Und derselben nostalgischen Attitüde scheint auch der Untertitel des Buches: «Vom schöneren Leben auf dem Lande» bis hin zum Dativ-E des letzten Wortes entsprungen zu sein.

Und doch kann all dies nicht ganz ernst gemeint sein. Denn daß es sich hier nicht um eine verklärende oder rückwärtsgewandte Annäherung an das Dorfleben handelt, geht schon auf den ersten Blick aus dem Foto hervor, das den Schutzumschlag des Bandes schmückt: Eine sonnenbeschienene Hauswand ist mit Blumen und Zwiebelknollen behängt. Auf einer Fensterscheibe daneben zeigt sich jedoch der Aufkleber «Atomkraft? Nein Danke» mit der bekannten lachenden Sonne auf gelbem Grund. Somit scheint man sich hier im grün-bunt-alternativen Widerstandsmilieu gegen Hochtechnologie und Umweltzerstörung zu befinden, das sich im Lauf der achtziger Jahre auch in Österreich als – zumindest subkulturelle – Kraft unübersehbar etabliert hat.

In der Tat verfolgt auch der 1953 geborene Richard Wall einen realisti-

schen Anspruch, d.h. seine Texte handeln vor allem von dem, was die Dorfschönheit stört. Ein Abschnitt trägt z.B. den Titel «Gequälte Gewässer» und enthält unter anderem folgende dichte Beschreibung eines ländlichen Wasserlaufes:

... angeschwemmter müll aller art (ein schlickbekleckertes material-, farben- und formengemengsel) in den uferzonen, aber auch in den tieferliegenden randzonen der felder; plastikfetzen an den zweigen der weiden; festgeklemmte spray- und getränkedosen in astgabeln; und schaumstoffteile, die über wasserwirbel ihre kreise (oder sind es spiralen?) tanzen, solange, bis sich der wasserspiegel verändert und das bröselnde material fortgeschwemmt wird oder an irgendeinem ufer strandet und so neuerlich zur anschauung gebracht wird.¹²

Dieser Präsenz des menschlichen Abfalls im natürlichen Ablauf ist Wall auf der Spur, und immer wieder beschreibt er dabei auch das Verhalten der Dorfbewohner, die sich im Zwischenbereich von Naturerhaltung und -vernichtung eingerichtet haben. So vergegenwärtigt auch er das Verkümmern ländlicher Traditionen zu tourismustauglicher Nostalgie, untersucht aber auch den Einfluß der Pendler auf das ursprünglich seßhafte Dorfleben, oder das Vordringen vermeintlich “moderner” Architekturformen ins ländliche Bauen.

Ein distanzierter Blick fällt hier also auf das dörfliche Leben. Schon in der kurzen Vorrede entfernt sich der Autor vom Beschriebenen, indem er ihm “Symbolcharakter” zuspricht. Nicht um seiner selbst willen interessiert ihn das Dorf, sondern «als mikrokosmos, in dem sich der makrokosmos – manchmal verzerrt – spiegelt»¹³. Freilich läßt sich der “Wirklichkeitsverlust”, von dem Johann Sonnleitner sprach, auch und gerade an einem Text erkennen, der die erklärte Absicht verfolgt, Welt zu “spiegeln”. Denn zur Herstellung dieses Spiegelverhältnisses genügt dem Autor die bloße Beobachtung nicht. In «Anmerkungen» am Ende des Buches, aber auch in den beschreibenden Texten selbst zitiert Wall soziologische, philosophische, anthropologische Theorien von Thoreau bis Adorno, die zur dörflichen Atmosphäre in unübersehbarem Kontrast stehen. Dadurch nimmt das Buch zuweilen fast das Aussehen einer essayistisch-wissenschaftlichen Abhandlung an. Dies liefert zum Titel «Sommerlich Dorf» ei-

¹² Richard Wall: Sommerlich Dorf. Vom schöneren Leben auf dem Lande. Weitra 1992, S. 48.

¹³ Ebenda, S. 11.

nen distanzierenden Kommentar und bekundet – nebenbei bemerkt – auch, daß der Autor nicht primär für eine ländliche Leserschaft schreibt.

Trotzdem fehlen auch in diesem Buch die Momente nicht, in denen die Schönheit des Ländlichen völlig unversehrt zum Vorschein kommt. Anders als bei Zeller und vor allem bei Hotschnig entstammt sie hier freilich nicht literarischen Gefilden, sondern der ländlichen Lebenswelt selbst. Die oben zitierte Passage über die «gequälten Gewässer» wird fortgesetzt:

Da sind aber auch die unterirdischen, durch das hochwasser teilweise sichtbar gemachten gangsysteme der bisamratten; ein frischer baumtrieb, den man zum ersten mal bemerkt; die flackernden schatten der äste und stämme am rasch dahineilenden, von wirbeln und nebenströmungen aufgewühlten oberwasser, dessen zerren an wurzeln und hineinhängenden ästen; – und dessen sprache, eigentlich ein mehrstimmiger gesang aus schnellem rauschen und plätschern, und dann wieder ein breites, dumpfes rollen, von hellen glucksern kontrapunktisch bereichert.¹⁴

In solchen Augenblicken, in denen sich die Sprache der Gewässer in einen «mehrstimmigen Gesang» verwandelt, scheint die Naturschönheit dem Verfasser noch unmittelbar zugänglich zu sein. Die althergebrachte Ansicht aller Naturschützer: daß das Landleben häßlich werde, wenn die Menschen hineinpfuschen, während es *von Natur aus* nichts anderes als schön sei, ruft hier keine kritischen Nachfragen hervor. Auch dies führt dazu, daß der Titel des Buchs einen allenfalls mild ironischen Effekt ausübt.

4. Ein Rückblick auf die "Anti-Heimatliteratur"

«Dorfprosa», «Aus», «Sommerlich Dorf» – bei allen Unterschieden im Detail haben diese drei Texte der späten achtziger, bzw. frühen neunziger Jahre eines gemeinsam: Sie machen literarischen Gebrauch von der Schönheit des Landlebens. Dadurch aber unterscheiden sie sich deutlich von der Dorfliteratur der siebziger Jahre, die meist unter dem Stichwort "Anti-Heimatliteratur" abgehandelt wird. Ihre Verfasser verweigerten die Gestaltung ländlicher Schönheiten nämlich auch dann noch, wenn ihr literarischer Ehrgeiz über die schlichten Authentizitätsregeln des autobiographischen Booms hinausging. Zwar heißt auch der Roman, mit dem Franz Innerhofer 1974 seinen Ruf als Autor begründete, «Schöne Tage», doch

¹⁴ Ebenda, S. 48f.

lassen schon die ersten Sätze des Buches keinen Zweifel daran, daß *dieser* Titel ganz und gar ironisch, wenn nicht zynisch gemeint ist:

Der Pflege einer kinderlosen Frau entrissen, sah Holl sich plötzlich in eine fremde Welt gestellt. Es waren da große Räume und viele Menschen, die keine Zeit hatten für Kinder, denn sie mußten sich heftig bewegen. Die Felder waren verwahrlost und die Menschen hungrig. Gleich zu Beginn stifteten die Vorgänge um Holl eine große Verwirrung in ihm.¹⁵

Die Hauptperson der Erzählung, Holl, tritt also beim Übergang in eine fremde Welt erstmals in Erscheinung. Damit aber widerlegt er die tradierte Vorstellung von der vertrauten dörflichen Ordnung, in der Kinder behütet heranwachsen. Der nächste Satz korrigiert dann das Klischee von der überschaubaren ländlichen Lebenswelt, in der jeder für den anderen Zeit hat. Und der Satz, der danach folgt, – «Die Felder waren verwahrlost und die Menschen hungrig» – läßt am Wahrheitsgehalt des Bildes von Wohlbestelltheit und Wohlstand zweifeln, das aus älteren Dorfdarstellungen geläufig ist. Somit nimmt es nicht wunder, daß der letzte Satz von einer «großen Verwirrung» spricht.

Wie ein Großteil der damaligen Literatur, trat auch die Dorfliteratur der siebziger Jahre unter sozial- und ideologiekritischen Prämissen zugleich an. Das Objekt der Sozialkritik waren die Macht- und Ausbeutungsverhältnisse in der agrarischen Gesellschaft, der ideologiekritischen Überprüfung unterlag die althergebrachte Heimatkunst. Sie, die seit Ende des 19. Jahrhunderts zur bevorzugten Ausdrucksform aller antimodernen und antidemokratischen Affekte geworden war, galt es, politisch *und* ästhetisch zu überwinden.

Selbst Kritiker, die – wie Jürgen Koppensteiner – den sozialkritischen Anspruch der “Anti-Heimatliteratur” als einseitig und überzogen ablehnten, rechneten ihr die Demontage der politisch reaktionären, stark kitschanfälligen Heimatkunst als unbezweifelbares Verdienst an¹⁶. Dem soll hier gar nicht widersprochen werden, doch sei zur Präzisierung des Verständnisses ergänzt, daß genau dieser Vorgang der Demontage die Möglichkeit eröffnete, Dorf, Heimat und ländliches Leben überhaupt wieder

¹⁵ Franz Innerhofer: *Schöne Tage*. Roman. Frankfurt 1977 (erstmalig Salzburg 1974), S. 7.

¹⁶ Vgl. Jürgen Koppensteiner: *Anti-Heimatliteratur in Österreich*. Zur literarischen Heimatwelle der siebziger Jahre. In: *Modern Austrian Literature*, Nr. 2, 1982, S. 1-11.

zu thematisieren¹⁷. Die Autoren der dezidiert “modernen” Literatur der fünfziger und sechziger Jahre flohen vor dem Ländlichen und suchten ihre Bezugspunkte in der Großstadt, also in Wien, sofern sie sich auf Österreich beschränkten¹⁸. Erst in den siebziger Jahren erwachte wieder ein literarisches Interesse am Landleben. Der Preis, der für diesen neuen Zugang zu einem alten Thema zu entrichten war, bestand freilich im systematischen Verzicht auf die Darstellung ländlicher Schönheiten. Wenn sie überhaupt zur Sprache kamen, dann wurden sie mit deutlichen Ironiesignalen versehen. Elfriede Jelinek, deren Kunst nicht zuletzt darin besteht, der Literatur mit raffiniertesten literarischen Mitteln jede falsche Schönheit auszutreiben, schlug 1975 im Vorwort zu ihrem Roman «Die Liebhaberinnen» einen mokanten Ton an:

kennen Sie dieses SCHÖNE land mit seinen tälern und hügeln?
 es wird in der ferne von schönen bergen begrenzt. es hat einen horizonz, was nicht viele länder haben.
 kennen Sie die wiesen, äcker und felder dieses landes? kennen Sie seine friedlichen häuser und die friedlichen menschen darinnen?
 mitten in dieses schöne land hinein haben gute menschen eine fabrik gebaut. geduckt bildet ihr alu-welldach einen schönen kontrast zu den laub- und nadelwäldern ringsum. die fabrik duckt sich in die landschaft.
 obwohl sie keinen grund hat, sich zu ducken.
 sie könnte ganz aufrecht stehen.
 wie gut, daß sie hier steht, wo es schön ist und nicht anderswo, wo es unschön ist.¹⁹

Die penetrante Wiederholung der Adjektive “schön”, “friedlich”, “gut” entlarvt ihren ideologischen Charakter. Zumindest wird einem diese Les-

¹⁷ Andrea Kunne hat dieses Argument in ihrem Buch: «Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur». Amsterdam 1991 ausgeführt und zugleich bezweifelt, daß “Anti-Heimatliteratur” ein Begriff sei, der die neuere Dorfliteratur als ganze beschreibe. Sie sieht die neuere österreichische Heimatliteratur eher als eine Transformation älterer Muster denn als radikale Antithese. Am ehesten läßt sie den Begriff “Anti-Heimatroman” für Franz Innerhofer gelten, dem er auch hier vor allem gilt, Vgl. Kunne, S. 157.

¹⁸ Vgl. hierzu: Norbert Frei: Südbahn – Westbahn: Die Provinz sehnt sich nach Wien. Bilder aus der österreichischen Nachkriegsliteratur. In: Arno Dusini / Karl Wagner (Hg.): Metropole und Provinz in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Wien 1994, S. 201-216.

¹⁹ Elfriede Jelinek: Die Liebhaberinnen. Reinbek bei Hamburg 1975, S. 7.

art dadurch nahegelegt, daß die Schönheit in verdächtige syntaktische Nähe zur Fabrik und zum Alu-Dach gerückt wird, die nach dem Geschmacksurteil der älteren Heimatkunst dem Häßlichen zugeordnet werden müßten. Noch gravierender aber ist die Tatsache, daß im Reigen der schmückenden Adjektive eines fehlt, das nicht ausbleiben dürfte, wenn dieses Heimatlob in irgendeiner Weise ernst gemeint wäre: Das Adjektiv "wahr" nämlich, das sich im Verein mit dem "Guten" und "Schönen" seit altersher zum Dreiklang einer harmoniebedachten Ästhetik zusammenschloß.

Bei allen Unterschieden in den literarischen Verfahren und Ansprüchen lehnten die Romanciers der siebziger Jahre also das Schöne einstimmig ab, ob es nun auf dem Dorf zum Vorschein kam oder anderswo. Sie entlarvten es als ideologisches Verschleierungsmanöver, das wahre Aussagen unterdrücken soll. Diese unterdrückte Wahrheit hieß bei so verschiedenartigen Autoren wie Innerhofer, Jelinek, aber auch Michael Scharang, Gernot Wolfgruber und anderen immer wieder: In ländlichen Gegenden herrscht – wie überall im Kapitalismus – Ausbeutung, Verdummung und brutale Machtentfaltung. Und wer das Gegenteil behauptet, lügt. Die Lüge aber bedarf der Demaskierung, auch und gerade dann, wenn sie sich ins Gewand der Schönheit kleidet.

5. Ein Seitenblick auf Peter Handke

Die entschiedenste literarische Widerrede gegen die Prämissen einer unbedingt kritischen Literatur stimmte der Autor an, der zunächst einer der präzisesten Wortführer des "experimentellen" Flügels der österreichischen Autorenschaft war, sich aber später unbedingt dem Schönen verschrieben hat: Peter Handke. «Über die Dörfer», sein 1981 erschienenes «dramatisches Gedicht» bezog ausdrücklich Stellung gegen das Kritische und Zweiflerische und setzte zugleich eine literarische Rede anderer Art ins Werk. Insbesondere die Abschlußpredigt, die von einer halbgottgleichen Lichtgestalt namens «Nova» gehalten wird, wandte sich provokant von allem ab, was den meisten literarischen Zeitgenossen als ausgemacht galt. In einer Zeit, in der z.B. die Frauenbewegung energisch und effizient für selbstbestimmte weibliche Lebensentwürfe eintrat, behauptete Handkes Göttin: «Nur du, Geliebter, giltst»²⁰. Und während die meisten Schriftsteller noch vom gesellschaftskritischen Auftrag der Literatur über-

²⁰ Peter Handke: Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht. Frankfurt 1984 (erstmalig 1981). S. 113.

zeugt waren, legte Handke seiner Nova die Forderung in den Mund: «Ja, überliefert form-sehnsuchts-durchdrungen die heile Welt – ...»²¹.

Mit solchen Imperativen wollte Handke nicht nur seine gesellschaftskritischen Zeitgenossen provozieren²², sondern zugleich auch die Welt zu neuer Schönheit erwecken. Selbstverständlich verfolgt er dieses Ziel in seinem dramatischen Gedicht auch mit einem Hymnus auf das Landleben. Er wird nicht von Nova gesprochen, sondern von Gregor, dem Schriftsteller. Allerdings könnte er in ähnlichen Worten auch von jeder anderen Person des Stückes vorgetragen werden, denn Handke verwendet keine Mühe auf die Individualisierung seiner Personen. Zwar sind die zehn Protagonisten des Stückes vom Hilfsarbeiter bis zum Dichter auf verschiedenste Berufssparten verteilt, doch hat diese soziale Schichtung auf das Sprachverhalten der Personen kaum Einfluß. Alle Beteiligten bedienen sich der gleichen feierlichen Redeweise, oder genauer gesagt: sie werden von ihr beherrscht. Gelegentlich unterbricht zwar ein gemeines Wort wie “onanieren” oder “Nescafé” den erhabenen Ablauf. Doch werden diese Wörter vor ihrem alltäglichen Gebrauch in Schutz genommen, und der feierliche Duktus des Ganzen nimmt sie widerstandslos in sich auf.

So ist es schließlich kein Wunder, daß das Landlob des Dichters Gregor auch manches beschreiben kann, was nicht von Natur aus schön ist. Denn der begeisterte Sprecher ist im Stande, alles und jedes schön zu finden, und dies auch zu sagen. Angesichts einer Großbaustelle bricht Gregor in die Worte aus:

Wenn der Bau hier fertig sein wird, alle Staublöcher versiegelt, wird Ihre Gegend wieder neu sein. Folgen Sie dem Blick Ihrer Katze, wenn er an den Betonkanten vorbei ins Leere gehen wird. Dort zittert das Wasser in einem Baumblatttrichter (sic!) und wirkt zurück als größerer Herzschlag, so daß Sie schließlich die Arme heben. Ihr Tal wird vielleicht im Handumdrehen wieder alt sein, und die Betonbögen werden Formglieder des allerältesten Altertums sein. Auf dem Herweg kam ich an vielen dunklen Erdkellern vorbei: kann nicht auch der Bau hier bald ein Teil dieses Erdkellersystems sein? Kann nicht der Beton zurück zu Urgestein gedacht werden? Im Bau-

²¹ Ebenda, S. 116.

²² Vgl. zu Handkes Distanzierung vom intellektuellen Klima seiner Zeit Karl Wagner: Über die literarischen Dörfer. Zur Ästhetik des Einfachen. In: Friedbert Aspetsberger / Hubert Lengauer (Hg.): Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich. = Schriften des Instituts für Österreichkunde 49/50, Wien 1987, S. 166-180; zu Handke insbes. S. 169ff.

schutt sind Quellen, und sie werden im Hang frische Seitentäler bilden. Das Land bleibt schön und wird weiter gut tun, dachte ich.²³

Nun wird ein «Handumdrehen» engagierten Umweltschützern kaum als Maßnahme gegen Großbauprojekte genügen. Und wer sich für kritische Aufarbeitungen des Komplexes “Heimat” einsetzt, wird Ausdrücke wie «Formglieder des allerältesten Altertums» kaum in seinen Wortschatz aufnehmen. Schließlich werden auch die wenigsten Autobahn-Anrainer die Kunst erlernen wollen, Beton in Urgestein zurückzudenken.

Doch kümmert sich Handke um diese unmittelbar lebenspraktischen Aspekte nicht. Sein ästhetisches Credo läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wenn man die Welt nur schöner benennt, dann wird sie auch in schönerer Gestalt erscheinen. Diese Erneuerung der Welt durch das Wort ist nach Handkes unausgesetzt wiederholter Überzeugung die eigentliche Aufgabe des Dichters.

6. Ein letzter Blick auf große Autoren und kleine Zeugen

So sehr Handke und seine gottgleichen Hoffnungsträger dies auch herbeizureden gedachten – die kritischen Stimmen sind in der österreichischen Literatur der achtziger und neunziger Jahre nicht verstummt. Elfriede Jelinek, deren Kunst von Anfang an in der Frontstellung “realistisch” – “experimentell” nicht recht unterzubringen war, konterkarierte 1985 unter anderem auch die Liebe zum einfachen Landleben, der Handke den pathetischsten Ausdruck verliehen hatte, mit dem natur-, heimat- und dorffeindlichen Romanessay «Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr». Auch heutzutage arbeitet sie weiter an ihrem Projekt einer macht- und sprachdemonstrierenden Literatur höchsten künstlerischen Anspruchs, deren polemische Energie auch und gerade vor Harmonie-, Gemeinschafts- und Schönheitsbedürfnissen nicht halt macht²⁴. Peter Handke hingegen hat Österreich den Rücken gekehrt und sucht in anderen Weltgegenden –

²³ Handke 1984, S. 25.

²⁴ Vgl. u.a. Elfriede Jelineks neueste Polemik gegen Jörg Haider und seine Kärntner Wähler, in der u.a. auch die ländlichen Schönheiten als verlogene Inszenierung entlarvt werden: «[...] es ist ja so schön am Wörthersee, wo die Hotels aus dem Fernsehenn ihre eigene Pension in Ruhe verzehren und wo die Waffen-SS als eine Organisation der Braven und Anständigen vom jetzt sargnagelneu gewählten Politiker einst ausdrücklich belobigt worden ist». Elfriede Jelinek: Ein Volk. Ein Fest. Haider Jörg und Bomber Franz, der Führer und der Sprengmeister. Eine Grußbotschaft aus Österreich. In: Die Zeit 18.3.1999, S. 53.

etwa in Serbien – nach jenen einfach-erhabenen Orten, an denen das schöne Dichterwort gemeinschaftsstiftende Wirkungen zeitigen könnte²⁵.

Wollte man den Lauf der Literaturgeschichte ausschließlich über den Höhenkamm der anerkannten Großleistungen verfolgen, könnte man versucht sein, die kritische Intellektuelle Jelinek und den wortgläubigen Dichter Handke zu den *Antipoden* der österreichischen Literatur des späten 20. Jahrhunderts zu ernennen. So reizvoll dieses Unterfangen wäre, so wenig würde es allerdings über die österreichische Gegenwartsliteratur im Ganzen aussagen. Sie nämlich wird nicht von ästhetischen *Gigantenkämpfen* beherrscht, sondern – nach Robert Stockers eingangs zitiertem Befund – vom «Nebeneinander unterschiedlicher Schreibweisen und Themen».

Und damit sind die “kleinen Zeugen” wieder im Spiel, also jene weniger wirkungsmächtigen Autoren, von denen es in Österreich viele gibt. Auch sie setzten sich in den achtziger und neunziger Jahren auf unterschiedliche Weise mit dem Landleben und der Natur auseinander. Sie hielten dabei, wie Klaus Zeyringer betonte²⁶, dem “realistischen” Anspruch der Literatur prinzipiell die Treue, trugen aber zugleich jenem problematisierten Wirklichkeitsbegriff künstlerisch Rechnung, den Johann Sonnleitner literaturwissenschaftlich registrierte.

Dabei entstanden Texte, die gerade nicht durch polemische Zuspitzungen auffallen, sondern sich mit Kompromissen begnügen. Auch die Texte Zellers, Hotschnigs und Walls verdanken sich dieser moderierenden Schreibhaltung. Einerseits widerlegen sie nämlich die Prämissen der “Anti-Heimatliteratur” durchaus nicht so punktgenau wie Innerhofer dies mit *seinen* Vorgängern tat. Die sozialkritischen Befunde Zellers oder Walls sind von denen Jelineks nicht allzu verschieden, und Hotschnigs Kofler lebt im selben bäuerlichen Zwangssystem wie Innerhofers Holl.

Andererseits unterscheiden sich die neueren Texte von den älteren jedoch in mindestens einem Punkt: Wie gesagt und gezeigt, wird die Schönheit des Dörflichen hier nicht mehr demontiert, sondern in unterschiedli-

²⁵ Am Schluß seines viel umstrittenen Textes «Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien» Frankfurt 1996, glaubt Handke an eine wesentliche Rolle der Poesie im jugoslawischen Friedensprozeß: «Die bösen Fakten festhalten, schon recht. Für einen Frieden jedoch braucht es noch anderes, was nicht weniger ist als die Fakten. Kommst du jetzt mit dem Poetischen? Ja, wenn dieses als das gerade Gegenteil verstanden wird vom Nebulösen. Oder sagt statt “das Poetische” besser das Verbindende, das Umfassende ...». Ebenda S. 133.

²⁶ Vgl. dazu Klaus Zeyringer: Natur-Kulisse. Zu einem Natur-Bild österreichischer Gegenwartsliteratur. In: Was. Zeitschrift für Kultur und Politik. Heft 81/1995, S. 11-24.

chen poetischen Formen in den Text integriert. Mag sein, daß die drei Autoren zu ihrer literarischen Dorfverschönerung von Peter Handkes einflußreichem Vorbild ermutigt wurden. Aber selbst wenn dem so wäre, bliebe auch zu Handke ein Unterschied bestehen. Denn während er das Schöne einsetzt, um das Kritische zum Schweigen zu bringen, gehen Wall, Hotschnig und Zeller auch hier nicht aufs Ganze. In ihrer Prosa können die bedenklichen Befunde den schönen Empfindungen so wenig anhaben wie umgekehrt. In weitgehend friedlicher Koexistenz leben sie nebeneinander und bringen gemeinsam jene moderat avantgardistische, unpolemisch kritische Literatur hervor, die sich mit den alten Konfrontationsbegriffen nicht mehr recht erfassen läßt. Wie man sie trotzdem *beschreiben* kann – das vor allem sollte hier vorgeführt werden.

Fausto Cercignani
(Milano)

*I turbamenti dell'allievo Törleß
e la conquista della «prospettiva interiore»*

Il primo romanzo musiliano si caratterizza tanto per la vicenda, in qualche misura autobiografica, di un sedicenne in preda a una profonda crisi adolescenziale, quanto per la circoscritta ambientazione geografica e per la precisa collocazione storica in cui si consuma l'esperienza del protagonista sul finire del secolo scorso¹. Ma chi volesse ridurre il *Törleß* a una mera narrazione di fatti e misfatti che si compiono nell'arco di qualche settimana nei pressi di una cittadina dell'Impero Asburgico intorno al 1895-96², dovrebbe in qualche modo ignorare – insieme al livello psicologico –

¹ Il romanzo, composto tra il 1903 e il 1905, fu respinto da varie case editrici tedesche, ma venne poi accettato – grazie all'interessamento del critico Alfred Kerr – dal Wiener Verlag, che lo pubblicò, con successo, nell'ottobre del 1906. Quando ne iniziò la stesura, Musil (6 nov. 1880 - 15 apr. 1942) aveva dunque solo ventidue anni. Per tutte le citazioni da *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß (VdZT)* si è fatto ricorso a Adolf Frisé (cur.), *Robert Musil. Gesammelte Werke 6. Prosa und Stücke*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978, pp. 7-140. Tra le versioni italiane: *Il giovane Törless*, trad. di Giorgio Zampa, Milano, Lerici, 1959 (più tardi: Feltrinelli, 1965, Rizzoli, 1974 e 1984); *I turbamenti del giovane Törless*, trad. di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1959; *I turbamenti del giovane Törless*, a cura di Giulio Schiavoni, Milano, Mondadori, 1987; *Il giovane Törless*, a cura di Andrea Landolfi, Roma, Newton Compton, 1991; *I turbamenti dell'allievo Törless*, trad. di Enrico Ganni (introd. di Franco Marcoaldi), Milano, Feltrinelli, 1994. Altri testi musiliani sono citati da: Adolf Frisé (cur.), *Robert Musil. Gesammelte Werke in neun Bänden (GW)*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978; Adolf Frisé (cur.), *Robert Musil. Briefe 1901-1942 (Briefe)*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981; Adolf Frisé (cur.), *Tagebücher*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1983 [1976]. Si veda anche la nota 4.

² Si veda la ricostruzione di Karl Corino, *Törleß ignotus. Zu den biographischen Hintergründen von Robert Musils Roman «Die Verwirrungen des Zöglings Törleß»*, in «Text + Kritik. Robert Musil» 21/22 (1972 [1968]), pp. 61-72. Musil fu ospite del Convitto di Mährisch-Weißkirchen (oggi Hranice, presso Olomouc, nella Repubblica Ceca) dall'autunno del

il sottile filo conduttore che, attraverso i turbamenti e gli sconvolgimenti di Törleß, conduce alla conquista di una maturazione del tutto individuale, e più precisamente alla conquista di quella «prospettiva interiore» che, alla fine del romanzo, avvicina il giovane allievo al protagonista de *L'uomo senza qualità*³.

Nel *Törleß*, l'Impero Asburgico non è certo delineato né con l'ampiezza prospettica né con il sarcasmo che caratterizzano la presentazione della *Cacania* ne *L'uomo senza qualità*⁴. Ma anche qui, come nel romanzo saggi-

³94 all'estate del '97. Tra l'autunno del '92 e l'estate del '94 aveva frequentato la scuola militare di Eisenstadt, nei pressi di Vienna. Ma «la realtà che si descrive», osserva Musil, «è sempre solo un pretesto» grazie al quale «la persona forte nei concetti si accosta furtivamente a conoscenze del sentimento e a vibrazioni del pensiero che non si possono cogliere né in generale, né attraverso i concetti, ma solo nel tremolio del caso individuale» («Die Realität, die man schildert, [ist] stets nur ein Vorwand. [...] Die Schilderung der Realität [wird] endlich zum dienenden Mittel des begriffsstarken Menschen, mit dessen Hilfe er sich an Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen heranschleicht, die allgemein und in Begriffen nicht, sondern nur im Flimmern des Einzelfalls [...] zu erfassen sind» – si veda «Über Robert Musil's Bücher [Januar 1913]», in *GW 8. Essays und Reden*, p. 997). E sul caso individuale: «La rappresentazione di un essere incompiuto, tentatore e tentato, naturalmente non è, di per sé, il problema, bensì solo il mezzo per raffigurare o delineare ciò che in questo essere incompiuto è incompiuto» («Die Darstellung eines Unfertigen, Versuchenden und Versuchten ist natürlich nicht selbst das Problem, sondern bloß Mittel, um das zu gestalten oder anzudeuten, was in diesem Unfertigen unfertig ist», *GW 8. Essays und Reden*, p. 996). Ricorrendo al tanto amato paradossale, Musil scrive ancora: «Mi ha forse sfiorato il pensiero: questo individuo è possibile così? Al contrario, mi sono chiesto: questo individuo è coerente? E se lo è, allora per me è tanto meglio, quanto più egli è impossibile» («Nur kam mir der Gedanke, ist dieser Mensch so auch möglich? Im Gegenteil: ich frug, ist dieser Mensch konsequent? Und ist er es, so ist es mir desto lieber, je unmöglicher er ist» – si veda «An Stefanie Tyrka» (22.3.1905), in *Briefe*, p. 13).

⁴Gert Mattenklott, *Der "subjektive Faktor" in Musils «Törleß». Mit einer Vorbemerkung über die Historizität der sinnlichen Wahrnehmung* [1973], in Renate von Heydebrand (cur.), *Robert Musil*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, p. 267 privilegia invece la crisi e la perdita di identità di Törleß, in cui crede di ravvisare il decadimento di quella borghese. Per le implicazioni storico-sociali del romanzo si legga anche Uwe Baur, *Zeit- und Gesellschaftskritik in Robert Musils Roman «Die Verwirrungen des Zöglings Törleß»*, in U. B. e Dietmar Goltschnigg (cur.), *Vom «Törleß» zum «Mann ohne Eigenschaften». Grazer Musil-Symposium 1972*, Monaco, Fink, 1973, pp. 19-45. Per una monografia più recente si veda Thomas Söder, *Untersuchungen zu Robert Musils «Verwirrungen des Zöglings Törleß»*, Rheinfelden, Schäuble, 1988.

⁵Si veda il famoso ottavo capitolo sull'Austria Imperial-Regia, intitolato «Kakanien» (da «K.K.», Kaiser-Königlich), in Adolf Frisé (cur.), *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Roman*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978, pp. 31-35 e si consulti Josef Strutz

stico, l'ambiente in cui Musil colloca figure e situazioni – un territorio arido e scarsamente popolato della Moravia e il suo famoso «Convitto di W.»⁵ – costituisce un caso concreto e specifico di una tipologia che si riscontra, o si riscontrava, anche altrove. L'impostazione narrativo-discorsiva del *Törleß* non è ancora quella de *L'uomo senza qualità*, ma l'ironia musiliana si affaccia fin dall'inizio, almeno in prospettiva, là dove si legge che il Convitto – sorto da un'antica congregazione religiosa – era forse stato lasciato in quel luogo isolato e inospitale «per preservare gli adolescenti dagli influssi perniciosi di una grande città»⁶. Ma c'è di più. Accingendosi a raccontare la vicenda del giovanissimo allievo che in qualche modo incarna la fase adolescenziale di Ulrich, Musil ci presenta subito una realtà schematica, ripetitiva, meccanica, inautentica e, soprattutto, dominata da un ordine “geometrico” apparentemente privo di un'origine e di una meta⁷.

(cur.), *Robert Musils "Kakanien" – Subjekt und Geschichte. Festschrift für Karl Dinklage zum 80. Geburtstag*, Monaco, Fink, 1987 e in particolare il saggio dedicato al Törleß: Joseph Vogl, *Grenze und Übertretung. Der anthropologische Faktor in Robert Musils «Die Verwirrungen des Zöglings Törleß»*, pp. 60-76. – Sulla nuova edizione del Frisé si basano due versioni italiane: una, introdotta da Bianca Cetti Marinoni, si avvale di traduttori quali Anita Rho, Gabriella Benedetti e Laura Castoldi (Torino, Einaudi, 1996); l'altra, curata da Ada Vigliani, è uscita in due volumi (Milano, Mondadori, 1992 e 1998) con prefazioni di Giorgio Cusatelli e di Adolf Frisé. Per altri scritti musiliani si veda Bianca Cetti Marinoni (cur.), *Robert Musil. Saggi e lettere*, voll. I-II, Torino, Einaudi, 1995, con traduzioni di Bianca Cetti Marinoni, Andrea Casalegno, Lalli Mannarini, Roberto Malagoli e Magda Olivetti. Per i temi e i motivi che collegano il *Törleß* a *L'uomo senza qualità* si legga Annie Reniers-Servranckx, *Robert Musil. Konstanz und Entwicklung von Themen, Motiven und Strukturen in den Dichtungen*, Bonn, Bouvier, 1972 e si confronti Gerd Müller, *Dichtung und Wissenschaft. Studien zu Robert Musils Romanen «Die Verwirrungen des Zöglings Törleß» und «Der Mann ohne Eigenschaften»*, Uppsala, Uppsala University, 1971. Nella sua interpretazione del romanzo, Bianca Cetti Marinoni, *L'altra realtà di Törless* [1978], in B. C. M., *Le due realtà. Fortune dell'immaginario nella letteratura tedesca*, Brescia, Shakespeare & Company, 1983, pp. 91-105 pone giustamente l'accento anche su ciò che distingue il romanzo giovanile da quello della maturità. Giuseppe Dolei, *Invito alla lettura di Robert Musil*, Milano, Mursia, 1985, p. 42 osserva che la scelta del materiale narrativo è, nel Törleß, particolarmente felice, più felice di quello di alcune opere più tarde.

⁵ L'istituzione viene così designata nel romanzo (*VdZT*, 8: «im Konvikte zu W.»), dove «W.» sta per “Weißkirchen” o, più precisamente per “Mährisch-Weißkirchen”, in cui “Mährisch” indica, appunto, la collocazione morava. Nonostante la riforma del 1848 (si veda Sibylle Mulot, *Der junge Musil. Seine Beziehung zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Stoccarda, Heinz, 1977, pp. 21 sgg.), i convitti di questo tipo erano spesso ancora condizionati dalla disciplina dei vecchi istituti militari da cui derivavano.

⁶ *VdZT*, 8: «[...] wohl um die aufwachsende Jugend vor den verderblichen Einflüssen einer Großstadt zu bewahren».

⁷ La “staticità” di cui parla Dieter Fuder (*Analogiedenken und anthropologische Differenz*,

Nella descrizione della piccola stazione orientale in cui sta per concludersi una delle visite periodiche dei coniugi Törleß al figlio collegiale, le quattro rotaie parallele corrono «diritte senza fine» in entrambe le direzioni⁸ e gli oggetti e le persone hanno «un che di indifferente, di inanimato, di meccanico», sembrano provenire «dalla scena di un teatro delle marionette»⁹. Il capostazione in attesa del treno in ritardo esce dal suo ufficio per ripetere gli stessi gesti meccanici e poi rientrare subito, quasi che fosse una di quelle figure che compaiono e scompaiono negli antichi orologi delle torri¹⁰. Perfino la gaiezza dei ragazzi che circondano i due coniugi Törleß non può essere definita autentica, e le loro risate sembrano cadere a terra dopo aver incontrato una resistenza «invisibile» ma «tenace» nello spazio circostante¹¹.

La narrazione prende le mosse da questo particolare momento per tornare subito indietro nel tempo¹² e recuperare fatti e riflessioni anteriori che riguardano soprattutto il protagonista, che qui viene sempre chiamato semplicemente con il cognome del padre, il consigliere di corte Törleß¹³.

Zu Form und Funktion der poetischen Logik in Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften», Monaco, Fink, p. 43) va dunque intesa in questo senso e non già come una mera assenza di movimento.

⁸ *VdZT*, 7: «Endlos gerade liefen vier parallele Eisenstränge nach beiden Seiten [...]».

⁹ *VdZT*, 7: «Gegenstände und Menschen hatten etwas Gleichgültiges, Lebloses, Mechanisches an sich, als seien sie aus der Szene eines Puppentheaters genommen».

¹⁰ *VdZT*, 7: «[...] so wie die Figuren kommen und gehen, die aus alten Turmuhren treten, wenn die Stunde voll ist».

¹¹ *VdZT*, 8: «Aber auch die Fröhlichkeit dieser Gruppe war keine rechte; der Lärm des lustigen Lachens schien schon auf wenige Schritte zu verstummen, gleichsam an einem zähen, unsichtbaren Widerstande zu Boden zu sinken».

¹² Si veda anche Ingrid Winter, *Zeitperspektiven in Robert Musils «Die Verwirrungen des Zöglings Törleß»*, in «Modern Austrian Literature» 13 (1980), pp. 47-68.

¹³ Ne *L'uomo senza qualità*, invece, Ulrich viene designato solo con il nome di battesimo. Secondo alcuni “Törleß” rimanderebbe a “türlos” o “torlos” e significherebbe dunque “senza porta”. Si veda in particolare Lars W. Freij, “*Türlosigkeit*”. *Robert Musils “Törless” in Mikroanalysen mit Ausblicken auf andere Texte des Dichters*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1972 [tesi del 1968], p. 1 («der Name “Törless” könnte eine leichte Verdrehung von “türlos” sein»), p. 120 («kein Wortspiel im Sinne von “türlos” oder “torlos”»), che rinvia ad altri studiosi giunti, indipendentemente, a conclusioni simili. Ma Eithne Wilkins, *Gestalten und ihre Namen im Werk Robert Musils*, in «Text + Kritik. Robert Musil» 21/22 (1968), p. 48 ritiene che non ci siano elementi per spiegare l'origine di “Törleß”. La teoria di Freij è comunque macchinosa e poco convincente. È invece probabile che Musil abbia modificato un cognome ungherese, magari combinando due elementi (si confronti “Beineberg” e “Basini” alla nota 26) del tipo “Tör” (nel cognome Török) e

Apprendiamo così che il ragazzo ha chiesto di essere iscritto all'Istituto quattro anni prima, e scopriamo soprattutto che la decisione, dapprima assolutamente priva di conseguenze spiacevoli, è costata molte lacrime all'allievo dodicenne. Ma ciò che più conta è che, ritornando a quel tempo, possiamo dire che il distacco dalla famiglia costituisce per Törleß, oltre che un trauma, il vero e proprio inizio del suo sviluppo interiore. Ben presto, infatti, la «terribile, ardente nostalgia di casa»¹⁴ diventa un qualcosa di più indeterminato e complesso, si trasforma in una «nostalgia senza oggetto»¹⁵, in un dolore «sconfinato», in un sentimento che gli dà, al tempo stesso, sofferenza e delizia, così che il ragazzo si abbandona ad una «egoistica sofferenza» fatta di «orgoglio voluttuoso» e di narcisistica autoflagellazione¹⁶. E quando questo sentimento viene meno, la sua scomparsa lascia un vuoto nell'anima del giovane Törleß, produce un «nulla» da cui emerge, tuttavia, la consapevolezza di aver perduto, non già «una semplice nostalgia», bensì «qualcosa di positivo», una forza spirituale che in lui è sfiorita, che si è dileguata – scrive testualmente Musil – «con il pretesto del dolore»¹⁷.

Il primo risveglio della vita spirituale di Törleß resta dunque sterile (è come una «fioritura ancora senza frutti»), ma rappresenta anche la «fonte di una prima, superiore beatitudine», di cui il ragazzo diventa consapevole

“Less” (che è di per sé un cognome). Per il motivo della porta si veda, per es., alle note 91 e 101.

¹⁴ *VdZT*, 8: «[Der kleine Törleß litt] an fürchterlichem, leidenschaftlichem Heimweh».

¹⁵ *VdZT*, 9: «Denn der “Gegenstand dieser Sehnsucht”, das Bild seiner Eltern war darin eigentlich nicht mehr enthalten».

¹⁶ Il passo in cui ricorrono espressioni quali «der grenzenlose Schmerz», «dieses egoistische Leiden», e «wollüstige[r] Stolz» (*VdZT*, 9) è molto vicino, per i sentimenti e il linguaggio che li esprime, a certe pagine di Jens Peter Jacobsen, per le quali si rimanda a Fausto Cercignani, *Disperata speranza. La trama del «Niels Lyhne»*, in F. C. e Margherita Giordano Lokrantz (cur.), *In Danimarca e oltre. Per il centenario di Jens Peter Jacobsen*, Milano, Cisalpino, 1987, pp. 95-128. Musil, che lesse il *Niels Lyhne* «come minimo» tre volte (*Tagebücher* I, 733: «Anfang Jänner 36. Bemerkungen zu Niels Lyhne. Ich lese ihn mindestens zum drittenmal in meinem Leben»), conosceva anche il primo romanzo di Jacobsen, *Fru Marie Grubbe* (*Tagebücher* I, 144: «22.IV.[1905]. Gedanken zu einer Recension der “Maria Grubbe”») e la novella *Mogens*, per la quale scrisse un abbozzo di recensione (*GW* 9. *Kritik*, pp. 1727-1729: «Mogens [Etwa 1905]»).

¹⁷ *VdZT*, 9-10: «Und an diesem Nichts, an diesem Unausgefüllten in sich erkannte er, daß es nicht eine bloße Sehnsucht gewesen war, die ihm abhanden kam, sondern etwas Positives, eine seelische Kraft, etwas, das sich in ihm unter dem Vorwand des Schmerzes ausgeblüht hatte».

nel momento del suo esaurirsi: quando, cioè, l'esperienza traumatica del distacco dai genitori lo costringe ad affrontare il suo «primo inverno», la sua prima stagione priva di affetti, quasi che lo spirito si fosse destato solo per ritrovarsi «impovertito e spoglio»¹⁸. Il passaggio, nelle lettere alla famiglia, da una profonda tristezza a un'oggettività descrittiva e, durante le visite dei suoi cari, a un'allegria spensieratezza tende a nascondere lo smarrimento e la scontentezza, e dunque segna, non già il superamento di una crisi nel senso sperato dai genitori, bensì il fallimento del primo tentativo esperito da Törleß nel processo che dovrebbe portare la "fioritura" spirituale alla fruttazione, vale a dire allo sviluppo di «forze interiori» autonome¹⁹.

La ricerca di un punto di riferimento che faciliti questo processo sembra venire in un primo momento dall'arrivo del Principe H., che pure viene considerato insulso, affettato ed effeminato dai compagni. Per Törleß, invece, la frequentazione del principe diventa «fonte di un sottile godimento psicologico»²⁰: ai suoi occhi, il giovinetto sembra rappresentare una personalità profondamente autentica, in particolare per la capacità quasi impalpabile di lasciar sempre trasparire, pur nella mutevolezza dell'atteggiamento fisico, una individualità spirituale che affascina e che costringe al confronto con le peculiarità della natura umana. Questo rapporto, che in qualche modo sembra soddisfare un latente desiderio di cogliere ciò che va oltre la dimensione puramente intellettuale, s'interrompe bruscamente quanto Törleß, cedendo alle lusinghe della propria componente razionalistica, cerca di distruggere la delicata tessitura della sensibilità religiosa del principe. E quando quest'ultimo, dopo qualche tempo, lascia per sempre il Convitto, Törleß – ormai trasportato da una «diversa corrente»²¹ – percepisce un vago rimpianto senza rendersi conto dell'importanza che questa esperienza, vissuta «come in un idillio»²², ha avuto per il

¹⁸ *VdZT*, 10: «Nun aber war es vorbei, und diese Quelle einer ersten höheren Seligkeit hatte sich ihm erst durch ihr Versiegen fühlbar gemacht. [...] Er selbst fühlte sich dabei verarmt und kahl, wie ein Bäumchen, das nach der noch fruchtlosen Blüte den ersten Winter erlebt».

¹⁹ *VdZT*, 10: «Daß es der erste, mißglückte Versuch des jungen, auf sich selbst gestellten Menschen gewesen war, die Kräfte des Inneren zu entfalten, entging [den Eltern]».

²⁰ *VdZT*, 11: «Der Umgang mit dem Prinzen wurde so zur Quelle eines feinen psychologischen Genusses für Törleß».

²¹ *VdZT*, 12: «[Törleß] schien in einen anderen Strom geraten zu sein».

²² *VdZT*, 11: «Törleß lebte während dieser kurzen Zeit wie in einer Idylle».

suo animo. Più avanti, Törleß si renderà conto che il principe ha rappresentato per lui un essere eccezionale, un modello irrecuperabile, ormai scomparso in una «vastità nuova e sconosciuta», «indescrivibile» come l'istante che ha consentito di intravederla²³. Törleß non è consapevole dell'impulso che ha determinato la fine di questo periodo, ma la paura di «sentimentalismi troppo sottili» lo spingerà ben presto verso compagni la cui natura appare, per contrasto, «sana, vigorosa e conforme alla vita»²⁴.

Sono ormai passati quattro anni dall'iscrizione al Convitto e «l'incipiente maturità del sesso» comincia ad emergere in Törleß «oscuramente e gradatamente»²⁵. Ed è proprio in questa fase del suo sviluppo, poco prima che il lettore incontri il sedicenne nella piccola stazione morava, che egli stringe amicizia con altri ragazzi, e in particolare con Beineberg e Reiting, che sono tra gli «individui peggiori» del suo corso, talvolta «selvaggi e ribelli fino alla brutalità»²⁶. L'apparente mancanza di autonomia di Törleß nei loro confronti²⁷ non è altro che un aspetto particolare del suo smarrimento, dei suoi fallimenti nel tentativo di trovare se stesso²⁸, di stabilire

²³ *VdZT*, 64: «Dann fiel ihm plötzlich ein Lächeln jenes kleinen Fürsten ein, – ein Blick, – eine Bewegung [...], durch die jener Mensch [...] in eine neue, fremde Weite hineinschritt, die sich – gleichsam in das Leben einer unbeschreiblichen Sekunde konzentriert – unversehens aufgetan hatte».

