

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca VIII

Marianne Fritz • Thomas Bernhard
Norbert Conrad Kaser • Arthur Schnitzler • Paul Celan
Franz Ferdinand • Hugo von Hofmannsthal
Peter Handke • Alfred Kolleritsch

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. VIII (2000)

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](http://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

Sezione di Germanistica del D.L.L.L.E.FI
Università degli Studi di Milano

Studia austriaca VIII

Marianne Fritz • Thomas Bernhard
norbert conrad kaser • Arthur Schnitzler • Paul Celan
Franz Ferdinand • Hugo von Hofmannsthal
Peter Handke • Alfred Kolleritsch

edidit

Fausto Cercignani

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Sezione di Germanistica del D.L.L.L.E.FI

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 della Sezione di Germanistica (già Istituto di Germanistica) del Dipartimento di Studi Linguistici, Letterari e Filologici (D.I.L.I.E.FI) 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

- Bettina Rabelhofer – *Von Steinen, Schmerz und Sprache. Das Textbegehren der Marianne Fritzsche* p. 9
- Luigi Reitani – *Cronaca di un congedo. «Estinzione» di Thomas Bernhard* p. 37
- Stefan David Kaufer – *Einsam in Bernhards Welt. Gestörter Narzissmus bei Thomas Bernhard* p. 51
- Maria Luisa Roli – *norbert conrad kaser. Il “poeta maledetto” della letteratura sudtirolese* p. 73
- Thomas Rothschild – *Schnitzler und Čechov. Ein Vergleich* p. 93
- Fausto Cercignani – *L’ideale eroico e la sua negazione nell’«Ariadne auf Naxos» di Hofmannsthal* p. 105
- Eva Reichmann – *Franz Ferdinand als literarische Figur* p. 135
- Rosalba Maletta – *Paul Celan: “Maikäfertraum” e luogo delle origini* p. 149
- Leopold R. G. Decloedt – *Krieg um Peter Handke. Handke und seine Haltung zu Serbien* p. 189
- Riccarda Novello – *«Die Pfirsichtöter» di Alfred Kolleritsch. Tra autobiografia e formalizzazione letteraria* p. 209

Sezione curata dall'Istituto Austriaco di Cultura di Milano

L'Istituto Austriaco di Cultura di Milano p. 231

*Manifestazioni varie organizzate dall'Istituto Austriaco di Cultura di
Milano nel 1999* p. 243

Bettina Rabelhofer
(Graz)

*Von Steinen, Schmerz und Sprache
Das Textbegehren der Marianne Fritz*

Wie sich nähern? Wie sich einüben in eine Sprache, die erste Leseversuche stottern macht, die die Tastbewegungen ersten Orientierens zu tolpatschigen Vorläufigkeiten geraten läßt?

Textmigration? Pathologisierung?

Da schreibt eine Autorin, weitab von soziokulturellem und marktwirtschaftlichem Konsens; da schreibt eine Exilantin in bezug auf die Macht – ausgesetzt einer Literaturkritik, die den Diskurs der Marianne Fritz mit der zwielichtigen Beweiskraft und unter dem Vorwand *herrschender* Syntagmen hinterlistig diskreditiert.

War noch 1978 der *Schwerkraft der Verhältnisse*¹ wohlwollende Medienöffentlichkeit zuteil geworden, so stellen 1980 «irritierte» Berufsleser die perfide Frage, «ob der deutschen Sprache noch zuzumuten ist [...], was [der] mächtige[] Gestaltungswille [dieser Autorin] der Sprache aufzwingt»². Stein des (national)sprachlichen Anstoßes ist Marianne Fritz' zweiter Roman *Das Kind der Gewalt und die Sterne der Romani*³, dem zugleich

¹ Marianne Fritz, *Die Schwerkraft der Verhältnisse* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1978).

² Harry Neumann, «Mundart wie von Da-Da. Bauern und Zigeuner. Ein Roman aus Österreich», in *Saarbrücker Zeitung*, 6.2.1981. – Vgl. auch Hansjörg Graf, «Pandämonium auf Stelzen. Marianne Fritz' Roman "Das Kind der Gewalt"», in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.2.1981.

³ Marianne Fritz, *Das Kind der Gewalt und die Sterne der Romani*, (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1980).

mit abnormer Privatcodierung auch ein «neue[r] Irrationalismus»⁴ und die «Gefahr der Remythisierung»⁵ unterschoben werden. Im übrigen hat der Literaturbetrieb vom *Kind der Gewalt* wenig Notiz genommen.

In die vollständige Textemigration schließlich gehen die Rezensenten anlässlich des Erscheinens von *Dessen Sprache du nicht verstehst*⁶. Die Beziehung der Interpreten zum Text erweist sich als prekär: Uneingeschränktes Lob und polemische Ablehnung zeugen von der Gegensätzlichkeit ästhetischer Normvorstellungen einer (zahlenmäßig wohl kleinen) Rezipientengemeinde. Die meist krampfhaft fixierte Fixierung auf Materialphänomene kommt der Kapitulation vor dem Phänomen "Text" als hochkomplexem Sinngebilde gleich: «3.392 Seiten hat das Ding – das sind drei voluminöse Bände mit extrem dünnem Papier oder zwölf Bände mit Normalpapier»⁷. «Welch eine Anmaßung! Das Elf-Zentimeter-Konvolut macht mir erstmals bewußt, daß ein Buch auch ein Angriff auf die Zeit des Lesers ist»⁸. «Über sieben Millionen Buchstaben zählt dieser Roman [...]»⁹. «Das einzig Bemerkenswerte: die drei Bände bringen es auf sage und schreibe 3392 Seiten und wiegen 2,8 Kilo»¹⁰. – Die auf "Küchenwaagen-Niveau" heruntergekommene "Literaturkritik" demonstriert recht eindrücklich die Unzulänglichkeit ihrer Instrumente. Kooperationsfähigkeit und -bereitschaft einiger Rezensenten beschränken sich somit auf die «Exaktifizierung»¹¹ des Werk-Umfangs und -Gewichts. Durch die Ausblendung jener Aspekte ihres Objektbereichs, die sich dem Zugriff von Maßband und Waage entziehen, schrumpft der Roman notgedrungen in seine quantifizierbaren, materiellen Dimensionen zusammen.

Die Autorin unterwirft ihre Texte nicht den Mechanismen des Mark-

⁴ Sibylle Cramer, «Das Nirgendwohin-Wollen vom Überall-Sein. Marianne Fritz: "Das Kind der Gewalt und die Sterne der Romani"», *Frankfurter Rundschau*, 21.2.1981.

⁵ Hansjörg Graf, (= Anm. 2).

⁶ Marianne Fritz, *Dessen Sprache du nicht verstehst*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986).

⁷ *hair*, «Wer hat die Fritz zum Bahnhof gerollt?», in: *M. Das Magazin* 2 (1986), S. 70.

⁸ Wolfgang Nagel, «2,8 Kilogramm Weltliteratur», in: *Der Spiegel* 39 (1985), S. 150.

⁹ Ebda.

¹⁰ Horst Hartmann, «2,8 Kilo Wortsalat auf 3392 Seiten für 450 Mark», in: *Spandauer Volksblatt*, 12.1.1986.

¹¹ Hans Günther, «"Exakte" Literaturwissenschaft und Kultursemiotik – zwei Tendenzen im sowjetischen Strukturalismus», in: *Textsemiotik als Ideologiekritik*. Hrsg. von Peter V. Zima (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), S. 120.

tes, ästhetische Qualität und Absatz kongruieren nicht ... Wenn «einen Text hervorbringen, bedeutet, eine Strategie zu verfolgen, in der die vorhergesehenen Züge eines Anderen miteinbezogen werden»¹², so selektiert Marianne Fritz ihre Leser. Der «vorhergesehene Andere» ist wohl jener Leser, dessen Erwartungssysteme nicht ausschließlich auf den Vorrat bereits gesellschaftlich kodifizierter Zeichen gerichtet sind, dessen ideologische Prädispositionen Rezeption auf möglichst vielen Ebenen zulassen und dessen Kompetenz den fiktionalen Kontext und seine poetische “Verschriftung” als differenzierte Negation bestehender Macht- und Herrschaftsdiskurse begreift. Ebenso wie der empirische Autor den hypothetischen Modell-Leser in seine eigene literarische Strategie übersetzt, entwirft der empirische Leser einen hypothetischen Modell-Autor, den er aus den Daten der Textstrategie deduziert. Obgleich die Hypothese des empirischen Lesers über den Modell-Autor eher abgesichert scheint als jene Hypothese, die der empirische Autor von seinem Modell-Leser entwirft¹³, sind die textuell umrissenen Konturen des Modell-Autors nicht immer eindeutig zu erkennen. Der Rezipient klammert sich dann nicht selten an Informationen, die er über den empirischen Autor schon besitzt, und gleicht den «Schriftzug» des Modell-Autors an die empirische Informationsvorgabe an¹⁴. Im Falle der Marianne Fritz gestaltet sich diese Form der textuellen «Mitarbeit» auf Seiten der Rezipienten mitunter recht abenteuerlich: Da die Autorin selbst der Öffentlichkeit keine Auskunft über sich gibt, und die kolportierte Biographie nur ein karges Gerüst an Lebensdaten – 1948 in Weiz in der Steiermark geboren, Bürolehre, anschließend zweiter Bildungsweg, heute in Wien lebend – freigibt, versuchen eifrige (meist bezahlte) Leser die biographische Leere erträglicher zu gestalten, indem sie durch “Details am Rande” auf die «Schreib-Besessenheit» der Marianne Fritz aufmerksam machen: So lebt die Autorin «klausnerisch in Wien [...] in der ratternden Gesellschaft zweier Kugelkopf-Schreibmaschinen (eine als Reserve), schreibt vierzehn Stunden am Tag. Eine wahrlich asketische Lebensführung»¹⁵. Und ein anderer Rezipient

¹² Umberto Eco, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* (München und Wien: Hanser, 1987), S. 65f.

¹³ Der Autor muß etwas antizipieren, was noch gar nicht besteht, während der Leser seine Hypothese schon am Text verifizieren kann.

¹⁴ Vgl. Eco, *Lector in fabula*, S. 77.

¹⁵ Raimund Kagerer, «Lesend den Boden unter den Füßen verlieren», in: *Badische Zeitung*, 9.9.1986.

weiß zu berichten: «Seit Jahren schreibt sie unermüdlich an ihrem Werk. Interviews gibt sie keine, und ihre Wohnung verläßt sie nur selten, um in ihrem Schreibprozeß nicht gestört zu werden»¹⁶. Nagel wiederum steht bei der Lektüre des Romans «Phasen lähmender Langeweile»¹⁷ durch, überwindet «Momente der Wut auf das Text-Dickicht und Anfälle der Aggression gegen diese *Wiener Schreib-Maschine*»¹⁸. Was die einen entweder bewundernd resümieren oder mit Verärgerung konstatieren, tun andere in mitleidender Präpotenz ab: «Fast könnte einem Marianne Fritz leid tun, die vier Jahre ihren Wörterberg mit Hilfe von zwei Kugelkopfschreibmaschinen zusammentippte»¹⁹. Bis schließlich *hair* unverhohlen die Frage stellt: «Wurden wir hier Zeugen eines Prozesses, der sich wirklich im Kopf der Autorin abgespielt hat (ja, was sollte man diesfalls noch dazu sagen?)»²⁰.