²⁴ *VdZT*, 12: «[Die neuen Freundschaften bedeuteten] eine Angst vor allzu subtilen Empfindeleien, gegen die das Wesen der anderen Kameraden gesund, kernig und lebensgerecht abstach».

²⁵ *VdZT*, 12: «Aber er war einstweilen älter geworden, und die beginnende Geschlechtsreife fing an, sich dunkel und allmählich in ihm emporzuheben».

²⁶ *VdZT*, 12: «Merkwürdigerweise waren dies gerade die übelsten seines Jahrganges, [...] bisweilen bis zur Roheit wild und ungebärdig». Nel vissuto di Musil, Beineberg si chiamava Richard von Boyneburg-Lengsfeld e Reiting era Jarto Reising von Reisinger. Si veda Karl Corino, *Robert Musil. Leben und Werke in Bildern und Texten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1988, pp. 57-58. Si noti che il cognome Basini sembra derivare da una contaminazione di Baxy con Fabini. Karl Corino, *Robert Musil*, pp. 61-62 indica in Franz Fabini e in Hugo Hoinkes due dei modelli usati da Musil per la figura di Törleß. Ma tra i compagni di collegio c'era anche un certo Alexander Baxi – si veda Elisabeth Stopp, *Musils «Törleß»: Inhalt und Form* [1968], in Renate von Heydebrand (cur.), *Robert Musil*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, p. 246, n. 4.

²⁷ *VdZT*, 12: «Und daß gerade ihre Gesellschaft Törleß nun fesselte, lag wohl an seiner eigenen Unselbständigkeit».

²⁸ *VdZT*, 14: «So erhielt sein Wesen etwas Unbestimmtes, eine innere Hilflosigkeit, die ihn nicht zu sich selbst finden ließ». Per lo smarrimento di Törleß si veda anche Erich Meuthen, *Törleß im Labyrinth*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 59 (1985), pp. 125-144.

una sua personale collocazione nei confronti del mondo esterno. Se in questo periodo Törleß sembra non «avere alcun carattere»²⁹ è perché, in seguito alla rottura con il principe, ha completamente perduto quello «sfondo ultimo e immoto» che ci consente di affrontare le sollecitazioni esterne in maniera del tutto individuale, ha smarrito quel *quid* che di solito chiamiamo «carattere o anima», «tratto o tonalità» di una persona³⁰. Il suo atteggiarsi nei confronti della vita non è ancora definito e individuale, e quindi somiglia moltissimo all'indifferenza, a un'indifferenza verso il mondo che ha continuamente bisogno di pressioni o stimolazioni esterne per essere superata almeno momentaneamente³¹. Di qui il ricorso alla lettura vorace e la ricerca dell'eccitazione febbrile nella composizione letteraria, ma anche il reiterato sforzo – che peraltro gli resta intimamente indifferente – di imitare gli amici «più rozzi e virili»³².

Succede così che, mentre la lettura e gli esercizi letterari producono soltanto «reazioni cerebrali»³³, il tentativo di Törleß di entrare nell'età adulta si svolge sotto la guida dei compagni meno adatti a facilitare la maturazione di un individuo molto sensibile e raffinato. E l'ironia di Musil nei confronti delle finalità educative del Convitto e dei suoi allievi si affaccia nuovamente, in particolare là dove l'autore, avviandosi a concludere l'episodio della visita dei genitori, mette in bocca alla Signora Törleß la se-

²⁹ *VdZT*, 13: «Es schien damals, daß er überhaupt keinen Charakter habe».

³⁰ *VdZT*, 13-14: «Das aber, was man als Charakter oder Seele, Linie oder Klangfarbe eines Menschen fühlt, [...] dieser letzte, unbewegliche Hintergrund, war zu jener Zeit in Törleß gänzlich verloren gegangen». Musil, qui, usa «anima» nel senso (del resto indicato dal testo) di «carattere». Più avanti nel romanzo, però, «anima» sarà un equivalente di «spirito», «o comunque si voglia chiamare ciò che in noi di quando in quando si accresce grazie a un pensiero tra le parole di un libro o davanti alle labbra serrate di un dipinto; [...] che però sempre si dilegua quando scriviamo documenti, costruiamo macchinari, andiamo al circo o ci dedichiamo alle cento altre attività consimili» (*VdZT*, 13-14: «[...] das Wachstum der Seele, des Geistes, oder wie immer man das benennen mag, was hie und da durch einen Gedanken zwischen den Worten eines Buches oder vor den verschlossenen Lippen eines Bildes in uns gemehrt wird; [...] das aber immer verschwunden ist, wenn wir Akten schreiben, Maschinen bauen, in den Zirkus gehen oder den hundert anderen ähnlichen Beschäftigungen folgen»).

³¹ *VdZT*, 13: «Er hatte nur unter irgendeinem äußeren Zwang Empfindungen, die über das Gleichgültige hinausgingen».

³² *VdZT*, 14: «Sein ganzes Leben bestand in dieser kritischen Periode eigentlich nur in diesem immer erneuten Bemühen, seinen rauhen, männlicheren Freunden nachzueifern, und in einer tief innerlichen Gleichgültigkeit gegen dieses Bestreben».

³³ *VdZT*, 13: «Er schrieb [...] eine kleine Erzählung oder begann ein romantisches Epos zu dichten. [...] Es waren Reaktionen des Gehirns».

guente raccomandazione: «Allora siamo intesi, vero, caro Beineberg. Si prenderà un po' cura del mio figliolo?»³⁴. La madre non può sapere che quella stessa domenica, subito dopo la sua partenza, Beineberg e suo figlio si recheranno di nascosto – come ormai succede ogni settimana – a trovare una prostituta del luogo; né può indovinare che, al loro rientro, quel piccolo «tiranno spietato» dai tratti amabili e attraenti che è Reiting annuncerà di aver scoperto chi ruba i soldi ai compagni³⁵, avviando così il perverso meccanismo dei ricatti e delle brutali umiliazioni (anche sessuali) su Basini, meccanismo in cui lo stesso Törleß si troverà coinvolto, almeno dal punto di vista della responsabilità morale. La madre del ragazzo è ben lungi dal figurarsi che la sensualità «malinconica» e «segreta» dell'adolescente – una sensualità «senza riferimenti personali» e «senza uno scopo preciso»³⁶ – può sfociare, in determinate condizioni ambientali, nella «sensazione confusa e inarticolata»³⁷ che porterà Törleß, colto di sorpresa dalla nudità di un giovane corpo³⁸, alla breve relazione omosessuale con Basini. La Signora Törleß, infine, non immagina che, a parte queste esperienze sconvolgenti, la vita quotidiana del figlio «scorre sonnacchiando», come immersa «in una continua indifferenza» che di sera si trasforma in rabbia per le giornate sprecate; non sa che i rintocchi serali della campana del Convitto lo inducono a vedere ogni notte che sta per arrivare come «un

³⁴ *VdZT*, 15: «Also nicht wahr, lieber Beineberg, Sie geben mir auf meinen Buben acht?».

³⁵ *VdZT*, 36: «“Du, ich hab' ihn”, flüsterte Reiting. “Wen?” “Den Spielladendieb”». «Die Spielladen», spiega il testo, «waren lange Kästen mit vielen versperrbaren Schubfächern, in denen die Pflegerlinge des Institutes ihre Briefe, Bücher, Geld und allen möglichen kleinen Kram aufbewahrten». Per la definizione di Reiting si veda *VdZT*, 41: «Dennoch verstand Reiting Ernst zu machen. Vorläufig freilich nur im kleinen. Er war ein Tyrann [...]. Aber [Beineberg] fehlte das Liebenswürdige und Gewinnende [Reitings]». Nel 1937, Musil vedrà in Reising e Boyneburg (Reiting e Beineberg: si veda sopra, alla nota 26) «gli odierni dittatori *in nuce*» che concepiscono la massa «come cosa da dominare» (*Tagebücher* I, 914: «[1937] Reising, Boineburg: die heutigen Diktatoren in nucleo, Auch die Auffassung der “Masse” als zu zwingendes Wesen»).

³⁶ La definizione ricorre più avanti nel romanzo, nell'analisi della passione di Törleß per Basini, là dove si dice che le “altre” componenti del desiderio erano presenti da tempo: «Dieses übrige des Begehrens war schon längst, war schon bei Božena und noch viel früher dagewesen. Es war die heimliche, ziellose, auf niemanden bezogene, melancholische Sinnlichkeit des Heranreifenden» (*VdZT*, 109).

³⁷ *VdZT*, 110: «Aber dies alles war für Törleß selbst nicht mehr unterscheidbar und war für ihn in einem einzigen, unklaren, ungegliederten Gefühl vereint, das er in der ersten Überraschung wohl für Liebe nehmen mochte».

³⁸ *VdZT*, 98: «Als er sich umdrehte, stand Basini nackt vor ihm».

nulla, una tomba, un estinguersi», uno sdraiarsi non già a dormire, bensì a «morire», senza aver ancora imparato a non darsene pensiero³⁹.

Il processo di maturazione di Törleß si svolge infatti su due piani, certo collegati, ma ben distinti: quello dell'esperienza sessuale e quello della riflessione sull'io e sul mondo. Del primo di questi piani, che assume quasi una funzione strumentale nei confronti del secondo, fanno parte la frequentazione della squallida prostituta Božena e il rapporto con l'attraente compagno di classe Basini⁴⁰. Entrambe le esperienze, così come altre – che pure sono sempre legate a queste –, servono a Törleß soprattutto per cercare di capire qualcosa di più del mondo e delle cose, o almeno per riuscire a figurarsi in maniera meno vaga la vita che gli si schiude davanti: quella vera, non la routine di un Convitto in cui le energie prorompenti degli adolescenti vengono confinate «dietro grigie mura», dove i compagni considerano virile e forse anche audace abbandonarsi a qualche eccesso o sregolatezza, mentre la maggior parte degli insegnanti sembra capace di comprendere soltanto i principi di una solenne edificazione morale⁴¹.

Più tardi, riandando con la mente alle sue esperienze passate, Törleß capirà che la solitudine e lo smarrimento lo hanno condotto alla più profonda degradazione, a comportamenti che implicano una vero e proprio «rinunciare a sé»⁴². Nella lurida stanza di Božena, il ragazzo ha conosciuto la colpa covando un pensiero «blasfemo»: la sostituzione mentale della prostituta con la propria madre, che viene immaginata, non più come un astro che attraversa la vita del figlio «al di là di ogni desiderio», bensì come

³⁹ *VdZT*, 16: «Er erlebte ja nichts, und sein Leben dämmerte in steter Gleichgültigkeit dahin». *VdZT*, 34: «Jede Nacht bedeutete für ihn ein Nichts, ein Grab, ein Ausgelöscht werden. Das Vermögen, sich jeden Tag sterben zu legen, ohne sich darüber Gedanken zu machen, hatte er noch nicht erlernt». Si confronti anche *VdZT*, 16: «[...] für zwölf Stunden bist du tot ...: das war der Sinn dieses Glockenzeichens».

⁴⁰ Nel nome della contadina che da serva e poi cameriera è diventata prostituta, Matthias Luserke, *Robert Musil*, Stoccarda, Metzler, 1995, pp. 22-23 vede un consapevole o inconsapevole rimando al romanzo *Božena* (1876) di Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916), in cui però la protagonista, pur essendo una popolana a servizio, non ha nulla a che vedere con il mestiere della Božena musiliana.

⁴¹ *VdZT*, 113: «[Im Institute wurden] die jungen aufdrängenden Kräfte hinter grauen Mauern festgehalten [...]. Ein gewisser Grad von Ausschweifung galt sogar als männlich, als verwegen, als kühnes Inbesitznehmen vorenthaltener Vergnügungen». E ancora: «[Lehrer] mit Augen, die hinter ihren Brillen harmlos wie Schäfchen weideten, als sei das Leben nichts als ein Feld voll Blumen ernster Erbaulichkeit».

⁴² *VdZT*, 46: «Und diese tiefe Erniedrigung, diese Selbstaufgabe, dieses von den schweren, blassen, giftigen Blättern der Schande Bedecktwerden».

«un groviglio di tutti i desideri sessuali»⁴³. E se immaginare la colpa non è come commetterla, è pur sempre sufficiente a infondere la paura di macchiarsene: fa nascere la consapevolezza che basti una «trasgressione sconsiderata» perché una persona si trovi improvvisamente cambiata, diversa⁴⁴. Nella visita domenicale a Božena, Törleß ha concepito la colpa a livello di fantasia o di sogno, ma subito dopo – quando si trova di fronte al reato che Basini ha commesso derubando Beineberg – scopre che il sogno ossessivo può diventare realtà, vede l'abisso in cui può precipitare chi infrange le regole del proprio mondo⁴⁵. Tutto il suo fantasticare si è ora trasferito su un essere umano in carne e ossa, ed egli scopre che la fantasia può trasfondersi nella vita e diventare una minaccia⁴⁶.

Reiting e Beineberg vogliono subito approfittare della debolezza di Basini per imparare a trattare un uomo come uno strumento: Reiting (che ammira Napoleone) vuole sacrificare Basini solo per scoprire a cosa si va incontro quando si cerca di sottomettere e dominare i propri simili; Beineberg (il cui modello è una sorta di filosofo o santone indiano) vuole tormentare Basini per imparare a liberarsi della compassione, che – al pari di altri impulsi per lui «meschini» ed «esteriori» – lo distoglie dal cammino verso l'interiorità⁴⁷. Törleß, invece, vorrebbe far espellere Basini in nome

⁴³ Nella formulazione dell'originale i pensieri di Törleß «avevano commesso blasfemia» («Seine Gedanken hatten Blasphemie getrieben», *VdZT*, 46). Nel tentativo di allontanare da sé quei pensieri sconvolgenti, Törleß pensa: «[Božena ist für mich ein Knäuel aller geschlechtlichen Begehrlichkeiten; und meine Mutter ein Geschöpf, das bisher in wolkenloser Entfernung, klar und ohne Tiefen, wie ein Gestirn jenseits alles Begehrens durch mein Leben wandelte ...]» (*VdZT*, 33). Giuseppe Bevilacqua, *Robert Musil. I turbamenti del giovane Törless*, in G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases e C. Magris (cur.), *Il romanzo tedesco del Novecento*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 24-25 considera la sovrapposizione di un'immagine perversa a quella angelica della madre un importante motivo del «repertorio interiore di Musil» e lo ricollega al racconto musiliano *Die Vollendung der Liebe* (1911), un capolavoro «spesso frainteso e sottovalutato». Per un'interpretazione psicoanalitica del *Törleß* si veda Jacqueline Magnou, «Törleß» – *Eine Variation über den Ödipus-Komplex? Einige Bemerkungen zur Struktur des Romans* [1977], in Renate von Heydebrand (cur.), *Robert Musil*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, pp. 296-318.

⁴⁴ *VdZT*, 46: «Ein leichtsinniges Vergehen [...] eine plötzliche Veränderung, und der Mensch hat gewechselt ...».

⁴⁵ *VdZT*, 46: «Gestern war Basini noch genau so wie er selbst gewesen; eine Falltüre hatte sich geöffnet, und Basini war gestürzt».

⁴⁶ *VdZT*, 61: «All das war nun in einem Menschen verkörpert, wirklich geworden. Dadurch ging die ganze Sonderbarkeit auf [Basini] über. Dadurch rückte sie aus der Phantasie ins Leben und wurde bedrohlich ...».

⁴⁷ Beineberg conclude le sue argomentazioni sulla questione rivolgendosi a Törleß

dei principi morali e delle convenzioni sociali correnti, nella speranza che questa soluzione gli consenta di evitare un coinvolgimento troppo diretto nella vicenda. Ma la sua proposta non viene accolta, e gli interrogativi che “il caso Basini” impone alla sua mente irrequieta lo tormenteranno per lungo tempo. Come è possibile oltrepassare i limiti del proprio mondo? Cosa succede nell’animo dell’individuo nell’attimo in cui egli infrange le regole o si lascia degradare⁴⁸? Nel tentare di rispondere a questi interrogativi con l’intento di capire meglio il mistero dell’essere e dell’esperienza, Törleß si macchia della sua colpa più grave, umiliando Basini e minacciando di sottoporlo alle stesse sevizie praticate sul compagno da Reiting e Beineberg⁴⁹. Ma tutto è inutile, perché la risposta che Törleß cerca non può venire da un altro. Così, tormentato dai suoi interrogativi e da una predisposizione sensuale «forte» e «oscura» che non gli dà tregua⁵⁰, Törleß si lascia infine sedurre da Basini, che forse lo «trascina giù» nella speranza di non essere più disprezzato – almeno da lui⁵¹.

La spasmodica ricerca delle grandi spiegazioni, l’attesa di straordinarie, misteriose scoperte, ha dunque condotto Törleß nelle «stanze anguste e angolose della sensualità»: non già perché il ragazzo sia corrotto, bensì perché la sua condizione spirituale è momentaneamente «priva di obiettivi»⁵². Questo riconoscimento, che avvicina l’allievo Törleß al più maturo

con queste parole: «Was mir einredet, Basini laufen zu lassen, ist von niederer, äußerlicher Herkunft. Du magst dem folgen. Für mich ist es ein Vorurteil, von dem ich los muß wie von allem, das von dem Wege zu meinem Innersten ablenkt» (*VdZT*, 61).

⁴⁸ Il comportamento di Törleß nei confronti di Basini è dunque in qualche misura caratterizzato da quella che Heinz Hafner chiama «Wissensbegierde» – si veda H. H. *Figurenkonstellation und Vermittlungsstruktur. Zu Musils «Verwirrungen des Zöglings Törleß»*, in «Zeitschrift für Semiotik» 8 (1986), p. 38

⁴⁹ A Basini, spaventato e piangente, Törleß grida: «Ja, ich quäle dich. Aber nicht darum ist es mir; ich will nur eines wissen: Wenn ich all das wie Messer in dich hineinstoße, was ist in dir? Was vollzieht sich in dir? Zerspringt etwas in dir? Sag!» (*VdZT*, 104). In precedenza si era domandato: «Wie ist es möglich? Was geschieht in solchem Augenblicke? Was schießt da schreiend in die Höhe und was verlischt plötzlich?» (*VdZT*, 47).

⁵⁰ *VdZT*, 17: «[Seine sinnliche Veranlagung], welche verborgener, mächtiger und dunkler gefärbt war als die seiner Freunde und sich schwerer äußerte».

⁵¹ Quando cerca di resistere a Basini, Törleß vorrebbe riuscire a gridare a se stesso: «Basini betrügt dich; er will dich nur zu sich hinabziehen, damit du ihn nicht mehr verachten kannst» (*VdZT*, 107).

⁵² *VdZT*, 114: «Er hatte sich gewöhnt, auf außerordentliche, verborgene Entdeckungen zu hoffen, und war dabei in die engen, winkligen Gemächer der Sinnlichkeit gelangt. Nicht aus Perversität, sondern infolge einer augenblicklich ziellosen geistigen Situation»

Ulrich, arriverà solo più tardi, poco prima degli avvenimenti che porteranno rapidamente alla conclusione della narrazione: le ultime sevizie a cui Reiting e Beineberg sottopongono Basini⁵³, il biglietto in cui Törleß invita il poveretto a confessare le sue colpe per liberarsi dai due⁵⁴, l'estrema umiliazione di Basini davanti a tutti e il suo linciaggio da parte della classe⁵⁵, l'inchiesta del Direttore e la breve fuga di Törleß, terrorizzato dall'idea di dover giustificare il suo comportamento⁵⁶, le menzogne di Reiting e Beineberg per scaricare ogni colpa su Basini⁵⁷, l'interrogatorio di Törleß nell'unanime benevolenza della commissione presieduta dal Direttore⁵⁸, l'espulsione di Basini e la decisione di Törleß di lasciare l'Istituto, dove ormai si sente fuori posto, come già il principe⁵⁹.

Nella chiusa del romanzo, superato anche il travaglio del "caso Basini",

⁵³ Poco prima di questo episodio Törleß accetta ancora passivamente le decisioni dei due compagni (*VdZT*, 119: «Törleß ließ [die zweitnächste Nacht] widerstandslos an sich herankommen»), ma alla fine si ribella, gridando a Reiting che sono «buffoni ottusi, disgustosi, e bestiali» («Ich hatte einmal vor dir und Beineberg Respekt, jetzt sehe ich aber, was ihr gegen mich seid. Stumpsinnige, widerwärtige, tierische Narren!» (*VdZT*, 126).

⁵⁴ *VdZT*, 129: «Der einzige Ausweg ist, daß du dich selbst dem Direktor anzeigst».

⁵⁵ *VdZT*, 130: «Alle versammelten sich hinten bei den Kästen; dann wurde Basini vorgerufen». Per gli stipetti si veda sopra, alla nota 35.

⁵⁶ *VdZT*, 132-133: «Und nun kam ihm die Angst [...]. Wenn sie ihn fragen würden: warum hast du Basini mißhandelt? – so könnte er ihnen doch nicht antworten: weil mich dabei ein Vorgang in meinem Gehirn interessierte, ein Etwas, von dem ich heute trotz allem noch wenig weiß und vor dem alles, was ich darüber denke, mir belanglos erscheint. [...] Am nächsten Tage, als man die Zöglinge einzeln zum Verhöre rief, war Törleß verschwunden. [...] Da wurde Törleß eingebracht. Todmüde und hungrig hatte man ihn in der nächsten Stadt aufgegriffen».

⁵⁷ *VdZT*, 132: «[Reiting und Beineberg] wälzten alle Schuld auf Basini, und die ganze Klasse bezeugte es Mann für Mann, daß Basini ein diebischer, nichtswürdiger Kerl sei, der den wohlmeinendsten Versuchen, ihn zu bessern, nur mit neuen Rückfällen antwortete».

⁵⁸ La commissione non comprende le motivazioni di Törleß, ma ne coglie «l'alto grado di eccitazione» mentale e conclude che per lui è preferibile un'educazione condotta privatamente piuttosto che il soggiorno in un collegio: «[Er] befindet sich in einer so hochgradigen Überreizung, daß der Aufenthalt in einem Institute für ihn wohl nicht mehr der geeignete ist. [...] Törleß gehört in die Privaterziehung» (*VdZT*, 138).

⁵⁹ *VdZT*, 138-139: «Zu gleicher Zeit mit dem Briefe des Direktors traf ein solcher von Törleß bei seinen Eltern ein, in welchem er sie um seine Herausnahme bat, weil er sich in dem Institute nicht mehr auf seinem Platze fühle. [...] Basini war mittlerweile strafweise entlassen worden». Per l'atteggiamento del principe dopo la rottura con Törleß si legga questo passo: «Nach einiger Zeit trat dann auch der Prinz, der sich im Konvikte nicht wohl befunden hatte, wieder aus» (*VdZT*, 12).

Törleß si renderà conto che l'«intreccio» di salici e ontani intorno alla casa di Božena gli appare ormai «insignificante e innocuo», e che «l'odore lievemente soffuso di profumo» che sale dalle vesti di sua madre può essere «studiato» senza morbosità o sensi di colpa⁶⁰. Ma prima di questo finale sarà tutto un tastare in varie direzioni, nella disperata speranza di rendere meno misterioso il percorso della vita, più consapevole l'esperienza e meno indefinita «la missione dell'anima» che Törleß deve «compiere su se stesso» e per la quale non si sente ancora abbastanza maturo⁶¹. Dimenticare tutto questo e considerare concluso l'apprendistato di vita di Törleß sarebbe un grave errore, perché se è vero che Musil presenta un breve schizzo di come il protagonista sarebbe diventato *dopo* gli «avvenimenti della sua adolescenza»⁶², è altrettanto evidente che la tempesta di sensazioni dominate dalla solitudine e dal desiderio⁶³, così come il senso di colpa che le accompagna, rappresenta solo una parte della profonda crisi esistenziale del protagonista.

Il motivo della colpa è fin dall'inizio legato, non solo agli «enigmi»⁶⁴ che tormentano Törleß, ma anche al più ampio tema della perdita della fede nell'oggettività del mondo, e rappresenta dunque il primo spunto per

⁶⁰ *VdZT*, 140: «Als sie zum Bahnhof hinausfuhren, lag rechts von ihnen der kleine Wald mit dem Hause Boženas. Er sah so unbedeutend und harmlos aus, ein verstaubtes Geranke von Weiden und Erlen. / Törleß erinnerte sich da, wie unvorstellbar ihm damals das Leben seiner Eltern gewesen war. Und er betrachtete verstohlen von der Seite seine Mutter. / "Was willst du, mein Kind?" / "Nichts, Mama, ich dachte nur eben etwas." / Und er prüfte den leise parfümierten Geruch, der aus der Taille seiner Mutter aufstieg».

⁶¹ *VdZT*, 114: «Aber er hatte eine Aufgabe an sich selbst zu erfüllen, eine Aufgabe der Seele, – wenn er ihr auch noch nicht gewachsen war».

⁶² Così possiamo tradurre, qui, «die Ereignisse seiner Jugend» (*VdZT*, 111). Si tratta di pagine (*VdZT*, 111-113) che sembrano adattarsi meglio al giovane Musil piuttosto che a un Törleß più maturo: gli elementi autobiografici diventano dominanti rispetto a quel personaggio magari «impossibile», ma certamente «coerente» (si veda sopra, alla nota 2) che lo scrittore intendeva ottenere combinando il proprio vissuto con quello di un personaggio inventato. Al di là del caso specifico, resta comunque valido l'invito – già espresso con forza da Heribert Brosthaus, *Der Entwicklungsroman einer Idee. Untersuchungen zu Gehalt, Struktur und Stil in Robert Musils Roman «Die Verwirrungen des Zöglings Törleß»*, Diss. Würzburg, 1969, pp. 118 sgg. – a tenere il personaggio fittizio ben distinto dall'autore.

⁶³ *VdZT*, 113: «[Er befand sich] in dem Sturme einsamer, begehrllicher Empfindungen».

⁶⁴ La parola «Rätsel», che attraversa tutto il romanzo come uno dei suoi motivi conduttori, ricorre, per es., alle pp. 92 (si veda sotto, alla nota 96), 113 e 125.

avviare quella riflessione sull'individuo e sul "possibile" che diventerà centrale ne *L'uomo senza qualità*. Poco prima di conoscere l'infrazione di Basini, Törleß sembra relegare nella sfera del fantastico l'idea che possa esistere un mondo «avventuroso» (pieno di tenebre, mistero, sangue e sorprese inimmaginabili), contrapposto a quello «solidamente borghese» in cui tutto si svolge in maniera prevedibile⁶⁵. Ma quando Reiting annuncia di aver smascherato Basini, Törleß non può fare a meno di concludere che, se la colpa è un qualcosa con cui bisogna davvero fare i conti, dalla quale è necessario guardarsi, se il delitto immaginato può diventare improvvisamente realtà, allora si deve ammettere che *tutto* è possibile. Il *tutto*, per ora, è limitato alle azioni "avventurose" che l'uomo può compiere, alle trasgressioni che fanno intravedere a Törleß l'effettiva esistenza di un mondo ben diverso da quello «chiaro e quotidiano» che ben conosce: un mondo «cupo, tempestoso, passionale, nudo, distruttivo»⁶⁶. Ma non basta. Ciò che più di ogni altra cosa sembra sconvolgere Törleß è l'idea che tra il mondo dell'esistenza "regolata" e quello dei «reietti» non solo esista un varco, ma anche una contiguità di confini, che ora appaiono «oltrepassabili ad ogni istante»⁶⁷.

Nello sperimentare i turbamenti dovuti alla solitudine e all'età adolescenziale, Törleß scopre che la realtà non è un oggetto già esistente, una dimensione fissa contemplata da un individuo che se ne lascia passivamente impressionare o che cerca di comprenderla esclusivamente attraverso la ragione. Si accorge, invece, che la percezione della realtà dipende dall'esperienza del singolo, dalla sua sensibilità e, di volta in volta, dalla sua disposizione d'animo, così che non solo la realtà potrà apparire diversa a

⁶⁵ *VdZT*, 41: «Er fühlte sich gewissermaßen zwischen zwei Welten zerrissen: Einer solid bürgerlichen, in der schließlich doch alles geregelt und vernünftig zugeht, wie er es von zu Hause her gewohnt war, und einer abenteuerlichen, voll Dunkelheit, Geheimnis, Blut und ungeahnter Überraschungen».

⁶⁶ *VdZT*, 46: «Es war also etwas, womit man wirklich rechnen muß, vor dem man sich hüten muß, das plötzlich aus den schweigsamen Spiegeln der Gedanken hervorspringen kann? ... / Dann war aber auch alles andere möglich [...] Dann war es auch möglich, daß von der hellen, täglichen Welt, die er bisher allein gekannt hatte, ein Tor zu einer anderen, dumpfen, brandenden, leidenschaftlichen, nackten, vernichtenden führe».

⁶⁷ *VdZT*, 46: «[Dann war es auch möglich,] daß zwischen jenen Menschen, deren Leben sich [...] geregelt zwischen Bureau und Familie bewegt, und [den] Herabgestoßenen [...] nicht nur ein Übergang besteht, sondern ihre Grenzen [die Grenzen zwischen zwei Welten] heimlich und nahe und jeden Augenblick überschreitbar aneinanderstoßen ...». Qui "heimlich" sta per "heimelig" nel significato (ancora corrente in Austria) di "accogliente".

questo o a quello, ma dovrà essere continuamente ridefinita dallo stesso individuo che non si voglia fossilizzare in una visione precostituita. Capirà inoltre che, in questo incessante processo di riflessione e acquisizione intorno alle molteplici possibilità dell'esistenza, il sentimento non è certo meno importante dell'intelletto. La ricerca di Törleß, si potrebbe dire, scaturisce dalla volontà di scrollarsi di dosso «l'esistenza larvale nell'Istituto»⁶⁸, ma ciò che più conta è che in lui diventa sempre più forte il desiderio di poter decidere autonomamente e di riuscire a contrastare la tendenza ad essere «eccessivamente ricettivo», la predisposizione ad «accogliere in sé ogni cosa»⁶⁹. Così, la riflessione non si fermerà all'essenza della trasgressione, ma tenderà a volgersi verso problematiche che avvicinano Törleß al più maturo protagonista de *L'uomo senza qualità*.

Nel cercare di stabilire le connessioni che consentono di capire meglio il mondo, Törleß vuole dunque liberarsi da un atteggiamento ricettivo di tipo passivo, che egli contrappone implicitamente a una ricettività criticamente attiva. L'individuo non deve accogliere acriticamente il sapere che viene tramandato, ma deve confrontarsi con la realtà (fatta di presente, ma anche di passato e di aspettative per il futuro) in modo da costruire la *sua* personale visione del mondo, sia pure provvisoria. L'assoluta autonomia della ricerca è messa bene in evidenza, nel romanzo, dalla contrapposizione tra l'atteggiamento di Törleß e quello di Beineberg. A un certo punto, Törleß intuisce, sia pure in maniera confusa, che Beineberg vorrebbe trovare la stessa cosa che cerca anche lui: il cammino verso l'interiorità, la vera essenza dell'anima, un modo alternativo di intendere l'esistenza⁷⁰. Beineberg, tuttavia, condanna senza appello la cultura occidentale nel suo insieme solo per rifugiarsi in quella orientale, accogliendone passivamente le "verità" tramandate. Törleß, invece, vorrebbe trovare un ap-

⁶⁸ *VdZT*, 41: «Er fühlte, daß ihm alles, was er tat, nur ein Spiel war. Nur etwas, das ihm half, über die Zeit dieser Larvenexistenz im Institute hinwegzukommen».

⁶⁹ *VdZT*, 42: «Dann sehnte er sich danach, endlich etwas Bestimmtes in sich zu fühlen; feste Bedürfnisse, die zwischen Gutem und Schlechtem, Brauchbarem und Unbrauchbarem schieden; sich wählen zu wissen, wenn auch falsch – besser doch, als überempfindlich alles in sich aufzunehmen ...».

⁷⁰ *VdZT*, 61: «Dazwischen schüttelte er verwundert den Kopf, wenn er an Beinebergs Worte dachte. Auch der ... / Er kann doch nicht dasselbe suchen wie ich, und doch fand gerade er die richtige Bezeichnung dafür ...». Törleß, qui, ripensa a quelle che, con un certo disprezzo, considera le fantasticherie («Phantastereien») orientalescanti di Beineberg (si veda anche sotto, alla nota 71), del quale apprezza però almeno questa formulazione: «il cammino verso l'interiorità» («der Weg zu meinem Innersten», si veda sopra, alla nota 47).

proccio nuovo e individuale all'esistenza, senza farsi condizionare dall'istruzione scolastica, dall'educazione familiare o religiosa, dalla filosofia o dalla matematica e dai concetti tradizionali in genere, ma non rifiuta del tutto la cultura occidentale, nella quale cerca di discriminare tra ciò che gli può servire e ciò che lo allontana dalla sua ricerca personale.

Mentre Beineberg si trastulla con i suoi «ragionamenti metafisici» orientaleggianti⁷¹, Törleß si rende conto, sia pure vagamente, che la ricerca intrapresa non avrà mai fine. Quando, supino sul prato, sembra accorgersi per la prima volta di quanto sia alto il cielo, egli immagina di scalarne l'immensa profondità: il «fondo azzurro» si ritrae sempre più, mentre il desiderio di raggiungerlo si fa sempre più forte e tormentoso. È come se il tiro dello sguardo, di volta in volta più lungo, fosse sempre troppo corto. «Certo che non c'è una fine», pensa Törleß, «va sempre avanti, costantemente avanti, nell'infinito»⁷². Tentare di strappare al cielo, che qui rappresenta la vastità del possibile, «il suo segreto» significa cercare di spiegare tutto ciò che turba e confonde, tutto ciò che appare enigmatico⁷³. Ma significa anche tentare di sciogliere un nodo infinito mettendo all'opera «dita frementi», sino a ferirle⁷⁴, vuol dire anelare verso «un ponte, un nesso, un raffronto»⁷⁵ tra un io tanto sensibile quanto solitario e un

⁷¹ Si vedano le riflessioni di Törleß poco dopo l'inizio dei ragionamenti di Beineberg: «[Törleß] hatte bisher noch nie Veranlassung zu solchen metaphysischen Gedankengängen gehabt, und hatte auch nie darüber nachgedacht, wieso ein Mensch von Beinebergs Verstande auf derartiges verfallen könne» (*VdZT*, 56).

⁷² *VdZT*, 62: «Und plötzlich bemerkte er, – und es war ihm, als geschähe dies zum ersten Male, – wie hoch eigentlich der Himmel sei. / Es war wie ein Erschrecken. Gerade über ihm leuchtete ein kleines, blaues, unsagbar tiefes Loch zwischen den Wolken. / Ihm war, als müßte man da mit einer langen, langen Leiter hinaussteigen können. Aber je weiter er hineindrang und sich mit den Augen hob, desto tiefer zog sich der blaue, leuchtende Grund zurück. Und es war doch, als müßte man ihn einmal erreichen und mit den Blicken ihn aufhalten können. Dieser Wunsch wurde quälend heftig. / Es war, als ob die aufs äußerste gespannte Sehkraft Blicke wie Pfeile zwischen die Wolken hinschleuderte und als ob sie, je weiter sie auch zielte, immer um ein wenig zu kurz träfe. [...] “Freilich gibt es kein Ende”, sagte er sich, “es geht immer weiter, fortwährend weiter, ins Unendliche”».

⁷³ *VdZT*, 65: «Er hatte die Augen wieder auf den Himmel gerichtet. Als könnte er ihm vielleicht noch durch einen Zufall sein Geheimnis entreißen und an ihm erraten, was ihn allerorten verwirrt».

⁷⁴ *VdZT*, 65: «Es war, [...] als ob er fiebernde Finger wundbemühte, um einen endlosen Knoten zu lösen».

⁷⁵ *VdZT*, 65: «Er hatte das Bedürfnis, rastlos nach einer Brücke, einem Zusammenhange, einem Vergleich zu suchen».

mondo che talvolta sembra «muto» e «senza tempo», e che pure si vorrebbe in qualche maniera ricollegare ai ricordi, alle sensazioni e a quei pensieri che hanno un qualcosa di particolare, un certo sovrappiù di «presago»⁷⁶. In questo contesto, la parola “infinito” diventa improvvisamente inquietante, perché non appare più come «un concetto addomesticato», che nella matematica si usa per certi calcoli, per certi «piccoli trucchetti» quotidiani, bensì come una sfida che mette in apprensione, che è quasi minacciosa, perché «va oltre la ragione»⁷⁷. Törleß trova così conferma alla riflessione che anche il lato serio della vita può essere «fantastico»⁷⁸, vale a dire non sempre spiegabile secondo la ragione, non necessariamente re-

⁷⁶ *VdZT*, 66: «Törleß hörte das Schlagen seines Herzens. Dann kam wieder ein leises, flüsterndes, versickerndes Rieseln ... Und diese Geräusche waren das einzig Lebendige in einer zeitlosen schweigenden Welt ...». A parte questo mormorio, questo scorrere leggero, sussurrante ed evanescente, l'intero passo (pp. 62-66) ricorda in più punti la solitudine “cosmica” di certe pagine del *Lenz* büchneriano, per la quale si confronta anche l'episodio nella stanza di Božena, là dove lo sguardo di Törleß, incalzato dai pensieri che lo turbano, trova pace solo fermandosi sul cielo che si intravede attraverso la finestra («[Oberhalb der kleinen Gardine] sahen die Wolken vom Himmel herein und reglos der Mond», *VdZT*, 34). Più avanti, Törleß ricorderà quei pensieri quasi come presagi: «Selbst jene Gedanken bei Božena hatten [...] etwas Besonderes, etwas Ahnungsvolles [an sich gehabt], das mehr war als sie besagten». Musil ammirava molto Georg Büchner: nella «Rede zur Rilke-Feier in Berlin am 16. Januar 1927» lo nomina quando parla di «grandezza artistica» («künstlerische Größe», *GW 8. Essays und Reden*, p. 1230), nei «Wiener Nachträge [21. Oktober 1921]» lo chiama «un “elemento” possente» («ein gewaltiger “Kerl”», *GW 9. Kritik*, p. 1521) e nella minuta di una lettera (forse scritta nel dicembre 1936) per l'amico libraio Martin Flinker lo accosta a Goethe e a Novalis in un contesto da cui emerge anche il concetto di genialità («das Geniale», *Briefe*, 752-753).

⁷⁷ Törleß ha l'impressione che il concetto abbia in sé anche un qualcosa di selvaggio e di distruttivo, gli sembra una possente creatura che si scateni dopo un lungo sonno, dopo essere stata addormentata da un qualche scopritore di misteriose procedure: «“Das Unendliche!”. Törleß kannte das Wort aus dem Mathematikunterrichte. [...] Und nun durchzuckte es ihn wie mit einem Schlage, daß an diesem Worte etwas furchtbar Beunruhigendes haften. Es kam ihm vor wie ein gezähmter Begriff, mit dem er täglich seine kleinen Kunststückchen gemacht hatte und der nun plötzlich entfesselt worden war. Etwas über den Verstand Gehendes, Wildes, Vernichtendes schien durch die Arbeit irgendwelcher Erfinder hineingeschlüpfert worden zu sein und war nun plötzlich aufgewacht und wieder furchtbar geworden» (*VdZT*, 63).

⁷⁸ Al momento di questa riflessione, il lato “non serio” della vita è rappresentato dal ricordo di ciò che Törleß ha provato per Božena, ormai considerata con indifferenza: «Auch Božena war ihm gleichgültig geworden; was er für sie empfunden hatte, wurde ihm zu einer phantastischen Erinnerung, an deren Stelle nun der Ernst getreten war. / Freilich schien dieser Ernst nicht weniger phantastisch zu sein» (*VdZT*, 61-62).

golato dall'intelletto. E Törleß si rende anche conto che il desiderio sessuale è per lui strettamente collegato con la sfera delle motivazioni e dei moti dell'animo, con quelle pulsioni del suo spirito che ancora restano indefinite, ma che sono certamente connesse con la sua ricerca interiore⁷⁹. Per il ragazzo che affronta la sua grande crisi spirituale nel periodo della maturazione fisica, le fantasie sessuali vengono a configurarsi come ambito privilegiato del percepire e del presagire, come dimensione paradigmatica di un profondo coinvolgimento personale, quasi che rappresentassero l'aspetto più sensuale e intimo dell'esperienza: tanto nei suoi momenti di luminosa esaltazione, quanto nelle sue manifestazioni più oscure e travolgenti. Se da un lato è dunque possibile sostenere che il tema della sessualità si era ormai ampiamente imposto nella letteratura del primo decennio del secolo⁸⁰, dall'altro non sembra utile trascurare il particolare significato che la sessualità assume nel contesto del romanzo musiliano.

In seguito alle sue meditazioni sull'infinito, Törleß decide di seguire più attentamente le lezioni, per vedere se vi si possa trovare qualche accenno alle risposte che cerca⁸¹. Ma le sue domande, tanto nella conversazione con Beineberg, quanto in quella con l'insegnante di matematica, rimangono senza una risposta soddisfacente⁸². Come spiegare che un'unità di

⁷⁹ *VdZT*, 71: «[Es war] eine Empfindung, die für die anderen unverständlich war, für sein Leben aber offenbar große Wichtigkeit haben mußte. / Nur was diese Sinnlichkeit dabei zu bedeuten hatte, wußte er nicht, aber er erinnerte sich, daß sie eigentlich schon jedesmal dabei gewesen war, wenn die Ereignisse angefangen hatten, nur ihm sonderbar zu erscheinen, und ihn quälten, weil er hierfür keinen Grund wußte». Secondo l'interpretazione di Stefan Howald, *Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. Untersuchungen zum Romanwerk Robert Musils*, Monaco, Fink, 1984, p. 76, nella difesa di Törleß davanti alla commissione disciplinare (si veda più sotto) il desiderio sessuale si manifesterebbe «nur in erkenntnistheoretisch nobilitierter Form.»

⁸⁰ Si veda Hans-Georg Pott, *Das Trauma des Leibes und der Rede in Musils «Törleß»*, in «Literatur für Leser» 2 (1982), p. 102.

⁸¹ *VdZT*, 73: «Er hatte schon während der letzten Tage den Unterricht in der Schule mit besonderem Interesse verfolgt, denn er dachte sich: "Wenn dies wirklich die Vorbereitung für das Leben sein soll, wie sie sagen, so muß sich doch auch etwas von dem angedeutet finden, was ich suche"».

⁸² Per la sua incapacità, non solo di rispondere agli interrogativi di Törleß, ma anche, più in generale, di comprendere e lenire l'inquietudine dell'anima, la società che il ragazzo impara a conoscere sembra quella criticata da Ernst Mach (1838-1916), fisico e filosofo che, con il suo empiriocriticismo, propone un empirismo radicale e un atteggiamento critico nei confronti della scienza, intesa come prodotto della società e dunque soggetta alle semplificazioni, schematizzazioni e fossilizzazioni tipiche dell'organizzazione sociale. L'interesse di Musil per Mach risale al maggio 1902. Sull'influsso esercitato

calcolo «matematicamente impossibile» come la radice quadrata di “meno uno” consente di eseguire un calcolo che – se i «fattori immaginari» si annullano a vicenda – dà un «risultato concreto»⁸³? Se la radice quadrata di un qualsiasi numero, positivo o negativo, dà sempre un valore positivo, è ovvio che il concetto stesso di radice quadrata di un numero negativo sembra rappresentare qualcosa di “impossibile”. Chiamare “numero immaginario” (o “trascendente”)⁸⁴ il risultato di tale calcolo non basta a spiegare quello che Törleß chiamerebbe un enigma.

Beineberg sostiene che quello dei “numeri immaginari” non è il solo caso strano. Ci sono anche i cosiddetti “numeri irrazionali”: i numeri che – «per quanto tu continui a calcolare» – non potranno mai essere rappresentati in forma di frazione. E che dire delle famose rette parallele che, si sostiene, dovrebbero intersecarsi nell’infinito⁸⁵? Ma Törleß non si accon-

sullo scrittore dal filosofo dell’“esperienza pura” si veda Claudia Monti, *Funzione e finzione. Musil fra Mach e la “Gestalt”* [1978], in C. M., *Musil. La metafora della scienza*, Napoli, Pironti, 1983, pp. 55-129, e in particolare la sezione intitolata «La tesi su Mach fra il “Törleß” e i saggi», pp. 55-70. La tesi di laurea sugli insegnamenti di Mach, *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*, fu discussa a Berlino il 14 marzo 1908 (ristampa più recente: Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1980; trad. it.: *Sulle teorie di Mach*, Milano, Adelphi, 1973). Yvon Desportes, *Vergleichende Untersuchung eines Stils und einer Philosophie: Ein Werk Musils aus der Sicht Machs* [1974], in Renate von Heydebrand (cur.), *Robert Musil*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, p. 294 propone addirittura di considerare il Törleß «la vera dissertazione» di Musil su Mach.

⁸³ Dopo la lezione di matematica Törleß domanda a Beineberg: «Du, hast du das vorhin ganz verstanden?» / “Was?” / “Die Geschichte mit den imaginären Zahlen?” / “Ja, das ist doch gar nicht so schwer. Man muß nur festhalten, daß die Quadratwurzel aus negativ Eins die Rechnungseinheit ist.” / “Das ist es aber gerade. Die gibt es doch gar nicht. Jede Zahl, ob sie nun positiv ist oder negativ, gibt zum Quadrat erhoben etwas Positives. Es kann daher gar keine wirkliche Zahl geben, welche die Quadratwurzel von etwas Negativem wäre.” / “Ganz recht; aber warum sollte man nicht trotzdem versuchen, auch bei einer negativen Zahl die Operation des Quadratwurzelziehens anzuwenden? [...]” / “Wie kann man aber, wenn man bestimmt, ganz mathematisch bestimmt weiß, daß es unmöglich ist? [...] das Merkwürdige ist ja gerade, daß man [...] mit solchen imaginären oder sonstwie unmöglichen Werten ganz wirklich rechnen kann und zum Schluß ein greifbares Resultat vorhanden ist?” / “Nun, die imaginären Faktoren müssen sich zu diesem Zwecke im Laufe der Rechnung gegenseitig aufheben”» (*VdZT*, 73-74).

⁸⁴ Si veda Lore Kummer e Wolfgang Kummer, *La formazione matematica, fisica e tecnica di R. Musil*, in Riccardo Morello (cur.), *Anima ed esattezza. Letteratura e scienza nella cultura austriaca tra Ottocento e Novecento*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, pp. 111-112.