Marianne Fritz' Schreiben wird unterschwellig und listig aus dem Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft in jenen der Psychopathologie verwiesen. Fulds penetranter Wink, daß es sich beim «Drang zum Reden und Schreiben [...] medizinisch gesehen um ein außersprachliches Phänomen»²¹ handle, erweist sich in Anbetracht dieser mehr oder weniger subtilen²² Anspielungen fast schon als überflüssig.

* * *

Wie sich aber wirklich nähern? Über das Augenfällige? Spurensuche über die Fabel?

¹⁶ Ulrich Horn, «Gegen die glatten Alltagssätze», in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 28.12.1985.

¹⁷ Nagel, (= Anm. 8), S. 154.

¹⁸ Ebda. [Meine Hervorhebung].

¹⁹ Hartmann, (= Anm. 10).

²⁰ *hair*, (= Anm. 7), S. 70.

²¹ Werner Fuld, «Ein riesenhafter Flohzirkus», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.1.1986.

²² Selbst Rezensentinnen und Rezensenten, die *Dessen Sprache du nicht verstehst* positiv gegenüberstehen, befleißigen sich eines Vokabulars, das "pathognostische" Assoziationen wachruft: So charakterisiert Sigrid Löffler Marianne Fritz' Schreiben «als Zwang, als Besessenheit, als Manie». – Zwischendurch lassen dann (vielleicht ohne bewußte Kommunikationsabsicht ausgesandte) Sprach-Zeichen auf die psychische Disposition der Autorin schließen: «[...] da kriegte es ihr Verlag mit der Angst vor so viel *ausnuchernder*, rücksichtslos sich durchsetzender Produktivität» [Meine Hervorhebung] – Sigrid Löffler, «Berg des Anstoßes», in: *profil* 4 (1986), S. 65.

Geschichten vom Schweigen, Vergessen und Verdrängen

*War die Sehnsucht geblieben
Und die brennende Stille?*

Donaublau. Die Schwerkraft der Verhältnisse schreibt Berta Schrei, geborene Faust, Narben ins Lebensgewebe und raubt ihr alles zusammen: die Faust, den Schrei, die Sprache. Sie endet wie so viele verwundete Existenzen in Marianne Fritz' Erzähltextur in der Festung, der Irrenanstalt zu Donaublau. "Wahnsinn" wird ihr schon 1945 von ihrer Freundin Wilhelmine attestiert: «Berta! Du Unglücksrabe! Kannst du dir keinen besseren Zeitpunkt zum Kindermachen aussuchen als diesen?! Weißt du, ob Rudolf überhaupt von der Front zurückkehrt?! Noch dazu ausgerechnet Rudolf! Der kann ja nicht einmal ein Huhn abschlachten, geschweige denn Kinder großziehen! Der arme Kerl, die friedlichste Seele, die man sich vorstellen vermag, er war ja nie ein Draufgänger, steht jetzt, wer weiß, an der Front, und dir fällt nichts Besseres ein als Kinderkriegen! Berta! Das ist Wahnsinn!»²³. Den lebenspragmatisch-orakelnden Mutmaßungen Wilhelmines gemäß zerbröckelt Bertas Lebensentwurf an den Unbildern der Geschichte und der Unzulänglichkeit der eigenen «Zweifel- und Grübelsucht» (SV 31 und passim): Der Obergefreite Rudolf fällt, die schwangere Berta heiratet Wilhelm, der ihr die Todesnachricht bringt. Auf Klein-Rudolf folgt fünf Jahre später Klein-Berta. Die kleinbürgerliche Familienidylle wäre vollbracht, könnte Berta dem Zeifeln und Grübeln widerstehen, die Bewegung ihres Denkens geradliniger gestalten und alle «Wenn und Aber, Dafür und Dawider» (SV 31) in den gesellschaftlichen Festlegungen von Lebensmaximen vergessen. – «Berta! Du Unglücksrabe! Deine Kinder können deine Zweifel und Grübeleien nicht brauchen! Sie brauchen eine feste Hand, Berta! Red nicht so lang herum. Sag entweder ja oder nein und bleib dann dabei! Einmal so, einmal so, da verliert man ja den Überblick, wenn nicht gar den Verstand! Deine Erziehung hat kein Rückgrat!» (SV 31). Berta Schrei hält ihre "Privatethik" im Schattenriß determinierten, geschlechtsspezifischen Rollenspielraums bis 1958 durch:

[Sie] war dankbar für jede Stunde, in der ihr die Kinder zum Erziehen blieben. Sie erzog mit inniger Hingabe, ständiger Aufmerksamkeit, hielt eine Stunde, in der sie ihren beiden Sprößlingen nicht eine

²³ Fritz, *Die Schwerkraft der Verhältnisse*, S. 5. Im folgenden im Text selbst mit der Sigle SV und einfacher Seitenzahl zitiert.

wichtige Lehre fürs Leben erteilt hatte, für eine für immer versäumte Gelegenheit, die es zu betrauern galt, klagte, haderte und schalt sich selbst eine schlechte Mutter, schwor sich Besserung bis zur nächsten unverzeihlichen Nachlässigkeit, die sie bei der ersten sich bietenden Gelegenheit wiedergutzumachen trachtete. So erzog sie ihren Nachwuchs mit Eifer bis zum Jahr 1958. (SV 32)

Doch nicht und nicht ist es ihr gelungen, die Kinder den «prägenden und modellierenden Tätzen des Lebens» (SV 41), der «gleich einem Nudelwalker wälzende[n], pressende[n] und drückende[n] Pranke, [...] de[m] Alltag» (ebda) zu entreißen: der dreizehnjährige Rudolf ist Bettnässer und Schulversager; und auch seine Schwester zieht sich, die Schultasche hinter sich herschleifend, ins Schlafzimmer zurück, – beide nehmen Zuflucht im Schweigen.