⁸⁵ *VdZT*, 73: «Was ist es denn schließlich anderes mit den irrationalen Zahlen? Eine Division, die nie zu Ende kommt, ein Bruch, dessen Wert nie und nie und nie herauskommt, wenn du auch noch so lange rechnest? Und was kannst du dir darunter denken,

tenta del tono indifferente o sprezzante di Beineberg (che più avanti parlerà della matematica come di una «truffa») ⁸⁶, ed è invece affascinato da ciò che al tempo stesso lo sgomenta, vale a dire la «forza» che è contenuta nel calcolo dei “numeri immaginari”. Se i numeri di partenza e quelli di arrivo sono collegati da un «qualcosa che non esiste affatto», allora è un po' come trovarsi davanti un ponte di cui esistono solo i piloni alle due estremità e che pure possiamo attraversare con sicurezza, «come se stesse lì tutto intero» ⁸⁷.

Se il concetto di infinito «va oltre la ragione» ⁸⁸, il calcolo dei numeri immaginari «si colloca al di là del nostro intelletto» ⁸⁹. Esso implica un collegamento incomprensibile, un nesso che – si potrebbe dire – ha un qualcosa di “trascendente”, un qualcosa che sta al di sopra delle nostre capacità intellettive. Non a caso, quando Törleß va dall'insegnante di matematica per cercare di dissipare i propri dubbi, si parla anche di «fattori trascendenti» e di sfera del «sovrasensibile» in contrapposizione alle «correlazioni naturali» (o “scientifico-naturali”) ⁹⁰. L'incontro non servirà ad aprire

daß sich parallele Linien im Unendlichen schneiden sollen? Ich glaube, wenn man allzu gewissenhaft wäre, so gäbe es keine Mathematik”».

⁸⁶ Si tratta del passo in cui Beineberg commenta le “spiegazioni” date dall'insegnante di matematica in privato a Törleß (si veda più sotto, alla nota 92): «Das ist ja der Schwindel!» (*VdZT*, 81).

⁸⁷ *VdZT*, 74: «Denk doch nur einmal so daran: In solch einer Rechnung sind am Anfang ganz solide Zahlen, die Meter oder Gewichte oder irgend etwas anderes Greifbares darstellen können und wenigstens wirkliche Zahlen sind. Am Ende der Rechnung stehen ebensolche. Aber diese beiden hängen miteinander durch etwas zusammen, das es gar nicht gibt. Ist das nicht wie eine Brücke, von der nur Anfangs- und Endpfeiler vorhanden sind und die man dennoch so sicher überschreitet, als ob sie ganz dastünde? [...] Das eigentlich Unheimliche ist mir [...] die Kraft, die in solch einer Rechnung steckt und einen so festhält, daß man doch wieder richtig landet”. Aldo Giorgio Gargani, *Linguaggio e mistica delle cose nell'opera di Musil*, in «Cultura Tedesca» 3 (1995), p. 48 osserva che «la messa in scena di nozioni matematiche come i numeri razionali in termini di figure narrative nelle *Vernirrungen des Zöglings Törless*, esprimono il progetto di oltrepassare l'estetica per ritrovarla in una serie di situazioni esistenziali, intellettuali, in condizioni di scrittura e di testualità dove non venivano sospettate».

⁸⁸ Si veda sopra, alla nota 77.

⁸⁹ L'espressione usata dallo stesso Beineberg è, appunto, «das, was jenseits unseres Verstandes liegt» (*VdZT*, 74).

⁹⁰ Dice l'insegnante: «“Sehen Sie, Sie sprechen von dem Eingreifen transzendenter, hm ja ... transzendent nennt man das, – Faktoren ... / Nun weiß ich ja allerdings nicht, wie Sie hierüber fühlen; mit dem Übersinnlichen, jenseits der strengen Grenzen des Verstandes Liegenden, ist es eine ganz eigene Sache. [...] Was aber die Mathematik an-

la porta di quello che Törleß immagina come il «giardino chiuso» della conoscenza, perché l'insegnante di matematica non sembra possedere la chiave per accedervi, e «tutte quelle connessioni» che Törleß ha creduto di poter chiarire con lui restano misteriose⁹¹. L'insegnante se la cava sostenendo che certi concetti non sono altro che «necessità di pensiero puramente matematiche», che il giovane allievo – finché non ne saprà «dieci volte tanto» – deve «semplicemente credere» in ciò che gli viene insegnato e che non c'è altra via, perché la matematica è un mondo a sé⁹². Nemmeno l'elegante volume di Kant, che il matematico offre a Törleß con l'avvertenza che anche lì troverà «necessità di pensiero» non immediatamente comprensibili⁹³, serve a risolvere gli interrogativi del giovane allievo. Törleß acquista un'edizione economica dell'opera e brucia solennemente tutti i suoi precedenti esperimenti poetici (considerati «cerebrali») ⁹⁴ prima di accingersi alla lettura di Kant, il mostro sacro che ha «definitivamente risolto» – così pensa da sempre il ragazzo – tutti i problemi della filosofia⁹⁵. Dopo aver cercato di leggere il libro, Törleß dovrà però concludere che gli conviene rinunciare all'aiuto della filosofia, e che i percorsi di Kant possono distoglierlo dal cammino che forse conduce alla solu-

langt, [...] ist es ganz gewiß, daß hier auch ein natürlicher und nur mathematischer Zusammenhang besteht» (*VdZT*, 76-77).

⁹¹ *VdZT*, 75: «[Törleß] empfand eine Art Neid gegen den Professor, dem alle diese Beziehungen vertraut sein mußten und der ihre Kenntnis stets bei sich trug wie den Schlüssel eines versperrten Gartens».

⁹² *VdZT*, 77: ««Sie müssen sich damit zufrieden geben, daß solche mathematische Begriffe eben rein mathematische Denknöwendigkeiten sind. [...] So kann man nur sagen: Lieber Freund, du mußt einfach glauben; wenn du einmal zehnmal soviel Mathematik können wirst als jetzt, so wirst du verstehen, aber einstweilen: glauben! / Es geht nicht anders, lieber Törleß, die Mathematik ist eine ganze Welt für sich»».

⁹³ *VdZT*, 77: ««Und wenn Sie [diesem Buch] auf den Grund fühlen könnten, so würden Sie auf lauter solche Denknöwendigkeiten stoßen, die eben alles bestimmen, ohne daß sie selbst so ohne weiteres einzusehen wären»».

⁹⁴ *VdZT*, 79: «Törleß holte aus seiner Lade alle seine poetischen Versuche hervor, [...] zerriß [sie] ganz langsam in lauter kleine Stücke und warf diese einzeln [...] ins Feuer. / Er wollte damit alles Gepäck von früher hinter sich werfen [...]». Si veda anche la nota 33.

⁹⁵ *VdZT*, 78: «Nun war vor Törleß der Name Kant nie anders als gelegentlich und mit einer Miene ausgesprochen worden, wie der eines unheimlichen Heiligen. Und Törleß konnte gar nichts anderes denken, als daß von Kant die Probleme der Philosophie endgültig gelöst seien und diese seither eine zwecklose Beschäftigung bleibe, wie er ja auch glaubte, daß es sich nach Schiller und Goethe nicht mehr lohne zu dichten».

zione dei suoi enigmi⁹⁶. Il fatto è che Törleß ha cominciato a capire, sia pure vagamente, che le connessioni e correlazioni mancanti per interpretare il mondo devono essere fornite dall'individuo, ha compreso che alla «forza» contenuta nel calcolo dei “numeri immaginari” deve corrispondere l'energia del singolo che desidera andare al di là delle conoscenze acquisite meccanicamente, e che cerca di farlo rapportandole all'esperienza del proprio vissuto e alla propria sensibilità. Così come la forza contenuta nel calcolo dei “numeri immaginari” è in grado di sorreggere e di far «atterrare» il viandante sano e salvo al di là del “ponte incompleto”⁹⁷, così la «certezza interiore» che Törleß sta cercando dovrebbe consentirci di «arrivare dall'altra parte», di essere in qualche modo «traghettati»⁹⁸, dovrebbe cioè permetterci di stabilire le giuste connessioni tra le vicende, le cose e le sensazioni, che invece spesso appaiono irrimediabilmente separate e inconciliabili.

Riflettendo sugli enigmi posti dalla matematica, Törleß cerca, non già – come invece farebbe Beineberg – «il sovranaturale» (e dunque qualcosa che sta al di fuori dell'individuo), bensì una dimensione naturale che deve emergere dall'interiorità. «Non cerco niente che sia fuori di me», asserisce con foga Törleß, «cerco dentro di me; dentro di me! cerco qualcosa di naturale!»⁹⁹. Questa ricerca interiore non implica, ovviamente, che Törleß rifiuti il mondo che lo circonda. Al contrario: da ogni esperienza esterna egli ricava qualche spunto utile per progredire nella sua ricerca: perché tra esperienza interiore e avvenimenti esterni, tra realtà immaginata e realtà vissuta, esistono sempre collegamenti e rimandi. Per trovare quella che il protagonista del romanzo chiama «verità» è dunque necessario, non solo individuare i nessi dell'esistenza, ma anche non lasciarsi sfuggire di mano il

⁹⁶ *VdZT*, 92: «Die Überzeugung, daß er selbst schon nahe der Lösung seiner Rätsel stehe, war viel zu lebhaft in ihm, als daß er sich noch um die Wege eines anderen [d.h.: Kants] bekümmert hätte». E ancora: «[Er hatte eingesehen,] daß er auf die Hilfe philosophischer Bücher verzichten müsse».

⁹⁷ Si veda sopra, alla nota 87.

⁹⁸ Durante l'interrogatorio della commissione disciplinare, Törleß ricorda ciò che in precedenza ha detto all'insegnante di matematica: «Ja. Ich sagte, daß es mir an diesen Stellen scheine, wir könnten mit unserem Denken allein nicht hinüberkommen, sondern bedürften einer anderen, innerlicheren Gewißheit, die uns gewissermaßen hinüberträgt» (*VdZT*, 135).

⁹⁹ *VdZT*, 83: «“Wenn mich die Mathematik quält, [...] so suche ich dahinter ganz etwas anderes als du, gar nichts Übernatürliches, gerade das Natürliche suche ich, – verstehst du? gar nichts außer mir, – in mir suche ich etwas; in mir! etwas Natürliches!”».

vissuto, la vita vera, con tutte le sue complicazioni e con tutte le sue ambiguità¹⁰⁰.

Törleß è dunque ben consapevole che, oltre alla vita che si vive, ce n'è anche una che si sente, che s'intuisce, che si vede da lontano¹⁰¹. E lungo tutto il romanzo Musil cerca di descrivere quello che potremmo chiamare il mondo indistinto dell'intuizione, così come lo percepisce Törleß. Per un ragazzo che ha una fame di sapere «del tutto interiore», che aspetta «eternamente» qualcosa di sconosciuto¹⁰², che ha grande familiarità con una solitudine sensuale e quasi disumana¹⁰³, l'altra dimensione può affacciarsi misteriosamente con la percezione di in un silenzio improvviso «che è come un linguaggio che non riusciamo a sentire»¹⁰⁴, un silenzio spesso attraversato da immagini improvvise che quasi rafforzano la sua “pretesa” di essere considerato «come qualcosa di reale»¹⁰⁵, un silenzio che ha una sua vita e che sembra circondare l'essere da ogni lato¹⁰⁶. Sono attimi di grande

¹⁰⁰ *VdZT*, 95: «So mußte es gehen; so mußte er die Wahrheit finden, ohne das Leben, das lebendige, komplizierte, fragwürdige Leben, aus den Händen zu verlieren ...».

¹⁰¹ Nella concezione di Törleß, la vita che s'intuisce appare grande e misteriosa, tanto che le immagini di ciò che avviene in questa dimensione devono comprimersi e ridursi per compenetrare gli uomini: «Es kommt immer einfach, unverzerrt, in natürlichen, alltäglichen Proportionen, was von ferne so groß und geheimnisvoll aussieht. So als ob eine unsichtbare Grenze um den Menschen gezogen wäre. [...] Und zwischen dem Leben, das man lebt, und dem Leben, das man fühlt, ahnt, von ferne sieht, liegt wie ein enges Tor die unsichtbare Grenze, in dem sich die Bilder der Ereignisse zusammendrücken müssen, um in den Menschen einzugehen» (*VdZT*, 106).

¹⁰² Nella prima conversazione con Beineberg, Törleß osserva tra l'altro: «“Man weiß am Abend, daß man wieder einen Tag gelebt hat, daß man so und so viel gelernt hat, man hat den Stundenplan genügt, aber man ist dabei leer geblieben, – innerlich meine ich, man hat sozusagen einen ganz innerlichen Hunger ... / [...] Es ist so: Ein ewiges Warten auf etwas, von dem man nichts anderes weiß, als daß man darauf wartet ...”» (*VdZT*, 23).

¹⁰³ *VdZT*, 25: «Das war seine Art der Einsamkeit [...]. Sie hatte für ihn den Reiz eines Weibes und einer Unmenschlichkeit».

¹⁰⁴ Si veda la domanda che Törleß rivolge a Beineberg senza aspettarsi una vera e propria risposta: «“Was ist das? Ich fühle es oft wieder. Dieses plötzliche Schweigen, das wie eine Sprache ist, die wir nicht hören?”» (*VdZT*, 24).

¹⁰⁵ *VdZT*, 63-64: «Die Vorstellung dessen, was mit [allen diesen Gedanken und Erinnerungen] geschah, hatte Törleß völlig entzweigerissen; sie war bald vernünftig und alltäglich, bald von jenem bilderdurchzuckten Schweigen, das allen diesen Eindrücken gemeinsam war, das nach und nach in Törleß' Wahrnehmung gesickert war und nun mit einem Male beanspruchte, als etwas Wirkliches, Lebendiges behandelt zu werden; genau so wie vorhin die Vorstellung der Unendlichkeit».

¹⁰⁶ *VdZT*, 66: «Nun aber schien der helle Tag selbst zu einem unergründlichen Ver-

tensione, in cui Törleß tende l'orecchio come per cogliere «un grave segreto», in cui sente la responsabilità di contemplare «correlazioni dell'esistenza non ancora descritte»¹⁰⁷. Nel presagire «conoscenze sensitive» per le quali non è ancora pronto, nell'attesa di aver pienamente sviluppato una «raffinata forza morale» che gli consenta di affrontare con più sicurezza le esperienze della vita¹⁰⁸, Törleß scopre la «linea divisoria» che scorre tra gli avvenimenti e il suo io, addirittura «tra i suoi stessi sentimenti e un qualche io interiore» che anela a comprenderli e si rende conto che le sensazioni, anche le più familiari, possono diventare improvvisamente «estranee e incomprendibili»¹⁰⁹. E quando la realtà è così inquietante da far sorgere il dubbio che la fantasia faccia vedere le cose attraverso «una gigantesca lente deformante», il mondo indistinto dell'intuizione si manifesta come una dimensione oscura e tenebrosa, che peraltro fa nascere una voglia che si mescola a un brivido freddo e sottile: la voglia di scrutare tutte le sue forme. La vita sembra sovrastata da un cielo grigio e velato, con grandi nubi, «figure mostruose e mutevoli», quasi minacciose. «Sono mostri?», si domanda Törleß, «O sono solo nubi?»¹¹⁰. Ciò che conta, tuttavia, è che

steck geworden zu sein, und das lebendige Schweigen umstand Törleß von allen Seiten».

¹⁰⁷ *VdZT*, 24: «Die hohe Anspannung, das Lauschen auf ein ernstes Geheimnis und die Verantwortung, mitten in noch unbeschriebene Beziehungen des Lebens zu blicken, hatte er nur für einen Augenblick aushalten können».

¹⁰⁸ *VdZT*, 25: «Er [ahnte] empfindsame Erkenntnisse, die sich zwar in ihm vorbereiteten, aber seinem Alter noch nicht entsprachen». Il riferimento al futuro sviluppo di una raffinata forza morale («[die] Entwicklung einer [...] feinen moralischen Kraft», *VdZT*, 25) rimanda in qualche misura a pagine (*VdZT*, 111-113) che sembrano adattarsi meglio al giovane Musil piuttosto che a un Törleß più maturo (si veda sopra, alla nota 62).

¹⁰⁹ *VdZT*, 25: «Zwischen den Ereignissen und seinem Ich, ja zwischen seinen eigenen Gefühlen und irgendeinem innersten Ich, das nach ihrem Verständnis begehrte, blieb immer eine Scheidelinie, die wie ein Horizont vor seinem Verlangen zurückwich, je näher er ihr kam. Ja, je genauer er seine Empfindungen mit den Gedanken umfaßte, je bekannter sie ihm wurden, desto fremder und unverständlicher schienen sie ihm gleichzeitig zu werden [...]».

¹¹⁰ *VdZT*, 49-50: «Er wußte ja selbst nicht mehr, war es nur seine Phantasie, die sich wie ein riesiges Zerrglas über die Dinge legte, oder war es wahr, war alles so, wie es unheimlich vor ihm aufdämmerte? [...] Alles, was sich in ihm regte, lag noch im Dunkeln, aber doch spürte er schon eine Lust, in die Gebilde dieser Finsternis hineinzustarren, welche die anderen nicht bemerkten. Ein feines Frösteln war in diese Lust gemengt. Als ob über seinem Leben nun beständig ein grauer, verhängter Himmel stehen werde – mit großen Wolken, ungeheuren, wechselnden Gestalten und der immer neuen Frage: Sind es Ungeheuer? Sind es nur Wolken?».

questo mondo – fatto di «un qualcosa di segreto», di un qualcosa che per gli altri è «estraneo e vietato»¹¹¹ –, fa parte dell'intima realtà del ragazzo e contribuisce quindi a stimolarlo sempre di più nella sua indagine interiore. Quella sorta di follia che talvolta lo induce «a percepire oggetti, avvenimenti e persone come un qualcosa di ambiguo» non è altro che la consapevolezza che esistono istanti in cui viene a mancare «la connessione che normalmente consente alla nostra vita di rispecchiarsi senza lacune nella nostra ragione»¹¹², momenti in cui sussiste una vera e propria «incomparabilità» tra esperienza e comprensione¹¹³.

Più avanti, quando decide di annotare tutte le esperienze particolarmente significative degli ultimi tempi, Törleß insiste sul fatto che la dimensione indistinta che tanto lo attrae è in qualche modo legata a una «misteriosa» qualità della sua anima di «sentirsi talvolta assalita anche dalle cose inanimate, dai semplici oggetti, come da cento occhi silenziosi e interrogativi»¹¹⁴, di provare sconcerto per cose che gli altri considerano normali: cose banali, animate e inanimate, che sembrano contenere un qualcosa di sconosciuto, un certo non so che di cui avverte l'esistenza e che agisce su di lui, «come se volesse parlare»¹¹⁵. La sua capacità d'intuire, sia pure in maniera vaga e confusa, una sorta di altra esistenza gli appare come «un senso in più» che egli possiede rispetto agli altri, una sorta di anomalia («Devo essere malato, – pazzo!»; «Sono un visionario, un allucinato?») che gli fa percepire il mondo come una dimensione «piena di voci senza suono»¹¹⁶.

¹¹¹ *VdZT*, 50: «Und diese Frage nur für ihn! Als Geheimes, den anderen Fremdes, Verbotenes ...». Per uno studio sull'espressione dell'emozionalità nel *Törleß* si veda Wolfgang Frier, *Die Sprache der Emotionalität in den «Verwirrungen des Zöglings Törleß» von Robert Musil. Ein Beitrag zur angewandten Textlinguistik*, Bonn, Bouvier, 1976.

¹¹² *VdZT*, 64: «Es kam wie eine Tollheit über Törleß, Dinge, Vorgänge und Menschen als etwas Doppelsinniges zu empfinden. [...] Jene Augenblicke, die keiner vergißt, Situationen, wo der Zusammenhang versagt, der sonst unser Leben sich lückenlos in unserem Verstande abspiegeln läßt, als liefen sie parallel und mit gleicher Geschwindigkeit nebeneinander her, – sie schlossen sich verwirrend eng aneinander».

¹¹³ *VdZT*, 65: «Und es gibt auch sonst Dinge, wo zwischen Erleben und Erfassen diese Unvergleichlichkeit herrscht».

¹¹⁴ Si veda sotto, alla nota 125.

¹¹⁵ *VdZT*, 89: «Welche Dinge sind es, die mich befremden? Die unscheinbarsten. Meistens leblose Sachen. Was befremdet mich an ihnen? Ein Etwas, das ich nicht kenne. Aber das ist es ja eben! Woher nehme ich denn dieses "Etwas"! Ich empfinde sein Dasein; es wirkt auf mich; so, als ob es sprechen wollten».

¹¹⁶ Törleß annota: «Ich muß krank sein, – wahnsinnig!». E più avanti: «[Dieses "Et-

E come riuscire a interpretare la realtà, o addirittura le proprie sensazioni, se l'io interiore che cerca di comprenderle dispone soltanto delle immagini che gli sconvolgimenti più profondi proiettano sui sensi, su quella che potremmo chiamare la superficie? È come se volessimo penetrare con lo sguardo una mareggiata «che si distende all'infinito nell'oscurità» dopo aver visto pochi spruzzi isolati che svaniscono in un attimo¹¹⁷. Törleß si rende conto che il suo modo di percepire e di intuire è paragonabile all'impressione che si può avvertire davanti a uno schermo cinematografico, «quando accanto all'illusione dell'insieme non si riesce a liberarsi dalla vaga percezione che, dietro all'immagine che si riceve, guizzano via centinaia di immagini completamente diverse se considerate singolarmente»¹¹⁸. Succede così che l'immagine, messa a fuoco solo per un attimo, sfugge ad ogni tentativo di trattenerla e di fissarla, e si ha sempre l'impressione di cogliere solo un lampo istantaneo, il fulmineo segmento di un insieme che rimanda a centinaia di altre immagini possibili che restano sfuocate e confuse sullo sfondo: uno sfondo simile a una potente e profonda massa oscura che non può essere in alcun modo rappresentata dalle impressioni mutevoli e incostanti che appaiono casualmente in superficie¹¹⁹.

was" wirkt auf mich.] So, als ob ich einen Sinn mehr hätte als die anderen, aber einen nicht fertig entwickelten, einen Sinn, der da ist, sich bemerkbar macht, aber nicht funktioniert. Die Welt ist für mich voll lautloser Stimmen: ich bin daher ein Seher oder ein Halluzinierter?» (*VdZT*, 88-89).

¹¹⁷ *VdZT*, 90: «Zur Ausdeutung dieser Woge, die den ganzen Organismus überflutete, [verfügte er] nur über die Bilder, welche davon in seine Sinne fielen, – so wie wenn von einer unendlichen sich in die Finsternis hinein erstreckenden Dünung nur einzelne losgelöste Teilchen an den Felsen eines beleuchteten Ufers in die Höhe spritzen, um gleich darauf hilflos aus dem Kreise des Lichtes wieder zu versinken».

¹¹⁸ *VdZT*, 91: «Daher war beständig eine rastlose Unruhe in ihm, wie man sie vor einem Kinematographen empfindet, wenn man neben der Illusion des Ganzen doch eine vage Wahrnehmung nicht loswerden kann, daß hinter dem Bilde, das man empfängt, hunderte von – für sich betrachtet ganz anderen – Bildern vorbeihuschen». L'effetto "cinematografico" qui descritto diventa naturalmente più realistico se immaginato come prodotto delle tecniche di proiezione del tempo. Claudia Razza, *Musil fenomenologo. Dal giovane Törless all'uomo intenzionale*, Milano, CUEM, 1999, p. 32 vede anche in queste osservazioni musiliane «una profonda affinità tra Husserl e Musil».

¹¹⁹ *VdZT*, 90: «Diese Eindrücke waren daher unbeständig, wechselnd, von einem Bewußtsein ihrer Zufälligkeit begleitet. Nie konnte Törleß sie festhalten, denn wie er genauer zusah, fühlte er, daß diese Repräsentanten an der Oberfläche in gar keinem Verhältnis zu der Wucht der dunklen, ungehobenen Masse standen, die zu vertreten sie vorgaben».

Lo stesso modo di percepire e di intuire può essere suggerito con le espressioni che Musil propone – in una delle sue parentesi “saggistiche” – per definire i «pensieri morti» e i «pensieri vivi»¹²⁰. I pensieri che non diventano «vivi» restano pure e semplici «casualità», fenomeni fortuiti che passano senza lasciar traccia sulla zona illuminata della mente, sulla superficie del nostro animo, senza arricchirlo, senza conservare la geniale intuizione del momento¹²¹. Il pensiero che diventa vivo, invece, non solo penetra il nostro cervello, ma si unisce a qualcosa che non appartiene al pensiero logico, producendo così una grande e duratura intuizione che si compie per metà sulla superficie illuminata e per l'altra metà «sul fondo oscuro dell'interiorità più segreta». Il pensiero che diventa vivo è, quindi, la manifestazione esteriore di un qualcosa di profondo, è la «fioritura» che spunta da uno stato d'animo, da un processo spirituale che richiede «una scossa dell'anima»¹²². E questo processo interiore altro non è se non l'immaginazione creativa che consente di vedere l'altra faccia delle cose:

¹²⁰ *VdZT*, 136: «Ja, es gibt tote und lebendige Gedanken». Aldo Giorgio Gargani, *Musil e Wittgenstein*, in Paolo Chiarini (cur.), *Musil, nostro contemporaneo*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 1986, p. 194 osserva che il pensiero morto di cui parla Musil è «un modello di pensiero angusto, rigido, che predilige l'automatismo alla verità». Per il contesto culturale in cui Musil sviluppò questo concetto si veda, nello stesso volume, anche il saggio che Aldo Venturelli ha dedicato alle concordanze riscontrabili tra il grande scrittore di Klagenfurt e il filosofo Wolfgang Köhler (1887-1967): *Il mondo come laboratorio. Musil e la psicologia della "Gestalt" di Wolfgang Köhler*, pp. 212 sgg.

¹²¹ *VdZT*, 136: «Denn mit den Gedanken ist es eine eigene Sache. Sie sind oft nicht mehr als Zufälligkeiten, die wieder vergehen, ohne Spuren hinterlassen zu haben, und die Gedanken haben ihre toten und ihre lebendigen Zeiten. Man kann eine geniale Erkenntnis haben, und sie verblüht dennoch, langsam, unter unseren Händen, wie eine Blume. [...] Das heißt, [...] der logische Wert des gefundenen Satzes bleibt völlig unangetastet, dennoch aber treibt er haltlos nur auf der Oberfläche unseres Inneren umher und wir fühlen uns seinethalben nicht reicher. [...] Das Denken, das sich an der beschienenen Oberfläche bewegt, [...] braucht noch nicht das lebendige zu sein».

¹²² *VdZT*, 136-137: «Ein Gedanke, – er mag schon lange vorher durch unser Hirn gezogen sein, wird erst in dem Momente lebendig, da etwas, das nicht mehr Denken, nicht mehr logisch ist, zu ihm hinzutritt, so daß wir seine Wahrheit fühlen, jenseits von aller Rechtfertigung [...] Eine große Erkenntnis vollzieht sich nur zur Hälfte im Lichtkreise des Gehirns, zur andern Hälfte in dem dunklen Boden des Innersten, und sie ist vor allem ein Seelenzustand, auf dessen äußerster Spitze der Gedanke nur wie eine Blüte sitzt». Queste riflessioni si concludono con la constatazione che a Törleß, impegnato a rispondere alle domande della commissione presieduta dal Direttore, è bastata una scossa dell'anima per riuscire a sospingere verso l'alto il «germoglio» della sua intuizione: «Nur einer Erschütterung der Seele hatte es für Törleß noch bedurft, um diesen letzten Trieb in die Höhe zu treiben» (*VdZT*, 137).

non già perché l'individuo sia «un visionario» o «un allucinato»¹²³, bensì perché possiede la capacità di osservare il mondo anche con occhi che non sono quelli della ragione¹²⁴.

Questa facoltà di cogliere l'essenza recondita delle cose e di sentire in sé una particolare «energia illusionistica»¹²⁵ è naturalmente molto vicina all'ispirazione artistica. Non a caso, nel cercare di dare un'idea del suo primo romanzo, Musil sostiene che «il mondo delle percezioni e quello dell'intelletto sono incommensurabili», così come l'arte – «tutta l'arte» – dimostra senza ombra di dubbio. Gli esempi musiliani sono quello classico della musica (quale aberrazione cercare di spiegarla «con le parole e coi pensieri!») e quello altrettanto efficace della pittura: l'arte comincia quando ci troviamo davanti a un quadro con la certezza «indescrivibilmente poderosa» di comprendere, ma «senza saper esprimere né pensare ciò che proviamo»; e in quell'attimo, quando la dimensione dell'intelletto si dimostra inadeguata, l'io, scrive Musil, «viene letteralmente scisso», e tutto ciò ha un qualcosa di tragico¹²⁶. Avendo sempre avuto un rapporto «distorto» non solo con la filosofia, ma anche con la letteratura e l'arte in genere¹²⁷, Törleß non arriverà mai a stabilire questo collegamento tra la sua «scissione» personale e quella della contemplazione o della creazione artistica. Più avanti, egli riterrà di aver scoperto la bellezza nel corpo nudo di Basini, mentre l'arte figurativa gli risulta ancora «incomprensibile e noiosa»¹²⁸.

¹²³ Si veda sopra, alla nota 116.

¹²⁴ Si veda sotto, alla nota 138.

¹²⁵ *VdZT*, 91: «Wo aber in ihm diese illusionierende – und doch stets um ein unmeßbar Kleines zu wenig illusionierende – Kraft eigentlich zu suchen sei, wußte er nicht. Er ahnte nur dunkel, daß sie mit jener rätselhaften Eigenschaft seiner Seele zusammenhänge, auch von den leblosen Dingen, den bloßen Gegenständen, mitunter wie von hundert schweigenden, fragenden Augen überfallen zu werden».

¹²⁶ *Briefe*, p. 13 («An Stefanie Tyrka», 22.3.1905): «Eine Tatsache: Die Welt der Gefühle und die des Verstandes sind inkommensurabel. Kronbeispiel: die Musik (Wie verkennend, Musik durch Worte und Gedanken verdeutlichen zu wollen!) Im Übrigen: alle Kunst. Erst wo wir vor einem Bilde fühlen, daß wir das nicht ausdrücken und nicht denken können, was wir empfinden, fängt sie an. [...] Ich kann meinen Eindruck nur mit ganz uneigentlichen Worten mitteilen. Und doch ist die Sicherheit des Erfassens ganz unbeschreiblich stark. [...] Das Ich wird förmlich zerspalten [...] Ich finde darin Tragik».

¹²⁷ A un certo punto del romanzo si legge che questo rapporto distorto ha esercitato un influsso negativo sulla formazione di Törleß: «Dieses schiefe Verhältnis zu Philosophie und Literatur hatte später auf Törleß' weitere Entwicklung jenen unglücklichen Einfluß ausgeübt, dem er manche traurige Stunde zu danken hatte» (*VdZT*, 79).

¹²⁸ *VdZT*, 98: «Als [Törleß] sich umdrehte, stand Basini nackt vor ihm. [...] Er hatte vorher nicht gewußt, was Schönheit sei. Denn was war ihm in seinem Alter Kunst, was

Quanto alla letteratura, egli ne ha un'idea talmente statica e libresca da credere che Goethe e Schiller abbiano reso inutile ogni ulteriore tentativo di dedicarsi alla letteratura¹²⁹. Pur non sapendo, dunque, ancora nulla «dell'intuizione dei grandi artisti», Törleß si pone però tutta una serie di interrogativi che mirano a fargli meglio comprendere la sua condizione. «Sono così anche gli adulti? È così il mondo? È una legge generale che in noi vi sia qualcosa che è più forte, più grande, più bello, più passionale, più oscuro di noi?». La risposta, evidentemente, è almeno in parte negativa, perché Törleß – non disponendo di altri modelli – giunge alla conclusione che la sua condizione è quella di un «eletto», che il suo stato è simile a quella di un santo «che ha visioni celesti»¹³⁰. Ma la situazione concreta in cui il ragazzo si trova (e in cui si è trovato in passato) dimostra che la sua ricerca è molto vicina a quella dell'artista, con il quale condivide almeno lo struggente desiderio di fissare l'attimo rivelatore e la consapevolezza che l'illuminazione momentanea lascia subito il posto al grigiore della quotidianità. Infatti, non appena cerca di fissare sulla carta quello «sfavillare» di una luce nel suo animo che è l'intuizione, ecco che i suoi occhi vengono sommersi «da una pioggia grigio cenere» e «il variopinto fulgore del suo spirito» si estingue¹³¹. E quando cerca di riprendere la stesura dei suoi appunti, Törleß ha l'impressione che le parole da lui scritte siano «morte», che si siano trasformate in una serie di punti interrogativi «mesti e risaputi»¹³².

kannte er schließlich davon?! Ist sie doch bis zu einem gewissen Alter jedem in freier Luft aufgewachsenen Menschen unverständlich und langweilig!»

¹²⁹ Si veda sopra, alla nota 95.

¹³⁰ *VdZT*, 92: «Sind auch die Erwachsenen so? Ist die Welt so? Ist es ein allgemeines Gesetz, daß etwas in uns ist, das stärker, größer, schöner, leidenschaftlicher, dunkler ist als wir? [...] Törleß [...] kam sich [...] wie ein Auserwählter vor. Wie ein Heiliger, der himmlische Gesichte hat; – denn von der Intuition großer Künstler wußte er nichts».

¹³¹ *VdZT*, 92: «Hastig, mit der Geschwindigkeit der Angst, griff er nach der Feder und notierte sich einige Zeilen über seine Entdeckung; noch einmal schien es in seinem Innern weithin wie ein Licht zu sprühen, – – – – dann brach ein aschgrauer Regen über seine Augen, und der bunte Glanz in seinem Geiste erlosch. – – – –».

¹³² *VdZT*, 93: «Er machte einige Male Versuche, in seinen Aufzeichnungen fortzufahren, allein die geschriebenen Worte blieben tot, eine Reihe von grämlichen, längst bekannten Fragezeichen». Sembra quasi superfluo notare (ma certe generalizzazioni correnti ci costringono a farlo) che l'atteggiamento di Musil in questo e altri passi non ha nulla a che vedere con la cosiddetta “crisi del linguaggio” e con le problematiche connesse a questo atteggiamento critico e filosofico relativamente recente. Si riallaccia invece a una lunga tradizione che si confronta con l'impossibilità di esprimere intuizioni e

Questo è solo uno dei vari passi in cui l'argomento di Törleß o del suo autore richiama l'epigrafe del romanzo, ripresa da *Il tesoro degli umili* di Maurice Maeterlinck¹³³. Le parole dello scrittore belga si adattano benissimo sia al tentativo di fissare l'illuminazione dell'artista, sia alla ricerca personale di Törleß, che ovviamente implica la speranza e la delusione che accompagnano ogni procedimento volto a definire o esprimere l'indicibile: «Non appena esprimiamo qualcosa, la svalutiamo stranamente. Crediamo di esserci tuffati nella profondità degli abissi, e quando ritorniamo alla superficie, la goccia d'acqua sulla punta sbiancata delle nostre dita non somiglia più al mare da cui proviene. Riteniamo di aver scoperto una miniera inesauribile di tesori meravigliosi, e quando ritorniamo alla luce del sole, abbiamo portato con noi solo pietre senza valore e frammenti di vetro; e malgrado ciò, il tesoro riluce inalterato nelle tenebre»¹³⁴.

Cercando di spiegare alla commissione d'inchiesta cosa gli sia successo durante la vicenda che ha fatto nascere "il caso Basini", alla fine Törleß dirà che certamente si è sbagliato, che «de cose sono le cose» e che probabilmente «resteranno tali per sempre»¹³⁵. Ma ciò non toglie che egli forse continuerà a vederle «ora con gli occhi della ragione, ora con gli altri»¹³⁶, vale a dire con gli occhi che vedono «una seconda vita, segreta e inosservata, delle cose»¹³⁷. In lui, infatti, c'è un «secondo volto» che osserva tutto «non con gli occhi della ragione», bensì con quelli che potremmo chiamare

stati d'animo "ineffabili" e con la difficoltà di suggerirne l'essenza perfino attraverso l'opera d'arte.

¹³³ *Le trésor des humbles* fu pubblicato a Parigi nel 1896. La prima traduzione tedesca di questa raccolta di saggi (*Der Schatz der Armen*) fu condotta da Friedrich von Oppeln-Bronikowski e apparve a Jena nel 1898.

¹³⁴ *VdZT*, 7: «Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam. Wir glauben in die Tiefe der Abgründe hinabgetaucht zu sein, und wenn wir wieder an die Oberfläche kommen, gleicht der Wassertropfen an unseren bleichen Fingerspitzen nicht mehr dem Meere, dem er entstammt. Wir wännen eine Schatzgrube wunderbarer Schätze entdeckt zu haben, und wenn wir wieder ans Tageslicht kommen, haben wir nur falsche Steine und Glasscherben mitgebracht; und trotzdem schimmert der Schatz im Finstern unverändert».

¹³⁵ *VdZT*, 138: «Ich weiß, daß ich mich doch geirrt habe. Ich fürchte nichts mehr. Ich weiß: die Dinge sind die Dinge und werden es wohl immer bleiben».

¹³⁶ *VdZT*, 138: «Und ich werde [die Dinge] wohl immer bald so, bald so ansehen. Bald mit den Augen des Verstandes, bald mit den anderen ...».

¹³⁷ Si veda sotto, alla nota 138.

dell'intuizione e dell'immaginazione creativa¹³⁸. In lui c'è «una vita silente», «una vita che non si esprime a parole» e che pure è la *sua* vita¹³⁹.

La paura che «tutta la vita sia così», la paura «di conoscerla solo a frammenti» è ormai superata, sostiene Törleß ripromettendosi di non cercare più di istituire raffronti tra la dimensione razionale e quella che potremmo chiamare, genericamente, metarazionale¹⁴⁰. Ma se questa autoanalisi serve, almeno in parte, a spiegare i “turbamenti” dell'allievo Törleß e a restituirgli per qualche tempo un po' di pace, non basta certo ad annullare il suo atteggiamento verso il vissuto e il suo modo di sentire l'esperienza individuale. La tremenda tempesta dell'anima è ormai passata, ma il tumulto interiore ha lasciato dietro di sé un “residuo” che rappresenta una vera e propria conquista, una conquista definitiva: la consapevolezza di Törleß che il nucleo autentico del suo essere è la «prospettiva interiore»,

¹³⁸ *VdZT*, 137: «Nein, ich irrte mich nicht, wenn ich von einem zweiten, geheimen, unbeachteten Leben der Dinge sprach! Ich – ich meine es nicht wörtlich, – nicht diese Dinge leben, nicht Basini hatte zwei Gesichter, – aber in mir war ein zweites, das dies alles nicht mit den Augen des Verstandes ansah». L'espressione «ein zweites Gesicht» che si profila in questo passo è stata spesso intesa, non già come “un secondo volto”, bensì come “una seconda vista” (con un evidente accostamento a “das Zweite Gesicht”, dove la prima maiuscola indica la denominazione di un concetto ben preciso). Elisabeth Stopp, *Musils «Törleß»: Inhalt und Form* [1968], in Renate von Heydebrand (cur.), *Robert Musil*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, pp. 218-220 parla anche di «double vision» e rimanda alla «second sight» del giovane Wordsworth. Ma il contesto musiliano («nicht Basini ... mit den Augen des Verstandes ansah») favorisce “un secondo volto” e in sostanza esclude un gioco di parole che sarebbe difficilmente riconoscibile. Anche in precedenza, quando Törleß dice: «Ja, auf einmal. Denn früher suchte ich hinter all dem etwas ...» e Reiting gli risponde sarcastico: «Aha, das zweite Gesicht» (*VdZT* 125), sarà dunque da intendersi che a Törleß viene attribuita la ricerca di “un secondo volto” della vita e dell'esperienza. Tutto ciò, naturalmente, non toglie nulla alle considerazioni proposte da alcuni studiosi (tra i quali Enrico De Angelis, *Robert Musil*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 33-34) sui collegamenti tra alcuni passi musiliani e la teoria della “seconda vista” elaborata (sulla base di spunti riconducibili a Schopenhauer e a Nietzsche) da Hans Ludwigs, alias Paul Nodnagel, suicidatosi a diciassette anni nel 1892.

¹³⁹ *VdZT*, 137: «Es ist etwas Dunkles in mir, unter allen Gedanken, das ich mit den Gedanken nicht ausmessen kann, ein Leben, das sich nicht in Worten ausdrückt und das doch mein Leben ist ... / Dieses schweigende Leben hat mich bedrückt, umdrängt, das anzustarren trieb es mich immer».

¹⁴⁰ *VdZT*, 137: «Ich litt unter der Angst, daß unser ganzes Leben so sei und ich nur hie und da stückweise darum erfahre ... oh, ich hatte furchtbare Angst, ... ich war von Sinnen ... [...] und ich werde [die Dinge] wohl immer bald so, bald so ansehen. Bald mit den Augen des Verstandes, bald mit den anderen ... Und ich werde nicht mehr versuchen, dies miteinander zu vergleichen ...».

mutevole ma ineludibile¹⁴¹. Al di là della quiete e della spossatezza del momento, tale conquista implica la continuazione di una ricerca che ha per oggetto “l'altra dimensione”, la vita che non si può esprimere a parole, che non può essere “detta”, ma che può forse essere suggerita.

La constatazione che «tutto può essere diverso», che l'essere umano è circondato da confini sottili e «facilmente eliminabili», che intorno all'anima «strisciano sogni febbrili», può sembrare solo un ricordo, ma l'impressione è dovuta al momento di stanchezza che assale Törleß e che gli fa percepire con sollievo una «deliziosa», ma provvisoria, «assenza di parole»¹⁴². Törleß sa benissimo che prima o poi – magari con la maturità di Ulrich – cercherà ancora di esprimere qualcosa di inesprimibile come la vita «che non si esprime a parole»¹⁴³. Törleß è consapevole che, così facendo, ne svaluterà inevitabilmente l'essenza, sa che, riemergendo dalla profondità degli abissi di cui parla l'epigrafe del romanzo, gli sembrerà di aver raccolto «solo pietre senza valore e frammenti di vetro». Ma è anche convinto, nel suo intimo, che «il tesoro riluce inalterato nelle tenebre», e che tuffarsi per cercare di recuperarne almeno una parte significa, comunque, scoprire «una miniera inesauribile di tesori meravigliosi»¹⁴⁴.

¹⁴¹ *VdZT*, 139: «Und das, was vor der Leidenschaft dagewesen war, was von ihr nur überwuchert worden war, das Eigentliche, das Problem, saß fest. Diese wechselnde seelische Perspektive je nach Ferne und Nähe, die er erlebt hatte. Dieser unfassbare Zusammenhang, der den Ereignissen und Dingen je nach unserem Standpunkte plötzliche Werte gibt, die einander ganz unvergleichlich und fremd sind».

¹⁴² *VdZT*, 140: «Aber die Erinnerung, daß es anders sein kann, daß es feine, leicht verlöschbare Grenzen rings um den Menschen gibt, daß fiebernde Träume um die Seele schleichen [...], – auch diese Erinnerung hatte sich tief in ihn gesenkt und strahlte blasse Schatten aus. Er konnte nicht viel davon erklären. Aber diese Wortlosigkeit fühlte sich köstlich an [...]».

¹⁴³ Si veda sopra, alla nota 139.

¹⁴⁴ Si veda sopra, alla nota 134.

Wendelin Schmidt-Dengler
(Wien)

Doderer und das Verbrechen

Der Titel des Vortrags mag befremden: Zwar ist es klar, daß nahezu jeder Autor, der sich auf Romane, ja aufs Erzählen überhaupt einläßt, sich auch auf Verbrechen einlassen muß, denn nichts bietet dem großen und langen Erzählen so viel an gut tragendem Substrat wie die Familie und das Verbrechen, und die beiden gehören bekanntlich zusammen: Und das Personenregister der Weltliteratur ist zu einem guten Teil deckungsgleich mit einer Verbrecherkartei, und das Verbrechen braucht gar nicht Unterschlupf im Kriminalroman zu finden: Aufregend indes ist bis in unsre Tage, wie die Literatur dem Verbrechen gerecht wird, um den Gerechten schließlich gerecht zu werden, und da bietet, so meine ich, Doderer einiges an, und in seinem Textgebirge ist manches Leitfossil zu finden, mit dessen Hilfe sich die Geschichte der Verbrechen gerade dieses Jahrhunderts rekonstruieren läßt.

Zugegeben, es mag auch etwas befremden, wenn dieses Thema in Zusammenhang mit dem gebührend gefeierten 100. Geburtstag des Autors gebracht wird, und es geht auch nicht darum zu den vielen Schattenseiten, mit denen uns Doderers Biographen redlich vertraut gemacht haben, eine weitere hinzuzufügen, aber auch nicht darum, die Panegyrik aus Anlaß des runden Geburtstages fortzusetzen: Das deutsche Feuilleton, das Doderer in den letzten zwanzig Jahren wahrlich nicht verwöhnt hatte, scheint umgelernt zu haben, und aus dem widerborstigen und austriazistisch stigmatisierten Autor wurde plötzlich einer der großen Erzähler dieses Jahrhunderts. So wohlthuend können 100. Geburtstage sein, wohlthuend vor allem dann, wenn sich ferhinterfende Kritiker nicht nur auf ihr Augenmaß verlassen und einmal Texte genauer anschauen. Doderers Texte haben sich die Germanisten früher auch genau angeschaut, aber nach seinem Tode im Jahre 1966 meist mit der mehr oder weniger deklarierten Absicht, hier einem Erzähler nachzuweisen, daß er zu den Zeitgemäßen nicht gehöre

und sein Romanwerk der Wirklichkeit nicht mehr gerecht würde. Sie würde darin vielmehr nur in einem kleinen Ausschnitt erkennbar, und 1976, also vor genau 20. Jahren brachte einer, der sehr genau das Werk durchgesehen hatte, seine Einsichten auf eine damals vielen plausible Formel:

Die Bewältigung der empirischen Realität ist ihm [Doderer] nicht gelungen. Er ist ein Schriftsteller geblieben, der zeitlebens an einem neurotisch verkürzten Wirklichkeitsbild festhalten muß, um die ungelösten Widersprüche seines Lebens aushalten zu können. Diese Widersprüche [...] sind nicht nur diejenigen Doderers, sondern die einer ganzen bürgerlichen Schicht.¹

Diese Zeilen sind, vielleicht nicht nur in der Absicht, in der der Autor sie formulierte, treffend, und es läßt sich das, was hier so verneinend formuliert wurde, denn auch positiv fassen: Doderer hat seine Widersprüche nicht lösen können, aber er ist sich dessen bewußt geblieben, muß man wohl hinzufügen. Und ein Schriftsteller, der seine Widersprüche gelöst hätte – man suche und finde einmal einen solchen von Goethe abwärts –, das muß, meine ich, ein recht langweiliger Geselle sein. Daß dabei gewisse neurotische Verkürzungen im Spiel waren, sei ebenfalls zugestanden; zunächst einmal wäre beim Vorwurf der Neurose zu fragen, wer sich denn so frei von einer solchen fühlte, daß er den ersten Stein zu werfen wagte, und überdies hat sich doch langsam auch die Meinung durchgesetzt, daß eine solche Neurose ein Okular sein könnte, wodurch vieles schärfere Konturen erhält. Eine andere Analyse hat bei Doderer die «Erlösung des Bürgers» geortet und ihn zum späten Idylliker einer versunkenen Gesellschaft gestempelt, Lesarten, die sehr wohl eine Seite dieses Werkes trafen und für die sich denn auch die Belege finden, die jedoch eine für meine Begriffe fragwürdige Reduktion nicht nur des Gesamtwerkes sondern auch einer sehr diffizilen Textdynamik darstellen. Doderer hätte ein im wesentlichen eudaimonistisches Weltbild, und sein Werk klammere die Schrecken der Geschichte aus und verkläre durch einen sehr fragwürdigen Geschichtseuphemismus die österreichische Vergangenheit, liefere Rezepte dafür, wie man sich in der Hölle behaglich fühlen kann, um zuguterletzt nach einem Schnürlregen von Hochzeiten das Romanpersonal und die Leser in ein ins zwanzigste Jahrhundert versetztes Biedermeier zu ent-

¹ Hans Joachim Schröder: Kritische Überlegungen zum Wirklichkeitsverständnis Doderers. In: Symposium anlässlich des 80. Geburtstages. Wien 1976. Salzburg: Neugebauer, 1978, S. 80.

lassen. Mag sein, daß eine solche Botschaft ablesbar war, therapeutische Wirkung hatte sie; wer Doderer so las, für den blieb nur der Erzähler einer Fülle leichtgewichtiger Geschichten, die raffiniert zur Romanform arrangiert waren; die Leistung liege im Atmosphärischen, in der Erfassung der «Anatomie des Augenblicks», in der geschickten Evokation sinnlicher Eindrücke, kurzum: Geschichte ist stillgestellt, der Klassenkampf ist zum reinen Sprachkampf heruntergekommen, und eine Triftigkeit in gesellschaftlicher Hinsicht sei diesen Texten abzusprechen.