Berta träumt einen Traum: Rudolf, von einer kopflosen Menge wegen Lebensuntüchtigkeit ans Kreuz geschlagen, ruft nach seiner Mutter, die ihrerseits im Grab liegt, – zu früh gestorben, noch bevor sie ihren Sohn «vor der Schwerkraft der Verhältnisse in Sicherheit gebracht hatte» (SV 63):

Die Menschen setzten ihre Helme auf, trugen wieder Köpfe, nur einer trat heraus, noch immer kopflos, deutete Richtung Sonne und sagte: «Es ist vollbracht. Die Sonne steht im Zenit», warf seinen Helm auf das Grab Bertas, und durch Rudolfs Leib fraß sich ein Zittern hindurch, gleich einem Borkenkäfer durch das Holz. Nur der Schrei, auf den Berta in der blattlosen Zeit immer wartete, dieser eine bestimmte Schrei blieb aus.

Und da schrie Berta Schrei für den Sohn, daß es gespenstisch im tausendfachen Echo auf der Erde widerhallte, die Menschenmenge auseinanderstob und jeder, nun wieder vereinzelt, um sein nacktes Leben rannte. Die stimmlose Berta, die tote Berta überschrie den orkanartigen Sturm, der in Sekundenschnelle grauschwarze Wolkenbankette aus allen Windrichtungen der Erde zusammengejagt zu haben schien, um sie hier über dem Kreuz, an dem Rudolf hing, zu versammeln. (SV 62)

Und Berta träumt einen zweiten Traum: Rudolf und Klein-Berta halten an der Leiche ihrer Mutter grotesk-gespenstische Totenwache, die Wohnung in der Allerseelengasse wird zur makabren Grabkammer. Stimmlos schreit Berta dem heimkommenden Wilhelm entgegen: «Ich bin nicht Berta! Wilhelm! Ich bin die Leich! Besagte Leich bin ich! Nimm die Kin-

der mit!» (SV 75). Der «Chauffeur und Geh-her-da» Wilhelm verschwindet jedoch wieder, die Kinder werden bei lebendigem Leib eingengelt. Immer wahnsinniger werdender Hunger läßt sie die verwesende Mutter kahlfressen. Schließlich degenerieren die Geschwister zu auf allen vieren umherkrabbelnden Wesen, fallen übereinander her und verlieren zugleich mit dem aufrechten Gang ihre Sprache. Wilhelm, der nach einer Dienstreise mit seinem Arbeitgeber Müller-Rickenberg wieder heimkommt, nimmt zwar die Vorgänge hinter der Wohnungs- bzw. «Grabtür» wahr, beschließt aber, aus Übermüdung wahrscheinlich doch nichts gehört zu haben: ««Seltsam. Ich hätte wetten mögen, sie sind da drinnen», murmelte er vor sich hin, schüttelte den Kopf und tröstete sich damit, daß es eben mehr auf der Welt gab, als er, ein Durchschnittsbürger, sich vorzustellen vermochte» (SV 76).

Alles, was Berta nicht mitteilt, wuchert weiter in ihrem Kopf mit «ungeheurer Intensität» (SV 46). Sie entzieht schließlich ihre beiden Kinder dem Alpdruck Schule und letztendlich auch dem Leben: «Ich habe meine mißlungene Schöpfung beendet» (SV 87) schreibt sie als Abschiedssatz ihrem Wilhelm auf ein blaues Briefkuvert. Rudolf und Klein-Berta hat sie narkotisiert, anschließend mit bloßen Händen erwürgt; ihr eigener Selbstmordversuch allerdings ist mißglückt. Dem Leben zu entrinnen gelingt so nur durch Wahnsinn: Die zumeist stumme Berta Schrei landet im K66 der «Festung» zu Donaublich, dem Kristallisationspunkt entäußerter Menschlichkeit und lädiertes Existenz.

Wenn wir weinen, sprechen wir mit den Sternen

Gnom. – Dies «verfluchte[] Nirgendwo»²⁴ wird in der Nacht vom 22. auf den 23. September 1921 zum Schauplatz sexueller Gewalt. Kaspar Zweifel, «der Riese aus Tatendrang und Gewalt» (KG passim), heimgekehrt aus dem Dorfwirtshaus, versucht das dreizehnjährige Zigeunermädchen Nina zu vergewaltigen: «Und der riesenhafte Mensch war nicht mehr dagestanden; gleichsam festgewurzelt. Vielmehr nähergewankt; Schritt um Schritt. Und Nina gewichen; Schritt um Schritt: rückwärts. Bis zu jener Mauer, von der es nur zu berichten gibt, daß sie solid gemauert war» (KG 65).

Dann steht gleichsam die Zeit 130 Buchseiten lang still; eingeschlichen in den schrecklichen Augenblick zwischen Anpirschen und Zupacken hat

²⁴ Fritz, *Das Kind der Gewalt*, S. 238. Im folgenden im Text selbst mit der Sigle KG und einfacher Seitenzahl zitiert.

sich erzählerisch das Jahr 1911: Berichtet wird von der Jugend Kaspars, seinen Träumen, seiner Utopie "Amerika", die er mit der Kerschbaumer Magdalena zur gemeinsamen Zukunft machen möchte. – «[...] Ich hab' sie lieb, die Magdalen'. Und wenn es sein muß, verschwind' ich spurlos. Bei Nacht und Nebel: nach Amerika. Weil merk dir Eins: Ich hab' sie lieb, die Magdalen'» (KG 82). Wenn auch "Amerika" Wunschtraum bleibt, so gelingt es dem Jung-Bauern Kaspar doch, seiner Liebe zu Magdalena im realgeschichtlichen Kontext des Zweifel-Hofs «schlagkräftig» Geltung zu verschaffen: Der Siebzehnjährige bäumt sich gegen die väterliche Autorität auf, begeht – symbolisch – den Vatermord. – «Als der Alt-Bauer vom Sohn mit einigen Prankenhieben auf den Stubenboden hingelegt worden war, gab es keinen Zweifel, daß dieses einmalige Ereignis nur als Vatermord rekapitulierbar war» (KG 70). Kaspar hat durch die verbotene Liebe zur Magdalen', einer «Nicht-Erbigen» mit dem Kodex des Hofes gebrochen. Doch mit der Legitimierung dieser Liebe wird auch deren individual-utopistischer Anspruch ad absurdum geführt. Der Ausblick ins Paradies wird nur noch nachts gewagt:

«Ich hab' es dir schon dazumal gesagt: unter dem Kirschbaum, in Gnom. Du und ich, wir sind wir. Das mußt du dir immer merken, Magdalen'. Und wenn du nix glaubst, das kannst immer glauben: Was der Kaspar sagt, das tut er. Weil, merk dir eins: Der Kaspar tut nur, was er will».

[...]

Und die Zeit schien stillzustehen und rennen in einem, als der Kaspar die Oberfläche des großen Wassers betrachtete, das im Nirgendwo mit dem Horizont eine Naht zu bilden schien; und das doch der Weg war: nach Amerika; und er den Wind spürte und die Nähe der Magdalen', die so lange in das große Wasser hineinschauen durfte, bis sie sich endlich auch den Meeresgrund einmal genauer anschauen konnte.

[...]

Und als der Hahn das Morgenrauen eingekräht hatte, hatte die Gegenwart dem Kaspar die Zukunft degradiert: zur Vergangenheit. (KG 83)

Mit dem Machtwechsel, mit der Übernahme des Hofes durch den «Jung-Bauern», schrumpelt auch das individual-anarchische Ausklinken aus dem dörflichen Wertekanon in seine Dimensionen zusammen und weicht dem Alltagspragmatismus und der Resignation: «"Das ist das Eh-nix-Wirkliche!", hatte die Magdalena geflüstert; als der Prediger vom

Recht auf ein glücklicheres Leben [...] das Einzige verkündigt, das er für wahr zu halten willens gewesen; und die Magdalena hatte eh nur geweint, mit weit geöffneten Augen, nach inwärts; und war weiter geglitten, dorthin, wo die Zeit stillsteht» (KG 154). Und Magdalena, die ihre Träume aus aller Zeitlichkeit katapultiert, behält recht: «Aus Amerika war im Jahre 1914 einerseits die Kopfgrippe der Magdalena Kerschbaumer, geehelichte Zweifel, geworden» und aus «dem Amerika-Wanderer von anno dazumal war der Isonzo-Front-Heimkehrer geworden: ein vierundzwanzig mal vier Jahreszeiten alter Held und ein erbitterter Amerika-Hasser» (KG 169).

Amerika streift das Gedächtnis des Kaspar Zweifel fortan auch nur noch in pervertierter Form, – im Kontext der Vergewaltigung! Unterdrückte Sehnsucht bahnt sich da ihren Weg durch das schmerzende Geschlecht des «Riesen aus Tatendrang und Gewalt», projiziert sich in sein Opfer, das Nina-Kind und lehrt es das Fürchten: «Die kräftigen und sehigen und von der Sonne gegerbten Tatzen von dem riesenhaften Menschen näherten sich dem Gesicht vom 13-jährigen Romani-Mädchen» (KG 197).

«Magdalen'!» flüsterte der riesenhafte Mensch. Und immer und schon wieder.

«Magdalen'!»

«Nina heiß ich! Ich bin die Nina!»

[...]

Und der riesenhafte Mensch hatte eh nur gesehen die weit geöffneten Augen; aus vordenklichen Zeiten.

«Wir wollen eh nur singen: und das unbedingt», flüsterte der riesenhafte Mensch. Und er sah das große Wasser, das im Nirgendwo mit dem Horizont eine Naht zu bilden schien, und das doch der Weg war: nach Amerika. Und er spürte den Wind und die Nähe der Magdalen'. (KG 198)

Das Nina-Kind entkommt den Pranken des betrunkenen Großbauern, vergewaltigt wird an seiner Statt die Mutter: «Und die Romani-Mutter war nicht zurückgewichen; vor dem riesenhaften Menschen. Näher getreten war sie; Schritt um Schritt; mit weit geöffneten Augen [...]» (KG 202). Am nächsten Tag hat der Zweifel Kaspar alles vergessen, verdrängt, belädt die Opfer mit Schuld, eigener Schuld: «Nicht geträumt hab ich heut nacht? Und nicht gekämpft wider die wildgewordenen Römer? Gestürmt ist er, der Cherusker, eh nur wider das schwarzzottelige Dorf auf Rädern? Und niemand hat es gehört? Und niemand hat ihn unterstützt? Ja! Die hätten ja auch erschlagen können den Bauern vom Zweifel-Hof? So eindeutig an

der Überzahl!» (KG 262). Die «Schwarzzotteligen» werden zur Gefahr für Hof und Dorf stilisiert, ein Pogrom scheint unvermeidlich. «Das Dorf auf Rädern» flieht aus dem höllischen Gnom; Ruhe und “Ordnung” sind damit jedoch nicht wieder hergestellt, – all jene Außenseiter, die sich mit dem Wertkoordinatensystem dörflich-großbäuerlicher Prägung nicht arrangiert haben, – der Messmer, der Dodl vom Zweifel-Hof, Klein-Magdalena –, arbeiten sich an der Re-Konstruktion von Geschichte, abseits der Zweifelschen Geschichtsklitterung ab.