Man sollte diese Kritik an Doderer nicht leichtfertig verabschieden, zum anderen aber wäre doch zu fragen, ob dies auch die Substanz des Ganzen trifft, mit der uns Doderer in seinen Romanen und Erzählungen bedient. Je genauer wir diese Texte betrachten, um so brüchiger wird das, was wir als die schöne Oberfläche bewundert oder kritisiert haben.

Wenn ich nun in der Folge mich der Frage nach dem Verbrechen in den Texten Doderers widme, so um zu zeigen, wie viel an gewichtigen Inhalten in die Form dieser Texte eingegangen ist, das eben nur durch eine Analyse der Form bloßgelegt werden kann und nicht der Inhalte.

In nahezu allen Texten Doderers gibt es Verbrechen, begegnen uns Verbrecher. Und seit der Frühzeit hat sich Doderer mit dem Verbrechen beschäftigt, und sehr bald denn auch eine kompakte Meinung zu diesem Komplex vorgelegt. In einem Essay, der am 8. Jänner 1928 in der Wiener Tageszeitung "Der Tag" erschien, hat er sich mit dem später mit Blaubart kontaminierten Gilles de Rais, dem Kinderschänder und Kindermörder im Frankreich des 15. Jahrhunderts, befaßt und dem Text den Untertitel "Das seelische Monstrum heute und einst" gegeben; das Interesse an dieser Figur kann natürlich auch auf Joris Karl Huysmans Roman "Là-bas" zurückgehen, dessen wüste Phantastereien Doderer nachhaltig beschäftigt haben dürften: Bizarr und für die Befassung mit seinem Erzählwerk von weitreichender Bedeutung ist die Diagnostizierung des Unterschiedes der Verbrechen von heute und einst:

Nun aber, wie steht es mit der menschlichen Schlechtigkeit dort hinten in der Ferne der Zeiten, und wie könnte man deren Unterschiede von der heutigen Niedertracht kurz zusammenfassen?

Etwa so: beim heutigen Verbrecher findet sich das Negative, das Schwache, das Hingezogen-werden, das Hinunter-sinken vielfach sehr im Vordergrund: das Verbrechen kommt förmlich aus Schwäche, tritt als Schwäche auf. – Die Verbrecher jener alten Zeiten aber hatten das absolut "Böse" *positiv* auftretend mit elementarer Durchschlagskraft in sich.

Als Exempel dient ihm der Ritter Gilles de Rais, der bei der Krönung Karls VII. zusammen mit Jeanne d'Arc «zum letzten Male im Glanze der Reinheit, des Glaubens, der Ritterschaft» auftritt. Dann gewinnt «die Finsternis Macht über ihn». Bezeichnend auch für viel spätere Texte Doderers ist diese Differenzierung des Verbrechens von heute und einst:

In alter Zeit liebte man es sehr, besonders auffallende Monstra in der abenteuerlichsten Weise abzubilden; dies tut man heute nicht mehr in solcher Weise – dafür aber lebt heute ein hervorragender Zeitgenosse, der seit vielen Jahren zur Lehre von den seelischen Monstren die herrlichsten illustrativen Beiträge liefert. Oft sitzt da die Monstrosität nur in irgend einer kleinen Fettansammlung, unter den Augen etwa oder sonst wo im Gesicht, und doch tritt die Scheußlichkeit eines solchen Wesens klar und scharf hervor: der Meister, von dem hier die Rede ist, heißt George Grosz.

Es gilt also, bei Doderer auf diese kleinen Signale zu achten, auch wenn sie nicht immer konkret Verbrechen oder irgendeine Form moralischer Wertigkeit signalisieren, so sind sie doch als Zeichen ernst zu nehmen, vor allem aber: Das Verbrechen heute kommt aus Schwäche. Ob Doderer mit dieser Differenzierung der Verbrechen überhaupt recht hatte, braucht uns hier nicht zu beschäftigen: Gewiß will er damit nicht die Verbrechen der Vergangenheit zu Verbrechen von Format erklären, um sie zu entschuldigen. Wir sollen nur wissen, wo wir die Ursache dieser Verbrechen zu orten haben: in der Schwäche, im «Hinunter-sinken», wohl also in einer Form von Faulheit oder Trägheit, und das Verbrechen tritt schon «als Schwäche auf».

Zu beachten ist, daß dieser Verbrecher Gilles de Rais auch ein Kriegsheimkehrer ist, ein Heimkehrer aus dem hundertjährigen Krieg zwischen Frankreich und England, und überhaupt scheint mir der Hinweis darauf wichtig, daß Doderers Texte meist vor dem Hintergrund eines Krieges oder unmittelbar nach diesem spielen: Und da kehrt immer – sei sie beruhigend, sei sie beklemmend – eine neue Form von Stille ein, die Waffen schweigen, aber die Musen singen noch nicht, und da tritt das Verbrechen ein, still, unscheinbar, weil schwach.

Ein Verbrechen steht auch im Zentrum von Doderers erstem großen Roman, dem “Geheimnis des Reichs” (1930), und die Geschichte dieses Verbrechens hatte der Autor auch in einem Zeitungsartikel unter dem Titel “Psychologie des politischen Mordes” im Tag vom 26. August 1928 behandelt. Hier ist es unumgänglich, ganz kurz auf die inhaltlichen Implika-

tionen einzugehen: Ein Mann namens Blau, ein Wiener, wird während der Wirren des russischen Bürgerkrieges als Bolschewist von Gegnern gefangen genommen; um seine Lage zu verbessern, verrät er andere; ein polnischer Kapitän namens Pocal übernimmt später die Leitung des Lagers, worauf es den gefangenen Rotgardisten besser geht, allerdings gerät Blau mit dem anständigen Pocal in Konflikt. Zwei Jahre später ist Blau wieder bei den Roten und ist Vorsitzender eines Gerichts, und vor diesem Gericht steht nun Pocal; allerdings erkennt dieser Blau nicht. Blau hingegen weiß sehr wohl, wen er vor sich hat, und verurteilt Pocal und seine Frau zum Tode, obwohl ihnen kaum eine Schuld nachzuweisen war. Doch das Motiv für das verbrecherische Urteil Blaus ist einsichtig: Er hatte Pocal erkannt und gefürchtet, daß dieser seine Angebereien (Verrätereien) ans Licht bringen würde. Doderers Schlußfolgerung: «B[lau] ist [...] ebenfalls als „politischer Mörder“ zu bezeichnen, wegen der auslösenden Momente seiner Tat: er war einer von jenen, die, vom rasenden Umschwung der Zeit erfaßt, ihre eigenen Hemmungen im entscheidenden Augenblick übersprangen – gewissermaßen „über ihre Kraft“. Denn dieser B[lau] war im Grunde kein starker Mensch sondern ein Schwächling». Verbrechen also wieder aus Schwäche. Und die Ursache für die Verbrechen vermutet Doderer zuletzt weniger in der «sachlich» begründeten Tat, sondern meint, daß hinter ihr «das ärmste und verirrteste Menschliche steht».

[Das soll nicht unser Mitleid wecken, aber doch viel eher aufmerksam machen, wie schnell es zu einem Verbrechen kommen kann, wenn jenes «ärmste und verirrteste Menschliche» in Aktion tritt.]

Und Doderers Werke handeln von solchen Verirrungen; selten sind es ganz schwere Verbrechen, also Mord und Totschlag, wie etwa gleich zu Beginn von „Ein Umweg“, der ja bezeichnenderweise am Schafott beginnt: Der arme Paul Brandter wird zum Galgen geführt, und da ist er schon von der Erkenntnis bestimmt, daß «er den Strick, der seiner wartete, redlich verdiente» (EFU147). Sie kennen die packende Geschichte: Brandter geht durch die Fürbitte einer Galgenbraut und den Einsatz eines spanischen Adligen frei – eine höchst packende Szene: Das, was im Thriller am Ende zu stehen kommt, nämlich die Rettung des Verurteilten, das hat Doderer hier an den Anfang gestellt: Die Spannung ist am Anfang schon draußen, könnte man sagen; aber jetzt erst kann das Schicksal seinen Lauf nehmen: Durch eine unselige Verkettung wird am Ende sowohl Hanna, die Galgenbraut, als auch der spanische Adlige und ein neuer Amant der unglücklichen Hanna vom eifersüchtigen Brandter ermordet und er selber entkommt dann dem Galgen nicht mehr: Vier Tote statt ei-

nes Toten, das war notwendig, damit ein Roman geschrieben werden kann. Ein Verbrechen letztlich aus Schwäche und Verirrung.

Ganz klein wird da das große Böse, und es bedarf keiner Staatsaktion, um es vorzuführen. Verbrecher mit einem großen Volumen an Seele, deren Maß sie etwa an den napoleonischen Ambitionen eines Raskolnikoff nehmen würden, gibt es bei Doderer nicht; sie unterscheiden sich meist nicht von ihren normalen Zeitgenossen, ja sie werden sich der Verbrechen, die sie begehen, so gar nicht recht bewußt. Ja, es fehlen die professionellen Kriminellen so gut wie ganz, sieht man von der Figur des Meisgeier in den "Dämonen" einmal ab, dem Prostituiertenmörder, dem politischen Unruhestifter, der in der Tat der einzige wirkliche Verbrecher am 25. Juli 1927 ist, indem er von unten durch ein Kanalgitter auf Menschen schießt – ein Handlungsdetail, das jedem besseren oder schlechteren Thriller wohl anstünde: Doch auch dieser Meisgeier ist ein kleiner Verbrecher, eine Figur, die es versteht, so einer zu sein wie Du und Ich, und der nach dem Mord an der Prostituierten seelenruhig sein Gulasch mit einem Glas Bier verzehrt. Die Art, wie Doderer diesen Meisgeier behandelt, ist schlechthin exemplarisch für seinen Umgang mit dem Bösen: Er wird in die Unterwelt abgeschoben, das Böse gehört in Doderers Romantheologie – er meint sie Thomas von Aquin abgeguckt zu haben – nicht zu der Welt der Tatsachen, sondern zu den «Untertatsächlichkeiten». Über die Funktion, die eine Figur wie Meisgeier im Gesamt des Romans hat, wäre noch eindringlicher zu handeln, indes ist dieser Berufsverbrecher für Doderer atypisch.

Der Berufsverbrecher ist für Doderer, so meine, ich, sonst vergleichsweise uninteressant. Schreibend nähert er sich mehr und mehr jenen Figuren, deren Monstrosität in der Camouflage des Alltäglichen gleichsam ausgelöscht zu sein scheint.

In dem Roman "Ein Mord den jeder begeht" wird Conrad Castiletz schuldig, indem er etwas passieren läßt, einen üblen Ulk, bei dem während einer Fahrt durch den Tunnel ein Totenschädel vor das benachbarte Coupéfenster gehalten wird und bereit ist, das Werkzeug für eine Tat zu sein, die andere ausgeheckt haben: Die Folgen sind bekanntlich für eine junge Frau tödlich, und Castiletz muß später bei der Suche nach dem Täter erkennen, daß er an der Untat wesentlich beteiligt war. Das raffiniert den Roman strukturierende Suchmotiv, das seine ödipale Origo gar nicht verbergen will, führt am Ende zur Aufdeckung einer Tat, gegen deren Durchführung Einspruch einzulegen wäre: Es ist die Schwäche, die Castiletz und einen anderen zum Mitschuldigen an diesem Ereignis macht. "Ein Mord

den jeder begeht“ – der Titel scheint unser aller Mitwirkung an Verbrechen nahezuliegen; potentiell sind wir alle Mörder, und es gibt bei uns allen dieses Moment des geringeren oder gar geringsten Widerstandes, in dem wir die Flut eines solchen Unglücks denn auch tatsächlich über uns hinwegspülen lassen; es ist, als würde so ein Moment der Schwäche, der Unaufmerksamkeit gleich eine Katastrophe befördern. Ich glaube nicht, daß mit dieser Erzählung die Einzelschuld gleichsam an ein Kollektiv zurückverteilt werden soll; vielmehr sollen wir uns alle in solchen Momenten begreifen, in denen wir nicht handeln, sondern in uns selbst zurückziehen und wollen, daß gehandelt werde.

«Mein eigentliches Werk besteht, allen Ernstes, nicht aus Prosa oder Vers: sondern in der Erkenntnis meiner Dummheit» – dieser Satz von 1966, soll eine «Autobiographie in Kürze» sein, eine Summe aller Einsichten. Ob Dummheit als Synonym all das abzudecken imstande ist, was Doderer sich selbst vorzuwerfen hatte, mag bezweifelt werden, aber gerade an diesem Vorgang wird deutlich, wie Doderer selbst seine Abwege als notwendige Umwege zu deuten und für sich nutzbar zu machen verstand. Er würde sich, schreibt Doderer 1922, in seinem Tagebuch «lediglich mit [s]einem eigenen Dreck» beschäftigen, vermutlich noch nicht ahnend, daß dieser dereinst einen guten Nährboden für die epische Saat abgeben würde, und bei der Lektüre der Tagebücher, sei es der frühen “Journale” oder der späten “Commentarii”, wird man den Eindruck nicht los, daß hier jemand sich manchmal unverblümt ein «pecca fortiter» zugerufen hat, nur um nachher die Verfehlung durch Ernstarbeit kompensieren zu können. Die Erzählungen, die Doderer nach 1945 schrieb, sind nicht selten auch von der Abrechnung mit der eigenen Vergangenheit bestimmt, die, wie ich meine, zusehends schärfer wird. In der Werkgeschichte ist dabei eine vergleichsweise kurze Erzählung entscheidend: “Die Posaunen von Jericho”, ein “Divertimento”, das er im Jahre 1951 schrieb, ehe er sich anschickte, die Arbeit an den “Dämonen” wiederaufzunehmen. “Aus meinem Leben” hatte der später gestrichene Untertitel gelautet – wohl ein deutlicher Verweis auf den Titel der Autobiographie Goethes “Dichtung und Wahrheit”. Der Ich-Erzähler sieht, wie sich ein gewisser Rambašek einem kleinen Mädchen in schäbiger Absicht nähert, worauf er seine Mitwisserschaft ausnutzt und Rambašek zum willfähigen Opfer kurioser Willkürakte – wie Kniebeugen in aller Öffentlichkeit – macht, wofür er ihn auch bezahlt. Er selbst treibt sich aber mit der Mutter des Mädchens «schweinshalber» herum und versinkt in das «lärmende Unwesen» mit dubiosen Zechkumpanen, die dann einmal «Größe» beweisen und für dieses

Experiment die ahnungslose und freundliche Frau Ida mißbrauchen wollen: «Der Familienname Frau Idas vermochte wohl irgendwelche Gedankenverbindungen zum Alten Testament hinüber anzuregen». In diesem Zusammenhang werden auch plötzlich die «Posaunen von Jericho» erwähnt, und grober Unfug wird geplant: Man will in der Nacht die Frau einmal durch Lärm wecken, und sie soll beim «Klange der Posaunen, beim Knattern der Pistolen» herauskommen. Der Erzähler leistet keinen Widerstand, er macht mit bei dem Jux, den sich die andern machen wollen. Auf Posaunen wird der Triumphmarsch aus "Aida" geblasen, und man schießt wild herum. Zuerst kommt der Hausmeister, dann die Polizei. Alles bleibt folgenlos, denn Frau Ida war gar nicht zu Hause. Der Erzähler erlebt aber eine Katharsis: Zunächst muß er einsehen, daß er überheblich gehandelt hat, denn der von ihm verachtete Rambauser rettet unter Gefährdung seines eigenen Lebens das des Mädchens, an dem er sich vergreifen wollte, indem er es aus einem im Fluß halbversunkenen Wrack rettet. Noch etwas erfährt er just von jenem Zechkumpanen, der den nächtlichen Überfall organisierte: Dieser hatte nämlich, zum Unterschied vom Erzähler, gewußt, daß die Wohnung der Frau Ida in dieser Nacht leer war; er wurde also in doppelter Weise genarrt, einerseits von seiner eigenen Passivität, die dazu führte, bei dem mitzumachen, was die anderen als «Größe» bezeichnen wollten, andererseits von jenen, die ihren Schabernack mit ihm trieben und denen er in seiner Entscheidungsschwäche lächerlich schien.

Die Geschichte ist nicht ohne Brisanz, wenn man an das Verhalten Doderers in den dreißiger Jahren denkt: Die Selbstsicherheit wird als Überheblichkeit entlarvt, die Passivität führt zum Versinken in Exzessen und zur Teilhabe an einer antisemitischen Missetat, deren Folgen allerdings glimpfliche sind. Diese Erzählung, die 1951 entstand, hielt Doderer für seinen besten Text, denn mit diesem, so meine ich, schrieb er sich das von der Seele und auf das Papier, was seine Teilnahme an den Verbrechen betraf, die in Österreich und Deutschland stattgefunden hatten.

Es ist, so will es mir scheinen, völlig falsch, in Doderer nur den Austro-Idylliker zu erblicken, der die Verbrechen der Vergangenheit durch Geschichtenerzählen gleichsam wegredet. Freilich, die Auseinandersetzung erfolgt nie direkt, sondern über das Indirekte, umwegig, und eben dem Indirekten attestierte Doderer just nach 1945 die Unschuld. Und es gilt, diese Form der Indirektheit ernst zu nehmen und nicht nur als ein billiges Täuschungsmanöver zu entlarven, das dazu dient, sich vor einer öffentlichen Konfession der Verfehlung zu drücken.

Zum Abschluß sei es daher gestattet, auf Doderers letztes Werk einzu-

gehen, den zweiten Teil des Romans Nummer 7, "Der Grenzwald", der auch Fragment bleiben mußte. Der Verbrecher in diesem Buch heißt Zienhammer, und die Analyse des Verbrechens, das diese Figur begehen sollte – Doderer hat diesen Teil des Romans nicht mehr vollenden können – ist die *via regia* zur Figurenkonzeption im Spätwerk des Autors. Zienhammer, Oberleutnant der k.u.k. Armee und österreichischer Kriegsgefangener in Sibirien, hat im russischen Bürgerkrieg, mehr durch seine Wurschtigkeit denn durch Denunzieren aus vorauseilendem Gehorsam, Schuld an der Erschießung von neun ungarischen Offizieren. Nach dem Krieg finden in Wien Kriegsverbrecherprozesse statt, und da könnte es ihm an den Kragen gehen: Und so tötet er vorsorglich den, den er als den gefährlichsten Zeugen wähnt: Mit dem Schuß im Haltertale hätte der Roman enden sollen. Bezeichnend, daß diese Konstellation doch sehr deutlich an die "Psychologie des politischen Mordes" und den Roman "Das Geheimnis des Reichs" erinnert. Auch hier geht es darum, den Mitwisser zu beseitigen. Vielleicht verdient der Umstand Erwähnung, daß die Anfangsphase der Arbeit an diesem Roman just in die Zeit fällt, da in Jerusalem der Eichmann-Prozeß stattfand, von dem allerdings in Doderers Aufzeichnungen die Rede nicht ist, aber kurz darauf entwirft Doderer in Zienhammer jene faszinierende Vision einer Banalität des Bösen, um auf Hanna Arendts Buch zu verweisen.

Um die Figur Zienhammers ordnet Doderer noch einmal seine Reflexionen über das Verbrechen, und es ist geradezu unheimlich, wie sich diese Figur zu einer negativen Identifikationsfigur des Autors selbst entwickelt. Das geht aus den Tagebucheinträgen eindeutig hervor:

Zienhammer taumelte in seine Sachen nicht anders hinein als ich in die meinen. Dabei können Schwerverbrechen, Nichtigkeiten oder gute Taten geschehn – und alles das war amorphes Geröll denn es kam aus der Undecidiertheit; [...] Wer das ganze Hochkomplexe, Rätselhafte und Gefährliche jeder Minute erfäßt – dem muß unheimlich werden. (479)²

Zienhammer ist Funktionär, stets auf seinen Vorteil bedacht, ein Opportunist moderaten Zuschnitts, genau in seinen Amtshandlungen, geistesgegenwärtig:

² Die Ziffern in Klammer beziehen sich: Heimito von Doderer: Commentarii 1957-1956. Tagebücher aus dem Nachlaß Hrsg. von Wendfelin Schmidt-Dengler. München: Biederstein 1986.

Zienhammer ist weitaus kein perfekter Schurke, wenn es so etwas überhaupt gibt. Ihn schleppt seine Besessenheit, es "richtig und vorteilhaft" zu machen, hintendrein und seine Genauigkeit und Vigilanz tun das ihre. Großer Verbrecher aus kleinlichen Motiven. (457)

Dauernd ist Zienhammer darauf aus, sich zu entschuldigen, sein Dabeisein zu rechtfertigen. «Natürlich war ich dabei, wir alle haben es doch mitgemacht» (458). «Aus dem Nichts [...] kommt das Schwerverbrechen. Es brauchen nur einige Fähigkeiten bereit zu liegen (wie bei Meisgeier), oder etwa, daß einer ein trefflicher Schütze ist.» (464). Zienhammer aber ist auch ein «fatologisches Nichts», er ist nicht Träger eines Schicksals, sondern er ist klein und schwächlich, unentschieden und versteht es, sich selbst zu entlasten, und juridisch greifbar ist die Verfehlung Zienhammers denn auch so gut wie gar nicht.

Der österreichische Autor Robert Menasse hat, nicht unwitzig, in dem meist schlaksig, hager und groß gewachsen gezeichneten Zienhammer eine Präfiguration des österreichischen Bundespräsidenten Waldheim zu erkennen gemeint, und in der Tat wird Doderer damit die frühe Erstellung einer Diagnose bescheinigt, die die Österreicher und nicht nur diese betrifft: die Teilhabe an Verbrechen, gleichgültig wo, wie der Versuch, sich aus der Verstrickung herauszureden, lassen den Menschen im tiefer in die «Sachen» hineintaumeln.

Die Zusammenhänge, die durch «diese Verbrechen aus kleinlichen Motiven» entstehen, sind verhängnisvoll; sie führen zur Katastrophe. Doderer hat sich immer – einmal sogar mit einer deutlichen Spitze gegen Hegel – geweigert, großflächige Geschichtskonstruktionen anzuerkennen. Der Romancier hat von den Kleinigkeiten auszugehen und muß die Kontinuität im Detail erkennen:

Was zum frühen Ende Rottensteins führt, ist ein Teilchen der Zerstörung, welche jene damals neu hereinbrechende Zeit allenthalben an den alten Continuen verübte.

Damit soll Zienhammer nicht zum Vorläufer der Nationalsozialisten gestempelt werden, aber ein historischer Zusammenhang wird doch angedeutet: Aus jedem Krieg erwächst das neue Verbrechen, es kommt aus der Schwäche. Doderers Zentralfiguren werden in solche verbrecherischen Handlungen involviert, da sie nicht zur rechten Zeit Widerstand leisten. Explizit wird – aus der Sicht des Erzählers – Zienhammer nie als Verbrecher bezeichnet; der Leser ahnt gar nicht, daß dieser Schuld auf sich geladen hat. Zudem lügt Zienhammer geschickt mit der «Richtigkeit», und so

wie er das besorgt und seine Verbrechen durch Lügen mit der Richtigkeit tarnt, so tarnt es der Autor durch sein Erzählen. Das macht die Verfehlung durch Passivität in keinem Falle besser, die Erzählung aber sehr wohl.

Souverän hat Doderer aus dem Verbrechen ästhetischen Profit geschlagen, aus einem Verbrechen, das er – auf Grund seiner Passivität – auch zu begehen fähig wäre. Damit verlieren aber die Texte Doderers ihre Harmlosigkeit; alle Situationen, und sie sind immer komplex bei Doderer, scheinen in einer prekären Balance zu schweben. Zum anderen sind diese Texte nicht einfach von ihrem Zeithintergrund zu entfernen; immer wieder wird der Hintergrund des Krieges und der Nachkriegszeit beschworen. Freilich legt der Autor keine Beichte ab, aber er sagt uns mehr als genug durch seine Figuren und ihr Verhalten, aber er sagt es uns nur, wenn wir willens und auch fähig sind, die komplexe ästhetische Struktur aufzulösen, in der er eben die komplexe Struktur der Verbrechen untergebracht hat.

Und mehr noch: Doderers Helden begeben sich, und das beweisen die Tagebuchaufzeichnungen deutlich, in gefährliche Nähe zu ihrem Autor; oder umgekehrt, der Autor nähert sich ihnen bedenklich an. Er will teilhaben an Tat und Verrat, er ist sich jedesmal undeutlich bewußt, daß dies ein verhängnisvolles Ende nehmen könnte, aber die Neugier treibt ihn doch voran.

So wird er aus Neugier zum Mitwisser, zum Zuschauer, zum Täter, und so läßt sich denn mit Grund die Frage stellen, ob diese immer genauer und filigraner werdenden Porträts der Verbrecher Doderer nicht auch sehr viel über die sich selbst mit Absicht gefährdende Position des Schriftstellers zu sagen scheinen: Anteil haben zu wollen und doch nicht dabei sein zu müssen; Zeuge sein zu können und nicht handeln zu wollen. Er will, wie er selbst im Tagebuch bemerkt, der «unbeobachtete Beobachter» sein: Dabei zu sein, und doch nicht engagiert zu sein, zu beobachten und doch nicht beobachtet zu werden. Erkennen zu müssen, daß man nicht betroffen sein wollte, aber doch beim Mittun betroffen wird, kurzum: Leben und Schreiben nicht trennen zu wollen, zu leben, indem man das Leben beschreibt, zu beschreiben, indem man das Leben lebt – eine Unmöglichkeit und mithin ein belastender Widerspruch, aus dem die Literatur ihre Energien nach wie vor bezieht.

Gabriella d'Onghia
(Roma)

Heimito von Doderer. «Il caso Gütersloh»

Si è soliti identificare “Il caso Gütersloh” con il testo omonimo pubblicato da Heimito von Doderer nel 1930¹, con quell'appassionata biografia cioè che il giovane autore austriaco quasi trascinato da fanatico entusiasmo dedicava ad Albert Paris Gütersloh, lo scrittore di poco più anziano di lui, che egli aveva assunto a paradigmatico modello della sua esistenza.

Nelle intenzioni del suo autore, già dal titolo l'opera avrebbe dovuto alludere all'eccezionalità del personaggio, cui era dedicata; e «con buone ragioni»², precisava Doderer, trattandosi di un artista la cui duplice capacità espressiva pittorico e poetica rappresentava ai suoi occhi «il fenomeno nel caso Gütersloh».

Sarebbe errato tuttavia, ci sembra, ridurre “Il caso Gütersloh” al breve scritto di Doderer, o comunque ritenerlo concluso con esso, dal momento che il discorso, iniziato in modo quasi occasionale, si protrae per parecchi decenni, con sfumature diverse e non ultimo con risvolti di carattere esistenziale oltre che artistico.

Una rilettura dunque che valuti anche gli anni successivi al 1930 si costituisce probabilmente, come ipotesi in grado di far luce sugli aspetti più in ombra della vicenda, sulla base anche degli elementi nuovi di cui nel tempo il rapporto tra i due scrittori si arricchisce.

Pensiamo, ad esempio, alla ristampa del 1960³, un progetto a lungo meditato⁴ dall'autore, convinto di dover riproporre al pubblico dei lettori

¹ Heimito von Doderer. *Der Fall Gütersloh. Ein Schicksal und seine Deutung*, Wien 1930.

² *Ivi*, p. 23.

³ Il testo fu ristampato nel 1960, con la sola aggiunta di una breve premessa in cui l'autore chiariva i motivi della sua decisione.

⁴ Sappiamo da una lettera del 17 aprile 1946 che già all'epoca l'autore si pone il pro-

(anche a quanti già l'avessero letta) l'opera, che egli sa bene ormai invecchiata (lo si legge nella premessa), ma che ritiene ancora valida così come ancora valido gli sembra il messaggio trasmessogli da colui che lo ha introdotto alla letteratura – un messaggio racchiuso, in buona sostanza, nell'assunto «la profondità è alla superficie».

O si pensi anche alle diverse prese di posizione pubbliche e private che segnano il cammino di questo tormentato incontro, documenti e testimonianze dal volto contraddittorio che lasciano spesso trasparire incomprensioni, contrasti acclarati (o comunque acquisiti), divergenze, e tuttavia il dialogo, almeno formalmente, continua fino al 1962, quando Doderer prenderà definitivamente le distanze da Gütersloh dichiarando *La fine del caso Gütersloh*.

Prescindendo da un ordine cronologico, conviene soffermarsi in avvio di discorso su una breve annotazione di Gütersloh del 1940, *Notiz ad Doderer*⁵, un appunto in realtà tutt'altro che benevolo, scritto, vale la pena sottolinearlo, a dieci anni di distanza dalla prima pubblicazione di *Il caso Gütersloh*.

Doderer, all'epoca ospite di Gütersloh, è partito, perché richiamato alle armi e colui che il giovane scrittore dell'alta borghesia viennese venera come maestro, pur se apparentemente meravigliato della sua stessa reazione, non riesce a nascondere la particolare sensazione di gioia che gli procura la riconquistata libertà «morale e materiale». La vicinanza di qualcuno che faccia la sua stessa professione, annota Gütersloh, gli crea già un forte senso di disagio. A ciò si aggiungano la distanza ideologica che lo separa da Doderer («le nostre nature sono le più diverse al mondo e giammai le nostre strade potrebbero incontrarsi») e le difficoltà di una «coesistenza fisica», tanto maggiori se a vivere insieme sono due scrittori. Già uno scrittore, precisa il poeta, rappresenta una rarità, è impensabile quindi che se ne trovino due insieme, e nel caso comunque uno solo dei due è realmente uno scrittore (e non vi è dubbio che fra i due a ritenersi tale sia lui).

Con goffa galanteria poi prova a sfumare i toni, ricorrendo a un paragone mondano: il disagio che egli prova, scrive, è simile al disagio che avvertono due belle donne costrette a vivere nello stesso ambiente; una si-

blema di una ristampa Cfr. *Heimito von Doderer – Albert Paris Gütersloh. Briefwechsel 1928-1962*, hrsg. v. R. Tremel, München 1968.

⁵ Cfr. *A. P. Gütersloh. Notiz ad Doderer*, in *Allegorie und Eros*, hrsg. v. J. Adler, München 1986, pp. 112-113.

tuazione, sottolinea, superabile solo in presenza di personalità eccezionali, di individualità straordinarie.

Una prima importante indicazione affiora, ci sembra, dalle riflessioni per così dire ad alta voce dello scrittore. È chiaro che Gütersloh guarda a Doderer con un misto di gelosia e di arrogante superiorità. Da un lato lo tormenta il dubbio che colui che lo venera come maestro possa alla fine fargli ombra, dall'altro mal sopporta l'ansia di identificazione di Doderer, e soprattutto vive male un rapporto che troppo spesso si riduce a formalistico confronto con un artista molto diverso da lui, un artista che nello spirito del discepolo cerca comunque di emularlo *in toto*.

All'incontro con Gütersloh d'altra parte Doderer deve la svolta verso l'arte. Da qui un'ammirazione spesso esasperata, una logorante consapevolezza dei propri limiti. E non a caso in un appunto del 1945, forse con una punta di invidia o di velata ironia, egli annota: «là dove egli anche in assenza di una tecnica compositiva, riesce pur sempre nell'arte del narrare, io, malgrado il ricorso a tecniche compositive, devo continuare a improvvisare»⁶. Nell'impianto logico del maestro, il logico a tutto tondo, il logico integrale, già nel 1939⁷ del resto, egli individuava l'elemento di maggiore divergenza dalla sua concezione artistica, una concezione distante da quella del maestro, o forse è più esatto dire che il maestro non condivide, perché basata prevalentemente su un "approccio psicologico".

A condizionare l'atteggiamento di Doderer nei confronti di Gütersloh, è sempre una stessa profonda ammirazione per la doppia natura dello scrittore. La duplice capacità espressiva di Gütersloh, quel suo essere al tempo stesso poeta e pittore⁸, con la possibilità magari di concedersi lunghi intervalli tra colori e pennelli, affascina e sconvolge il più giovane.

La riscoperta di una simile potenzialità artistica costituisce agli occhi di Doderer l'aspetto più esaltante della personalità del viennese; e quando ne scrive la biografia (1928), Gütersloh è per lui già un mito.

Per meglio intendere l'ammirato stupore del giovane autore, occorre anche ricordare che "Il caso Gütersloh" inizia per Doderer molto prima

⁶ Heimito von Doderer, *Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1950*, München 1964, 5. Sept. 1945.

⁷ Cfr. Heimito von Doderer, *Gütersloh und ich*, in H. v. D. *Die Wiederkehr der Drachen*, hrsg. von W. Schmidt-Dengler, München 1970, p. 110.

⁸ Cfr. la lettera del 23 agosto 28, che Gütersloh invia a Doderer, per fornirgli elementi per la sua biografia, in *Heimito von Doderer – Albert Paris Gütersloh. Briefwechsel 1928-1962*, cit., p. 76.

del suo impegno come biografo. Inizia in realtà già nel 1919 durante la prigionia in Siberia quando egli si imbatte, in modo del tutto fortuito, nel primo romanzo dell'artista viennese, *Die tanzende Törin*, il testo che Albert Conrad Kiehtreiber, (era questo il vero nome di Gütersloh) aveva pubblicato nel 1911⁹. Nel totale rifiuto degli schemi tradizionali e nella non meno provocatoria apertura al nuovo, il romanzo illuminava il profondo disagio di un gruppo di giovani artisti, o aspiranti tali, alla ricerca della propria identità.

Nella fusione di diversi linguaggi espressivi, nella polemica denuncia delle ipocrisie della società del falso perbenismo e non ultimo nel riflesso delle teorie weiningeriane, il grande affresco di Gütersloh svelava il volto più rivoluzionario della nuova generazione, segnava, anche con le sue scelte linguistico-strutturali, l'inizio dell'espressionismo austriaco.

Doderer ne resta affascinato; l'emozione provocatagli dalla lettura della *Törin*, (un testo che egli legge e rilegge tanto da conoscerlo alla fine a memoria), vibra ancora di inalterata intensità quando a distanza ormai di molti decenni (1957) ne ricorda l'evento.

Molto meno esilarante (è ancora Doderer a raccontarlo) risulterà invece, l'esperienza del primo incontro con l'autore alcuni anni dopo a Vienna¹⁰.

Siamo nel 1924; in quel periodo, a causa di grosse difficoltà economiche, solo saltuariamente Gütersloh è a Vienna; vive per lo più in Francia ospite del suocero, dedito soprattutto alla pittura che all'epoca rappresenta il suo principale mezzo di sopravvivenza (Brotarbeit). A procurargli l'incontro sarà, non a caso, ancora il pittore Lang; ma dalla rievocazione di Doderer non lo si può definire certo un successo.

«Nel 1924», ricorda Doderer, «lo incontrai per la prima volta in casa della madre del pittore Erwin Lang [...]»; Gütersloh si esibisce nella lettura di alcuni brani da *Caino e Abele*, (un testo che uscirà in quello stesso anno) e Doderer ne resta turbato; è deluso e al tempo stesso ammirato, non condivide la teatralità dello scrittore, ma gli piacerebbe saperlo imitare:

⁹ Gütersloh scrive *Die tanzende Törin* nel 1909 a Berlino, il romanzo è pubblicato per la prima volta nel 1911; viene ristampato nel 1913 in forma ridotta e con diverse modifiche; cfr. G. d'Onghia, *Albert Paris Gütersloh. Un'ipotesi di lettura*. Napoli 1979.

¹⁰ A procurare l'incontro con Gütersloh nel 1924 sarà ancora il pittore Lang, lo stesso che sia pure involontariamente aveva fatto conoscere il romanzo *Die tanzende Törin*, che egli aveva portato con sé in Russia. Cfr. H. von Doderer, *Gütersloh. Zu seinem 75. Geburtstag* in H. v. D. *Die Wiederkehr der Drachen*, cit., pp. 133-136.

«Non posso certo dire che allora Gütersloh mi riuscisse simpatico [...] Anch'io allora avrei voluto leggere facendo risaltare quantità e ritmo delle sillabe – con “rationalità metrica”, come dice il buon Quintiliano, un modo però comunque piuttosto monotono»¹¹.

Nonostante tutto, questa esperienza, è ancora Doderer a rievocarlo, lascia un segno e quando un paio di anni dopo gli viene proposto di scrivere una biografia sull'autore della *Törin*, egli accetta, anche se non del tutto convinto.

Poi, in modo assolutamente fortuito gli capita di sfogliare *Confessioni di un pittore moderno* (una successiva opera del viennese)¹², inizia a leggere e ne è subito rapito. In uno stato quasi di ebbrezza prosegue la lettura finché, giunto alla frase «Davanti all'allievo c'era il maestro», Doderer è ormai convinto di trovarsi di fronte alla storia della sua vita «Era la pagina 101. [...] Non era un libro quello che avevo letto, bensì parola per parola la storia della mia vita»¹³.

Dal confronto con questo testo, egli affermava in un discorso pronunciato alcuni anni prima¹⁴, sarebbe nato un secondo scrittore «Quello ero io». E ancora: «È singolare per me citare da un libro che contiene la mia vita fin nei dettagli, che io avevo già vissuto quando infine mi raggiunse e si presentò come il mio destino»¹⁵.

Gütersloh rappresenta dunque il maestro e Doderer gli si accosta con l'esigenza, forse non del tutto consapevole, di una totale identificazione, o se si vuole con una aprioristica convinzione di identità, certo comunque di una identità di destino.

Si lancia così nell'affascinante avventura di biografo, si cala nel ruolo di discepolo ed è pronto ad accogliere ogni suggerimento gli fornisca colui che egli riconosce come maestro. Con dissimulata soddisfazione Gütersloh approva il progetto di Doderer, gli fornisce le informazioni richieste, (non senza raccomandargli di essere autonomo nelle scelte,) e anche l'idea del titolo, sia pure in risposta alle insistenze del più giovane che mostra stupore per la sua duplice straordinaria capacità espressiva, sarà ancora lui

¹¹ *Ivi* pp. 134-135. Va ricordato che già in occasione di un discorso per il 70° compleanno dello scrittore egli racconta l'episodio in tono tuttavia meno enfatico; cfr. n.14.

¹² Albert Paris Gütersloh. *Bekanntnisse eines modernen Malers*, Wien 1926. Il titolo iniziale era *Meine große und kleine Geschichte*.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cfr. Heimito von Doderer *Eine Sagenhafte Figur*, in *Allegorie und Eros*, cit., pp. 113-115.

¹⁵ *Ivi*, 114.

a fornirla: «L'interesse che lei mostra al mio "caso" e non solo in quanto le circostanze la portano a essere il mio primo biografo, mi obbliga [...]»¹⁶.

Doderer registra attentamente ogni informazione, la fa propria e la ripropone nel suo testo trasfigurata dalla ammirazione. Nel 1930 infine la biografia è pronta; da essa traspare l'appassionato entusiasmo del suo autore, traspare però anche, e con altrettanta evidenza, quel processo di immedesimazione che alimenta l'intero discorso e che sarà anche la causa del futuro fallimento. Doderer rivive l'esperienza di Gütersloh come se si trattasse della sua, la racconta rapportandola al suo destino, e paradossalmente "il caso Gütersloh" diventa in una qualche misura "il caso Doderer".

I contatti tra i due ora si fanno più intensi, ma con la maggiore frequentazione anche la distanza aumenta.

In modo spesso drammatico, malgrado una apparente serenità, o se si vuole una formale correttezza, l'epistolario (agosto 1928 – febbraio 1962) registra con sorprendente precisione il progressivo acuirsi di una crisi dai contorni sempre più netti.

Gütersloh si comporta con l'arroganza dello scrittore affermato, mal sopporta la presenza di Doderer, ma quando è lontano, ne lamenta la mancanza. La consapevolezza della superiorità che gli deriva dal ruolo che interpreta, lo induce ad imporre le sue idee o comunque ad assumere atteggiamenti che mettono in crisi il discepolo. Da una ideale gerarchia delle arti, ad esempio, che vede al primo posto la poesia, egli esclude la musica pur sapendo, o forse proprio per questo, che Doderer invece le attribuisce molta importanza¹⁷. Se parla della sua nascita come scrittore la descrive come un'evoluzione spontanea¹⁸, ben diversa da quella del discepolo, che è costretto a datare la sua svolta verso l'arte¹⁹.

Doderer dal canto suo si adegua a ogni situazione; è ansioso di avere conferme che gli diano certezza e nell'angoscioso tentativo di emulare Gütersloh, finisce per rimodellare se stesso sull'esempio del maestro.

Così, volendo menzionare solo un esempio, emblematico di tante altre situazioni, quando si tratta di affermare la priorità della forma sul conte-

¹⁶ *Heimito von Doderer – Albert Paris Gütersloh. Briefwechsel 1928-1962*, cit., p. 79, 29. Sept. 28.

¹⁷ Cfr. Heimito von Doderer, *Commentarii*, 1939, 30. Juni.

¹⁸ Cfr. *Heimito von Doderer – Albert Paris Gütersloh. Briefwechsel 1928-1962*, cit., p. 76, 15. August 28.

¹⁹ Cfr. Heimito von Doderer, *Commentarii*, 1935/36, 18 Jänner 1936, 14 Sept. 1936.

nuto o se si vuole la concezione che dalla forma scaturisce il contenuto, Doderer si appella alla tesi di Gütersloh, «un pensiero ha tanto valore quanto gliene attribuisce la lingua»²⁰, ciò significa che la sua teoria acquista validità solo se suffragata da un assunto del più anziano.

Anche se il discepolo continua a ricercare punti di convergenza o comunque è pronto a sminuire le divergenze, quando il confronto spazia sui nodi essenziali del discorso estetico, – il rapporto con la realtà, la definizione del romanzo totale o il ruolo dello scrittore, – inevitabilmente il contrasto si radicalizza fino a giungere alla rottura.

Sia che si tratti di dare una definizione dello scrittore, per Doderer «[...] creatura umana per la quale nulla è santo, poiché lo è tutto [...] Un uomo di mezza età che si incontra di tanto in tanto per le scale»²¹ (nulla quindi della rarità di cui parlava Gütersloh), sia che si parli della crisi del romanzo o dell'approccio al reale, la posizione del discepolo risulta quasi sempre antitetica rispetto a quella del maestro.

Il processo creativo di Doderer esige in sostanza una rigorosa sistematicità di pensiero, «criterio basilare di un lavoro scientifico» egli la definisce, criticando la asistematicità della scrittura di Gütersloh.

L'artista richiama in vita ciò che appartiene al passato, disvela ciò che recupera nel ricordo, ciò che avendo acquistato distanza, ha acquisito validità. «L'attualità dello scrittore» egli afferma «è il suo passato che ritorna» e «può ritornare solo ciò che è passato, ed è realmente passato solo ciò che ritorna»²². In un'analogia ottica di recupero del passato si inserisce anche il processo di «*Menschwerdung*» dei suoi personaggi, quel processo a ritroso per recuperare, in ciò che si è stato, ciò che si diviene.

La crisi del romanzo è la crisi dell'universale. Il romanziere è chiamato a rendere visibile l'universale nel reale, ma soprattutto è chiamato a fissare la realtà, a renderla stabile e ciò tramite la lingua che assume una valenza di totale staticità. Anche la conversione alla lingua, che egli attribuisce alla frequentazione con Gütersloh, non lo porta tuttavia ad aprirsi al mondo. La metafora non è vista in una prospettiva di superamento dei confini del reale, bensì piuttosto come strumento di ulteriore ancoraggio alla realtà.

²⁰ Lo stesso concetto ritorna in due saggi di Doderer, *Grundlagen und Funktion des Romans*, e *Wörtlichkeit als Kernfestung der Wirklichkeit*, in H. v. D. *Die Wiederkehr der Drachen*, cit., pp. 163 e 202. La tesi Gütersloh è citata anche in un discorso che egli pronuncia in occasione del sessantesimo compleanno dello scrittore, *ivi*, p. 114.

²¹ Heimito von Doderer, *Grundlagen und Funktion des Romans*, in H. v. D. *Die Wiederkehr der Drachen*, cit., p. 175.

²² *Ivi*, p. 159.

Gütersloh, al contrario, malgrado la sua formazione di stampo prevalentemente teologico, non accetta un discorso deduttivo. Il rapporto con il reale per l'autore della *Törrin* è dialettico, la sua metafora, nella struttura che la costituisce, è un atto di apertura alla realtà, crea con la poesia un rapporto in continua evoluzione «Ciò che ora siamo, non lo siamo più, ciò che saremo, non lo siamo ancora» si legge, ad esempio, nel romanzo *Sole e luna*²³. O ancora: «Ciò che è un romanzo lo definisce ogni volta colui che lo scrive». L'intuizione del bello non si esaurisce nell'attimo in cui lo si scopre, dirà ancora il narratore rivolto al lettore nel suo ultimo romanzo: «in esso se ne scopre sempre di nuovo uno più bello e così via di seguito»²⁴. E il romanzo totale, che per Doderer è «il punto geometrico di equidistanza di tutti i punti dall'arte, dalla scienza e dalla vita così come essa è»²⁵, viene definito da Gütersloh che rifiuta, la rappresentazione di «eventi costituiti», rifiuta principi compositivi, un processo induttivo che nasce dall'attimo, e si sviluppa all'infinito (termina solo con la morte dello scrittore)²⁶.

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi ma il discorso non varia. Con la presunzione del maestro Gütersloh continua ad imporre le sue idee. Doderer, il discepolo che ancora non sa rinunciare a identificarsi con il suo modello, si sforza di ignorare una distanza che porterà comunque alla rottura e ad un capovolgimento di ruoli, come sembra anticipare la conclusione del discorso sul testo *Eine sagenhafte Figur* là dove si legge: «e alla fine il discepolo sarà il critico del maestro»²⁷.

Con l'arma della caricatura, sfruttando le sue doti di scrittore ormai arrivato Gütersloh, forse saturo della vicinanza del discepolo, o forse preoccupato che nel processo di identificazione al maestro l'allievo possa alla fine offuscarne l'immagine (si ricordi l'appunto del 40) inserisce nel romanzo un personaggio Ariovist von Wissendrum, figura caricaturale, già nel nome, un eroe – antieroe. Nel linguaggio e nella presunzione ideologica di Ariovist, di cui si dice che procede «non meno altero del pettine

²³ A. P. Gütersloh, *Sonne und Mond*, München 1962, p. 785.

²⁴ *Ivi*, p. 89.

²⁵ Heimito von Doderer, *Grundlagen und Funktion des Romans*, in H. v. D. *Die Wiederkehr der Drachen*, cit., p. 174.

²⁶ Cfr. Albert Paris Gütersloh *Der innere Erdteil. Aus den "Wörterbücher"*. München 1966, p. 183.

²⁷ Heimito von Doderer. *Eine Sagenhafte Figur*, in *Allegorie und Eros*, cit., p. 115.

portato da una dama spagnola alla corrida»²⁸, è facilmente riconoscibile Doderer.

Anche Doderer vi si riconosce, si sente tradito, si rende conto di essere stato del tutto escluso dal processo di maturazione del romanzo, e con amarezza. nel dicembre 1962 annota nel diario: «Egli lo chiama Ariovist von Wissendrum, anch'io lo potrei chiamare così. Disegnato bene, purtroppo però anche abbastanza scorrettamente, troppo caratterizzato»²⁹. Il discepolo non sopporta l'impetosa caricatura, tanto più perché pubblica e in più facilmente individuabile.

Il risentimento lo porta alla decisione di porre fine ad un rapporto da lui pur fermamente voluto. È *La fine del caso Gütersloh*³⁰, una fine che, nel riflesso di quell'appassionata biografia scritta dal giovane autore molti anni prima, nel riflesso delle numerose testimonianze che hanno caratterizzato il rapporto, può forse significare che Doderer uomo e scrittore ha infine ritrovato la propria identità.

Sul rapporto cala il sipario e nella logica di quanto detto non meraviglia che l'ultima battuta sia per l'allievo. Nel congedarsi da colui che per tanti anni gli ha insegnato l'arte della letteratura, il discepolo non perde l'occasione di polemizzare con il maestro e si vendica disconoscendo a *Sole e luna* la dignità del romanzo: «Dalla lettura di "Sole e luna" si può imparare pressoché tutto quel che riguarda la letteratura. Fra l'altro anche che cosa è un romanzo, come prodotto dell'arte, e ciò che non può e non deve mai essere»³¹.

²⁸ Albert Paris Gütersloh, *Sonne und Mond*, cit., p. 713.

²⁹ Heimito von Doderer. *Commentarii* 1962. 21. Dezember.

³⁰ Heimito von Doderer – *La fine del caso Gütersloh*, in H. v. D. *Die Wiederkehr der Drachen*, cit., pp. 137-145. Fra i documenti una corrispondenza con il Prof. Sieburg al quale Doderer aveva scritto, prenotandosi per la recensione di *Sole e luna* sulla «Freie Allgemeine Zeitung», la recensione stessa, *Ebbrezza degli astratti* (nel complesso un elogio del testo) e due discorsi tenuti a Vienna rispettivamente il 4 e il 18 dicembre del 1962.

³¹ *Ivi*, p. 145.

Anton Reiningger
(Udine)

Heimito von Doderer. Apperzeption – Vorsehung – Glück

Die Artikel, die zum hundertsten Geburtstag Doderers in zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften erschienen, zeichneten sich durch einen, angesichts des festlichen Anlasses, ungewöhnlich kritischen Ton aus. Aber er galt weniger seinem Romanwerk, das nun schon klassischer Entrücktheit teilhaftig erscheint, als seiner Person, deren Mängel und Grenzen einigermaßen unnachsichtig in Erinnerung gerufen wurden. Zu dieser Strenge des Urteils mag die umfangreiche Dodererbiographie von Wolfgang Fleischer beigetragen haben, die rechtzeitig zu diesem Anlaß erschienen war. Sie zog, wenngleich ohne Gehässigkeit, die menschlichen und leider manchmal allzumenschlichen Züge des Dichters ans Licht, die wenig geeignet erscheinen, die Errichtung eines verklärenden Denkmals als Meister des richtigen Lebens ins Auge zu fassen, wie es die sehr bewußt gestalteten Gemälde der Wiener Gesellschaft der ersten zwei Jahrzehnte, die Theorie des totalen Romans und die von Doderer immer wieder als Rettung beschworene Ideologie des apperzeptiven Lebens wohl nahelegen mochten. Etwas abwegige sexuelle Gewohnheiten, störende ideologische Vorurteile, antisemitische Neigungen und eine ausufernde Egozentrizität verdunkeln das Bild eines Schriftstellers, der mehr als zwei Jahrzehnte lang als der bedeutendste Repräsentant der österreichischen Nachkriegsliteratur betrachtet wurde. Es besteht kein triftiger Grund, an der Wahrheit der berichteten Tatsachen und damit an den menschlichen Schwächen des Schriftstellers zu zweifeln. Dieses Bild des Zeitgenossen und Bürgers Heimito von Doderer scheint mir jedoch etwas ganz Wesentliches allzu sehr an den Rand gerückt zu haben: die unerhörte intellektuelle und auch moralische Anstrengung, die Doderer auf sich genommen hat, um sich in einen Schriftsteller zu verwandeln, dem es gelungen ist, die so wenig erbauliche Materie seines Lebens in ein Erzählwerk zu verwandeln, das trotz

seiner ästhetischen Grenzen zu den bemerkenswertesten der Nachkriegszeit gehört.

Die Biographie Fleischers hat unter anderem auch das Verdienst, noch einmal mit großer Überzeugungskraft bestätigt zu haben, wie weitgehend sich das Werk Doderers, zumindest bis zu den *Dämonen*, jedoch zum Teil auch noch darüber hinaus – ich denke da vor allem an *Der Grenzwald* –, von autobiographischen Erfahrungen nährt. Doch der Kosmos seiner epischen Welt ist das Ergebnis eines Verwandlungsprozesses, durch den erst das ästhetische Objekt entsteht, das sich im Gelingen von der Person löst und Gültigkeit weit jenseits seiner Beschränktheit fordern kann. Der Erzähler Doderer ist mehr als der wütende Kleinbürger, der sich dem Antisemitismus überläßt, um sich für die psychischen Leiden zu rächen, die ihm das konfliktreiche Zusammenleben mit einer Frau jüdischer Herkunft verursachten. Er geht auch nicht in den sadistischen, halb ernst, halb gespielt zelebrierten Ritualen auf, mit denen er seine etwas abwegigen sexuellen Neigungen lebte. Doch ist es auch nicht so, als bestünde Doderers Werk jenseits dieser prägenden persönlichen Erfahrungen. Der Glanz seines Werkes und die Misere seines Lebens sind untrennbar aneinandergekettet. Die Schönheit vieler Seiten, auf denen differenzierte psychische Zustände oder die Atmosphäre eines unwiederholbaren Augenblicks beschworen werden, ist vielfach das Ergebnis der selbstkritischen Anstrengungen des Autors, mit denen er seiner eigenen Geschichte entgehen will oder entspringt sogar seinem unleugbaren Konservativismus, der mitunter auch reaktionäre Züge annimmt. Andererseits sind auch die Wunden nicht zu übersehen, die das persönliche Leben dem Künstler Doderer geschlagen hat. Den kritischeren Lesern seines Werks ist nicht entgangen, daß seine Wiener Romane eine wahre Apotheose der kleinbürgerlichen Existenz darstellen. Sie erfüllte sich nicht zuletzt durch den Anspruch auf Monumentalität, der seiner Epik innewohnt. Sie hat nicht allein mit dem nahezu maßlosen Umfang und der Komplexität der epischen Strukturen zu tun – *Die Strudlhofstiege* erreicht an die achthundert Seiten, *Die Dämonen* überschreiten die tausenddreihundert und manövrieren Dutzende von Figuren –, sondern ebenso sehr mit der ständigen und am Ende nahezu manischen metatextuellen Reflexion, die Doderers literarischen Schaffensprozeß begleitet. Seine Tagebücher belegen die heroische Anstrengung des Autors, durch einen ständigen Reflexionsprozeß seiner existentiellen und künstlerischen Lage bewußt zu werden und jenen archimedischen Punkt zu finden, der ihm gestattet hätte, die eigene Lebenserfahrung in Literatur zu verwandeln. Das Ergebnis dieser lebenslangen Bemü-

hungen verdient auch deshalb Bewunderung, weil Doderer sichtlich in seinen frühen Jahren alles andere als ein frühreifes literarisches Genie war. Thomas Mann und Robert Musil hatten schon mit fünfundzwanzig Jahren so außerordentliche und bis heute gleichermaßen lebendige Werke wie *Die Buddenbrooks* und *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* geschrieben, Doderer hatte noch mit vierzig Jahren nicht sehr viel mehr als einige, wenn auch beachtenswerte, so doch letztlich noch sehr unsichere Versuche vorzulegen. Seine frühen Prosastücke, später zum Teil unter dem musikalischen und etwas irreführenden Namen *Divertimenti* gesammelt, wirken, wie Georg Schmid schreibt¹, vielfach «peinlich und dilettantisch», wie eine unabsichtliche Parodie des Expressionismus.

Es ist offenkundig, daß dem jungen Schriftsteller noch jede künstlerische Sicherheit, vor allem aber Originalität abgeht. Das starke psychologische Bedürfnis Doderers, einen künstlerischen Beziehungspunkt zu finden, drückte sich in der seltsamen und zwiespältigen Studie aus, die er dem Schriftsteller und Maler Gütersloh (*Der Fall Gütersloh*, 1930) widmete. Darin formulierte er überraschende ästhetische Prinzipien, in denen sich freilich zahlreiche Motive der rechten Kulturkritik wiederfinden. Es ist nicht zu übersehen, daß Doderer dem kulturellen Betrieb in der verbitterten Haltung eines Außenseiters gegenüber stand, der sich angestrengt darum bemühte, sein Lebensrecht nachzuweisen. Wie es der Modeströmung jener Jahre entsprach, neigte auch er dazu, alle Schuld dem Prozeß der Massenzivilisation und den Mechanismen der scheinbar monopolistisch beherrschten Marktwirtschaft zuzuschreiben. Das Heilmittel konnte also nach seiner Überzeugung nur in einem Rückgriff auf die Sphäre jenseits aller Vermittlung aufgefunden werden. Sie verunreinigte ja die Quelle des Ursprünglichen und Echten, die Garanten der wahren Werte. So sind Doderers Überlegungen ganz auf die biographische Authentizität des künstlerischen Werkes hin ausgerichtet. In seinen Überlegungen tritt die Sehnsucht nach einer Überwindung der in der modernen Gesellschaft so stark angewachsenen Schicht der Vermittlung ganz unzensiert, ja naiv auf. Er wirft der «Zivilisationsliteratur» vor, weitgehend die Erfahrung der Wirklichkeit durch den unbedenklichen Gebrauch vorgegebener kultureller Interpretationsmuster verdrängt zu haben und weist dem Schriftsteller die Aufgabe zu, jene Mechanismen des Bewußtseins zurückzudrängen, die ihm die mimetische Anpassung an die Gesellschaft und ihre Anforderun-

¹ Georg Schmid, Doderer lesen. Zu einer historischen Theorie der literarischen Praxis. Essay. Verlag Wolfgang Neugebauer, Salzburg 1978, S. 63.

gen ermöglichen. Im Widerstand gegen die Verführung der Welt sollte er alles noch einmal wie am Morgen der Schöpfung selbst benennen und den Schein der Unschuld wiederherstellen, der dem Geschaffenen einmal eigen war. In seiner Polemik gegen das «Talent» will Doderer alle jene treffen, die problemlos an der Sphäre der Vermittlung teilhaben und sich eine Kenntnis der Wirklichkeit erschleichen, der jene Eigentlichkeit abgeht, durch die sich der wahre Schriftsteller auszeichnet. Doderer polemisiert gegen den Literaten, dem er nachsagt, er schreibe über Dinge, die er nie gelebt habe, die also das Produkt eines rein intellektuellen Prozesses seien, in dem die Spuren der mühsamen Aneignung der Wirklichkeit weitgehend fehlten. In diesen Überlegungen zeichnet sich schon viel von dem ab, was Doderers Poetik der großen Romane in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre bestimmen wird. Freilich sind darin auch deutlich die Zeichen seiner damaligen Neigung zu einem Irrationalismus rassistischer Färbung zu erkennen. Nicht das Werk zählt, sondern der Dichter, der hinter ihm steht. Aller Wert liegt in der Authentizität seiner Person. Bleibt freilich unbeantwortet, wie sie dem Leser vermittelt werden könnte, wenn die Sprache des Betrugs verdächtigt wird. Doderer gelingt es nicht, sichere Kriterien der Unterscheidung zwischen «echt» und «unecht» aufzufinden und bleibt auf die Rhetorik des Seins beschränkt, mit deren Hilfe er alles Gemachte in den Abgrund der Wesenlosigkeit verbannt. Er muß weitgehend die Schicht des technisch-künstlerischen Könnens abwerten. Die Werke sind ihm eine Sphäre des trügerischen Scheins, vor dem nur der Rückgang auf die empirische Persönlichkeit des Dichters, also auf eine der Kunst vorausgehende und mit ihr keineswegs identische Größe, retten kann. Die Wahrheit der Werke liegt nicht in ihnen, sondern außerhalb ihrer, in der authentischen Person des Künstlers und seiner organisch gewachsenen Beziehung zur Wirklichkeit, aus denen sie hervorgegangen sind. In seiner Berufung auf die Physiognomie beschwört Doderer die gegebene, «natürliche» Differenz des Seins gegen die liberale Gleichmacherei, die nach Leistung mißt. Mit einem Rückgriff auf die scholastische Philosophie definiert er dieses Prinzip «operari sequitur esse»² und kann somit seiner reaktionären Botschaft noch ein theologisches Mäntelchen umhängen, unter das wohl niemand mehr zu sehen wagt.

Wie sah nun Literatur aus, die diesen Ansprüchen auf Echtheit genügte? Das Werk, das alles entscheiden sollte, waren *Die Dämonen*. Dode-

² H. von Doderer, Der Fall Gütersloh, in: Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze, Traktate, Rede. Hrsg. von W. Schmidt-Dengler, München 1970, S. 64.

rer hatte mit der Arbeit an diesem neuen Projekt im Jahre 1931 begonnen und den ersten Teil, über fünfhundert Typoskriptseiten, 1936 abgeschlossen. Die Dimensionen des Werkes waren von allem Anfang an aufs Monumentale angelegt. Doderer wollte einen großen Gesellschaftsroman über das Wien der sich verschärfenden politischen Konflikte des Jahres 1927 schreiben. Aber zugleich machte er damit auch einen Versuch, die große persönliche Krise darzustellen und zu überwinden, die das Scheitern seiner Ehe mit Gusti Hasterlik, einer jungen Frau aus dem jüdischen Bürgertum, verursacht hatte. Die beiden hatten erst 1930 nach einer langen und schon immer von Zerwürfnissen gezeichneten Liebesbeziehung geheiratet, aber die Ehe war vom Beginn an zum Scheitern verurteilt, denn Doderer war unfähig, auch nur den Schein eines bürgerlichen Familienlebens aufrechtzuerhalten. Zum Teil hatte dies mit seiner schwierigen beruflichen Lage als Schriftsteller ohne Erfolg zu tun, die ihm nur eine bohémienähnliche Existenz erlaubte, doch nicht weniger zählte wohl sein Bedürfnis nach Unabhängigkeit, das mit der spezifischen Verfassung seiner Erzählkunst zusammen hing. Seine Schriftstellerei war tatsächlich der Versuch, dem Leben durch Literatur Gestalt annehmen zu lassen. Nicht zu verkennen daran sind die monomanischen Züge, die Doderer zu eigen sind. Schon nach wenigen Monaten trennten sich beide wieder, ohne daß es Doderer gelungen wäre, sofort die ersehnte Scheidung zu erhalten. Dieser ganz persönliche Konflikt scheint in ihm das Entstehen eines Antisemitismus begünstigt zu haben, der ihm bisher fremd gewesen war. Was sich ursprünglich im Bereich des persönlichen Lebens abgespielt hatte, wurde im geschichtlichen Zusammenhang dieser Jahre, die vom Aufstieg des Nationalsozialismus gezeichnet sind, zur totalitären Ideologie, die eine Interpretation des eigenen Scheiterns innerhalb des umfassenden Rahmens einer politisch-gesellschaftlichen Wendung ermöglichte. Im Zusammenhang damit führte Doderer in seinem Roman im Laufe der langen und mühevollen Ausarbeitung einige perspektivische Änderungen durch, die seine Bedeutung zutiefst veränderten. Es mag auch politischer Opportunismus im Spiel gewesen sein, der ihn Mitte der dreißiger Jahre dazu brachte, aus dem bisher vorhandenen Romanfragment, wohl für einen deutschen Verleger, ein Romanprojekt auszuarbeiten, das sich dem neuen Geist nur allzu willig anbot. Zwei Jahre nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten und nur wenige Monate nach dem nationalsozialistischen Putschversuch in Österreich, der mit der Ermordung des christlich-sozialen, ohne Parlament regierenden Kanzlers Dollfuß endete, verstand Doderer nun seinen Roman als einen Versuch, die Spaltung der Wiener

Gesellschaft in eine «gotische» (arianisch-deutsche) und jüdische zu beschreiben³. Doderer sah sich gleichsam als politischer Prophet, der in der Phantasie vorwegnahm, was sich seinen Wünschen nach in Österreich in den nächsten Jahren abspielen sollte. Naiverweise stellte er die Aufspaltung der Wiener Gesellschaft in zwei einander unversöhnlich gegenüberstehende Gruppen als Zielpunkt der politischen Entwicklung dar, ohne sich auch nur von einem Zweifel streifen zu lassen, wohin diese Polarisierung dann geführt hätte.

Doch eben dieses Projekt, das scheinbar mit dem Zeitgeist so gut harmoniert hätte, wird von Doderer am Ende des Sommers 1936 aufgegeben. Die Vollendung des zweiten Bandes wurde in seinen Tagebüchern damals zwar noch für das Jahr 1938 in Aussicht genommen, aber gewann keine konkrete Gestalt und wurde schließlich durch andere Projekte, den Roman *Ein Mord, den jeder begeht* und *Die Strudlhofstiege*, verdrängt. Erst fünfzehn Jahre später, Jahre nach dem Ende des Dritten Reiches und auch im Bewußtsein der Vernichtung der jüdischen Bevölkerung, erfuhr das Fragment seine Vollendung, wobei sein historischer Sinn auf den Kopf gestellt wurde. Es ist offenkundig, daß Doderer schon in den dreißiger Jahren Schwierigkeiten hatte, sich den gesellschaftlichen Spaltungsprozeß, den er als ersehntes Ziel hingestellt hatte, anschaulich zu machen. Die blutige Art, mit der er dann verwirklicht wurde, war wohl nicht nur ihm damals schwer vorstellbar. Doch die tieferen Gründe für das Scheitern des so pompös angekündigten Projekts sind im allmählichen Bewußtwerden der unheilbaren Widersprüche zu suchen, die in diesen Jahren seine künstlerische Arbeit immer stärker belasteten. Es geht dabei um das Spannungsverhältnis zwischen Ideologie und Leben, dessen Austragung zum wahren Thema seines zentralen Romanwerks werden wird.

Im Herbst des Jahres 1936 übersiedelte Doderer nach Deutschland. Die Gründe waren rein finanzieller Natur und hingen mit der Vermögenslage seiner Eltern zusammen. Paradoxerweise suchte und fand Doderer gerade in Dachau, in der Nähe Münchens, eine Wohnung. Dort hatte das nationalsozialistische Regime das erste Konzentrationslager für politische und bald auch rassisch Verfolgte eingerichtet. Selbst wenn man in Rechnung stellt, daß das Regime nicht daran interessiert war, allzu viel Einblick

³ Die Details dieses Romanprojekts sind in dem Typoskript der Österreichischen Nationalbibliothek Ser. N. 14.188 enthalten. Sein Titel lautet: Aide-mémoire zu: «Die Dämonen».

in seine Unterdrückungsmaschinerie zu gewähren, und Neugierige fernhielt, mag es doch überraschen, daß Doderer in seinen Tagebüchern nicht einmal eine Andeutung auf diese doch für alle sichtbare Wirklichkeit machte. Es ist offenkundig, daß in seinen Überlegungen politische und gesellschaftliche Kriterien eine geringe Rolle spielten und seine Wahrnehmung der Wirklichkeit kaum beeinflußten.

Er begann damals mit der Arbeit an einem neuen Roman, der dann den Titel *Ein Mord, den jeder begeht* erhielt und 1938 veröffentlicht wurde. Er bedeutete auch die erste Etappe eines verlegerischen Erfolgs, der erst in den Nachkriegsjahren seinen Höhepunkt erreichen wird. Dieser Roman, der in seiner Oberflächenstruktur auch Anleihen beim Kriminalroman macht, zeigt in Wahrheit die unzweideutigen Zeichen einer grundlegenden künstlerischen und ideologischen Verwandlung Doderers, vor dem Hintergrund die Schwierigkeiten, *Die Dämonen der Ostmark* zu beenden, erst richtig verständlich werden.

Für das Verständnis dieser Entwicklung sind die Tagebücher eine unersetzliche Quelle: erst sie ermöglichen uns, die Bedeutung der sich damals vollziehenden intellektuellen und moralischen Selbstfindung in ihrem ganzen Umfang zu verstehen und den ihr eigenen Prozeßcharakter mit all seinen Unsicherheiten und Zwiespältigkeiten bis in die Details hinein zu verfolgen.

In den Tagebuchanmerkungen der Jahre 1935 bis 1937 begegnen wir immer wieder dem Wunsch nach einem «zweiten Leben». Mit der Gewalt einer religiösen Wiedergeburt sollte es über das Subjekt hereinbrechen und ihm eine neue Existenz jenseits der Sklaverei schenken, in der sich das Individuum durch die von der eigenen Geschichte auferlegten inneren und äußeren Fesseln befindet. Die ersehnte Befreiung hat durchaus auch emanzipatorischen Charakter. Es geht um das Bewußtwerden jener zweiten Natur, die Erziehung, Konventionen und die äußerlichen Zufälle des Lebens jedem Menschen aufzwingen. Doch Doderer erlebt in diesen Jahren offenkundig die eigene Subjektivität vor allem als eine Grenze, die ihm den Zugang zur Wirklichkeit versperrt. Die Befreiung davon stellt er sich, jenseits aller psychologischen Kategorien, als einen dezisionistischen Akt vor, mit dessen Hilfe er die zufällige und ordnungslose Masse der eigenen Vergangenheit beiseite schieben könnte, und alle Bande durchschneide, die ihn an das eigene, jedoch als verfehlt erfahrene Leben knüpfen. Vor dem gleichgültigen Blick des Geretteten, der alle Last der historisch konstituierten Individualität abgestreift hätte, verwandelte sich die eigene Vergangenheit in eine geologische Schichtung, die nun der Analyse zugänglich

wird. Doderer hat diese Metapher wohl deshalb gewählt, weil sie seine Überzeugung, an diesem Bekehrungspunkt löse sich das organische Band zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen empirischem und künstlerischem Ich auf, am treffendsten ausdrückt. Künstler zu werden, bedeutet eine Flucht nach vorwärts, durch die erst die Gebilde des eigenen Lebens sichtbar werden. Kathartischen Charakter hat diese Erfahrung jedoch nur innerhalb einer ästhetischen Interpretation. Die Befreiung von den blinden Mechanismen, die das Leben des Individuums vor sich her treiben, der Prozeß der Selbstdistanzierung und Selbsterkenntnis bringt nämlich nach Doderers Überzeugung auch einen großen Gewinn an Wirklichkeitserfahrung mit sich. Das Subjekt wird gleichsam erst in dem Augenblick sehend, wo es nicht mehr in die besonderen Zwecke seines Lebens verstrickt ist. Und so kann es nicht überraschen, wenn er seine wahre Geburt als Schriftsteller mit dieser Erfahrung in Verbindung setzt. Wie sollte man ihm nicht recht geben, angesichts des unleugbaren Qualitätssprungs, der sich damals in seiner Schreibweise bemerkbar machte?

Zweites Leben heißt nicht Verleugnung der Vergangenheit, sondern ihre Anerkennung als bloße Tatsache, die eben dadurch ihren Schrecken und ihren Bann über das Subjekt verliert. Es ist offenkundig, daß Doderer in diesen Jahren Bekanntschaft mit dem Existentialismus gemacht hat. Die Vermittlungsrolle dürfte wohl Karl Jaspers zugefallen sein. Bei ihm fand er Überlegungen wieder, die freilich bis auf Kierkegaard zurückgehen. Wie diese beiden Denker stellte sich Doderer die Frage der Selbstsetzung des Individuums. In die kontingenten Umstände seiner Lebensgeschichte hineingeboren, ja hineingeworfen, um eines der Lieblingswörter dieses Denkens zu zitieren, sieht sich jeder vor die Aufgabe gestellt, er selbst zu werden. Doderers Denken kreist in diesen Jahren immer wieder darum, daß er aus der Naturgeschichte seines Ich heraustreten müsse, um sich als der zu wählen, der er ist und auch dezisionistisch sein möchte. Erst durch diesen Akt der Selbstwahl meint er, in eine selbstverantwortliche Existenz übertreten zu können. Das Subjekt setzt sich gleichsam selbst und verwandelt seine zufällige Geschichte in sein Eigentum und wird damit erst selbstverantwortlicher Lenker seines Schicksals. Die großen Hoffnungen, die Doderer mit dieser Erfahrung verbindet, finden eine überraschende Entsprechung in Kierkegaards Ausführungen. So vor allem auch, was den Zuwachs an innerer Freiheit und Wirklichkeit betrifft: «Er entdeckt nun, daß das Selbst, das er wählt, eine unendliche Mannigfaltigkeit in sich birgt, sofern es eine Geschichte hat, in welcher er sich zur Identität mit sich be-

kennt⁴. Für die Entwicklung des Epikers von vorrangiger Bedeutung wird die Erkenntnis, daß in dieser Selbstwahl die konventionelle Unterscheidung zwischen wesentlichen und akzidentellen Elementen seiner Lebensgeschichte keine Berechtigung hat, weiter zu bestehen.

Im Lichte dieser Wandlung kann Doderer seine bisherige literarische wie private Existenz einer Subjektivität bezichtigen, der die Wirklichkeit zum Opfer fällt. Zu seiner Entlastung kann der Schriftsteller freilich anführen, daß sein Mangel einer der Zeit gewesen ist. So stilisiert er sich in den Tagebüchern als Kämpfer gegen eine universelle «Krise der Wirklichkeit», deren politische Kehrseite sich für ihn immer deutlicher abzeichnet, freilich unter dem zwiespältigen und jedem Opportunismus zugänglichen Begriff der Revolution. Auf der Ebene des Individuums definiert Doderer diese Krise nicht eben tiefgehend als Verlust des Bandes zwischen innerer und äußerer Welt, zwischen Bewußtsein und Wirklichkeit, was das nun auch immer bedeuten mag. In den Überlegungen, die zu dieser Diagnose führen, tauchen unzweifelhaft die Spuren jenes Kulturpessimismus auf, die einen wesentlichen Teil des deutschen Denkens in der Nachkriegszeit charakterisiert haben.

Die Beziehungen Doderers zu Oswald Spengler sind bekannt: mit ihm teilt er die negative Sicht auf die moderne Zeit, die durch die Herrschaft der Technik und der gesichtslosen, zu jeder Selbstbestimmung unfähigen Massen charakterisiert ist. Doch nun fließen in seine Begründungen auch Erfahrungen ein, die autobiographischen Ursprung haben. Doderer wird sich klar, daß sein eigenes Leben in den letzten Jahren immer stärker von einer ideologischen Interpretation der Wirklichkeit beeinflußt worden ist. Er versteht nun das Projekt der *Dämonen* als Ausdruck der eigenen Unfähigkeit, der Wirklichkeit ins Auge zu sehen und für sich selbst durch die Annahme der Wirklichkeit die Verantwortung zu übernehmen, sei es auch nur auf ästhetischer Ebene.

Die Bindung Doderers an den Irrationalismus der Kulturkritik geht aus seiner Überzeugung hervor, daß die Verantwortung für diesen Verlust an Wirklichkeit der hypertrophen Entwicklung der Rationalität zuzuschreiben ist. Sie hat ans Licht gezerrt, was besser den im Halbdämmer wirkenden Mechanismen des Lebens anvertraut geblieben wäre.

In dem mühsamen Versuch, sich wieder der Wirklichkeit zu nähern, kommt immer deutlicher dem Begriff der Apperzeption die Hauptrolle zu. Es wäre ein Fehler, ihn einzig als zentrales Element einer Erkenntnis-

⁴ S. Kierkegaard, Entweder-Oder, Köln u. Olten 1960, S. 774.

theorie zu betrachten. Die Fähigkeit zur Apperzeption bedeutet für Doderer sehr viel mehr. Sie beinhaltet das Modell eines neuen Lebens und ein Erlösungsversprechen, das nicht nur auf seine dichterische Arbeit als starker Impuls wirkt, sondern auch sein persönliches Leben umwandelt. Um die Tiefe der Wirkung zu beschreiben, die vom Apperzeptionsprozeß ausgeht, greift Doderer auf Metaphern aus der Chemie und Biologie zurück. Er spricht von einer neuen Substanz, die dabei in ihm entsteht, so als verschmolzen dabei in einer Art von Liebesakt zwei Wesen. An dessen Ende steht ein bedingungsloses Ja zur Wirklichkeit.

Die Fähigkeit zur Apperzeption bildet den Kern eines neues Lebens. Kraft ihrer Entwicklung mag es dem Ich gelingen, sich dem allgemeinen Verlust an Wirklichkeit zu widersetzen, der die Massengesellschaft und die in ihr wirksame Rationalität der Macht beherrscht. Apperzeption als Wiedergewinnung von Wirklichkeit bedeutet nämlich für den Doderer der ausgehenden dreißiger Jahre vor allem Widerstand gegen die falsche Rationalität des modernen Lebens. Deshalb wäre es unmöglich, die Bedeutung von Apperzeption in ihrer ganzen Tiefe sichtbar zu machen, ohne zugleich auch ihre dialektische Beziehung zur Theorie der zweiten Wirklichkeit zu behandeln. Diese beiden Begriffe, die in den Jahren zwischen 1935 und 1945 ihre erschöpfende Formulierung finden, sind der Schlüssel für das Verständnis von Glanz und Elend in Doderers Werk.

Die Apperzeption ist anfänglich, wie die Tagebücher enthüllen, ein Begriff ästhetischer Dimension: die Epiphanie der Wirklichkeit in ihrem un verstörten Glanz, der noch nicht durch den alltäglichen Gebrauch und die Unterwerfung unter die Nützlichkeits erwägungen des bürgerlichen Lebens gelitten hat. Apperzeption ist nie die einfache Wahrnehmung der Wirklichkeit, die von Doderer als einfaches zur Kenntnis Nehmen der Phänomene angesehen wird. In dieser ereignet sich eine logische Operation, durch die das Einzelne einem Allgemeinbegriff unterstellt wird und somit dem Menschen die Herrschaft über die Wirklichkeit ermöglicht. Die neue Erfahrung der Wirklichkeit, die sich in der Apperzeption ereignet, begründet eine existentielle Beziehung zwischen dem Ich und der Wirklichkeit. Der Verzicht des Ich auf seine Herrschaft über die Wirklichkeit eröffnet ihm den Zugang zu einer Fülle des Daseins, in dem die Quelle allen Glücks liegt. Die Dinge kehren in ihre ursprüngliche Dimension zurück, die von einer krankhaften Subjektivität verzerrt worden war.

Doch hat die enge Bindung der Apperzeption an den Begriff der zweiten Wirklichkeit schon von Anfang an dazu geführt, daß ihre ethischen, politischen und schließlich auch theologischen Elemente bestimmend

wurden. Die zweite Wirklichkeit wird für Doderer zur Chiffre für die Unfähigkeit des Menschen, die Wirklichkeit so anzunehmen wie sie ist. Sie ist das Ergebnis einer interpretatorischen Konstruktion, die darauf zielt, das eigene Leiden an den auferlegten existentiellen Bedingungen dadurch zu beseitigen, daß sie als änderungsbedürftig hingestellt werden. Wer vor der Aufgabe seines eigenen Lebens flüchtet, der läuft Gefahr, in der zweiten Wirklichkeit anzukommen, die nur eine Projektion seiner Wünsche nach Erleichterung des Wirklichkeitsdrucks ist.

Doderer entwickelte diese Begriffe unter dem Eindruck persönlichster Erfahrungen, vor allem seines Scheiterns in der Ehe: doch schon bei ihm hatten sie eine gesellschaftliche Dimension. Waren seine Annäherung an die Nationalsozialisten und sein Antisemitismus nicht Antworten auf ebensoviele ungelöste Probleme seines Lebens gewesen? Der weitgehende Mißerfolg seiner schriftstellerischen Tätigkeit hatte ihn ja sogar dazu getrieben, sich das utopische und ziemlich blauäugige Projekt eines literarischen Diktators in der Person des Präsidenten der Schrifttumskammer auszumalen, der die Aufgabe gehabt hätte, über die Verlage zu wachen, damit der wahren Qualität, d. h. dem eigenen Werk, der ihm gebührende Platz eingeräumt würde. Doderer sieht freilich seinen eigenen Fall in die zweite Wirklichkeit eingebettet in eine allgemeine historische Tendenz. An diesem Punkt gehen seine ursprünglich ästhetischen und psychologischen Überlegungen in eine Theorie der zeitgenössischen Gesellschaft über, die so allgemein gehalten war, daß sie unbeschadet das Ende des Dritten Reiches überstehen konnte und auch für die Nachkriegszeit ein gültiges Interpretationsmodell der existentiellen und gesellschaftlichen Mängel anbieten konnte. In ihrem Mittelpunkt steht die Überzeugung, daß die zweite Wirklichkeit jene der Ideologien ist, die von Doderer beschuldigt werden, die Wirklichkeit mit den abstraktion Konstruktionen ihrer Utopien ersetzen zu wollen.

Die Praxis der Apperzeption stellt sich polemisch dieser Tendenz entgegen: sie verzichtet auf die Intentionalität des Handelns, insofern es zu seiner Voraussetzung ein vom Geist entworfenes Bild der Wirklichkeit hat, das eingeholt werden soll. Doderer betrachtet diesen Vorschein der Wirklichkeit als die wahre Erbsünde des modernen Menschen, denn er erzwingt den Eingriff des Subjekts in die Wirklichkeit mit dem Ziel, ihren Druck zu vermindern. Um sich von der sündhaften Subjektivität zu befreien, weiß Doderer keinen anderen Rat, als sich den Mechanismen des Lebens anzuvertrauen. Es handelt sich dabei um einen äußerst vagen, aus verschiedensten Bestandteilen zusammengesetzten Begriff, in dessen Mit-

telpunkt jedoch die Überzeugung Doderers steht, daß es im Menschen eine psychische Spontaneität gibt, die ihm als Lebensführer dienen kann, weil in ihr noch Spuren eines gottgewollten Menschenplans wirksam sind. An diesem Punkt sei daran erinnert, daß Doderer in diesen Jahren sich der katholischen Kirche nähert, sich immer wieder der Lektüre Thomas von Aquin widmet und sich schließlich 1940 auch taufen läßt.

Seine nun immer wieder bekenntnishaft vorgebrachte Überzeugung, daß der Mensch um seiner Rettung vor den Ideologien willen auf sein Ich als Zentrum eines planmäßigen Handelns verzichten müsse, insofern es sein eigenes Leben zu einem in die Zukunft projizierten Bild verfestigt, an dessen Verwirklichung er sich hängt, kann nur dann eine existentielle Grundlage bieten, wenn sie zugleich die beruhigende theologische Voraussetzung mit einschließt, es gäbe eine Vorsehung, die eine gleichsam prästabilisierte Harmonie jenseits der fehlbaren Subjektivität der Einzelnen garantiert. Sonst liefe das Individuum Gefahr, in ein Chaos wirr auf ihre Bahn geschleuderter Atome zu stürzen, die sich im Raum verlieren. Letztlich folgt Doderer dem Satz Leibniz', daß wir in der besten aller denkbaren Welten leben. Indem der Mensch auf die fehlbare Vernunft verzichtet, die in ihrer Intentionalität immer in Gefahr ist, die gegebene Wirklichkeit zu verachten, kehrt er zu jener von der Vorsehung vorgegebene Ordnung zurück, die durch den Anspruch gestört worden ist, das Schicksal in die eigene Hand zu nehmen. Unter diesen Voraussetzungen wird Doderers Abneigung gegen die Aufklärung leicht verständlich: Voltaire z. B. mußte sich von ihm als Philosoph der Hausmeister abqualifizieren lassen.

Das Glück des Individuums ruht eben in diesem Zustand der vollkommenen Apperzeption, die den Verzicht auf die von der Wirklichkeit abgelöste Intentionalität einschließt. Doderer kann die Existenz des Bösen nicht leugnen: sie wird jedoch auf den fehlerhaften Gebrauch der Vernunft zurückgeführt, auf ihre Hybris, sich von der Wirklichkeit ein Bild zu machen, das mit den ihr immanenten Bedeutungen nicht übereinstimmt. Auf diese Weise gelingt es ihm, eine Brücke zu schlagen, die von den sexuellen Perversionen seiner Romanhelden zu den Perversionen des Totalitarismus führt. In beiden Fällen hat sich der Mensch den Suggestionen der Bilder ausgeliefert, die sich der Wirklichkeit übergestülpt haben.

Ohne Übertreibung kann man sagen, daß Doderers Ideologie alle Zeichen des Konservatismus besitzt. Er selbst stellt eine substantielle Beziehung zwischen Apperzeption und Bewahrung her. Der Wunsch, die Wirklichkeit bis in ihren tiefsten Grund zu apperzipieren, schließt jeden Wunsch nach Veränderung aus. Als ästhetisches Prinzip mag dies einiges

für sich haben. Der Erzähler ist kein Politiker oder Revolutionär, der auf Veränderung hinwirkt. Er hat seine Aufgabe schon erfüllt, wenn er das, was ist, in künstlerische Strukturen verwandelt. Aber die bedingungslose Bejahung des Bestehenden bricht dem kritischen Blick die Spitze ab, setzt in der Analyse der Wirklichkeit dort aus, wo die Negativität die Gestaltung bis zu einem Extrem treibt, an dem die Treue der Wirklichkeit gegenüber zum virtuellen Eingreifen treibt. Doderers apperzeptive Schreibweise tendiert dagegen, gleichsam aus ihrer Natur heraus, die Wirklichkeit in ein transzendentes Idyll zu verwandeln.

Doch scheint er letztlich die der Apperzeptionstheorie immanenten ästhetischen Prinzipien in der literarischen Praxis nicht bis zur letzten Konsequenz geführt zu haben. In den extremsten Formulierungen schrieb er dem Zustand der Apperzeptivität die Kraft zu, die Libido zum Schweigen zu bringen⁵. Indem sich das Ich nahezu durchstreicht, um die Grenzen zur Wirklichkeit aufzuheben, verzichtet es zugleich darauf, sie als Objekt zu konstituieren. Die Sprache müßte an diesem Punkt in einen mystischen Diskurs übergehen, in dem die Stimme des Schriftstellers zum Instrument von Visionen und Offenbarungen wird. Die Fülle des Daseins, die sie enthüllt, wäre jene virtuelle des wiedergewonnenen Paradieses.

Indem Doderer Apperzeptivität als existentielle Verhaltensweise versteht, will er sichtlich ihre Distanz von jeder logischen Rationalität hervorheben, in der er von Beginn an einen dem richtigen Leben feindlichen Aspekt gesehen hat. Denken hat sich mit einer dienenden Funktion innerhalb der sehr viel umfassenderen Entscheidung zur apperzeptiven Existenz zu begnügen, die schon immer jenseits einer rationalen und kritisch-reflektierenden Wirklichkeitsbeziehung angesiedelt ist. Die Liebesbande mit der Wirklichkeit, die sie begründet, versprechen eine Öffnung auf den widerspruchsvollen Reichtum des Lebens, der noch nicht durch die Kategorien des schematisierenden Denkens seine Färbigkeit verloren hat.

Das scheint die Voraussetzungen für das Werk eines großen Realisten zu bilden. Doch hat Doderer vielleicht gerade in dieser Dimension am meisten versagt. Apperzeption wird nämlich von ihm letztlich als Haltung ästhetischer Konservierung praktiziert. «Was man genau sehen will, wünscht man nicht geändert zu haben»⁶. Ein künstlerisches Prinzip, das in einem Zeitalter der Ideologien und der ihnen eigenen Blindheit als Zufluchtstätte

⁵ H. von Doderer, *Tangenten*, 31. 8. 1948, S. 630.

⁶ H. von Doderer, *Repertorium. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebenssachen*, hrsg. von D. Weber, München 1969, S. 27.

der Wahrheit hätte dienen können, wird zur Rechtfertigung eines quietistischen Konservativismus, der auf die göttliche Vorsehung zurückgreifen muß, um das Gewicht des Übels in der Welt guten Gewissens wegleugnen zu können. Wenn es das Böse gibt, dann ist es allein dem schlechten Gebrauch der menschlichen Vernunft zuzuschreiben, d. h. ihrer Loslösung von der apperzeptiven Existenz, die geradewegs in die Hybris eines Denkens führt, das sich der Wirklichkeit bemächtigt, um sie zu manipulieren.

Auf diese Weise gelingt es Doderer, die paradoxe Verbindung zwischen den sexuellen Perversionen und jenen des Totalitarismus herzustellen, die er in seinem bekannten Essay *Sexualität und totaler Staat*⁷ explizit gemacht hat. In beiden überläßt sich der Mensch der Verführung, die von den der Wirklichkeit sich überlagernden Bildern der Wunscherfüllung ausgeht.

Der Roman, der mehr als jeder andere sich der Darstellung des Ideals einer apperzeptiven Existenz genähert hat, *Die Strudlhofstiege*, verdankt einen Teil seiner ästhetischen Faszination sicher auch der Aura tröstlicher Sicherheit, der seine Helden und ihr Schicksal umgibt. Doderer hat wohl ganz bewußt jede allzu deutliche Erinnerung an das zentrale historische Ereignis jener Jahre, den ersten Weltkrieg, aus seinem Roman ausgeschlossen. Obwohl sich die Handlung auf zwei zeitlichen Ebenen, 1911 und 1923-25 entwickelt, die das gewaltsame Ende der Monarchie und den sehr bewegten Beginn der Republik, aber vor allem die auch im Hinterland sehr wohl spürbaren Leiden des Krieges einschließen, ist Doderer diesem Ereignis weitgehend ausgewichen. Keiner seiner Helden scheint davon tiefer gezeichnet zu sein, und auch der Zusammenbruch des Staates hat kaum Spuren hinterlassen. Die große Geschichte, vor allem aber die politische Wirklichkeit, entziehen sich nach Doderers Überzeugung der Apperzeption, weil sie der Inbegriff dessen sind, was er als die zweite Wirklichkeit bezeichnet. Der Roman spielt sich allein in der privaten Welt der Alltäglichkeit ab, die in einem unzerstörbaren Glanz ruht. Die Fiktion will, daß er sich gegen das Eindringen der Geschichte behauptet. Die kleinbürgerliche Alltäglichkeit ist stärker als die großen Veränderungen, die den Menschen von den kollektiven Katastrophen aufgezwungen werden.

Wenn sich eine Tragödie abzeichnet, und Doderer hat mit der instinktiv wissenden Hand des Künstlers nicht darauf verzichtet, auch Schatten in die weitgehend idyllische Landschaft dieser eher kleinbürgerlichen Wie-

⁷ H. von Doderer, *Sexualität und totaler Staat*, in: H. von Doderer, *Die Wiederkehr der Drachen*, München 1970.

ner Gesellschaft zu setzen, so entspringt sie nicht der anonymen Geschichte, sondern persönlicher Schuld, wie etwa der Selbstmord von René Stangelers Schwester, Etelka, wegen einer unglücklichen Ehebruchsgeschichte, die auf den ersten Blick ein Zitat aus der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts scheint. Aber in Wahrheit hat Doderer ihr Schicksal in ein didaktisches Beispiel für die tragischen Folgen des Verlustes der ersten Wirklichkeit und der Apperzeptionsverweigerung verwandelt. Etelka hat sich gegen die Mechanismen des Lebens vergangen, indem sie einer falschen Rationalität und einem illusionären Bild des Glücks gefolgt ist.

Weder die Sphäre der Gesellschaft, noch jene der Wirtschaft aber vor allem auch der Politik scheinen von gleicher Bedeutsamkeit für das Schicksal des Menschen wie jener Verlust des inneren Gleichgewichts, die gegen die guten Gründe des wahren Seins blind macht und den Unglücklichen in einen Abgrund schuldhafter Subjektivität stürzt.