Am 23. Juni 1923, neun Monate nach der Vergewaltigung, kehrt die Romani-Mutter mit ihrem Neugeborenen, dem «Kind der Gewalt» nach Gnom zurück, legt es auf den Hochaltar und zieht mit dem «Dorf auf Rädern» weiter. Verschüttetes drängt so nach “oben”, drängt sich in die offizielle Dorf-Geschichtsschreibung, beharrt auf seinem Recht, zur Sprache zu kommen ...

Wer hörte mich denn; wenn ich rief

Nirgendwo. Man schreibt das Vierzehner Jahr. Johannes Null hat den Kriegsdienst verweigert, desertiert aus den «Krallen des Adlers» und sucht, vogelfrei geworden, Unterschlupf und Schutz beim Priester Pepi Fröschl in der Marktgemeinde Nirgendwo. Zwischen Pepi und Johannes war einst eine große Liebe entstanden, doch letztendlich gibt der Priester den Kriegsdienstverweigerer doch der Obrigkeit preis: Johannes Null wird «auf der Flucht» erschossen.

Zwischen Desertion und Erschießung liegen Tausende von Romanseiten. Archivar all dessen, was abgedrängt, zugedeckt wurde von der “großen” Historie, ist der Bänkelsänger. Seine Lieder tragen Sehnsucht weiter, die Sehnsucht all der Namenlosen in Marianne Fritz’ Erzählwelt, denen ein Zur-Sprache-Kommen ansonsten versagt, Vergessen aber gewiß ist: «Es ist ein Liedlein und hat viele Stationen, also: viele Strophen und aber, eine bleibt sich gleich und die werden wir; zuerst; einmal gemeinsam lernen. Denn dies, werdet ihr mit mir singen, und also. Horcht, merkt euch die Melodie, merkt euch – einen Menschen, er war vogelfrei und er hieß; aberja natürlich hieß er! [...] Er hieß Null»²⁵.

Der Tod des Vogelfreien ist nur eine Variation auf das kollektive Verstummen der Null-Familie: Barbara Null, die «Mamma», dieses mythische «Erdäpfelchen» (DS 2823), so ganz ohne Vorfahren, auch sie, die ihren

²⁵ Fritz, *Dessen Sprache du nicht verstehst*, S. 85. Im folgenden im Text selbst mit der Sigle DS und einfacher Seitenzahl zitiert.

fünf Söhnen – dem Josef, dem Gusti, dem Johannes, dem Franz und dem Matthias – fast ganz nebenbei beim Heuen und Mähen das Leben geschenkt hat, landet in der «Festung» zu Donaublau. Ebenso ergeht es dem Freidenker August Null. Das Scheitern seiner Liebesbeziehung zu Wilhelmine Spieß, die einem andern, dem Miteigentümer einer Fabrik, Kurt Schwefel, den Vorzug gibt, läßt ihn zum amoklaufenden Kirchturmschützen werden:

In den Sekunden war er: enthalten, die betätigten den Hahn, der Zielende, der wie traf auch nicht traf. Der zog am Glockenstrang, das war er. Genau dem wollte er begegnen. Den ihm vollkommen Fremden.

[...]

Das Resultat war: Er fand den Freidenker nicht, das war schon interessant. Wo hatte er den verwurstelt.

Beweisen wollend, daß er nicht war der nackte Mörder, erfüllte er den Auftrag und mordete. (DS 2661)

Die «Wahnsinnstat» des August Null liest sich so als radikale Antwort auf die Stationen seiner Erniedrigung, indem er sich jener Gewaltmechanismen bemächtigt, denen er sich als «Freidenker» noch entledigen zu können glaubte.

Da bleiben noch: Matthias, Franz und Josef Null. Josef Null senior, der Vater, war schon viele Jahre zuvor im Kampf mit der Staatsmacht erschossen worden. Matthias begeht in Donaublau Selbstmord. Der «Geschichtenerzähler» Franz, von dem das Gerücht geht, er habe eine Kuh sodomiert, wird arbeitslos. Er haust in Donaublau in einem Keller; die Miete «erschläßt» er sich, indem er der Hausfrau seine Potenz zur Verfügung stellt. Josef Null junior, der so gerne mit der Revolution verheiratet gewesen wäre, auch er wird im vierzehnten Jahr auf dem Nullweg erschossen.

Und viele “Nichtgeschichten” mehr finden, verbannt aus der Chronik offizieller Geschichtsschreibung, Heimatrecht nur in den Liedern des Bänkelsängers:

Jene der stolzen, starken Scholastika Peregrina Krieg, die zugleich mit ihrem Namen ihre sozio-familiäre Herkunft und Identität abstreift und fortan als «Wiglwog» durch die Lande zieht, gestaltet sich zum Protest gegen präformierte Existenz und bürgerliche Lebensnorm.

Auch wird erzählt von jener Nichtgeschichte aus Homosexualität und Liebe zwischen den Zöglingen Johannes Todt und Pepi Fröschl im Drei-

eichener Institut, die schon lange Zeit zurückliegt, aus der aber nur dem Pepi lebend herauszukommen gelungen ist. Johannes hat sich erhängt. Seit jener Krisenzeit im Priesterseminar begleitet Pepi der «Affe Gottes» als beharrliche Erinnerung des Tabus und der Sehnsucht:

Ein Walnußbaum mit blauen Nüssen, den gab es nicht.
 Und doch stand er, wuchs, wohin. Und auf einen.
 Auf einem seiner dicken Äste hing Johannes Todt, nackt, so wie
 Gott ihn erschaffen hatte. [...]
 Hätte sich's doch denken können! Teufelswerk. Der Affe Gottes ihm
 das angetan, nicht gewichen von seiner Seite, sich wohl gesagt, du
 kümmerst dich noch um mich. Wart nur; wart nur.
 «Johannes Todt wurde geboren in Nirgendwo und das eine jener hi-
 storisch und dokumentarisch festgehaltenen Wahrheiten, die nicht
 und nicht hineingepaßt in deine Seele, als wär's eine unmögliche
 Wahrheit. Eine nicht erlaubte Wahrheit. [...]» (DS 2274)

Pepi kehrt denn auch nach Nirgendwo zurück, wo er seinem späteren Geliebten, Johannes Null, schließlich zum Verhängnis wird ...