Apperzeption ist in Doderers literarischer Praxis nicht allein liebevolle Öffnung gegenüber dem unendlichen Reichtum der Wirklichkeit. Sie enthält bei ihm immer eine Komponente der Verklärung und Rechtfertigung. Die kleinbürgerliche Gesellschaft, die er beschreibt, wird unvermerkt Modell und Norm des Lebens. Seine Helden, in diesem Fall Melzer, der ehemalige Major des kaiserlich-königlichen Heeres, zur Zeit Angestellter der Tabakregie, werden am Ende Vorbilder einer geglückten menschlichen Existenz vor dem Hintergrund der endlich verwirklichten Apperzeptivität. Melzers Menschwerdung besteht darin, daß aus seinem Leben jede Problematik entweicht, weil Gefühl und Handeln vollkommen mit den Erfordernissen der existentiellen Situation übereinstimmen. Am Ende des Romans hat Melzer nach einem langen Prozeß spontaner, seinem Willen entzogener Erinnerung endlich gelernt, nicht neben der Wirklichkeit einherzuleben, sondern ihre Signale wahrzunehmen und jenen Spalt zwischen Bewußtsein und Welt zu schließen, der in der Vergangenheit für sein persönliches Scheitern verantwortlich gewesen war. In dieser Idee einer umfassenden Harmonie der Lebensprozesse, die sich der falschen rationalen Strukturen entledigt haben, drückt sich eine Idee des Glücks aus, die sicherlich mit all dem im Widerspruch steht, was die Literatur der Nachkriegszeit hervorgebracht hat. Doderer beschränkt sich nämlich nicht darauf, ein Glück sichtbar werden zu lassen, das sich in der Innerlichkeit seiner Helden abspielt, sondern er besteht darauf, daß die richtige Haltung gegenüber der Wirklichkeit von selbst zur Verwirklichung all jener Werte und Güter führen müsse, die nach den bürgerlichen Konventionen die Probe auf ein gelungenes Leben liefern: ein gewisser Wohlstand und zu-

friedenstellende zwischenmenschliche Beziehungen. Nur die Unterhaltungsliteratur wagt sich noch so weit vor, und Doderer kommt ihr in der Konstruktion seiner Geschichten bedenklich nahe. Die nicht zu verleugnende Abwendung der Jugend von Doderers Werk könnte unter anderem auch auf diese so offen zu Tage liegenden Züge kleinbürgerlicher Eingrenzung zurückzuführen sein, die seine Bilder des Glücks verunstalten.

Der sichtbarste Fall ist gerade der des Haupthelden, des Majors Melzer, dessen Menschwerdung in eine Ehe mit einem Mädchen mündet, das wohl mit viel Gefühl, aber sicherlich nicht mit einem durchdringenden Verstand begabt ist. In der Szene, die ihren Bund besiegelt, verwandelt sich ihre Sprache metaphorisch in das Blöken eines Lamms: der Verzicht auf das artikulierte Wort wird zum Zeichen ihrer höchsten Erwählung.

Doch bleibt in der *Strudlhofstiege* die offen ideologische Meinung weitgehend in den Hintergrund verdrängt. Im Schicksal ihrer Helden wird das rettende Eingreifen des Erzählers, der alles zum Guten manipuliert, noch nicht so offenkundig wie in den *Dämonen*. Als Doderer im Jahre 1956 die Arbeit an diesem Werk wieder aufnimmt, zwingt er dem Fragment aus dem Jahre 1936 eine neue Bedeutung auf, die sich freilich ohne Gewaltbarkeit mit dem alten Text verträgt. Der Roman wird zum Beispiel des Einbruchs der zweiten Wirklichkeit ins Leben der Helden wie der Gesellschaft, dank der Versuchung durch die Ideologien im weitesten Sinn. Hatten nicht schon die Helden der ersten Fassung, vor allem Schlaggenberg, das alter ego des Schriftstellers, in dieser zweiten Wirklichkeit gelebt? Freilich jener des Antisemitismus, den der Autor damals noch gutgeheißen hatte. In einem uneingestandenem Akt der Selbstkritik genügte es Doderer, die wenigen Spuren zu löschen, die das Projekt *Dämonen der Ostmark* im Text hinterlassen hatte, um einen ganz neuen Sinn hervorzubringen. Der Text aus den dreißiger Jahren reduzierte sich überdies in der neuen Fassung auf etwa vierhundert Seiten, zu denen Doderer andere neunhundert hinzufügte, die den Sinnschwerpunkt noch weiter verschoben. Der Endpunkt des Romans sollte die Beschreibung der Episoden politischer Gewalt sein, die sich in Wien am 15. Juli 1927 im Zusammenhang mit der Erstürmung und dem Brand des Justizpalastes ereignet hatten. An diesem für die weitere Entwicklung der jungen Republik so verhängnisvollen Tag hatten Anhänger der sozialdemokratischen Partei gegen den Freispruch einer Gruppe von Rechtsextremisten protestiert, die bei einer Veranstaltung des Schutzbundes, der paramilitärischen Organisation der Sozialdemokratie, in Schattendorf, einem kleinen Ort im Burgenland, in die Demonstranten geschossen und dabei zwei Menschen getötet hatten. Die

Demonstration gegen den Urteilsspruch hatte mit einem Angriff auf den Justizpalast geendet, der in Brand gesteckt wurde. Die mit großer Erbitterung verlaufenden Zusammenstöße mit der Polizei forderten dann neunzig Tote.

Dieses historische Ereignis, das Doderer als den Beginn des Prozesses interpretierte, der in zehn Jahren zur Auslöschung Österreichs geführt hätte, ist für ihn auch das sichtbarste Zeichen der zerstörerischen Wirkung, die vom Sturz in die zweite Wirklichkeit der Ideologien ausgeht.

Die Kritik, die Doderer von allem Anfang an, schon in seinen frühen Erzählungen, gegen die moderne Zeit richtete, ging von der Überzeugung aus, daß sich der Reichtum der Wirklichkeit wegen der Vorherrschaft eines Denkens, das die Bedeutung der Phänomene auf ihre bloße Funktionalität reduzierte, unaufhaltsam entleerte, bis sich die Menschen nur mehr in einer bloßen Schattenwelt abstrakter Begriffe und leerer Wunschbilder bewegten. Die Sphäre, die mehr als jede andere, diesem Mechanismus unterlag, war jene des revolutionären politischen Denkens, das seine ideologischen Konstruktionen auf die Wirklichkeit projiziert, um diese den eigenen Bedürfnissen und Wünschen anzupassen. Der Gedanke, der sich von der Wirklichkeit losgelöst hat, konstruiert sich eine Schattenwelt, in der er unumschränkt herrschen kann, eben weil er sich von den Beschränkungen gelöst hat, die eine Bindung an die Phänomene ausübt. Nur durch einen Akt der Bescheidung könnte sich das Subjekt von jenem Delirium der Allmacht befreien, das mit der Zerstörung der Wirklichkeit auch es selbst in den Untergang hineinzieht. Doderer interpretiert die letzten zwei Jahrhunderte europäischer Geschichte als beständige Revolte des Subjekts gegen die Sakralität des Seins und klagt die Aufklärung an, für diese Hypertrophie des emanzipierten Ich verantwortlich zu sein. Alle Leiden der modernen Welt seien letztlich auf diese Fehlentwicklung zurückzuführen. Die Verachtung des Gegebenen, die Doderer den Revolutionären, in der historischen Situation der zwanziger Jahre den Austromarxisten, vorwirft, treibt ihn zu einer unnachsichtigen Gegnerschaft, die starr die Rechte des Bestehenden verteidigt. Er wirft allen Revolutionären vor, daß sie letztlich unfähig gewesen seien, sich selbst zu ertragen. Sie seien an der Aufgabe gescheitert, die Probleme des eigenen Lebens zu lösen, was auch zur Verdrängung der Vergangenheit und zum Abbau der Persönlichkeit geführt habe. Der Nachdruck, mit dem Doderer diesen Anspruch des Subjekts bekämpft, die Wirklichkeit nach den eigenen Wünschen zu gestalten, erklärt sich sicher auch aus der persönlichen Geschichte des Autors. Er bekämpft den großen Sündenfall seines Lebens, will freilich nicht sehen, daß

die Annahme der Wirklichkeit, wenngleich beschränkt auf die apperzipierbare des privaten Lebens, in sich schon den Kompromiß mit der Barbarei enthält.

Als Zeugen für seine politische Theologie hat Doderer in den Roman die Figur des jungen Arbeiters Kakabsa eingeführt, dessen Geschichte auch zu einem der strukturellen Elemente wird, mit deren Hilfe er den alten an den neuen Text bindet. Der Roman erzählt seine Menschwerdung, die über den Verrat an den eigenen gesellschaftlichen Ursprüngen in einen von der Vorsehung gesteuerten gesellschaftlichen Aufstieg mündet, die ihn zum Bibliothekar eines Fürsten werden läßt. Doderer macht aus ihm den Hauptzeugen für seine Theorie, daß der Mensch imstande ist, sich mit seinen eigenen Kräften von den ihm durch Geburt und gesellschaftliche Zwänge auferlegten Beschränkungen zu befreien, ohne auf die Umwelt einwirken zu müssen. Kakabsa erklärt mit großer Bestimmtheit, er sei mit seinem Leben und seiner bescheidenen Arbeit zufrieden. Trotzdem findet er sich, fast ohne sein Zutun, in eine andere Welt versetzt, weil er spontan den Impulsen folgt, die von der Umwelt ausgehen. Er wird in einen Erziehungsprozeß verwickelt, an dessen Ende bedeutungsvoller Weise der Erwerb einer eigenen Sprache steht, die sich vom Druck der Massengesellschaft und der ideologischen Botschaften völlig freihält. Kakabsa wird damit zu einem leuchtenden Beispiel wiedergewonnener Individualität, die gleichsam von selbst erwächst und sich nicht durch die Gegnerschaft zu einer geminderten Wirklichkeit abgrenzen muß.

Trotz der offenkundigen Beziehung auf ein historisches und politisches Ereignis im Zentrum des Romans, hat Doderer es sorgfältig vermieden, die *Dämonen* in diese Dimension eintreten zu lassen. Diese Ereignisse dienen ihm nur dazu, den höheren Rang des privaten Lebens sichtbar werden zu lassen: ihm gegenüber enthüllen sie sich nämlich als vergänglicher Ausdruck der dämonischen und nihilistischen «zweiten Wirklichkeit» der Ideologien. Der Brand des Justizpalastes verwandelt sich in ein allegorisches Beispiel, das den zerstörerischen Kräften der Ablehnung des Bestehenden Form verleiht.

Obwohl er eine Welt beschreibt, in der weitgehend der Dämonismus der zweiten Wirklichkeit vorherrscht, bleibt Doderer seinem grundlegenden Optimismus treu, der sich auf die Überzeugung stützt, die Wirklichkeit habe in sich die Kraft der Erlösung, weil sie in der Hand der Vorsehung liege.

Auch wenn sich *Die Dämonen* als Akt der Buße lesen lassen, muß doch festgehalten werden, daß Doderer dem größten Phänomen der zweiten

dämonischen Wirklichkeit, in das er selbst verwickelt war, nämlich dem Antisemitismus, weitgehend aus dem Weg gegangen ist. Die historische Lage Mitte der zwanziger Jahre, auf die sich der Roman bezieht, mag zum Teil diese Entscheidung rechtfertigen. Freilich nicht ganz, denn gerade aus der Kenntnis der späteren Ereignisse heraus, hätte Doderer die bedrohliche Latenz dieses Phänomens sehr gut beurteilen können. Er zog es hingegen vor, das Phänomen der «zweiten Wirklichkeit» vorwiegend an sexuellen Perversionen darzustellen, die im Falle von Schlaggenbergs Vorliebe für dicke Damen eher grotesk und komisch erscheinen und kaum etwas von der behaupteten Dämonie der Ideologien sichtbar werden lassen. Doch auch die fiktive spätmittelalterliche Chronik über die sadistischen Verirrungen des Barons Achaz von Neudegg, die in sich ernstere mögliche Entwicklungen andeutet, bleibt in Wahrheit nur ein Kabinettstück seiner sprachlichen Meisterschaft, mit der er den Chronikstil imitiert. Die Dämonen, die hier beschworen werden, schrecken kaum jemanden. Der Erzähltext liefert keine überzeugende Probe für Doderers Theorie, daß sexuelle Perversion und totalitärer Staat auf der gleichen geistigen Disposition beruhen. Beide sollten ja aus der Apperzeptionsverweigerung hervorgehen, indem sie an die Stelle der Wirklichkeit ein Wunschbild setzen. Doch gewinnt die gesellschaftliche und politische Dimension der Wirklichkeit bei Doderer kaum Gestalt. Die erzählerischen Strukturen selbst entbinden aus sich eine ungeheure Kraft der Verleugnung jener Sphäre, die der Roman anscheinend in seinen Mittelpunkt stellen wollte. Doderer läßt die minutiöse Beschreibung der Ereignisse des 15. Juli 1927 mit bedeutsamen Veränderungen im Leben seiner Helden zusammenfallen. Indem er ihre Bewegungen verfolgt, schafft er jene totale Perspektive auf das Leben der Stadt, die zu den innersten Beweggründen seiner Kunst gehört. Die Synchronie der Szenen verleiht nicht nur der Darstellung dieses Tages eine größere epische Dichte, sondern relativiert die historische Bedeutung der Ereignisse. Der politische Aspekt erscheint vollständig aufgesogen vom großen Fluß des alltäglichen, privaten Lebens, dessen Konkretetheit über die Abstraktionen der «zweiten Wirklichkeit» triumphieren. Alle Helden des Romans, auch jene, die die historische Bedeutung des Geschehens verstanden zu haben scheinen, beeilen sich, die Geschichte hinter sich zu lassen, als hätte sie der schreckliche Anblick des Hauptes der Medusa wie ein Blitz getroffen.

Mirella Carbone
(Sils-Maria)

La Sicilia di Imma von Bodmershof

1. Premesse

Sieben Handvoll Salz di Imma Bodmershof non può certo risolversi, in quanto romanzo, in quel ricco flusso della «Letteratura di viaggio» a sfondo siciliano, che costituisce un capitolo estremamente affascinante della Reiseliteratur tedesca. C'è tuttavia un elemento che accomuna i resoconti di viaggio con le opere a carattere più eminentemente narrativo ambientate in Sicilia: e cioè la spiccata tendenza ad idealizzare l'isola, ossia l'incapacità di coglierne la mobile realtà storica, geografica, socio-culturale nella sua globalità o attualità. Se ne estrapola invece per lo più un aspetto, e precisamente quello che meglio si presta a confermare ideologie, sistemi teorici, convinzioni religiose o artistiche che sono patrimonio dell'autore.

Anche nel nostro secolo questa tendenza è più viva che mai: in “viaggiatori” come Friedrich Georg Jünger o Eugen Winkler (ancora alla ricerca d'uno spirito classico e d'un ideale bucolico in cui cercar rifugio dalla barbarie dominante in Europa); o come Kasimir Edschmid, perso nelle rievocazioni della storia siciliana antica, e René König, alla ricerca in Sicilia di quella segreta forza vitale da cui ha origine ogni vita ...

Ma il mito è alimentato fino ad oggi anche da autori che hanno ambientato nell'isola i loro romanzi: si pensi all'idillio creato da Wolfgang Rohner-Radegast nel suo romanzo *Semplicità*¹, o all'insistenza sull'archetipo, sulla sopravvivenza dell'ancestrale che caratterizza *Eine Sizilische Reise* di Alban Nikolai Herbst.

Il fatto dunque d'essere un romanzo non separa con nettezza assoluta *Sieben Handvoll Salz* di Imma Bodmershof dalla tradizione letteraria tedesca

¹ W. Rohner-Radegast, *Semplicità*, Basel/Frankfurt, 1982

del «Reisebericht». Tanto più se si considera che il sistema filosofico-metafisico che sta alla base dell'opera ha un tale peso da mettere in secondo piano quelle che sono le caratteristiche peculiari del genere del romanzo. Senza dubbio la trama esteriore del racconto è ricca e coinvolgente, ma essa non costituisce nell'economia dell'opera il piano di lettura principale. Le descrizioni minuziose, concretissime di molti aspetti del reale siciliano tradiscono nella Bodmershof uno studio scientifico e un interesse profondo per questa realtà. Ma è altrettanto chiaro che le priorità stanno altrove. Come nel caso di Goethe, la descrizione pur particolareggiata del clima, della flora, della fauna, degli usi e delle credenze della popolazione è subordinata ad un fine più profondo: portare alla luce la legge ordinatrice superiore, il duraturo dietro la precarietà del fenomeno. Il risultato è una realtà quasi tangibile nella sua concretezza e nel contempo simbolica, una realtà che rimanda continuamente a qualcosa di più profondo, di più «reale». Per Goethe, questo qualcosa è l'armonia classica, la misura che domina l'arte e la cultura greca, e nello stesso tempo quell'«Urgesetz» che ordina tutto il mondo naturale. E per la Bodmershof?

Nella Bodmershof c'è la fede incrollabile in un sistema filosofico-metafisico, che condiziona tutta la sua opera. Questo da una parte ne fa una figura «non moderna», cioè esterna a quella «literarische Moderne» novecentesca, nata già a cavallo tra i due secoli, che ai sistemi di qualsiasi genere non crede più. D'altra parte essa è una tipica rappresentante del suo tempo: la sua opera si inserisce infatti in un filone conservatore che si ricollega alla tradizione neoromantica e antipositivista della fine del 19° secolo, tradizione che da un lato degenera nella Heimatkunst e nelle correnti ideologiche nazionalsocialiste, dall'altro, in figure di gran rilievo quali Hermann Hesse o Rainer Maria Rilke (con i quali la Bodmershof ebbe contatti epistolari), dimostra la volontà di credere ancora a valori eterni, al primato del metafisico.

L'opera della Bodmershof dunque, nonostante le tendenze antiprogrediste che racchiude, non va inserita senza residui nella tradizione del «Heimat- und Bauernromans», cioè nell'esaltazione del legame alla terra, ai valori del passato, alla tradizione. Nella sua prosa l'edificio esteriore non è che il significante di un complesso sistema filosofico-metafisico, e precisamente quello del padre, il filosofo Christian von Ehrenfels, autore del trattato *Über Gestaltqualitäten* (1890), che diventerà il fondamento della «Gestaltpsychologie». Un impianto che l'autrice fa suo e che nulla riesce a far crollare, neppure l'esperienza delle due guerre. Così alla Sicilia di *Sieben Handvoll Salz* si potrebbe dare il valore di un'allegoria, un rivestimento al-

legorico interscambiabile, che è possibile perciò sostituire con la città di Brügge (in cui si svolge l'azione della prosa lirica *Das verlorene Meer*) o ancor meglio con la natura del Waldviertel, lo scenario del romanzo *Die Rosse des Urban Roithner*. Ma, come si è già detto, gli scenari della Bodmershof non sono mai quinte stilizzate, approntate in fretta con poche, veloci pennellate. Tutt'altro. L'estrema precisione, la cura, l'amore con cui descrive non solo il Waldviertel a lei da sempre familiare, ma anche la Sicilia, non può che suscitare stupore. E tuttavia il Waldviertel, come Brügge o la Sicilia, simboleggiano allo stesso tempo l'intero cosmo, libero da qualsiasi determinazione storico-geografica, e i personaggi che vi agiscono non sono che diverse concrezioni dell'uomo nel suo significato esistenziale, spoglio di qualsiasi vincolo e possesso, l'uomo che pone piede sulla terra per cercare il senso della propria vita.

Come ha sottolineato Hajo Jappe², non ci troviamo di fronte all'eroe in frantumi del 20° secolo, il pirandelliano conglomerato di "centomila" maschere dietro cui si nasconde "nessuno": Roberto, Urban Roithner, Cornelius sono i tipici rappresentanti di una tendenza diversa di questo nostro secolo dilacerato: sono individui impegnati in quello che Hermann Hesse considera il dovere primo di ogni essere umano: il riconoscimento del proprio io più vero e la realizzazione consapevole del proprio destino:

Und wir empfanden einzig das als Pflicht und Schicksal: daß jeder von uns so ganz er selbst werde, so ganz dem in ihm wirksamen Keim der Natur gerecht werde ...³

Anche l'intera opera narrativa di Hesse (per citare tra i tanti un autore personalmente vicino alla Bodmershof) non fa che ruotare intorno al tema esistenziale dell'uomo e della sua lotta per la verità ultima: gli scenari diversi, l'Europa alle soglie del primo conflitto mondiale in *Demian*, l'India di *Siddhartha*, lo stilizzato medioevo tedesco in *Narziss und Goldmund*, il mondo utopico del *Glasperlenspiel*, come anche le diverse realtà socio-culturali e religiose con cui devono confrontarsi i protagonisti, non sono in fondo che quinte diverse all'interno di quel «magisches Theater» che nello *Steppenwolf* presenta la vicenda umana nella sua validità eterna, slegata da qualsiasi coordinata spazio-temporale.

² Cfr. H. Jappe, *Einleitung* zu: I. Bodmershof, *Unter acht Winden*, Stiasny Verlag, Graz und Wien, 1962, p. 11.

³ H. Hesse, *Demian*, in: *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1958, p. 238.

2. *Perché la Sicilia?*

Il paragone con un autore come Hermann Hesse, come anche un rapido sguardo alla restante produzione in prosa dell'autrice, ci portano inesorabilmente alla domanda: perché proprio la Sicilia? I numerosi viaggi della scrittrice, soprattutto prima e subito dopo la prima Guerra Mondiale, l'avevano portata a contatto con molte realtà europee. Ma la Sicilia, che l'autrice visita per la prima volta nel 1937, la colpisce in modo particolare: vi riconosce una realtà naturale ed umana molto simile nei tratti essenziali al suo Waldviertel⁴; e si accorge, forse proprio per questo, di provare per quest'isola straniera una forte attrazione⁵. Ma si tratta solo di questo, è solo un'attrazione istintiva che la spinge ad ambientare in Sicilia il suo quarto romanzo?

Sulle prime sembrerebbe che l'unico movente della venuta di Roberto nell'estremo meridione italiano sia la ben concreta eredità di uno zio, per altro mai conosciuto. Non si tratta dunque di una «Ehren-Reise», d'un viaggio d'istruzione come lo aveva definito già a metà del XVII secolo Christoph Jäger, intendendo uno di quegli spostamenti volti all'arricchimento culturale-artistico e alla maturazione personale del giovane «cavaliere» tedesco. Roberto non sembra saper nulla della lunghissima schiera di viaggiatori tedeschi, attratti in Sicilia prima di lui dal desiderio di arricchimenti dello spirito, di maturazione interiore, di rivelazioni sull'universo e la vita umana, e di conferme varie. Né c'è traccia nel suo bagaglio di alcuno

⁴ «Ja, wenn ich noch einmal auf die Welt kommen sollte, und dürfte wählen, wo das sein soll, so wäre es wohl wieder das Waldviertel, das ich wählen würde [...] oder vielleicht auch Sizilien. Das klingt widerspruchsvoller, als es in Wirklichkeit ist, denn die beiden sind im Grund viel ähnlicher, als man es meinen sollte. In beiden ist karges Urgestein, und arme, genügsame Menschen leben darauf, – beide sind den Winden preisgegeben, nur legt die Sonne und Hitze Sizilien den Zaum um, mit dem uns das Eis und die Kälte schnürt. Und wie Sizilien [...] durch das Meer vereinzelt und vereinsamt daliegt, so sind es bei uns die Wolken und der weite Horizont, die uns umspülen, daß man immer wieder das Gefühl bekommt, getrennt vom anderen Land, auf einer Insel zu sein» (Imma Bodmershof in un'intervista radiofonica rilasciata alla "niederösterreichische Heimatstunde der Ravag" nel febbraio 1954).

⁵ Ecco le sue impressioni relative al primo approccio con la Sicilia: «Mit Sizilien ist es mir seltsam gegangen. Als ich das erste Mal dort war (1937) nahm es gewissermaßen von mir Besitz [...] Inder würden sagen, ich sei in einem früheren Leben eine Sizilianerin gewesen und alles Gute und Böse der einstigen Heimat sei in mir wieder aufgewacht» (Cfr. G. W. Stix, «Licht von Innen»: Zu Imma von Bodmershofs Dichtung, in: «Siculorum Gymnasium», Numero speciale per i 50 anni dalla fondazione della Rivista, Catania 1993, Tomo II, pag. 710).

di quei «testi sacri», Omero, Pindaro, Teocrito, Seume, Goethe, che accompagnano invece fedelmente un viaggiatore come Ernst Jünger.

È come se la guerra, che gli ha portato via tutto, avesse cancellato in lui anche la consapevolezza di quell'eredità culturale che è retaggio comune di ogni tedesco fino ai nostri giorni, e di cui la Sicilia resta uno dei miti più resistenti.

La guerra sembra aver fatto tabula rasa del suo passato (individuale e sovrapersonale), facendo di lui uno di quegli sradicati di cui pullula la letteratura del nostro secolo.

Così si mette in viaggio verso un mondo nuovo. È, come si è già detto, l'uomo provvisto solo della nuda esistenza. Neppure i ricordi costituiscono un valido punto di riferimento nel disorientamento che lo circonda. Sembrano quasi un'inutile zavorra, che «[...] nel corso del lungo viaggio era caduta in mare e affondata, pezzo dopo pezzo»⁶. Non serve a nulla, dunque, il passato? Tutt'altro, ma vedremo più avanti in quale accezione. Roberto si trova ad un punto cruciale di svolta: nel momento del distacco dal mondo a lui noto, egli è vicino ai tanti protagonisti degli «Entwicklungsromane» della tradizione letteraria tedesca. Per esempio allo Heinrich von Ofterdingen di Novalis: anche per lui è necessario il distacco dalla patria, la rinuncia a quanto di noto e familiare fa parte della sua vita; anche per lui è indispensabile una specie di morte simbolica come punto di partenza.

Ma per dove? Per Roberto la meta è la Sicilia. E non a caso. Perché nella Sicilia Imma Bodmershof riconosce una di quelle rare soglie, da cui all'uomo moderno è ancora possibile iniziare un viaggio di discesa nelle profondità della storia del cosmo e del genere umano, discesa che è allo stesso tempo risalita, viaggio verso la conquista di un'armonia, di una legge superiore. Un'esperienza del genere è possibile proprio qui perché la realtà geografica siciliana è sentita come uno spazio che ingloba in sé anche la dimensione temporale: strato per strato, il singolo può immergersi nella storia umana, ripercorrerne le fasi fino a raggiungere quell'«Ursprung» che sta alla base di tutta l'umanità come anche al fondo di ogni vita individuale. Come vedremo in dettaglio più avanti, nel corso del romanzo al protagonista sarà permesso calarsi nei vasti meandri dell'arcaico, del mito, del religioso, che nell'avvicinarsi delle epoche storiche hanno cambiato solo la forma esteriore sopravvivendo immutati nella loro essenza: nep-

⁶ «[...] war auf der langen Reise stückweise ins Meer gefallen und ertrunken». I. Bodmershof, *Sieben Handvoll Salz*, Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag, 1958, p. 11 (Più avanti citato nel testo o nelle note con la semplice indicazione della pagina).

pure il presente, gli sconvolgimenti della storia recente, il progresso incalzante in tutto il mondo occidentale sono riusciti a seppellirli. Seppur oscuramente, Roberto lo sa fin dall'inizio:

[...] nun traf ihn der andere Name, Mongibello. Da war dieses Wort und mit ihm gegenwärtig die fremde Vergangenheit und die eigene Zukunft. (p. 9)

La realizzazione del proprio destino, la costruzione del proprio futuro presuppongono l'apertura a quel bagaglio di esperienze sopraindividuali custodite nel passato e che costituiscono la storia umana. Non si tratta dunque solo d'un movimento in avanti, della sostituzione del vecchio col nuovo: «Da war dieses Wort und mit ihm gegenwärtig die fremde Vergangenheit und die eigene Zukunft».

Non si può non cogliere una stretta correlazione tra questa visione della storia cosmica e umana, e quella della scuola romantica. Come questi infatti rifiutano la visione unidirezionale dell'illuminismo, così le correnti idealiste alla fine del 19° secolo rifiutano la visione positivista di un progresso che sia un'ininterrotta corsa in avanti. Christian von Ehrenfels è senz'altro da inserire in questa corrente: la sua è una posizione che rifiuta la tradizionale divisione del tempo nei segmenti di passato, presente e futuro, e soprattutto il movimento unidirezionale che con la stessa velocità trasforma il futuro in presente, il presente in passato. Ci troviamo di fronte invece ad un sistema in cui il passato non ha, come il futuro, carattere «cronomorfo» ma «topomorfo», non ha cioè una dimensione temporale ma spaziale. È un'urna in cui si depositano e vengono custodite, in eterno, tutte le conquiste, tutte le esperienze delle generazioni passate, che diventano l'eredità di quelle future. Così anche per i romantici il progresso del singolo come dell'umanità intera significa continua ripresa e rielaborazione del passato: «[...] die Verkettung des Ehemaligen und Künftigen»⁷. Il futuro si realizza dunque riassumendo in sé il passato in forme sempre diverse e sempre più ricche, il progresso è sempre contemporaneamente regressione: «Nur der rückwärts gerichtete Blick bringt vorwärts»⁸; o anche: «Der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet»⁹. Ed è un progresso

⁷ «[...] la concatenazione di passato e futuro» (Novalis, *Werke und Briefe*, München 1968, p. 211).

⁸ «Solo lo sguardo rivolto all'indietro spinge in avanti [...]» (Ibid., p. 519).

⁹ «Lo storico è un profeta rivolto all'indietro» (Friedrich Schlegel, *Fragment 80 aus dem Athenäum*), in: *Friedrich Schlegel: Schriften und Fragmente*, zusammengest. v. Ernst Behler, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1956, p. 91)

che per i romantici come per Ehrenfels non ha mai fine: non a caso la struttura triadica applicata all'evoluzione storica in *Christenheit oder Europa* ha carattere ciclico. Per Novalis la Grecia classica è "età dell'oro", ma lo è anche il medioevo cristiano, che anzi risulta allo stesso tempo "nuova età dell'oro" in un ciclo triadico più antico, e "prima età dell'oro" nel ciclo storico successivo.

Questa visione di un'evoluzione eternamente in atto trova nel romanzo *Sieben Handvoll Salz* un'armonica rappresentazione letteraria. Nella Sicilia della Bodmershof, infatti, non sono ancora scomparse le ultime tracce di quella prima "età dell'oro" in cui l'uomo primitivo viveva in uno stato di innocente, inconscia unità con la natura e la sua armonia; in Sicilia questo stato riesce a coesistere con le manifestazioni del progresso, cioè di un successivo stadio di disarmonia, in cui il legame con la natura è stato spezzato dal razionalismo, dalla coscienza, e in cui l'uomo stesso è scisso e disorientato. Solo qui dunque, dove al singolo è dato di venire a contatto con entrambe queste realtà, gli è anche possibile, attraverso di esse, raggiungere quel terzo stadio, la "nuova età dell'oro", descritto anche da Heinrich von Kleist nel suo famoso *Über das Marionettentheater*, lo stadio in cui la razionalità umana ha raggiunto uno stato di consapevolezza così totale e perfetto da non essere più in contrasto con la natura e con l'innocenza, ma da fondersi con essa in un'armonia assoluta.

Per non lasciare quest'insieme di temi su un piano astratto è ora opportuno avviare un'analisi più particolareggiata del romanzo siciliano accompagnando il protagonista nelle varie fasi del suo cammino di ricerca, nonché attraverso gli ambiti in cui questa ricerca dovrà muoversi.

Il contatto col mondo naturale costituisce una prima fase del processo di conoscenza e maturazione di Roberto, che poi esperienze d'altro tipo amplieranno, approfondiranno e completeranno: l'esperienza intellettuale, dovuta alla scoperta di libri e alle conversazioni; quella artistica, concretata nelle ceramiche di Gigliola; l'esperienza religiosa, sia nella versione cristiana offertagli dalle processioni della settimana santa, sia in quella «paganica», legata al culto di Mitra, ma anche alla sopravvivenza di miti greco-romani e di una tenace superstizione; infine l'esperienza più generalmente umana, anch'essa tutt'altro che facile per quest'uomo moderno, che tende sulle prime a comprendere i suoi simili e a comunicare con loro esclusivamente su un piano intellettuale e con l'unico strumento della parola.

Il romanzo *Sieben Handvoll Salz* si apre con lo sbarco del protagonista a Catania, dopo una traversata durante la quale Roberto aveva rotto in modo apparentemente definitivo col suo passato. Ed effettivamente la

prima sera trascorsa nella “proprietà Matteo” lo porta ad una prima, importante constatazione:

Hatte er seit dem Ausgang der Kindheit sein Leben nicht nur eben ertragen, statt es zu leben? (p. 11)

L'infanzia è definitivamente conclusa, l'età dell'armonia incosciente, definita da Novalis come quello stato paradisiaco di unità tra lo spirito e il mondo in cui gioco e spontaneità sono gli strumenti di conoscenza e comprensione del mondo. E Perce si trova invece già da lungo tempo in uno stato di disarmonia che ha dimenticato cosa significhi un contatto diretto, spontaneo, con i ritmi e le manifestazioni del mondo naturale. Lo dimostra chiaramente in questa prima sera, durante la cena solitaria ma solenne: i sensi, da tanto tempo come congelati, si aprono improvvisamente agli stimoli dei colori, dei sapori, degli odori nuovi: ma è un sentire ancora incerto, insicuro, subito soffocato dalla paura di andar perduto, di essere sepolto per sempre nella dimenticanza. L'unico rimedio per Roberto è annotarsi su un pezzo di carta: «Nicht vergessen. Es ist» (p. 11), un rimedio significativo quanto paradossale, dato che proprio nell'atto dello scrivere l'esperienza sensoriale immediata diventa rielaborazione intellettuale. Ci troviamo di fronte ad un soggetto in cui la razionalità moderna ha preso il sopravvento sulle capacità sensoriali, una ragione però che non è tanto potente da eliminare il senso di disorientamento, di precarietà, di paura, propri di chi non possiede più alcun punto di riferimento.

Provvisto di uno strumentario quanto mai esiguo, Roberto viene messo a confronto con la contraddittoria, incomprensibile, «oscura» realtà siciliana: tra le prime sensazioni, per lo più negative, che lo colpiranno, la più tenace e tormentosa sarà la sensazione di esser circondato da un mistero, un mistero che è impossibile ignorare perché è il fondamento di tutto. La «blaue Blume» per Roberto è l'imponente, irremovibile blocco di pietra rappresentante il dio Mitra e il sacrificio del toro: un oggetto misterioso, a lungo indecifrabile, che rimanda, a due altri enigmi, quello della personalità dello zio Matteo, ormai morto, e quello dell'eredità spirituale che costui ha lasciato al nipote. Le varie strade imboccate da Roberto per avvicinarsi alla soluzione di questi enigmi si riveleranno in parte sentieri senza sbocco.

3. *La natura*

In *Sieben Handvoll Salz* la natura siciliana è, nel suo insieme, una «Mutterwelt», ben diversa dalla «matrigna» che nella novella *Milch auf Gestein*

non permette al protagonista, il tedesco Körner, nessun tipo di approccio. Sebbene per alcuni istanti Körner si illuda di essere stato inglobato nel nuovo cosmo¹⁰, in realtà poi la sensazione di estraneità iniziale non farà che riconfermarsi alla fine della novella, nello sguardo assolutamente indifferente che le capre gli rivolgono, il giorno della sua partenza dall'isola. I motivi di questo rifiuto non vanno comunque cercati solo nell'essenza impietosa di quest'isola, vista come una Medusa vorace che da sempre aveva attratto con forza irresistibile popoli di ogni parte della terra, per poi annientare inesorabilmente chiunque cadesse in suo potere. È vero che il motivo della forza d'attrazione esercitata dall'isola sullo straniero, ritorna più d'una volta anche in *Sieben Handvoll Salz*:

Roberto [...] sprach von der Anziehungskraft, die Sizilien zu allen Zeiten ausgeübt hatte, und von der Roberto selbst spürte, wie sie ihn jeden Tag mehr in ihren Bann zog. (p. 121)

Qui manca però quel senso di fatalismo annichilente, che dà il tono alla novella. Il tema del dualismo tra libera scelta dell'individuo e sottomissione ad una legge cosmica di armonia superiore gioca un ruolo importantissimo in tutta l'opera dell'autrice. È un problema cardine, forse quello centrale, e lo tratteremo dettagliatamente più avanti. Qui basti accennare che Körner non è capace, come Roberto, di scegliere l'isola quale suo destino, e di sacrificare tutto il resto, la vita precedente, per inserirsi con un atto di volontà nell'ordine e nell'armonia del cosmo siciliano; e neppure è capace di seguire con decisione i dettami della sua volontà: resta stranamente passivo, permettendo alle forze cosmiche dell'isola di servirsi di lui e di respingerlo una volta diventato inutile.

Urban Roithner, l'eroe del romanzo *Die Rosse des Urban Roithner*, è, da questo punto di vista, un personaggio più complesso e più difficile da inquadrare. A tutta prima sembrerebbe al lettore di trovarsi di fronte ad una forte personalità, ad una volontà titanica lanciata «al galoppo» verso il suo fine: la realizzazione del proprio destino individuale. Una maggiore attenzione a certi particolari, a certi termini ricorrenti con frequenza non casuale già nelle prime pagine, chiarisce però che chi agisce qui è una natura ancora troppo debole, e, nonostante la sua forza, incapace di piegare l'i-

¹⁰ «Das Land und das Licht hatten ihn in ihrer Gewalt, und er hatte sein gesondertes Denken aufgegeben. Er fühlte sich [...] einfach wie ein Stück Natur (I. Bodmershof, *Milch auf Gestein*, in: *Solange es Tag ist*, Innsbruck: Österreichische Verlagsanstalt, 1953, p. 41)

stinto a una volontà superiore. Non c'è in Urban un libero arbitrio che decide, che modera, frena e supera paure e dubbi, osa o rinuncia, come sarà il caso di Roberto. L'incapacità di esercitare un controllo sull'irruenza della sua natura trasforma l'impulso di autorealizzazione, un impulso nobile, in una forza che, invece di operare in vista di un ordine sempre più perfetto, tende alla distruzione dell'armonia di quest'universo, contribuisce alla prevalenza del caos, è quindi di segno negativo. La mancanza di misura e l'impazienza sono la rovina di Urban, lo rendono cieco, soprattutto rispetto ai segnali ammonitori che una natura vivente e partecipe non si stanca di inviargli. Al contrario di Roberto e Körner, Urban ha infatti il vantaggio di non essere uno straniero, e un intimo legame con la natura non ha bisogno di conquistarselo. Il protagonista, nato e cresciuto nel Waldviertel, non è un intruso, anzi si rivela un elemento costitutivo dell'universo naturale rappresentato nel romanzo: mentre infatti in *Sieben Handvoll Salz* i poli ordine-caos, creazione-distruzione, tra i quali si trova a lottare Roberto, sono riuniti simbolicamente nell'Etna, qui essi vengono impersonati dai due personaggi principali: la giovane Barbara è il principio creatore e ordinatore, Urban finirà con l'assumere la valenza simbolica di forza disequilibratrice e distruttrice.

In *Sieben Handvoll Salz* il primo messaggio che il paesaggio siciliano invia al nuovo arrivato è indubbiamente di segno negativo, un messaggio fatto di estraneità, rifiuto, indecifrabilità. È una natura dominata dall'oscurità, quella che gli si presenta; dominata dalle nuvole che nascondono ogni cosa, dal nero della terra, dei muri, delle case costruite in lava; dominata dalla sensazione di sofferenza che emana da un mondo vegetale in balia di sinistri elementi:

Weingärten, blattlos und kahl auf schwarzem Grund, die zurückgeschnittenen Strünke wie in Qual gewunden; niedere Häuser aus Lavasteinen, deren Dunkel auch dort durchbrach, wo rostrote oder blaue Tünche es zu verstecken suchte; und immer wieder Mauern, die Straße einengend, niedere Mauern, hohe Mauern aus nackter behauener Lava, kilometerweit, Schwärze überall. (p. 8)

Sebbene sul mistero che lo circonda Roberto potrà far luce solo molto più tardi, la sensazione di estraneità viene mitigata già all'arrivo nella "proprietà Matteo", che lo zio gli ha lasciata in eredità:

Während Roberto so, zwischen den beiden leuchtertragenden alten Frauen, die Treppe hinaufstieg und die Kerzenflammen gelb von dem weißen Gewölbe widerstrahlten, erschien ihm dieses Licht über-

aus reich und mild [...] es hieß ihn willkommen in dieser dunklen Fremdheit. (p. 11)

La calda luce dei candelabri, con cui le due vecchie accompagnano Roberto nella sua stanza, rivelerà più tardi il suo profondo valore prefigurativo; la ricchezza di colori e sapori che caratterizza la prima cena del giovane nella nuova dimora, preludio di quell'epifania di luce che soggiogherà Roberto il mattino seguente, è già un chiaro segno di benvenuto da parte della natura siciliana, ma soprattutto è un primo esame per lui. Come abbiamo visto, la sua capacità di aprirsi tramite i sensi al mondo circostante, andrà ancora esercitata: l'esercizio, lungo e faticoso per Roberto, sarà indispensabile in quanto primo strumento per il ritorno a sé, cioè a quel nucleo centrale perduto da ogni singolo con il concludersi dell'infanzia, e perduto dall'umanità intera con la perdita dell'innocenza originaria. Il bilancio complessivo di questo primo impatto con la Sicilia è dunque un senso ancora confuso di rinnovamento, di rinascita¹¹, controbilanciato però dalla paura di fronte all'ignoto che gli sta dinanzi:

Was übernahm er damit? Was verlangte dieses Fremde von ihm, und zu was verpflichtete es ihn? (p. 12)

Un passo comunque veramente decisivo nel processo di inserimento di Roberto nel cosmo naturale siciliano non è tanto il giro di visita dei suoi nuovi possedimenti, quanto piuttosto la decisione di dedicarsi lui stesso ai lavori agricoli indispensabili al vigneto. Una decisione dettata soprattutto dalla disperata necessità di trovare un appiglio, un punto fermo in mezzo all'incertezza e al disorientamento che l'ignoto circostante suscita in lui: il primo impatto con un ambiguo rappresentante della giustizia siciliana, il giovane avvocato Farrangacci, «lasciò Roberto profondamente disorientato. Per combattere questo stato il giovane cominciò a lavorare nei campi [...] Nell'incertezza che lo aveva invaso e non riusciva a vincere, si aggrappò ad un oggetto che al contrario emanava sicurezza e determinazione. La zappa di Matteo [...]»¹².

¹¹ «[...] immer mehr erfüllte ihn in dieser Stunde die Empfindung, daß sein eigentliches Leben erst jetzt und hier begann» (Ibid., p. 11).

¹² «[...] [Roberto] blieb zunächst in Ungewissheit. Er versuchte ihr zu begegnen, indem er selbst mit der Erdarbeit begann [...] In dem Ungewissen, das Roberto umgab und das sich seinem Zugriff entzog, faßte er nun einen Gegenstand, der voll war von Bestimmtheit und Bestimmung. Es war die Zappa Matteos [...]» (Ibid., p. 18). Per la traduzione italiana di questo come di successivi passi del romanzo si confronti anche: I. von

Questo sarà l'inizio di un processo lento e faticoso, che si concluderà con una vittoria parziale. Da un lato infatti il lavoro agricolo, simboleggiato dalla zappa dello zio¹³, diventerà per Roberto veramente uno dei punti fermi, una delle costanti della sua nuova vita sull'isola. Un'attività che costa molta forza ma ne infonde al contempo una nuova, sconosciuta:

Manchmal spürte Roberto in seine Müdigkeit eine Kraft einfließen, die aus dem Werkzeug selbst zu kommen schien [...] (p. 19)

Un'attività che insegna la virtù della pazienza e ad evitare gli errori della precipitazione:

Freilich, wenn er am Morgen den Grund vor sich sah, denn er heute allein bewältigen wollte, [...] hatte er den Eindruck, die Bemühung sei sinnlos. Kaum möglich, eine Fläche von solcher Größe mit der Zappa an einem Tag umzuwenden. Dann aber setzte die Erfahrung ein, die jedesmal neu war: er durfte nicht an die ganze Fläche denken, er mußte allein das kleine Stück Grund anschauen, das ihm unmittelbar vor den Füßen lag [...] Stück fügte sich an Stück, und wenn er sich nach einigen Stunden umwandte, dann stand eine lange Reihe von kniehohen Erdkegeln da [...] So, dachte Roberto, und nur so, werde ich auch das Kommende bewältigen. (p. 45)

Un lavoro che è anche ritmo di vita, addestra ad interrogarsi, a cercare risposte («Lavorando si aveva tutto il tempo per riflettere con calma e chiarezza»¹⁴), a sopportare l'incertezza e la paura. Nello stesso tempo gli sarà chiaro sin dal primo momento che per lui, non tanto in quanto straniero ma in quanto uomo moderno, la via del raggiungimento della legge Superiore o «Höheres Gesetz» non può più essere soltanto quella dell'inserimento in un ciclo agricolo-biologico:

Ercole, curvo accanto a Roberto, zappava il terreno con un ritmo regolare, fatto di forza misurata [...] Un ritmo che era in lui ma allo stesso tempo al di sopra di lui [...] Roberto osservava il vecchio ac-

Bodmershof, *Sale di Sicilia*, trad. di Giuseppe Dolei, Palermo: Lombardi-Marsilio Editore (di prossima pubblicazione)

¹³ Uno dei tanti oggetti del romanzo che potremmo definire «ilkiani», oggetti che posseggono una vita e una voce propria, che parlano dunque a chi sa ascoltarli. Sono reali e concreti, ma simboli allo stesso tempo di una verità più profonda: «Die Zappa arbeitete jetzt fast wie von selbst unter Robertos Händen [...]» (ibid., p. 49). Lo stesso si può dire, lo vedremo più avanti, delle ceramiche di Gigliola.

¹⁴ «Es ließ sich gut und klar denken bei der Arbeit», p. 50.

canto a sé: scarno come una vite rinsecchita ma instancabile nel suo lavoro, egli agiva con una naturalezza che possiede solo ciò che esiste da sempre.¹⁵

Ercole è uno di quei residui della prima “età dell’oro” di cui si è detto sopra, è l’umanità della fase originaria. Ma, come Novalis, i romantici e Kleist non si stancano di sottolineare, non è possibile, né sarebbe desiderabile, una ricaduta nello stato di innocenza precosciente delle origini. L’uomo moderno è chiamato a compiere un cammino ben più lungo, deve cioè raggiungere coscientemente l’innocenza attraverso l’esperienza dell’assoluta razionalità. Una chiave di lettura importantissima potrebbero darcela i termini con cui Novalis definisce i due stadi di innocenza: quello originario è caratterizzato dalla *monotonia*; quello della “nuova età dell’oro” invece dall’*armonia*, cioè dalla risoluzione dei contrasti in una sintesi superiore. L’umanità del nostro tempo dunque, trovandosi in un’età di passaggio, deve fare l’esperienza dello straniamento e della separazione, rinunciando al noto ed aspettando l’altro da sé; deve sopportare il peso delle tensioni che nascono dal coesistere del contraddittorio, cioè dalle polarizzazioni. Solo attraverso questa esperienza è possibile raggiungere l’alto livello di coscienza, che si ricongiunge al suo polo opposto, si rifà incoscienza. Per questo il cammino di Roberto deve iniziare con l’abbandono della Germania, di ciò che gli è noto; e il suo cammino deve proseguire in un mondo come quello siciliano, non solo perché a lui assolutamente estraneo, ma soprattutto perché di per se stesso una realtà che vive di contrasti, in ogni campo. La natura siciliana non ne è che la riprova più lampante e, come vedremo, assumerà nella struttura del romanzo il ruolo di enfattizzazione simbolica di tutti i contrasti, da quello culturale a quello religioso. Questa natura gli si mostra sin dall’inizio con due volti diametralmente opposti: quello minaccioso e funereo che lo accoglie al suo arrivo, l’altro raggianti del mattino successivo. Allo stesso modo, poche settimane dopo, l’avvento della primavera si manifesterà in un violento, improvviso passaggio dal freddo al caldo:

Hart, ohne Übergang, war der Wechsel gekommen, er schien die Art

¹⁵ «In gebückter Haltung schlug Ercole, neben Roberto arbeitend, in den Boden, gleichmäßig, stark und in überlegener Ruhe [...] in einem Rythmus, der nicht bloß sein eigener war [...] Roberto [...] sah neben sich den alten Mann, der aussah wie ein dürrer Weinstock und der unermüdbar seine Arbeit vollbrachte, so selbstverständlich, wie nur Uraltes sich selbst verständlich ist» (p. 19).

anzuzeigen, wie hier wohl alles geschah, im Aufeinanderprall der Gegensätze. (p. 65)

E persino il risveglio della natura, proprio nel suo splendore di colori, profumi, odori, assume un carattere di oppressione, quasi di minaccia:

Im ersten Aufatmen des Abends verdichteten sich die Düfte des unabsehbaren Gartens und lagerten in Wolken über ihm, ein Rauch, der nicht zum Himmel stieg. Der Duft kam von einer langen Pergola, [...] von gelben offenen Blüten, [...] aus Rosenbeeten, aus den weißen Träubchen der Lorbeerkugeln und unerschöpflich aus den Orangenbäumen, deren Blüten neben den Früchten sich öffneten. Roberto hatte den Eindruck, daß der Frühling hier wie ein gespanntes Raubtier hinter dem Übermaß von Blüten versteckt lauerte, ein Frühling der Gewalt. (p. 73)

La prima visita a Catania poi, due giorni dopo il suo arrivo, lo mette a confronto con un altro tipo di ricchezza multiforme, quella etnica, che avrebbe dell'inverosimile se a Roberto non fosse nota la storia delle numerosissime dominazioni in Sicilia. Questa consapevolezza riempie di paura, come si è visto, il protagonista della novella *Milch auf Gestein*, che capisce di non essere altro che un anello insignificante di una lunghissima catena. La reazione di Roberto è diversa: lo colpisce indubbiamente l'estrema varietà dei tipi umani, ma soprattutto la natura particolare del legame che li unisce:

Was an Gegensätzen sich zeigte, floß zusammen in einem Strom, der schwermütig, wild und ergeben zugleich dahinzog. Viele Blicke streiften Roberto, sie stießen nicht an seine Fremdheit [...] Er spürte, daß jeder, der da ging, gebunden war an das Anderssein des Nächsten und daran teilhatte. Sizilianer, sie waren es durch etwas, das schwer zu fassen war: es mochte der gewohnte Zwang sein, das Fremde, das immer wieder eingebrochen war in ihr Land, zum Eigenen zu machen und die Gegensätze in sich zu ertragen. Roberto kam es nahe, was der zu erbringen hatte, der Sizilien gewinnen wollte als Heimat, und er erschrak. (pp. 16-17)

Tale consapevolezza non è scavra di paura, ma non è certo il fatalismo rassegnato di Körner: Roberto riconosce, seppur ancora confusamente, la difficile strada da percorrere per diventare siciliano. Per usare le parole di Novalis: «Il cammino dalla monotonia all'armonia dovrà necessariamente

passare attraverso la disarmonia»¹⁶. Non gli resta che imparare a sopportare le tensioni create dai contrasti, sia esterni, cioè nell’impatto con tutto ciò che è diverso da sé, sia interni, cioè tra istinto e raziocinio, tra la tendenza individuale all’autoaffermazione e la necessità per l’io di sacrificare l’individualità inserendosi volontariamente nella legge superiore. Solo questo processo porta alla «[...] sintesi superiore di unità e molteplicità [...]»¹⁷, che non a caso costituisce anche per Christian von Ehrenfels il fine ultimo di tutto il creato: la forza divina ordinatrice è per lui quella, il cui fine unico consiste nella creazione di «Gestalten» di livello sempre più alto, cioè quelle in cui le due caratteristiche di unità dell’insieme e di varietà degli elementi costituenti siano presenti in maniera sempre più accentuata.

4. La scienza e l’arte

L’ambito del sapere scientifico si rivelerà di poco aiuto nella penetrazione del mistero che circonda il protagonista: Roberto si renderà ben presto conto che i libri non possono far luce sul significato della scena riportata sul bassorilievo trovato nella sua stanza, né sul significato delle oscure frasi appuntate da Matteo sull’ultima pagina di un trattato di viticoltura. Si tratta di una formula d’invocazione, poche righe, non a caso quasi cancellate, «stark verwischt» (p. 48), come a voler ribadire l’insufficienza della scrittura quale mezzo di trasmissione della verità. Come non è un caso che Matteo, a prescindere da questa formula oscura, non ha lasciato al nipote nulla di scritto, nessun messaggio, nessun “testamento spirituale”:

[...] perché Matteo, insieme al testamento ufficiale, non gli aveva lasciato nessun messaggio personale, che lo aiutasse a chiarire l’essenziale?¹⁸

La risposta a questa domanda, comunque, il nipote la conosce già adesso. Al cospetto delle poche righe quasi illegibili capisce che «[...] gli studiosi, che dedicavano l’intera vita a riportare alla luce riti religiosi ormai dimenticati, certo ne sapevano più di lui [...] Ma parole come queste pro-

¹⁶ «Der Übergang von der Monotonie zur Harmonie wird freilich durch die Disharmonie gehen» (H. Mähl [Hrsg.], *Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, München: Carl Hanser Verlag, 1978, vol. 2, p. 335)

¹⁷ «höhere Synthesis der Einheit und Mannigfaltigkeit» (Ibid., p. 378)

¹⁸ «[...] warum hatte Matteo keine persönliche Botschaft an ihn hinterlassen, keinen Hinweis auf das Wesentliche, neben dem sachlichen Testament?» (p. 201).

venivano da una sfera del tutto indipendente da quanto descritto sui manuali»¹⁹. La sfiducia verso la scrittura, cioè verso la scienza e, più in generale, la sfiducia nella razionalità, sono molto diffuse in alcune correnti idealiste del 20° secolo in cui, come si è detto, la Bodmershof va inserita. È una sfiducia che ritroviamo nel romanzo *Das verlorene Meer*, il cui protagonista, non a caso uno storico, comprenderà, seppur con fatica, che non tramite le cronache cittadine potrà risalire alla vera storia della città Brügge, ma solo tentando una comunicazione diretta, quasi sensoriale, con essa.

Roberto non ottiene alcun aiuto dai libri, né sa dargliene l'anziano notaio Farrangacci, custode della legge scritta e difensore della verità. Costui si è reso conto da tempo che, specialmente in Sicilia, le regole sancite dal potere statale, la giustizia e la verità da lui rappresentate non sono certo le uniche vigenti. Tutto quel che è certo e definito deve fare i conti con quanto non è possibile costringere in formule e paragrafi: la vasta sfera del reale che non è possibile «autenticare» («beglaubigen») è una parola di cui Ferrangacci si serve con frequenza non casuale, ma di cui allo stesso tempo non si può negare l'esistenza. Questa consapevolezza è la causa del senso di amarezza che caratterizza la sua figura. La natura razionale del notaio non gli permette infatti, di travalicare i codici di giustizia prodotti del raziocinio umano, della scienza giuridica, come era stato possibile a Matteo, così da poter riconoscere ed accettare un concetto di giustizia più alto, che racchiuda in sé anche tutto quanto apparentemente nega la giustizia stessa.

Falliti i tentativi di arrivare alla verità attraverso la scienza, Roberto tenta una strada diversa, recandosi dalla nipote di quel Gilberto che era stato professore universitario di Matteo: anche lui uno storico, come il Cornelius di *Das verlorene Meer*, aveva capito in un processo di lenta maturazione come la storia in quanto scienza possa aiutare solo fino ad un certo punto chi è alla ricerca del vero:

Gilberto war [...] von der Geschichte zur Religion gekommen. Er hatte erkannt, daß die Geschichte Siziliens ihre eigentliche Bedeutung aus jener anderen Sphäre empfing [...] (p. 151)

La visita a Gigliola Gilberto allontanerà invece Roberto ancora di più

¹⁹ «[...] die Gelehrten, deren Lebensarbeit es war, das Bild verlorener Religionen wiederherzustellen, mußten besser Bescheid wissen als er [...] Aber Worte wie diese kamen aus einer Sphäre, die geschieden war von alledem, was die Bücher beschrieben» (p. 50)

dal solido territorio del sapere scientifico: già durante il viaggio in autobus verso Enna, forse una delle parti più originali del romanzo, il protagonista ha a momenti la sensazione di essere introdotto in un mondo irreali: le immagini paesaggistiche sfilano al finestrino come fotogrammi di una pellicola. Dinanzi al suo sguardo attonito, dopo la profusione di colori tipica del rigoglioso versante sud del vulcano, ecco stagliarsi l'improvvisa negazione del nero lavico, popolato da mostri fiabeschi:

Dann auf einmal, wie mit dem Messer abgeschnitten, nichts mehr davon. Schwarze Schollen, nichts als Ströme schwarzer Schollen, scharfkantig erstarrt in der Geste des Fließens oder wulstig gefaltet, gleich der Haut vorsintflutlicher Tiere. (p. 51)

Poi improvvisamente, ad una svolta della strada, «[...] il finestrino si riempì di nuove immagini [...] E Pocchio non aveva fatto in tempo a fissarsi sul nuovo scenario, che questo era già scomparso, come in un sogno [...]»²⁰. Il soggetto che guarda è sottomesso passivamente al veloce mutare delle immagini, che acquistano così un carattere fiabesco:

Die Landschaft drehte sich im Fenster, einmal, zweimal, viele Male [...] Das Unwirkliche wiederholte sich in gleicher Weise und wurde dadurch allmählich wirklich [...] Dann auf einmal, als wären alle diese Bilder nur Vorbereitung gewesen, damit der Fremdling, der Enna zum erstenmal erblickte, das glaubte, was er sah, ein Berg, der gesondert von allen anderen mit einem einzigen steilen Schwung zur Höhe fuhr und oben in der Nachbarschaft der Wolken auf einer Tafel, wie einen Kronschatz, seine Stadt trug. (p. 52)

Ma non basta. Sceso dall'autobus, «ancora turbato dalle immagini del viaggio»²¹, Roberto non riesce a liberarsi dalla sensazione di trovarsi in una realtà fuori dal reale:

[...] und auch die Namen der Straßen brachten ihn nicht eben ins gewohnte zurück: Via Plutone, Via Demeter, Via Proserpina. (p. 52)

Intorno alla figura di Gigliola ancora elementi stranianti; e infine l'incontro con la fanciulla acquista il valore di un vero antidoto a quella scienza, tramite la quale il protagonista aveva cercato invano di far luce sul mistero che lo circonda.

²⁰ «[...] andere Bilder schoben sich in das Fenster [...] Kaum hatte das Auge sich an dem Bild festgesogen, war es verschwunden, wie ein Traumbild [...]» (p. 51)

²¹ «[...] noch benommen von den Bildern der Fahrt [...]» (p. 52)

Gigliola si rifiuta di servirsi nel modo consueto del mezzo convenzionale di comunicazione, la parola. Dapprima impone il silenzio, lasciando Roberto alla mercé di un'aspra lotta interiore tra l'istinto e la ragione:

All'inizio tutto gli sembrò naturalissimo. Lo pervase una sensazione di intensa familiarità, come se visse qui già da lungo tempo.²²

Ma all'istinto, che sente Gigliola e la realtà che la ragazza rappresenta come vicini e familiari, si oppone quasi subito il raziocinio:

In Roberto cominciò ad insinuarsi l'ira [...] Tutto ciò era pura follia.²³

La seconda fase del loro «colloquio» sarà solo in apparenza un'interruzione del silenzio precedente: alle impazienti, irruente, irritate domande di Roberto sul significato dei segni oscuri che lo circondano, la fanciulla, nella calma benigna ma un po' canzonatoria di chi ha a che fare con un fanciullo immaturo e troppo impetuoso, reagisce con risposte che non rivelano nulla, ma si limitano a rassicurare Roberto: «Sie werden schon noch darauf kommen» (p. 57), e poco più avanti: «[...] aber darauf werden Sie erst später kommen.» (p. 58). Gigliola sa bene infatti che chi è alla ricerca del vero non può sperare di apprenderlo per trasmissione diretta da chi questo vero lo ha già conquistato: ogni individuo deve ripercorrere da sé il cammino che porta dall'oscurità alla luce. Che è poi la conclusione cui giunge anche il giovane *Siddhartha* nel noto romanzo di Hesse:

[...] keinem wird Erlösung zuteil durch Lehre [...] Die Lehre enthält nicht das Geheimnis dessen, was der Erhabene selbst erlebt hat.²⁴

Gigliola sa di poter aiutare Roberto, anzi, come costui apprenderà più tardi, si sente quasi investita, quale artista e nipote di Gilberto, del compito di indicare la via a chi è in cammino.

Ma la ragazza sa anche che a questo scopo non servono sermoni indottrinatori, quanto piuttosto due strumenti di tutt'altra specie: il primo è lo strumento di cui si serve anche il defunto Matteo, e cioè il rimando ad una scena figurata, la scena del sacrificio del toro da parte del dio Mitra. Come Gigliola suggerisce a Roberto, per accostarsi al vero bisogna esser capaci

²² «Roberto kam zuerst alles natürlich und selbstverständlich vor. Er fiel in das Empfinden, als sei ihm dies alles vertraut und als habe er lange schon hier gelebt» (p. 55).

²³ «Roberto begann sich zu ärgern [...] Das alles hier war doch eigentlich verrückt» (p. 55).

²⁴ H. Hesse, *Siddhartha*, in: *Gesammelte Schriften*, vol. 3, cit., p. 643

innanzitutto di decifrare autonomamente le scritture ideografiche in cui ci si imbatte:

Sie müßten sich einmal das Bild auf dem Stein so anschauen, wie einen Brief, der in einer Bilderschrift geschrieben ist. Aber Sie müßten sich dabei in die Haltung eines Kindes versetzen und dürften nichts von Ihrem Wissen dazwischenschieben. (p. 108)

L'affermazione sottolinea per l'ennesima volta come il sapere scientifico non solo non sia d'aiuto, ma possa risultare addirittura un ostacolo in alcuni processi di apprendimento. Le parole di Gigliola danno quindi al protagonista e al lettore un'importantissima chiave di lettura: per la Sicilia stessa, che va vissuta e interpretata come un immenso libro di immagini, paesaggistiche, storiche, mitiche, religiose, artistiche; immagini che rimandano tutte ad un significato profondo, ad una verità comune. Ed è forse per mettere Roberto subito a confronto con una di queste sfere, reali e simboliche allo stesso tempo, che Gigliola lo conduce nella sua officina e gli dà un saggio della sua maestria nell'arte ceramica. Mettendovi piede Roberto si sente trasportato nuovamente in un mondo mitico-fiabesco, in un laboratorio in cui «[...] zwei Zauberer einen Wettstreit aus[tragen] [...] sich mit halben Worten verständigend, wie in einer Beschwörung» (p. 59). Si tratta di Gigliola e del suo iniziatore in quest'arte, il nano che vive e lavora con lei in questo castello minuscolo arroccato tra le nuvole: Enna, l'"ombelico" della Sicilia.

E ciò a cui il protagonista assiste in quest'officina è il miracolo della creazione artistica, la creazione di nuova vita partendo dalla materia al suo livello più basso (per usare la terminologia di Ehrenfels, in quello stadio, in cui risulti basso il prodotto di unità e molteplicità). Già al suo ingresso in casa Gilberto, Roberto aveva scorto sul pavimento di una bassa sala «[...] una schiera di strane creature raccolte in gruppi [...] simili a piante o animali che vivono nelle profondità marine. Erano vasi di terracotta [...]»²⁵. La sensazione iniziale del giovane, di trovarsi di fronte non ad oggetti inanimati, ma ad una materia cui qualcuno aveva trasmesso l'alito vitale, viene confermata:

An der Drehscheibe stand jetzt der kleine Alte. Er trat mit dem Fuß den Hebel, die Scheibe drehte sich, und aus einem Klumpen Ton wuchs zwischen seinen Händen unglaublich rasch, wie etwas Le-

²⁵ «[...] in Gruppen und Scharen sonderbare Gebilde [...] wie Tiere oder Pflanzen, die auf dem Grund des Meeres wuchsen. Es waren Tongefäße [...]» (p. 53)

bendiges, ein gebauchter Krug auf. Es sah aus, als bilde und erhebe sich das Gefäß selbst und empfangen aus den leicht hingehaltenen Fingern des Mannes nur eben den Impuls zu seiner Entstehung. (p. 58)

Quando è la volta di Gigliola:

[...] nun [schöpfte] Gigliola mit der Hand aus einem Trog einen Klumpen gekneteten Ton, legte ihn auf die Scheibe und begann sie zu drehen. Wieder wuchs pflanzenhaft ein Gefäß hervor [...] (p. 59)

Il genio artistico della ragazza si distingue dal mestiere del vecchio per la capacità che è in lei di infondere alle sue creazioni quella leggerezza e levità che caratterizzano la sua stessa figura. Durante il loro primo colloquio Roberto infatti aveva notato che i movimenti di Gigliola sembrano non sottostare alle leggi di gravità. Osservando adesso con attenzione il suo vaso accanto a quello del maestro, il protagonista giunge alla stessa conclusione:

Der Krug des Alten stand auf dem Boden, [...] Gigliolas Gefäß aber stand über dem Boden, wie von eigener Kraft getragen. (p. 59)

Ma da dove proviene la capacità di Gigliola di sciogliersi da ciò che lega troppo alla materia? Come si raggiunge e come si trasmette una tale dote?

[...] man muß das Gefühl dafür in den Fingern haben, wer es nicht schon als Kind gelernt hat, der lernt es später kaum noch [...] (p. 59)

La capacità di un rapporto diretto e attivo col creato è qualcosa che rinvia allo stadio di innocenza, di istintività infantile e che poi generalmente va perduto.

Il maestro di Gigliola, «quel vecchietto minuscolo, [...] piccolo come un bambino ma con i capelli grigi arruffati [...]»²⁶, che guarda Roberto con occhi pieni di calore e fiducia infantili, sembra non aver del tutto abbandonato questo stato. E nel descrivere l'atmosfera che regna nel laboratorio artistico di Gigliola, l'ospite constaterà: «Vi regnava il silenzio assoluto dei luoghi in cui giocano i bambini»²⁷. Roberto invece deve tornare all'innocenza per la via più lunga, attraverso il cammino della coscienza. Gigliola lo accompagnerà insegnandogli l'indispensabile, la comunicazione priva di parole, basata sul silenzio, sull'ascolto e la comprensione dei messaggi in-

²⁶ «[...] der kleine Alte [...] klein wie ein Kind, aber mit wirren grauen Haaren [...]» (p. 53)

²⁷ «Die Stille war so dicht wie in einem Raum, in dem Kinder spielen» (p. 196).

viati dagli oggetti. Le successive visite alla ragazza e al contempo le visite al negozio catanese di ceramiche, svilupperanno sempre più in Roberto la capacità di attivare i sensi, il coraggio di affidarsi ad essi, di riconoscerli come veri ponti per la comunicazione diretta con la realtà circostante:

Er begann jetzt erst die Keramiken zu betrachten, und allmählich sprachen die einzelnen Formen Botschaften aus, fast so als wären es Briefe, die er von Gigliola empfang. (p. 116)

Tra l'altro Roberto apprenderà dalla scettica Contessa Della Rocca, la quale dirige il negozio di ceramiche, che «[...] quel che riusciva particolarmente bene a Gigliola, era il recupero della linea tradizionale sicula, in costante evoluzione, nel gusto formale contemporaneo»²⁸. Anche nell'arte della giovane ritroviamo dunque quello che si è dimostrato essere un elemento peculiare della realtà siciliana: il saldo legame esistente tra presente e passato, sia esso prossimo o remoto.

Ma vi ritroviamo allo stesso tempo una via per riallacciare un contatto diretto con il mondo degli oggetti, coi loro ritmi, le loro voci: l'arte è dunque un'attività che l'autrice contrappone alle occupazioni frenetiche, alienanti, proprie dell'uomo moderno, e che risulta molto simile al lavoro contadino. Lo stesso ritmo armonico, rassicurante nella sua ripetitività, che aveva colto nell'ordinato avvicinarsi dei lavori agricoli, nel succedersi dei colpi della zappa di Matteo, Roberto lo ritrova nell'officina di Gigliola, un ritmo che accomuna il lavoro dei campi e un'arte intesa come lavoro artigianale, manuale:

Alles war so, wie Roberto gehofft hatte, und die Wiederholung des gleichen wirkte wohltätig auf ihn. Es lag darin eine Kraft, die nur mehr mit dem Handwerk verbunden war. Das in der Ordnung einer solchen Arbeit gehaltene Leben ließ eine Fülle spürbar werden, die sonst in der Unrast des Wechsels verlorenging. (p. 127)

5. *Il tempo e la storia*

La Sicilia di Imma Bodmershof è soprattutto quella realtà particolare in cui il tempo rivela una dimensione ben più complessa che il semplice susseguirsi di passato, presente, futuro. L'autrice dà veste letteraria a una visione del tempo tridimensionale, un tempo che è presente nello spazio in

²⁸ «[...] was Giliola in besonderer Weise gelang, war die Fortentwicklung der alten sikulischen Formen in das Formempfinden unserer Zeit» (p. 114).

tutte le sue fasi e che paradossalmente non si perde nel trascorrere, ma è sempre disponibile nella sua globalità, disponibile come tesoro d'esperienza e come conquista definitiva per l'umanità presente. Il cosmo siciliano permette al protagonista di cogliere questa contemporaneità dinamica soprattutto nell'impatto con la storia siciliana e nell'impatto con la sua natura.

Che la storia della Sicilia sia d'una complessità e ricchezza quasi uniche, e che questa eredità storica agisca continuamente nel presente, è chiaro a Roberto già durante la sua prima visita a Catania, nella estrema varietà etnica in cui si trova immerso nelle vie della città. Ma che la storia passata possa all'improvviso assumere la concretezza del presente, farsi essa stessa presente, di questo si renderà conto durante il primo viaggio di ritorno da Enna: l'uomo dei nostri giorni siede in autobus, e vede sfilare al margine della strada una processione di contadini che, sui loro muli, ritornano a casa dai campi:

Die Reiter erschienen und verschwanden, als wären sie nicht gegenwärtig, sondern zögen hinter der Grenze einer anderen Zeit teilnahmslos vorüber [...] immer neue Maultierreiter tauchten im Licht der Scheinwerfer auf, gleichmütig auf ihrem Weg, und blieben zurück in der Finsternis [...] (p. 62)

Mentre all'andata era stata la natura siciliana, quasi irreali nella coesistenza dei contrasti, a scorrere come una pellicola dinanzi allo sguardo dell'osservatore stupefatto, adesso è la storia che si apre un varco ed entra nel suo campo visivo:

So wie er die Reiter heute sah, so waren sie durch die Jahrhunderte geritten, er sah unmittelbar hinein in die Vergangenheit, zurück in das Mittelalter, und aus der Erscheinung floß ihm auch etwas von ihrem Inhalt an Empfindung zu. (p. 63)

Il romanzo confronta il lettore con una visione della storia che assume due forme diverse, in apparente contrasto tra loro: da un lato si assiste, in scene come questa, al combaciare perfetto di passato e presente, cioè a una reiterazione eterna, che fa di presente, passato e futuro realtà interscambiabili perché identiche. E in questo non è difficile riconoscere una certa nostalgia per il mito, per l'archetipo immutabile ed eterno: nostalgia di cui l'autrice non è certo immune. Nello stesso tempo però si avverte una visione dinamica e più complessa della storia: in essa prevale un rapporto diverso tra il moderno e l'antico. Il passato è l'eredità concessa alle

generazioni presenti come fondamento su cui basare la loro propria vita, fondamento indispensabile nel processo di maturazione, ricerca, progresso:

Eine Zeitlang ließ Roberto diesen Zustand auf sich wirken, der ihn in das Alte führte, es war darin ein Zugang zu dem Verschlossenen, das um ihn war. Die Formen, die Gigliola ihren Gefäßen gab, wuchsen aus diesem Grund heraus, und wahrscheinlich auch das Bild auf dem Stein [...] (p. 63)

Sin dal suo sbarco sull'isola Roberto sa che il passato della Sicilia e il suo futuro sono indissolubilmente legati. Adesso sente con chiarezza ancora maggiore che, come afferma Novalis, solo lo sguardo rivolto all'indietro rende capaci di vedere nelle tenebre del presente, e di progredire, di costruire il futuro. Per quanto oscuramente capisce anche ciò che poi la contessa Della Rocca gli confermerà: questo è anche il fine, quasi la missione che Gigliola affida alle sue creazioni: fare da tramite tra passato e presente.

Il dualismo nella concezione storica è una caratteristica ancora assente nella novella *Milch auf Gestein*, dove il tempo siciliano è vissuto dal protagonista in una fissità angosciante, e dove il motivo della cristallizzazione nel presente di tutta la storia dell'isola è impersonato dal taciturno pastore che apre bocca solo la sera, mescolando nei suoi racconti avvenimenti di cronaca recente e di storia remota:

[...] Körner brauchte einige Abende, bis er erkannte, was es [die Erzählung] eigentlich war, ein Hin- und Herwenden von Dingen, die unerlöst da waren, die keinen Anschluß an ein Endgültiges gefunden hatten und darum nicht zur Ruhe kamen. Es trat die Welt der Menschen dieses Landes, der jetzt lebenden und der vergangenen, in diesen Reden hervor [...] der Hirt sprach von der Zeit seines Großvaters nicht anders, als von der Zeit der Griechen.²⁹

La sopravvivenza del passato non è finalizzata a nulla. Questo passato è condannato a vagare senza scopo nel presente come quegli spiriti cui non è stato concesso un posto per l'eterno riposo.

Anche nel romanzo *Sieben Handvoll Salz* ritroviamo questo motivo dell'identità, della paradossale contemporaneità di tutte le fasi storiche:

[...] da Roberto nach der Vergangenheit fragte, hörte er Gigliola da-

²⁹ I. Bodmershof, *Solange es Tag ist*, cit., p. 37-38

von erzählen, in jener Weise, die hier allen zu eigen war, als schildere sie, tausend und zweitausend Jahre rückwärtsschauend, eben jüngst Ereignetes. (p. 199)

In un primo momento spaventa non poco Roberto la constatazione che in Sicilia sia possibile ritrovarsi in uno spazio dove concetti quali presente e passato sono annullati, dove non esistono confini e il movimento del singolo non è unidirezionale ma teso paradossalmente in due direzioni opposte, in avanti e all'indietro:

[...] während Roberto diesen Empfindungen nachging, begann er auch schon sie abzuwehren. Auf diesen Weg würde er dahin gelangen, der Bewußtseinslage der alten Zeiten mehr Bedeutung zu geben als der Gegenwart. Tausende von Jahren gelebt, vorangegangen, nur um wieder umzukehren? Roberto rief sich mit Anstrengung zurück zu dem, was er für das Bewußtsein seiner Gegenwart und seiner selbst hielt. (p. 64)

Il protagonista cerca di restare ancorato al presente, guarda con una certa ironica condiscendenza all'infantile accoramento di Ercole e del bracciante Francesco di fronte al carretto siciliano, in cui le scene dell'epopea medievale sbiadiscono sempre più e minacciano di sparire, il che significherebbe «[...] la scomparsa di un mondo familiare che per loro rimaneva vivo»³⁰. Per Ercole e Francesco non c'è confine tra ieri e oggi, e anche il protagonista, suo malgrado, finisce per ricadere nella sensazione che due millenni di storia possano riassumersi e persino scomparire in un'immagine, per esempio questa del carretto siciliano, che sta lì davanti a lui, così come deve averlo avuto davanti agli occhi il poeta Pindaro mentre lo descrive nel suo verso: «ma di Sicilia i variopinti carri tirati dal mulo»³¹.

Ma, oltre che sul piano storico, la paradossale contemporaneità spaziotemporale si realizza anche nell'ambito delle manifestazioni naturali.

Già la prima visita ai possedimenti di casa Matteo, posta sulle pendici del vulcano, equivale per Roberto a sperimentare la contemporaneità delle quattro stagioni: la primavera nei mandorli già sfioriti e nel fiorire dei fichi, l'autunno nei ricci vuoti delle castagne, sparsi sotto gli alberi; al di sopra del castagneto, poi, il paesaggio invernale della Valle del Bove, un enorme lago di lava, «[...] la cui superficie era ricoperta dall'ammucchiarsi caotico di

³⁰ «[...] das Untergehen einer Welt, die [ihnen] vertraut und lebendig war» (p. 84)

³¹ «[...] doch von Sikelia der Maultiere buntes Fahrzeug» (p. 84)

nere lastre di ghiaccio»³². Sul tutto torreggia infine la cima dell'Etna, coperta di neve.

Un'esperienza che si ripete durante la prima escursione nella Val del Bove: «Roberto und Ercole ripercorrevano a ritroso le stagioni»³³. Il che non è dissimile da quanto Roberto prova quando, conclusasi un'eruzione di cenere e una terribile tempesta di sabbia africana, la furia degli elementi si calma e il suo sguardo può nuovamente spaziare in tutte le direzioni:

Die Welt teilte sich jetzt in zwei Hälften, die südliche lag im vollen Licht einer Sonne, die aus wolkenlosem Himmel herabschien, die nördliche blieb verfinstert durch die Asche, die in der Luft schwebte [...] Die Kontraste waren so stark, die Gegensätze so ungewöhnlich, daß Roberto den Eindruck hatte, Tag und Nacht lägen gleichzeitig nebeneinander vor ihm ausgebreitet, so, als wenn sich die Welt geschieden hätte, in Licht und Dunkel. (p. 82)

Qual è il messaggio che l'isola non si stanca di inviargli, per aiutarlo nella sua ricerca? Significa questa paradossale compresenza che il movimento del tempo è in fondo solo un'illusione? Che non il moto ma la stasi, non il divenire ma l'essere nella sua sostanziale immobilità sta alla base della vita universale?

Il lettore del romanzo non può che porsi continuamente questa domanda, uno degli interrogativi intorno ai quali ruota il pensiero filosofico sin dai presocratici, e che costituisce il muro divisorio tra loro, Socrate e i suoi seguaci. Quale sia la posizione della Bodmershof resta incerto nella prima parte del romanzo. Tuttavia il frammento di Eraclito innalzato a sua epigrafe³⁴ comprova già quel che sempre più numerosi passi del romanzo non faranno che confermare: che cioè il divenire, il trasformarsi non è solo apparenza che nasconde un'essenza caratterizzata dall'immobilità. Al contrario l'immobilità risulta nel romanzo assenza di vita. Durante l'escursione in quel lago nero di lava pietrificata che è la Valle del Bove, Roberto all'improvviso avverte una stanchezza mortale:

In Roberto wuchs eine Ermüdung, die nicht vom stundenlangen Klettern kam, sondern von der Starre der Welt, die ihn umgab. Nichts Lebendiges war da, nicht die geringste Bewegung, kein Blatt,

³² «[...] bedeckt vom wildem Geschiebe aufgetürmter schwarzer Eisschollen» (p. 15)

³³ «Roberto und Ercole stiegen gegen die Jahreszeit an» (p. 89).

³⁴ Si tratta del 54° frammento, che compare tuttavia come epigrafe solo nella edizione del 1958 (Bertelsmann Verlag): «Das Feuer verwandelt sich in das All, / und das All in Feuer, / wie das Gold in Münze / und Münze in Gold».

das sich regen konnte, kein Vogel, nicht einmal ein Insekt, und selbst die Luft stand jetzt still, als wäre sie hier erstorben [...] Roberto [sah], wenn er den Blick vom Splittergrund hob, über sich nichts als den versteinerten Himmel. Es war keine Wolke darin, wie in ein unausmeßbares Loch stürzte der Blick in kaltes Blau. (p. 91)

A questa visione angosciosa di un mondo pietrificato nella morte, segue subito dopo il panorama di una natura quale scenario di continue, gigantesche trasformazioni, una natura rigogliosa di vita:

Nach Osten zu war dem Blick Raum gegeben, in Fernen, die nur der Horizont begrenzte. Er brach aus dem unheimlichen Gefängnis des Val del Bove aus, sprang die fallenden Kuppen hinab, fand die hellen Flecke der Orte, die grünleuchtenden Gärten der Küste und schwamm endlos hinaus, in die blaugrüne Flut des Meeres. Hier war das Außergewöhnliche zu erkennen, das sich ereignet hatte: der Ätna, aus der Tiefe brechend, hatte sich allein aufgebaut, höher als die höchsten Berge Siziliens. Seine Herrlichkeit stammte aus dem Dunkel, das sich selbst ins Licht gehoben hatte. Der Ausbruch des Unteren ins Obere war sein Gesetz. Er warf die Ordnung um, das Untere wurde das Obere, und von oben stürzte es, noch kochend von den Feuern der Tiefe, hinab und wurde wieder zum Unteren. (p. 93)

Questo passaggio chiave ci rivela quale sia il nucleo della concezione metafisica dell'opera: se l'Etna, come i critici non si stancano di sottolineare, è il perno del romanzo, lo è anche in quanto ipostasi di ciò che Eraclito definisce il fuoco, cioè il principio dell'eterna trasformazione. Un trasformarsi che, nella tensione verso la perfezione, l'ordine assoluto, finisce per raggiungere l'estremo opposto di questo processo, rifacendosi caos, così come la materia scaturita dal fuoco si rifà fuoco, in un processo senza inizio e senza fine. La difficoltà di farsi un'idea concreta di un principio come quello del fuoco eracliteo (che non è materia, non è uno dei quattro elementi come il fuoco concreto, ma puro principio di ininterrotta trasformazione) è risolta nel romanzo grazie all'incarnazione appunto del concetto in simbolo, il vulcano. Un simbolo polivalente: la sua lava, pur sgorgando come fuoco, diventa terra fertilissima e si trasforma in pascolo, in messe, in frutta, vino ed olio. La sua lava è anche la materia prima di cui è fatto l'universo intero, di cui son fatte le stelle e il sole, sole che ci rimanda questa materia prima in forma di luce e calore vitale. E ancora: il vulcano non è solo il macrocosmo ma allo stesso tempo il microcosmo, è

l'universo ma è anche l'uomo, è lo spirito umano ma è anche il principio divino, cioè, secondo Eraclito, l'estremo confluire di tutte le polarità possibili, di tutti i contrasti, in una potenzialità assoluta, in cui ogni polo coesiste e si trasforma senza soluzione di continuità nel polo opposto.

Ma può lo spirito umano sopportare la tensione di una simile concezione, in cui il contraddittorio, e non l'armonia, assurge a principio ultimo? È concepibile il paradosso come base di ogni manifestazione? Mancando una netta separazione degli opposti, soprattutto tra bene e male, l'individuo non finisce per perdersi e affogare «trascinato dai torrenti di lava» («[...] im Sog der Lavaströme», p. 93) ?

Posto di fronte a questi scenari naturali di vita e morte, Roberto è già capace di cogliere squarci della verità che sta disperatamente cercando, ma d'altra parte è ancora troppo debole per sopportare quella che per Eraclito è la verità: non la risoluzione degli opposti in armonia, ma la duratura compresenza di essi. Non l'essere come fine del divenire, ma il divenire eterno. A guardar bene, comunque, il credo metafisico racchiuso in questo romanzo siciliano non si limita a proclamare l'eterno e irrisolubile conflitto tra gli opposti come unico principio motore dell'universo. Pur basandosi infatti sulle polarizzazioni, esso sottolinea la possibilità di una loro superiore conciliazione. Come si è già detto infatti il sistema delle «Gestaltqualitäten» di Christian von Ehrenfels vede il fine della creazione divina nel superamento dei contrasti in un'armonia di livello superiore. La fede in questa possibilità sta alla base di tutta l'opera della Bodmershof. È quell'armonia che cercano in fondo anche tutte le figure di Hermann Hesse, è un'unità, che in *Siddhartha* è simboleggiata nel fiume, in cui risuona «[...] die Stimme des Lebens, die Stimme des Seienden, des ewig Werdenden»³⁵. Un'unità divina che è superiore ricomporsi di tutte le polarizzazioni e in cui l'io maturo può inserirsi.

Ma Roberto ha bisogno di un lungo processo di maturazione prima di raggiungere l'equilibrio di Siddhartha.

6. La religione

I diversi ambiti in cui si muove la ricerca del protagonista fanno capo ad un'esperienza centrale, l'esperienza del religioso. L'incontro con la natura e coi suoi ritmi, con la scienza, con l'arte, con la storia, non ne sono che preludi. E per questa esperienza decisiva ancora una volta la Sicilia si

³⁵ H. Hesse, *Siddhartha*, cit., p. 699)

dimostra luogo idealmente adeguato, non perché il cattolicesimo vi abbia conservato gran parte della sua forza originaria, ma piuttosto perché l'isola nel suo contatto millenario con culture e civiltà diversissime ha imparato a convivere con la diversità anche nei culti. La Bodmershof vi ritrova realizzata la sua concezione di un principio metafisico universale, di cui le diverse religioni non sono che le manifestazioni esteriori.

Torna ancora l'analogia con Hermann Hesse e con la sua concezione di una verità religiosa unica e universale, mentre i molteplici culti non ne sono che manifestazioni contingenti. Come il lettore deve guardarsi dall'attribuire un valore assoluto all'induismo di *Siddharta* o al cristianesimo di *Narziss und Goldmund*, allo stesso modo nell'opera della Bodmershof l'insegnamento evangelico presente in *Die Rosse des Urban Roithner* non è essenzialmente diverso dal messaggio di severità verso se stessi e perdono degli altri, che Roberto riceve dallo zio, sotto forma di una scena sacrificale pagana. Il vantaggio di un romanzo ambientato in Sicilia sta nel fatto che qui cristianesimo e superstizione, mitologia greco-romana e culto mitraico non solo sono elementi essenziali della storia dell'isola ma fanno parte anche del suo patrimonio presente, un presente che comprende le più diverse manifestazioni di fede nel divino come anche la tentazione di uno scetticismo assoluto.

Il primo contatto con questa multiforme realtà ideologica è dato per Roberto dall'incontro con Mauro Della Rocca. In costui convivono, in perenne e dolorosa lotta, numerose coppie di istanze contrapposte: Mauro si presenta a Roberto come l'uomo del presente, del progresso e della razionalità. Tuttavia, già nell'insistenza appassionata con cui cerca di conquistarlo e di convertirlo alle sue idee, si avverte che la sua posizione non è così solida come vorrebbe far credere. Si scaglia contro la fede nel metafisico, quella follia che ha resistito nel corso dei millenni mutando solo la forma esteriore, ed esalta la razionalità umana in contrapposizione al mito, che di quella follia metafisica è appunto l'incarnazione figurativa. Ma nel far ciò prende ad esempio proprio il modello di Ulisse, che contrappo- nendo alla violenza bestiale e ottusa del Ciclope la superiorità della ragione umana è diventato a sua volta un mito, di cui Mauro sembra peraltro essere un'incarnazione moderna. Non a caso viene descritto dalla cugina come un semidio, un mitico titano:

Wer Mauro damals gekannt hat, dem ist das Bild unvergeßlich: alle Feuerkräfte der Insel, die unterirdischen und die überirdischen,

schiene in ihm sich vereinigen zu wollen in einer Gestalt, wie man sie nur aus den Legenden der Insel kennt. (p. 151)

Le forze naturali e soprannaturali dell'isola che Mauro nega sono presenti e si fronteggiano dentro di lui: come Cornelius è inspiegabilmente attratto da una città in cui non è mai stato, così Mauro si sente legato già da bambino ad una terra in cui non è neppure nato, e nella quale i suoi genitori, come tutti i nobili siciliani, non amano vivere. Come Cornelius, anche lui, tramite lo studio della storia siciliana presso il professor Gilberto, crede di poter «far suo quel mondo [...] che lo aveva attratto con tale forza»³⁶. Ma se non sa compiere il passo successivo, che aveva portato Gilberto dalla scienza alla fede, non è d'altronde capace di riconoscersi pienamente nella sfera della razionalità e della caducità, con la quale si era invece identificato quell'altro Della Rocca, suo avo e suddito del re spagnolo Ferdinando d'Aragona, un vero gaudente che «amava tutto ciò che era bello, giardini, donne, le eruzioni dell'Etna [...]» («[...] liebte alles, was schön war, Gärten, Frauen, die Ausbrüche des Ätna [...]», pp. 159-160). Il pronipote Mauro non ne è più capace. Se da un lato condanna ogni fede in principi eterni, astorici, e soprattutto la fede di Matteo in una coscienza umana superiore, non sottomessa alla caducità, d'altro canto vi oppone un fatalismo basato sulle impietose leggi meccanicistiche della natura, anch'esse quindi eterne, astoriche e sottratte al controllo della ragione. Critica la posizione di Matteo, vedendo nella sua lotta per una «nuova coscienza individuale» solo la rinuncia all'individualità e alla volontà di vita, la sottomissione passiva dell'uomo a leggi esterne; ma non si rende conto che proprio colui che riconosce unicamente come valide le leggi meccanicistiche non può credere in una volontà umana attiva, deve sottomettersi a quello che «la vita che è in Lei esige» («das Leben in Ihnen will», p. 73). Parlando della vita come di un fato che decide arbitrariamente dei destini umani, Della Rocca è già in contraddizione con il suo credo nei diritti dell'individuo ad affermare la propria personalità.

Si tratta di un dualismo che riaffiora anche negli altri romanzi dell'autrice e che, allo scoppio della prima guerra mondiale, dovette presentarsi a Christian von Ehrenfels in tutta la sua irresolubilità. La guerra rappresentò per lui la vittoria schiacciante delle forze del caos, libere di sfogare la propria furia distruttrice sui cattivi e sui buoni, senza alcuna possibilità di con-

³⁶ «[...] die ganze Welt mit einem Griff fassen [...], die ihn so stark angerufen hatte» (p. 150)

trollo da parte di una volontà ordinatrice. La profonda crisi depressiva che per quattro anni incrinò nel filosofo la fiducia nella forza positiva della volontà umana, dovette esercitare un influsso anche sulla figlia.

A giudicare dalla sua opera letteraria, sembrerebbe anzi che questo tragico dualismo in lei non si sia mai ricomposto del tutto. Da un canto il messaggio finale di *Sieben Handvoll Salz* non è un messaggio di rinuncia, esso incita piuttosto al sacrificio dell'individualità grezza, sacrificio subordinato però al fine di conquistarne una diversa, una coscienza individuale integrata nel principio d'ordine superiore. D'altro canto l'intero romanzo è attraversato da un tono di sfiducia e di fatalismo, che non può essere ignorato. Se ne fa portavoce la contessa Della Rocca, del tutto scettica relativamente all'esistenza del libero arbitrio:

Um sich zu ändern müßte der Mensch einen freien Willen haben [...] Aber ich bin mein ganzes Leben lang keinem Menschen begegnet, der aus freiem Willen gehandelt hätte [...] Jeder bewegt sich nur in der ihm eingeborenen Richtung. (pp. 115-116)

Se ne fa portavoce Mauro: nell'esempio della terribile colata lavica del 1669 egli individua il paradosso che sta alla base di ogni religione, non solo di quella cristiana, la fede nel libero arbitrio dovendo fare i conti con una forza naturale che può annientare l'umanità senza fare alcuna distinzione tra buoni e cattivi, una forza del tutto indipendente dall'influsso dell'uomo, come anche dai parametri morali che ne regolano l'esistenza. La distruzione di Catania viene così commentata:

Was ich Ihnen da erzählt habe, ist ein Auschnitt aus der Geschichte einer einzigen Stadt. Catania ist viele Male zerstört worden, durch die Lava, durch Erdbeben, durch Feinde, und keine noch so gläubige Klosterchronik berichtet, daß jemals die Guten dabei verschont geblieben wären. Wir können nicht einmal sagen, daß der Mongibello böse ist, denn wir haben ihm zu danken für die Fruchtbaren Gärten der Welt. (p. 76)

Di questo scetticismo si fa portavoce, a ben guardare, tutto il popolo siciliano, nelle cui manifestazioni raramente mancano questi due elementi peculiari: il fatalismo e la rassegnata, stoica pazienza che la convivenza col vulcano e la tormentata vicenda storica dell'isola giustificano pienamente.

In ogni caso, Roberto è da vedere come la personificazione se non del superamento, quantomeno della volontà della Bodmershof di superare questo fatalismo negativo. Così certi atteggiamenti che sembrano dettati da una rassegnazione passiva, sono invece un segno della sua decisa vo-

lontà di scegliere una legge superiore, di affidarsi ad essa. Ciò vale tanto per la contesa sull'eredità di Matteo, quanto per la conquista di Gigliola, che Roberto affida ad «una legge nascosta», deputata a decidere tra lui e Della Rocca.