* * *

Machtdiskurse und Schmerzisotopien

Daß Marianne Fritz sich keiner Ästhetik der Identifikation verschrieben hat, die Vertrautes vertraut beläßt, sondern ihre "Ästhetik der Opposition" gegen kodifizierte Verfahrensweisen der Weltmodellierung anschreiben läßt, mag wohl mit ein Grund für die mutmaßliche Rezipientenprovokation sein. Nicht ein Einrasten-Lassen in Generelles, Etabliertes oder Offensichtliches treibt da Sprache voran, sondern ein Gestaltungswille, der sich der Logik *herrschender* Syntagmen widersetzt, die Übereinkunft mit dem Gegenstand der Aussage selbst trifft. Engagement verpackt die Autorin dabei nicht allein in die Handlichkeit der Inhalte, sondern trägt es hinein in die Form, in den Bereich kommunikativer Strukturen. Sprache darf dabei nicht wieder normativer Gesellschaftspraxis entlehnt werden, würde sie doch so das Vertrauen in eine Welt, in der alles seine "Ordnung" hat, noch bestärken. Wenn jene Menschen, von denen Marianne Fritz erzählt, in der Aktantenstruktur gesellschaftlicher Syntagmen nicht mitspielen (ja nicht einmal benannt werden!), so ereignet sich auch ihre Geschichte unter Ausschluß der Öffentlichkeit, unter Ausschluß offiziöser Geschichtsschreibung. Greift man Lotmans Unterscheidung zwi-

schen Text und Nicht-Text einer Kultur auf²⁶, so hat Marianne Fritz wohl letzteren in ihr poetologisches Programm aufgenommen:

Vielleicht befasse ich mich mit dem, was gewisse Formulare, Dokumente, karteimäßig erfaßte Lebensläufe ausgrenzen, weglassen, nicht in sich aufnehmen; vielleicht bewegen mich die "Leerstellen", das "Nichtfestgehaltene", das "Weggestrichene", das "unerwähnt Gebliebene", das "Nichtrelevante", das "Überflüssige", das "Überzählige", die Tatsache, daß vieles, was "Information" ist, gelebt wird, vielleicht bin ich mehr zuständig für das, was in Informationen gespeichert ist, nämlich: Erlebnisse? Schicksale? Leiden? Qualen? Pein, Irrtümer, die BEZAHLT werden, erlitten werden; wahrscheinlich, denkbar ist es gewiß, "mache" ich gewisse "Lebensläufe" wieder zum Erlebnis? [...] ²⁷

Somit erschöpft sich Marianne Fritz' Sprachgestus nicht darin, sozial ohnehin schon Akzeptiertes affirmativ aufs neue zu denotieren, sondern zielt ab auf die Leerstellen im Signifikantensystem gesellschaftlicher Kommunikationsnetze.

Solch «Wieder-erlebbar-Machen» von erlittenem Leben versucht sich dabei an anderen Gedächtnis Modi als den geltenden: Als Speicher des Erinnerns fungieren Lieder, Träume, Mythen. Als "Entgrenzungspänomene" unterlaufen und durchdringen sie die glatte Oberfläche des "dokumentarisch" Festgehaltenen, indem sie (verdrängt) Imaginäres zutage fördern. Die Phänomenologie des Fritzschen Blickes gibt den in ihrer Erzählwelt heimatlos Vagabundierenden jenes Maß an Würde zurück, das die zensurierend-selektierende Wahrnehmung der offiziellen Geschichtsschreibung unterschlagen hat. Ausgesetzt im Spannungsfeld zwischen Realhistorie²⁸ und dem ersehnten Utopia des Menschseins, entziehen sich die meisten Erzählfiguren dem Zugriff der Gewalt- und Machtverhältnisse, indem sie freigewählte und bewußte Abwesenheit der verordneten

²⁶ Vgl. Jurij M. Lotman, «Text und Funktion», in: *Textsemiotik und Ideologiekritik*. Hrsg. von Peter V. Zima (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), S. 149-164.

²⁷ Aus den Briefen der Autorin an den Lektor, in: Marianne Fritz, «Was soll man da machen». Eine Einführung zu dem Roman "Dessen Sprache du nicht verstehst" (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), S. 7.

²⁸ Zur "Realgeschichte" in Marianne Fritz' Werk vergleiche Barbara Priesching, «Das ist das Eb-Nix-Wirkliche!» *Historische Diskontinuitäten in Marianne Fritz' Roman «Das Kind der Gewalt und die Sterne der Romanis»* Phil. Diplomarbeit (Wien, 1987). – Dies.: ... *Hinter und über die Mauern ... Zur formalen Gestaltung einer Geschichte der Namenlosen in Marianne Fritz' Roman «Dessen Sprache du nicht verstehst»*. Phil. Diss. (Wien, 1990).