La figura di Mauro sembra essere nettamente contrapposta a quella di Gigliola: se i “poteri magici” della ragazza agiscono sul mondo delle cose, ma solo in quanto chiave d'accesso alla sfera dello spirito, nell'illuminato e razionale Della Rocca il riconoscersi unicamente nel regno del terreno e transitorio si manifesta paradossalmente nella capacità di operare “magicamente” in questo regno. Così lo definisce la cugina Carmela:

Er war ein Zauberer, oder ein Taschenspieler, oder eine Mischung aus beidem, sie wußte es selbst nicht. (p. 217)

Il dilemma interiore di Della Rocca è testimoniato poi dal suo desiderio di conquistare Gigliola, non solo per incantarla e attiarla nel suo regno di bellezza effimera e caduca. L'altra metà del suo animo, quella parte di sé che anela al divino, in cui sopravvive «il dubbio riguardo il dominio assoluto della materia» («[...] der Zweifel an der alleinigen Gültigkeit des Vergänglichen», p. 182), anela all'unione con Gigliola, vale a dire all'assunzione del suo mondo artistico e spirituale:

Gefährlicher noch als alle Zauberei ist Mauros Versuch, Gigliola davon zu überzeugen, daß sie, in ihre Welt eingesponnen, die seine nicht beurteilen kann, daß sie seine Welt kennenlernen muß, wie er die ihre: zusammen erst würden sie das Ganze erfahren. (p. 219)

L'incontro con Mauro e i successivi contatti con le più diverse manifestazioni di religiosità faranno progressivamente capire a Roberto che per la conquista della verità metafisica è necessaria l'esperienza della diversità, della coesistenza di principi religiosi apparentemente discordanti.

Oltre che con l'ateismo di Della Rocca, sin dall'inizio Roberto viene confrontato con un cattolicesimo profondamente radicato nelle superstizioni e in certi rituali, nei quali non sembra esser rimasto nulla dell'originario messaggio di amore per il prossimo e per il resto del creato. Durante una tempesta di sabbia africana, che minaccia di causare danni enormi a tutte le coltivazioni dei poderi etnei, Roberto trova il massaiuolo Ercole e le sue due sorelle,

che recitavano una litania di preghiere inginocchiati davanti ad un quadro di Sant'Agata, sotto il quale ardeva un cero nero [...] Alle domande di Roberto i tre fratelli risposero tutti insieme [...] La santa

doveva impedire che girasse il vento. Non spiegarono tuttavia come Sant'Agata avrebbe aiutato la gente che viveva sull'altro versante.³⁷

Prima di Pasqua un altro fatto lo sconcerta, vedere cioè i bambini che catturano le rondini di passaggio intirizzite dal freddo. Ercole gli spiega che si tratta di una vecchia usanza:

«[...] li fanno volare in chiesa il giorno di Pasqua.» “E poi?” Ercole scrollò le spalle: “svolazzano qua e là finché non muoiono.”³⁸

Ma l'esperienza culminante del cristianesimo siciliano, del suo riunire in sé pietà e amore con il desiderio di sangue e violenza, l'esperienza di un cristianesimo in cui sopravvivono i riti barbari del paganesimo antico, avrà luogo durante la settimana santa, che Roberto trascorre passando da un paesino dell'entroterra siciliano all'altro e assistendo ai riti e alle processioni:

Am Gründonnerstag entschloß sich auch Roberto, wegzufahren. Die Welle der Erregung, die über die Insel hinging, hatte seine eigene Unruhe so gestärkt, daß er aufbrach, ohne zu wissen, wohin er gelangen wollte. (p. 99)

È come una follia collettiva, tutti sembrano pervasi da una forza irrazionale e incontrollabile, che li spinge verso le rappresentazioni della passione e della morte di Cristo:

Auf dem Platz vor einer Kirche war ein Brettergerüst errichtet, ein Mann schleppte ein großes Holzkreuz heran [...] Zwei behelmte Soldaten in römischer Rüstung schlugen mit Peitschen auf ihn ein. Die Zuschauer standen Kopf an Kopf [...] Gebannt starrten sie auf das, was geschah. Wenn die Peitschen niederfielen, schrie die Menge auf, es war ein grausames Aufheulen, wie im Verlangen nach neuen Schlägen. (p. 100)

A colpire Roberto è la convivenza di pietà e barbarie, come anche la capacità della folla di ignorare l'estremo carattere di improvvisazione di queste rappresentazioni, tutti quegli elementi stranianti che avrebbero do-

³⁷ «[...] vor einem Bild der Sant'Agata knien und Litaneien murmeln, eine schwarze Kerze brannte unter dem Bild [...] Auf Robertos Frage redeten dann alle drei Geschwister zugleich [...] Was die Sant'Agata jetzt verhüten mußte, war, daß der Wind sich drehte. Wie sie den Leuten auf der Nordseite helfen sollte, davon sprachen sie nicht» (p. 82).

³⁸ «“Zur Auferstehung lassen sie die Vögel in der Kirche fliegen.” “Was wird dann aus ihnen?” Ercole zuckte die Achseln: “Sie flattern sich zu Tode.”» (p. 65).

vuto ricordar continuamente agli spettatori di assistere ad uno spettacolo teatrale di pessima qualità. Ma non è così. La fede annulla il divario tra immagine e messaggio, tra significante e significato, «quello che vedono per loro è realtà» («[...] was sie sahen, war für sie Wirklichkeit», p. 100). E il protagonista stesso, intrappolato tra una folla che singhiozza, piange, grida, riuscirà per un attimo, interrompendo il flusso delle sue riflessioni, a sentire e vedere ciò che ha davanti con gli stessi occhi dei credenti stipati intorno a lui:

Da Roberto versuchte, den Zug der Figuren auf die gleiche Art zu sehen wie jene, die um ihn standen, fand er den Zugang, den Zugang zu der Erregung, die in Wogen durch diese Stadt schlug wie durch alle Orte der Insel. In den inneren Schichten seines Lebens fühlte er eine Bewegung, die im Grund bildete, was die Figuren zeigten: Golgatha [...] Was so in ihm geschah, schmerzte und war schwer zu ertragen. Und auf einmal begriff Roberto: [...] daß die meisten die Spannung, die sie begierig aufgesucht hatten, nicht aushielten, daß der Glaube in ihnen sich verkehrte in sein Gegenteil, daß sie dann aufheulten, so daß man nicht wußte, was sie da herausschrien, ihren Glauben oder ihren Aberglauben. (p. 103)

Una lunga serie di altre esperienze sarà necessaria perché in Roberto si consolidi la certezza che la vera fede deve contenere in sé anche il suo opposto, la negazione di sé, e deve saper sopportare la tensione che ne scaturisce:

Der Aberglaube konnte den Glauben aufzehren, aber es vermochte vielleicht auch der Glaube aus der ererbten und noch erhaltenen Substanz seine Kraft in einer Weise zu steigern, wie kaum anderswo. (p. 107)

Anche la natura siciliana con l'esempio dell'Etna trasmetterà al giovane lo stesso messaggio: la luce viene dalle tenebre; il sole è fatto dello stesso fuoco che arde nelle viscere del vulcano; ciò che porta la vita porta la distruzione, e nell'assoluto sono sempre compresenti tutti gli opposti. I miti greci e romani che sopravvivono nella cultura siciliana forniscono nuove immagini, sempre nuove metafore per un unico messaggio: lo stesso messaggio contenuto nella scena del sacrificio mitraico, un sacrificio che prefigura quello di Cristo, legando così cristianesimo e paganesimo.

È un messaggio che è possibile trasmettere solo con le immagini e non si può recepire altrimenti che attraverso le immagini. Alla stessa stregua,

lungo i secoli, i siciliani hanno trasmesso e recepito la loro storia, nelle scene dipinte sui carretti e negli spettacoli del “Teatro dei pupi”:

Was vor neunhundert Jahren ihr Schicksal entschieden hatte, war heute noch in diesen Menschen wirksam. Sie sahen über die Lächerlichkeiten des Dargestellten hinweg die ursprünglichen Ereignisse selbst [...] Wie die Kirche mit ihren Figuren die Taten der Heiligen lebendig aufbewahrte, so wurden die Taten der Welt wach erhalten in diesen Theatern der Puppen. (p. 251)

7. *La Sicilia tra pregiudizio e osservazione diretta*

Fittissima è dunque la concentrazione di temi, motivi e riferimenti che costituiscono la sostanza di questo romanzo di Imma Bodmershof. Purtroppo il tentativo dell'autrice di compenetrare il piano intellettuale, teorico, con quello d'una rappresentazione realista del mondo siciliano non riesce del tutto: invece di una sintesi armoniosa, ne risulta qualcosa di troppo costruito. Il problema di una riuscita compenetrazione di livelli diversi all'interno di un romanzo è di antica data: devono confrontarsi già i rappresentanti del primo romanticismo, che esaltano il genere letterario del romanzo (rifacendosi soprattutto al Wilhelm Meister goethiano), ne creano una teoria, ma non riescono poi a produrre romanzi in cui l'edificio teorico si incorpori in un'azione e in figure veramente vive. Il che peraltro non è il fine primario dei romantici, visto che essi vedono nel romanzo non solo un genere di intrattenimento letterario, quanto, in senso più ampio, un'enciclopedia dello spirito.

Anche per la Bodmershof la priorità non sta in una rappresentazione realistica di un determinato ambiente storico, geografico o socio-culturale. Tuttavia è piuttosto evidente che, nel dare veste letteraria al sistema filosofico paterno, la scrittrice non voglia astenersi dal tentativo di conciliare questo suo intento con un altro: realizzare un grandioso panorama del mondo siciliano, nella poliedrica varietà delle sue manifestazioni. Il lettore tuttavia si trova spesso nell'incapacità di godere delle immagini rappresentate, poiché distratto continuamente dal carico di significati che pesa su ognuna di esse, su ogni gesto, su ogni parola.

Una contraddizione è insita nel rapporto della Bodmershof con la sua opera e con il lettore: da un lato l'autrice sembrerebbe voler spingere quest'ultimo a cercare da solo il messaggio racchiuso nel romanzo, a decifrare autonomamente le immagini con cui si trova confrontato, così come Gigliola sembra sulle prime voler spingere Roberto a cercare da solo il signi-

ficato della scena riportata sulla stele pagana: «Dovrebbe provare a considerare la scena sul masso come una lettera scritta a caratteri geroglifici [...]»³⁹. Come però la stessa Gigliola, durante la visita successiva di Roberto, si metterà a spiegare i significati allegorici della scena del sacrificio mitraico, così anche l'autrice prende spesso la parola e spiega, interpreta, sottolinea quello che le immagini sarebbero in grado di esprimere da sole.

Certo il fine e la verità che stanno a cuore alla Bodmershof giustificano di per sé un procedimento simile, per cui non è facile, leggendo *Sieben Handvoll Salz*, condividere la sensazione provata da Gottfried W. Stix: «Ma questo libro era così affascinante che lo lessi tutto d'un fiato [...] Soprattutto perché sa infondere una tale vita nel paese e nella gente rappresentata, da darmi la netta sensazione di essere di nuovo in mezzo a loro [...]»⁴⁰.

L'azione del racconto è di fatto un susseguirsi di scene che spesso non sembrano obbedire alla necessità dell'intreccio, ma essere piuttosto allineate secondo un piano concettuale esterno all'azione stessa. E per i personaggi che vi agiscono non si riesce a provare una vera partecipazione, perché non ci appaiono esseri umani del nostro tempo ma tipi che rientrano contemporaneamente in due diversi canoni della tradizione letteraria: in primo luogo sono figure allegoriche i cui ruoli, già definiti in partenza, non sono soggetti a nessun tipo di sviluppo, ma ne determinano addirittura anche i tratti fisionomici. E nello stesso tempo molti di loro sono anche gli stereotipi di un popolo siciliano così come lo vede da secoli un lungo filone di tradizione letteraria d'oltralpe.

Prendiamo ad esempio Gigliola: non si può fare a meno di constatare come questa figura sia ricalcata su un modello di «bellezza siciliana» in cui ci si imbatte puntualmente nei resoconti di viaggi in Sicilia: il barone Johann H. Riedesel descrive così le donne siciliane:

[...] sono di carnagione chiara come può esserlo una tedesca o un'inglese, hanno in più degli occhi neri bellissimi, pieni di vita e tempe-

³⁹ «Sie müßten sich einmal das Bild auf dem Stein so anschauen, wie einen Brief, der in einer Bilderschrift geschrieben ist [...]» (p. 108)

⁴⁰ «Nun aber war dieses Buch so faszinierend, daß ichs in einem Atemzug las [...] vor allem deshalb, weil ich das Land und die Leute so von mir sah, daß ich glaubte, wieder einmal mitten unter ihnen zu sein [...]» (G. W. Stix, *Licht von Innen: Zu Imma von Bodmershofs Dichtung*, cit., p. 710)

ramento, e i tratti del viso d'una armonia paragonabile a quella delle statue greche.⁴¹

E il teologo danese Friedrich Münter:

È un bel paese, nell'insieme. Soprattutto tra le donne non è raro trovare forme e volti greci.⁴²

È un topos che anche la Bodmershof non manca di recepire. Recepito quasi letteralmente nel personaggio di Maria⁴³, tracce di questo stereotipo si riverberano nel personaggio secondario di Sandra d'Asti:

[...] er blickte ihre ausgewogene Form, die vom griechischen Profil bis in die Hände und in die Fußspitzen reichte, so an, als wäre sie ein Gebilde der Kunst [...] In der hellenischen Gestalt war etwas spürbar, etwas Inneres, das aber in sich selbst verloren schlief [...] (pp. 243-244)

Ma anche Gigliola, un personaggio di ben diverso spessore, possiede i medesimi requisiti di bellezza mediterranea:

[...] ihre gesenkten Lider glichen hellen Schalen über dunkel glänzenden Früchten. Von der weißen Wand hob sich ihr Profil wie ein Relief [...] (p. 55)

Gigliola sah Roberto auf einmal voll an mit ihren schwarzen Augen, deren Größe übertrieben schien [...] (p. 56)

[...] ihre Augen waren noch größer als sonst, in der immer wieder überraschenden Umkehrung des Leuchtens aus dem durchsichtigen Schwarz. (p. 156)

⁴¹ «[...] sie sind so weiß, als eine Deutsche oder Engelländerin seyn kann, haben aber die schönsten schwarzen Augen, voller Leben und Feuer, und die regelmäßigsten Griechischen Profile [...]» (*Jobann Hermann Riedesels Freiberrn zu Eisenbach Sendschreiben über seine Reise nach Sizilien und Großgriechenland 1767*, Darmstadt, Gesellschaft Hessischer Bücherfreunde, 1939. In: E. Osterkamp (Hrsg.), *Sizilien: Reisebilder aus drei Jahrhunderten*, München, Winkler Verlag, 1986, p. 367). – Ora in traduzione italiana: *Viaggio in Sicilia del barone von Riedesel*, a cura di Mario Tropea, Caltanissetta: Edizioni Lussografica, 1997

⁴² «Die Nation ist im ganzen hübsch; besonders findet man unter den Frauenzimmern völlig griechische Gestalten und Gesichter» (F. Münter, *Nachrichten von Neapel und Sicilien, auf einer Reise in den Jahren 1785 und 1786 gesammelt*, in: E. Osterkamp (Hrsg.), *Sizilien: Reisebilder aus drei Jahrhunderten*, cit., p. 367)

⁴³ «Er sah wieder das ruhige Licht in ihren Augen und das Gleichgewicht in den reinen Zügen, griechisches Erbe, über Jahrtausende unversehrt ihr, der Heutigen, gereicht» (*Milch auf Gestein*, cit., p. 41)

Nello stesso tempo nel personaggio di Gigliola si palesa una caratteristica propria di tutti i personaggi più importanti del romanzo: il fatto cioè che il loro ruolo plasma anche la loro fisionomia. Grazie all'estrema disciplina ascetica e all'isolamento in cui vive, Gigliola è riuscita a liberarsi dalla materialità, da tutto ciò che appesantisce l'animo e lo lega alla terra. Quale ideale portatrice della fiaccola tesa verso l'alto (per usare la simbologia del culto mitraico), ella non può che essere caratterizzata dalla levità, dalla leggerezza:

Compì il movimento con una leggerezza tale, come se le leggi di gravità non esistessero per lei.⁴⁴

La stessa leggerezza che fa apparire il gesto della sua mano «come un uccello che stia per spiccare il volo» («[...] wie ein Vogel im Aufflug», p. 156), che fa sembrare a Roberto il suo stesso nome «come il richiamo d'un uccello» («[...] wie ein Vogelruf», p. 47), quella levità che trasmette alle sue ceramiche:

Der vorherrschende Zug aber war ein Über-der-Erde-Stehen, ein Sich-aus-eigener-Kraft-Erheben [...] (p. 116)

Lo stesso vale per Mauro della Rocca. Impersonando la tormentosa e irresolubile lotta tra fuoco superiore e fuoco inferiore, Mauro non può che rispecchiare nel suo sguardo un contrasto ancorato tra due elementi costitutivi della natura isolana: uno sguardo in cui si alternano il blu del mare e il nero dei massi lavici della costa:

Dort wo der Garten ans Meer grenzte, trat der Lavafels, nackt und schwarz glänzend, in einem breiten Rand hervor, der unvermittelt zur Brandung abfiel. Der Kontrast zwischen dem vollbewegten Blau der Meeresweite und dem starren Schwarz der Lava war stark und wirkte auf Roberto wie ein Akkord, den er noch nicht gehört hatte. Aber indem er sich Della Rocca zuwandte, sah er in dessen Augen den gleichen Zusammenprall von Blau und Schwarz. (p. 73)

Ogni successiva apparizione di Mauro sarà accompagnata da questo Leitmotiv descrittivo, come ad ogni nuova apparizione la figura di Gigliola sarà legata agli aggettivi «sottile e leggera». Allo stesso modo l'estrema bruttezza del volto della contessa Della Rocca, rimarcata innumerevoli

⁴⁴ «Die Bewegung vollführte sie mit einer Leichtigkeit, als stünde sie nicht unter dem Druck der Schwerkraft» (p. 56)

volte, sembra essere presupposto necessario a quelle che sono le peculiarità del suo carattere: la saggezza, l'estrema acutezza di spirito e la franchezza nell'esprimere la sua opinione.

Questi personaggi principali sono fissati dunque in una caratteristica esteriore dominante, che rimanda continuamente al ruolo che impersonano e che viene ripetuta con tale insistenza, da ricordarci gli epiteti omerici o, nella loro funzione, le maschere delle tragedie greche. Roberto invece non viene descritto affatto: probabilmente perché è l'unica figura in evoluzione, l'unica a non avere un carattere fisso e immutabile. Al suo evolversi interiore, al suo progressivo inserirsi in una realtà nuova, non può corrispondere una fisionomia definita e fissa. Anche in ciò Roberto si distingue dal protagonista di *Milch auf Gestein*, le cui caratteristiche esteriori tipicamente nordiche, capelli biondi, occhi chiari, resistono anzi con tenacia persino all'azione del potente sole siciliano.

Nel caso dei personaggi secondari, ciò che colpisce non sono tanto le caratteristiche peculiari di ognuno, ma piuttosto quei tratti che le accomunano: il primo di questi tratti è lo sguardo che sembra provenire «dalla notte dei tempi» («[...] aus uralter Zeit», p. 10):

Gigliola konnte es kaum wissen, in welchem Maß sie selbst, Mauro und die Menschen der Insel geprägt waren von dem Uralten, das sie alle durchdrang, das sich in allem auswirkte; schon im Blick jedes Kindes, aus dem einen hier dieses alte Wissen der Seele ansah. (p. 220)

Il secondo è quella «antichissima disposizione alla pazienza» («[...] die uralte Bereitschaft zu dulden», p. 10), che non è solo prerogativa dei ceti bassi, come si potrebbe credere, ma traspare anche, per esempio, dal volto del notaio Ferrangacci:

Roberto bemerkte auf seinem Gesicht jenen Ausdruck, den er hier auf der Insel immer wieder gesehen hatte, den Ausdruck einer ausgebildeten Fähigkeit, duldend zu ertragen. (p. 122)

Altra caratteristica, forse la più significativa, consiste nella capacità dei siciliani di cambiar volto, di alternare due o più maschere secondo le circostanze; oppure, che poi è la stessa cosa, di «aprire» il proprio volto e di renderlo intellegibile agli altri, oppure di «chiuderlo», rendendolo impenetrabile.

I primi due connotati mancano raramente nelle descrizioni del popolo siciliano: un popolo, intimamente legato alla terra e ai suoi ritmi, il quale

sopporta da sempre la tirannia di una natura imprevedibile, e quella delle innumerevoli dominazioni straniere.

Alla Bodmershof questi caratteri non interessano certo per la loro tipicità, ma piuttosto per la funzione che svolgono nella struttura del romanzo: dell'importanza del retaggio storico nella vita presente si è già detto, così anche del ruolo che gioca nel romanzo il motivo della libera scelta e del fatalismo. Ma anche il motivo della maschera si rivela importantissimo nell'economia dell'opera. Roberto si trova all'inizio completamente disorientato in questa realtà siciliana piena di enigmi, caratterizzata dalla coesistenza di innumerevoli coppie di opposti: realtà e finzione vi convivono, ed è spesso impossibile non confondere l'una con l'altra: «[...] anche a teatro ci sono i morti, e il confine tra finzione e realtà qui al sud non è così netto come al nord»⁴⁵, come gli rivela il notaio Ferrangacci già durante il loro primo incontro. E questa compresenza di verità e finzione sembra rispecchiarsi puntualmente su tutti i volti che circondano il neo arrivato:

Er bat sie [Gigliola], doch klar und eindeutig mit ihm zu reden. Seit seiner Landung in Sizilien war er nur Menschen begegnet, die mindestens zwei Gesichter hatten und die ihn zwangen, Rätsel zu raten [...] (p. 128)

E più avanti:

Manchmal kamen ihm die Zwiegesichter, die ihn umgaben, vor wie Masken [...] Aber manchmal erschienen sie ihm auch anders, wie Figuren, die in seinem Schicksal unbestimmbare Wirkungen ausübten. (p. 130)

Il protagonista si trova dunque trasportato su un palcoscenico, al centro di una storia dappprincipio del tutto incomprensibile. Ma Roberto sente subito che la sua vita, il suo destino sono strettamente legati ad essa e alle maschere che vi agiscono. Esse hanno dunque la doppia funzione che possedevano nella tragedia greca, rappresentando innanzitutto una specie di paravento dietro cui si nasconde l'attore, celandovi i propri pensieri e sentimenti (come fa continuamente il contadino Ercole quando vuole interrompere la comunicazione con Roberto: «[...] a poco a poco il suo volto tornò ad irrigidirsi fino a diventare una maschera impenetrabile»

⁴⁵ «[...] aber auch in Theaterstücken gibt es Tote, und die Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit ist hier im Süden nicht so scharf gezogen wie im Norden» (pp. 42-43)

(«[...] allmählich verschloß sich sein Gesicht wieder zu der undurchdringlichen Maske», p. 95). Ma allo stesso tempo le maschere sono il tramite attraverso il quale parla il divino e gli dei riallacciano un contatto diretto con gli uomini, entrando così nel loro destino ed esercitandovi la propria influenza.

Senza dubbio la scrittrice inserisce consapevolmente questo motivo della maschera, che accentua il carattere prevalentemente drammatico-allegorico del romanzo. Lo sottolineano ulteriormente alcune scene che sono veri e propri atti comico-grotteschi. Si pensi allo spettacolo che Fia offre allo stupefatto Roberto, alla capacità della ragazza di ricreare dinanzi ai suoi occhi, grazie al continuo immedesimarsi in ruoli diversi, l'intero nucleo familiare e l'intero borgo di pescatori tra i quali vive. Oppure si pensi alla prima seduta del processo, una commedia grottesca in cui già la presentazione del giudice è indicativa:

Der Mann trug ein Dutzendgesicht, die schwarzen Haare erwiesen sich, da er das Barrett abnahm, als schnurgerade in der Mitte gescheitelt, zwei runde schwarze Augen blickten einige Zeit ohne jeden Ausdruck auf die im Saal versammelten [...] Auch die kleine Nase in dem runden Gesicht schien eigens zu diesem Ausdruck der Bedeutungslosigkeit passend angeschafft. Einen Augenblick überwältigte Roberto die Vorstellung, daß dieser Mann hinter dem Richtertisch wirklich eine Maske trug, eine billige Maske, wie man sie zur Faschingszeit in kleinen Papierläden kaufen konnte, welche für die verschiedenen Typen der Menschen: Soldaten, Verbrecher, König, jeweils nur ein einziges Modell auf Lager hatten, und dieses, am Barrett erkenntlich, stellte eben die Maske eines Richters dar. (p. 132)

Non si tratta di giudicare sulla legittimità o meno di un tale metodo compositivo. Ciò che conta è che il tentativo dell'autrice di conciliare il piano allegorico-concettuale con quello realistico non sempre riesce.

Specialmente sul piano dell'ambientazione storica, il romanzo risulta a tratti poco armonico. Immerso in un'atmosfera mitico-arcaica, atemporale, il lettore resta spiazzato quando d'improvviso si imbatte in autobus, poliziotti in elmetto bianco, flussi ininterrotti di auto in città, macchine da corsa lanciate a 160 chilometri l'ora [...] È come essere sbalottati da un'epoca all'altra in una macchina del tempo che annulla le barriere temporali; il che è l'esperienza indispensabile che anche Roberto deve fare, dunque qualcosa di assolutamente pertinente al tema del romanzo. Ma a livello metatestuale ci si rende conto che le improvvise e rare intrusioni del mondo attuale nel contesto arcaico non rispondono ad una consapevole e

ben applicata tecnica di straniamento ma ad un tentativo non sempre riuscito di riunire realismo e allegoria.

Beides zusammen nur ist das Ganze»⁴⁶. Tuttavia sul piano artistico il superamento di due poli in armonia superiore rimane problematico. L'autrice riesce a trasmetterci il messaggio metafisico che Matteo, Gigliola e con loro l'intera realtà siciliana comunicano a Roberto. Ma come trasmettere l'esperienza diretta di un mondo come quello siciliano? Come trasmettere ad altri le sensazioni uniche che suscita in noi un paesaggio, senza passarle al filtro della cultura, delle nostre aspettative e senza costringerle nei nostri parametri intellettuali? Non è semplice.

In certe descrizioni della natura l'autrice sembra riuscire tuttavia a dimenticare il suo fine primario. Il paesaggio, non più strumento simbolico, ci si presenta allora nella sua imponente, stupefacente unicità. Ed ecco descrizioni che non si dimenticano, come quella della Valle del Bove, un paesaggio di fissità e morte, pesante come un incubo:

Nirgends fester, gewachsener Grund, der Boden war bröckelig und kahl, im Schäumen erstarrtes Gebilde, löchrig, wie schlechtgemischter Beton oder wie versteinerte Meeresschwämme» (p. 225)

Soprattutto le descrizioni dell'estate siciliana ci ricordano da vicino, nonostante la differenza di stile, gli scenari allucinanti, deliranti, della Sicilia di Lampedusa, che così ce la presenta:

Quando i cacciatori giunsero in cima al monte, di fra i tamerici e i sugheri radi apparve l'aspetto vero della Sicilia [...] L'aspetto di una aridità ondulante all'infinito, in groppe sopra groppe, sconfortate e irrazionali delle quali la mente non poteva afferrare le linee principali, concepite in una fase delirante della creazione; un mare che si fosse pietrificato in un attimo in cui un cambiamento di vento avesse reso dementi le onde.⁴⁷

Sentiamo ora la Bodmershof, che si cimenta col panorama estivo che si gode da Enna:

[...] von hier aus sah er, in der Tiefe unter sich, die Landschaft. Das Heranbranden der Erdwellen, dahinter die höheren Wogen der Berge, die ganze ungeheure Weite, kahl wie zur Zeit der Erschaffung der Welt. (pp. 197-198)

⁴⁶ I. Bodmershof, *Das verlorene Meer*, Wien, Verlag Herold, 1952, p. 188

⁴⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli Editore, Milano, 1995, p. 102

Per fortuna ci sono di questi momenti, in cui l'autrice dimentica per esempio che il sole rappresenta nella simbologia dell'opera «das obere Licht», il fuoco superiore, divino, l'astro donatore di vita, adorato in tutte le religioni e identificato con la divinità più alta. E il sole estivo siciliano le appare per quel che è, una forza tirannica che sottomette l'intera natura, che annulla i colori, sopprime suoni e odori, paralizzando ogni impeto vitale:

Der Sommer nahm jetzt gewaltsam die Insel in Besitz. Seine Farben waren das Gelb und das Braun, und wohin er griff, löschte er das Grün aus [...] Von Tag zu Tag wurde es deutlicher, daß eigentliche Beherrscherin der Insel die Sonne war. Sie duldet nichts neben sich [...] (p. 153)

Quasi con le stesse parole Lampedusa esprime la stessa sensazione di oppressione e minaccia:

Il sole, che tuttavia era ben lontano in quel mattino del 13 Maggio dalla massima sua foga, si rivelava come l'autentico sovrano della Sicilia: il sole violento e sfacciato, il sole narcotizzante anche, che annullava le volontà singole e manteneva ogni cosa in una immobilità servile, cullata in sogni violenti, in violenze che partecipavano dell'arbitrarietà dei sogni.⁴⁸

La forza «narcotizzante» di questo sole mediterraneo è il carattere dominante dell'estate anche nel romanzo della Bodmershof:

Der Abend ging nun in die Nacht über [...] Wie die Lavaküste nun fühlbare Wärme aushauchte, obwohl die Sonne, von der sie kam, verschwunden war, so strahlten auch die Dinge, denen die Farbe genommen war, stärker spürbar ihr Wesen aus. Auch der Anschlag der Wellen tönte lauter [...] (p. 158)

E più avanti:

[...] die Sonne fiel hinter das Massiv des Mongibello wie ein weißglühender Stein. Sie entzündete keine Farben am Himmel, aber nach ihrem Untergang füllte er sich langsam, wie in eigenem Aufatmen, mit einem kühlen gläsernen Grün [...] Die Welt, aus der Hitze entlassen, wurde weit. Auch das Meer bekam wieder Farbe [...] (p. 190)

Un potere paralizzante, cui non riescono a sottrarsi neppure gli uomini:

⁴⁸ Ibid., p. 48

Erst am Abend brach hier das Leben aus den verschlossenen Häusern, brandend im Corso. Dann sprang der von der Sonne niedergedrückte Lärm aus, in tausend Worten, in kleinen Schreien, in Gelächter, Pfeifen, Singen und in den raschen Bewegungen der Hände und Augen. (pp. 203-204)

Ben riuscita la materializzazione del rumore, sinonimo di vita, represso con forza dal calore solare, ma pronto a scattare la sera come una molla compressa: al calar delle tenebre la vita esplode coi suoi suoni, i rumori, i colori, gli odori, una vita che l'estate siciliana costringe a rintanarsi nel regno della notte. Il giorno appartiene al sole, che rende sterile persino il mare, la fonte d'ogni vita, il mare da cui era emerso anche l'Etna col suo fuoco:

Rings um die Dürre der Insel dehnte sich das Meer, aber auch das Meer hatte unter der Sonne sein Gesicht verwandelt, es war kein Lebenspendendes Wasser, es war nichts als unfruchtbare Salzlauge. (p. 204)⁴⁹

E non solo il mare. Anche il vulcano deve piegarsi a questo potere tirannico, assoluto, dopo una breve ma violenta lotta descritta in uno dei passaggi più belli di *Sieben Handvoll Salz*:

Als dann die Sonne mit der vollen Kraft ihrer Lichtströme den Berg traf, widerstand er ihr und warf seinen Schatten ungeheuer hin über die Insel in sattem, schwerem Violett. Der drückte nieder, was er traf, machte die Berge flach und dehnte sich mit der Spitze seines rein gezeichneten Kegels über das ganze Land bis zur westlichen Küste. Aber das Licht überstieg den Berg, floß an ihn hinab und schwemmte das letzte Dunkel fort. Die Landschaft trat hervor [...] Allmählich neigte sich der Mongibello, von der Bewegung der Erde gezwungen, vor der Sonne. Er, der in der Nacht über ihr gestanden hatte, nahm nun seinen Platz unter ihr ein. (p. 227)

Peccato che quasi sempre all'immagine debba seguire la sua decifrazione dell'immagine, che la seziona come un bisturi e ne distrugge l'incanto senza certo potenziarne la capacità espressiva. Così, a proposito dell'estate, l'autrice non sa esimersi dal sottolineare:

Merkwürdiger Sommer. Sommer hieß doch sonst Fülle des Lebens,

⁴⁹ Così anche in Lampedusa: «Oltre le colline, da una parte, la macchia indaco del mare, ancor più duro e infecondo della terra» (ibid., p. 102)

die drängte und den Menschen hinausrief in den Tag, hier aber verwies er ihn auf die Nacht [...] (p. 204)

Ma forse anche questo rientra nel motto «Beides zusammen nur ist das Ganze»: il tutto deve essere raggiunto ad ogni costo, anche a costo di pregiudicare la bellezza delle parti.

Bibliografia

Opere di Imma Bodmershof

- I. Bodmershof, *Begegnung im Frühling*. In: *Die Jahreszeiten. Fünfundzwanzig Meisterwerke alter Buchmalerei*, Einführ. v. Fritz E. Hellwag, Wolfgang Krüger Verlag, Berlin, 1943.
- I. Bodmershof, *Die Rosse des Urban Roithner*, Österreichische Verlagsanstalt, Innsbruck, 1950.
- I. Bodmershof, *Das verlorene Meer*, Wien, Verlag Herold, 1952.
- I. Bodmershof, *Solange es Tag ist*, Österreichische Verlagsanstalt, Innsbruck, 1953.
- I. Bodmershof, *Sieben Handvoll Salz*, C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh, 1958. – Di prossima pubblicazione la traduzione italiana: I. Bodmershof, *Sale di Sicilia*, trad. di Giuseppe Dolei, Palermo: Lombardi-Marsilio Editore, (1997).
- I. Bodmershof, *Unter acht Winden*, Stiasny Verlag, Graz und Wien, 1962.

Opere di altri autori

- Ernst Behler (Hrsg.), *Friedrich Schlegel: Schriften und Fragmente*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1956.
- F. Beissner u. J. Schmidt (Hrsg.), *Hölderlin: Werke und Briefe*, drei Bände, Insel Verlag, Frankfurt/M., 1969.
- H. Bender, *Worte Bilder Menschen*, Carl Hanser Verlag, München, 1969.
- Franz Cumont, *Die Mysterien des Mithra*, Verlag von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin, 1923.
- Kasimir Edschmid, *Das Südreich*, Paul Zsolnay Verlag, Hamburg, Wien, 1958.
- Hermann Hesse, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, s.l., 1958.
- René König, *Sizilien*, Büchergilde Gutenberg, Zürich, 1943.
- Hans-Joachim Mähl (Hrsg.), *Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, drei Bände, Carl Hanser Verlag, München, 1978.

- E. Osterkamp (Hrsg.), *Sizilien: Reisebilder aus drei Jahrhunderten*, München, Winkler Verlag, 1986.
- Gerhard Schulz (Hrsg.), *Novalis: Werke und Briefe*, München, 1968.
- Giuseppe Tomasi Di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli Editore, Milano, 1995.

Letteratura critica

- Ingrid Aichinger, *Beides zusammen nur ist das Ganze: Das Werk der österreichischen Dichterin Imma Bodmershof*. In: Österreich in Geschichte und Literatur, 10, 1966, pp. 358-378.
- Ingrid Aichinger, Der Zwang zur Entscheidung vor dem Chaos: Untersuchungen zu Imma Bodmershofs Roman «Sieben Handvoll Salz». In: Modern Austrian Literature, 12, 1979, Nos. 3/4, pp. 97-111.
- Reinhard Fabian (Hrsg.), *Christian von Ebrenfels Philosophische Schriften in vier Bänden*, Philosophia Verlag, München, Wien, 1982-90.
- Helmut A. Fiechtner, *Imma Bodmershof*. In: Wort in der Zeit, 3, 1957, Heft 6, pp. 321-329.
- Hajo Jappe, *Einleitung* zu: I. Bodmershof, *Unter acht Winden*, Stiasny Verlag, Graz und Wien, 1962.
- Norbert Langer, *Dichter aus Österreich*, Wien, 1956, pp. 11-15.
- Franz Lennartz, *Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhundert im Spiegel der Kritik*, Band I, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1984, pp. 189-190.
- Paul Requadt, *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung: von Goethe bis Benn*, Francke Verlag, Bern und München, 1962.
- Roman Rocek, *Vergeistigter Realismus: Imma von Bodmershof*. In: Niederösterreichs Literatur im Aufbruch, 1988, pp. 72-76.
- Gottfried W. Stix, «Licht von Innen»: *Zu Imma von Bodmershofs Dichtung*. In: Siculo-rum Gymnasium, numero speciale per i 50 anni dalla fondazione della Rivista; Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Catania, 1993, Tomo II.
- Ferdinand Weinhandl (Hrsg.), *Gestalthaftes Sehen: Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1974.

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 la Cancelleria Federale d'Austria, il Ministero della Scienza, della Ricerca e dell'Arte nonché con il Ministero della Pubblica Istruzione e degli Affari Culturali. Accanto ai corsi di aggiornamento destinati a insegnanti di lingua tedesca, 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 1998

LETTERATURA (letture, presentazione di libri ecc.)

Lettura bilingue con presentazione del video: «Un omaggio a Christoph Ransmayr»

Genova, 8.1.98

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Lettura bilingue con Josef Zoderer e presentazione della versione italiana del libro «Das Schildkrötenfest» / «La grande notte della tartaruga»

Milano, 14.1.98

Lettura bilingue con Robert Menasse e Marlene Streeruwitz

Udine, 16.1.98

In collaborazione con: Università, Comune e Biblioteca Austriaca di Udine

Lettura con Lojze Wieser e presentazione della collana «Europa erlesen»

Trieste, 18.1.98

In collaborazione con: Circolo di Cultura Italo-Austriaco di Trieste

Lettura con Robert Menasse

Trieste, 18.1.98

In collaborazione con: Circolo di Cultura Italo-Austriaco di Trieste

Lettura delle lettere di Schnitzler e conferenza delle Prof.sse Gabriella Rovagnati e Roberta Ascarelli «Schnitzler e Casanova»

Milano, 9.2.98

In collaborazione con: Compagnia Stabile del Teatro Filodrammatici

Lettura bilingue con Tania Heig «Mein erstgeborenes Land». Poesie di Ingeborg Bachmann sull'Italia

Bologna, 12.2.98

In collaborazione con: Associazione Culturale Italia-Austria di Bologna

Presentazione del libro: «Erinnerungen aus dem Widerstand» («Ricordi dalla Resistenza. La vita combattiva di una donna architetto dal 1938 al 1945») di Margarete Schütte-Lihotzky

Milano, 16.2.98

In collaborazione con: Casa della Cultura di Milano

Lettura con Robert Schindel

Milano, 25.2.98

Bolzano, 3.3.98

In collaborazione con: Scuola Tedesca di Milano, Circolo di autori del Sudtirolo

Presentazione del libro di Giancarlo Ricci «Sigmund Freud – La vita, le opere e il destino della Psicanalisi»

Milano, 22.4.98

Lettura bilingue di brani dell'opera «Selige Zeiten, brüchige Welt» di Robert Menasse

Milano, 29.4.98

Lettura bilingue con Andrea Jonasson: Rainer Maria Rilke («Poeti Europei del 900»)

Milano, 13.5.98

In collaborazione con: Piccolo Teatro e Associazione degli Istituti Culturali Europei a Milano (AICEM)

Lettura bilingue «Il mito asburgico» con Claudio Magris

Cividale, 24.7.98

In collaborazione con: Mittelfest, Regione e Comune di Udine, Regione e Camera di Commercio Venezia-Giulia

Lettura e interpretazione della «Todesfuge» di Paul Celan con Valeri Susman

Genova, 10.11.98

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Presentazione del libro di Claudia Sonino: «Esilio, diaspora, terra promessa. Ebrei tedeschi verso Est»

Milano, 12.11.98

In collaborazione con: Istituto Goethe di Milano

Presentazione del dramma «La follia» su Nikolaus Lenau con Luigi Forte (Torino) e Giorgio Cusatelli (Pavia)

Milano, 9.12.98

Lettura «Österreichische Weihnachtsgeschichten» con Linda Koch-Kaiser e Ingrid Schwarz

Trento, 11.12.98

In collaborazione con: Associazione Italia-Austria di Trento e Rovereto

MOSTRE

Mostra fotografica «Die 3. Generation – Debuts der letzten 20 Jahre» / «La terza generazione. Scrittori austriaci contemporanei»

Udine, 16.1-31.1.98

Milano, 12.2-26.2.98

Bolzano, 3.3-28.3.98

In collaborazione con: Comune di Udine, Università di Udine, Biblioteca Austriaca di Udine, Circolo di autori del Sudtirolo, Galleria Foto-Forum di Bolzano, Scuola Tedesca di Milano

Mostra «Joseph Roth», come contributo al Festival «Mittelfest» di Cividale del Friuli

Cividale, 24.7.98

In collaborazione con: Mittelfest, Comune e Regione di Udine, Regione e Camera di Commercio della Venezia-Giulia

Mostra «Georg Trakl»

Rovereto, 18.9.98-28.9.98

In collaborazione con: Brenner-Archiv di Innsbruck, Associazione Italia-Austria di Trento e Rovereto

Mostra «Rainer Maria Rilke e Lou Andreas Salomé»

Bologna, novembre 1998

In collaborazione con: Associazione Culturale Italia-Austria di Bologna,
Comune di Bologna

TEATRO

Rappresentazione di «Sibirien», di Felix Mitterer

Genova, 2-6.2.98

In collaborazione con: Associazione Lunaria e Centro Culturale Italo-
Austriaco di Genova

CONVEGNI E CONGRESSI

Incontro internazionale delle case editrici di: Germania, Austria, Svizzera,
Italia.

Relatori austriaci: Lilian Faschinger, Robert Menasse, Prof. Wendelin
Schmidt-Dengler

Milano, 6-8.5.98

In collaborazione con: Goethe-Institut, Centro Culturale Svizzero,
Comune di Milano, Regione Lombardia

Simposio su Egon Friedell. Partecipanti austriaci: Roland Innerhofer,
Heinz Lunzer, Walter Zettel

Pavia, 24.11.98

In collaborazione con: Università di Pavia

Incontro dei docenti austriaci di germanistica nell'Italia settentrionale
(Germanistentreffen)

Conferenza di Michaela Bürger: «Das Groteske in der österreichischen
Literatur von Nestroy bis Schwab»

Milano, 23.10.98

SEMINARI E TAVOLE ROTONDE

Seminario di letteratura nell'Istituto di Germanistica presso l'Università di Udine

Temi: Hermann Broch, Richard Beer-Hofmann, Sigmund Freud, Robert Musil, Joseph Roth, Rainer Maria Rilke, Arthur Schnitzler, Ferdinand von Saar, Leopold Freiherr von Andrian-Werburg, Peter Altenberg, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus,

sotto la direzione di: Mag. Arno Russegger (Klagenfurt)

Udine, novembre 1997 - maggio 1998; novembre 1998 - maggio 1999

In collaborazione con: Università di Udine

Seminario per insegnanti di tedesco della Liguria «Deutsch als plurizentristische Sprache. Didaktisierungsmöglichkeiten des österreichischen Deutsch im Literaturunterricht»,

sotto la direzione di Michaela Bürger (Università di Genova)

Genova, 12.5.98

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Seminario per insegnanti di tedesco della Liguria sotto la direzione di Michaela Bürger (Università di Genova)

Genova, dicembre 1998

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

CONFERENZE

Conferenza della Dott.ssa Michaela Bürger «Grillparzer, Hofmannsthal und Schnitzler»

Genova, 20.1.98

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Conferenza del Prof. Giovanni Scimonello «Elias Canetti»

Milano, 11.2.98

Conferenza della Dott.ssa Flavia Foradini «Theater in Österreich heute»

Milano, 25.2.98

Conferenza del Prof. Karl H. Fingerhut «Franz Kafka und seine Zeit»
Piacenza, 2.3.98

In collaborazione con: Circolo Culturale Italo-Austriaco Piacenza

Conferenza del Prof. Franz Carsten «Robert Musil und Kakanien»
Piacenza, 9.3.98

In collaborazione con: Circolo Culturale Italo-Austriaco Piacenza

Conferenza del Dott. Ferruccio delle Cave «Georg Trakl»
Trento, 12.3.98

In collaborazione con: Associazione Italia-Austria di Trento e Rovereto

Conferenza della Dott.ssa Rosanna Vitale «Die Verbindungen zur Heimat
im literarischen Werk von Paula Ludwig»

Genova, 24.3.98

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Conferenza del Prof. Friedbert Aspetsberger «Die Gender Studies am
Beispielen der österreichischen Literatur»

Genova, 22.4.98

In collaborazione con: Università di Genova

Conferenza della Dott.ssa Michaela Bürger «Von Schnitzler zu Bernhard»
Genova, 24.4.98

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Conferenza di Hans Raimund sulla sua esperienza come scrittore e
traduttore

Bologna, 28.4.98

In collaborazione con: Università di Bologna

Conferenza del Prof. Mark Anderson «Jurek Becker und die Väterliteratur
in Österreich»

Piacenza, 29.4.98

In collaborazione con: Circolo Culturale Italo-Austriaco di Piacenza

Conferenza del Prof. Giovanni Ramela «La “Felix Austria” e Robert Musil»

Piacenza, 20.5.98

In collaborazione con: Circolo Culturale Italo-Austriaco di Piacenza

Ciclo di conferenze su Georg Trakl, Paul Celan e Ingeborg Bachmann

Udine, 8, 9 e 10.6.98

In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine

Conferenza del Prof. Giorgio Cusatelli, «Massa e potere: l'enciclopedia di Canetti»

Milano, 14.10.98

Ciclo di conferenze su Theodor Herzl all'Istituto di Germanistica dell'Università di Venezia

Venezia, ottobre 1998 - gennaio 1999

Conferenza della Dott.ssa Ulrike Ternowetz «György Sebestyén: Appunti su un Mitteleuropeo “verace” visto attraverso un inedito»

Milano, 21.10.98

Conferenza del Prof. Alberto Destro «Nietzsche, Rilke e Lou Andreas Salomé»

Milano, 28.10.98

Conferenza di Valeri Susman su Paul Celan

Genova, 12.11.98

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Conferenza di Maria Giovanna Forlani «Giacomo Casanova: dai fasti della Serenissima al cosmopolitismo europeo»

Trieste, 13.11.98

In collaborazione con: Circolo di Cultura Italo-Austriaco di Trieste

Conferenza del Prof. Enzo Fantin «Franz Schubert e la poetica del suono vivente»

Trento, 16.11.98

In collaborazione con: Associazione Italo-Austriaca di Trento e Rovereto

Conferenza del Prof. Roland Innerhofer «Egon Friedell storiografo della cultura nel suo contesto storico e intertestuale»

Milano, 25.11.98

Conferenza del Prof. Quirino Principe «Die Figur des Don Juan in der deutschsprachigen Literatur»

Torino, 25.11.98

In collaborazione con: Teatro Regio di Torino, Goethe-Institut di Torino

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