vorziehen, die Leerstelle in der symbolischen Repräsentation durch Wahnsinn und Freitod noch verdoppeln: Mamma Null, August Null und Berta Schrei enden in der «Festung», Matthias Null und Johannes Todt begehen Selbstmord, während jene, deren revolutionäres Begehren noch ungebändigten Daseinsdifferenzen entspringt, von der Staatsmacht dem Leben entzogen werden, – Josef Null senior, Josef Null junior und Johannes Null werden erschossen. Unterwerfung unter die aufoktroierte Logik des Denkens, die sich vom Wahnsinnigwerden und von der anarchischen Differenz abwendet, um die eigenen Zentren der Macht: Gott, Kaiser und Vaterland namhaft zu machen, wird sowohl im einen wie im anderen Fall konsequent verweigert. In dieser Hinsicht lesen sich Marianne Fritz' Texte auch als Spreng-Sätze wider das geltende ideologische Ordnungssystem, als sprachlich geballter Angriff auf das Symbolische. Begreift man Cixous', Irigarays und Kristevas Ästhetiktheorien als konsequentes Beharren auf dem Weiblichen im Bewußtsein der Nicht-Existenz in der westlichen Philosophie, in Sprache und Geschichte, und sieht man von den ontologischen Fallstricken des Begriffs des "Weiblichen" ab, so tut sich Fritz' textuelle Praxis als spezifisch "weibliche" auf: «[Die] Sprache ist Ausdruck eines Begehrens, das ständig verfehlt wird, sich fortschreibt und keine Eindeutigkeit kennt. In dieser Lücke enthält alles Bedeutung, jede Gebärde, Miene, jedes gesagte und jedes unterlassene oder verschwiegene Wort»²⁹. Das Textbegehren der Autorin, die «kleine große Sehnsucht» (DS 692) ihrer Erzählweltbewohner treibt Sprache sowohl sinnlich wie auch kämpferisch durch den Text. Zum einen durchquert der Leser in seiner Lektüre Lied- und Mythenräume, nimmt Erinnerungsspuren nicht fixierten Wissens optisch und akustisch wahr; zum andern zwingen Sprachduktus und der Gestus auktorialer Ironie Geschichte aus dem Vergessen, machen Macht ex negativo namhaft. Antagonismen von Macht und Ohnmacht werden dabei jedoch nicht auf die reine Oberfläche von augenfälligen, historischen Ereignissen projiziert, sondern in ihrer Tiefenstruktur desavouiert, indem die Autorin, da sie das Wort in subversiver Weise ergreift, auch institutionelle Informationsnetze unterläuft. Das Elend der Namenlosen beruht wohl auf der Autorität der Namen- und Kulturtragenden, die im Signifikantensystem und somit im kodifizierten System ihren festen Platz haben, nicht als "Signifikate des Schmerzes" aus der Historie abwandern müssen.

²⁹ Sigrid Weigel, *Die Stimme der Medusa* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989), S. 253.

Schon im Erzählauftakt von *Dessen Sprache du nicht verstehst* entfaltet sich Macht in ihren libidinösen Besetzungen:

Staunte der Erste und es war der Mann auf dem Pferd, der geholt die meisten Sterne, herab vom Himmel und geheftet auf sein Gewand, nahe dem Hals. [...] er suchte mit den Augen die Schönste, er suchte ab das in Kleider gehüllte Fleisch, prüfte: was er sah von Beinen, Prüfungsfragen viele, denn es waren zwanzig Weiber im Angebot. Das Beste es war, gerade gut genug für den Ersten. Sein Säbel war in der Scheide. (DS 8)

Der Zynismus, mit dem Macht in ihrer archaischsten Form auftritt, ist jenseits aller Akten vermerkt, – nämlich im verschrifteten Bewußtsein der Autorin, das – quasi die Denkparameter des Ersten Reiters sich abringend – Herrenmenschentum textuell bloßlegt. Die zwanzig Mädchen locken mit Gesten- und Augenspiel, um dem Deserteur Johannes Null das Leben zu retten; jene, die dem Chor vorantanz, betreibt Archäologie im Steinmeer ihres Gedächtnisses:

O sie hatte studiert; gründlich; den Ersten Reiter. Kannte ihn, kannte die Herren des Landes und kannte die herrschende Partei der Heimat. [...] (DS 10)

O sie hatte studiert; gründlich; die Hoffnung und die Sehnsucht, den Irrtum, auch die Blindheit und wie geworden aus guten Söhnen schlechte Söhne des Landes. (DS 11)

O sie hatte studiert; gründlich; die Kulturträger. Kannte den Stiefel. Kannte das Bajonett. Kannte die Zelle und wußte die Peitsche über den Rücken schmerzt, Griff nach dem Weib lehrt sprechen mit den Sternen und dem Mond und das Haus der Gerechtigkeit schweigt, es belohnt die Willkür. (DS 12f.)

Gleichsam als Vexierbild zu den leidvollen Erfahrungen der Vorantanzenden nehmen sich die Gedankenkonstellationen aus dem Bewußtsein des Ersten Reiters aus. Die – strukturelle – Äquivalenz in formaler Hinsicht setzt die Wertmaßstäbe des Kulturträgers in umso stärkeren Kontrast zu «Hoffnung und Sehnsucht» (besonders) der Töchter des Landes:

O er hatte in seinen Mußbestunden studiert; gründlich; dies Volk, das so sehr Sünde war, so sehr deswegen, weil es sehr nahe dem Tiere, was anbelangt den Verstand ganz genauso wie die Sinne. (DS 15)

O er hatte studiert; gründlich; diese großen mißbratenen und ein klein wenig arg verderbten Kinder. Und das Weib stand selbst dem Manne dieses Volkes nicht höher, als das Tier und er tat gut daran. (DS 15)

O er hatte studiert; gründlich; die Klagen im Hause des Adlers es hörte und immer, oft wieder: es blieben dieselben Klagen. Das Weib war das schwerste Los, Gebieter sein eine Strafe [...] (DS 16)

Während der «Griff nach dem Weib» mit Sternen und Mond sprechen lehrt, antworten die Denkkonstrukte des Kulturträgers einander selbst. Die atonale Logik seiner Sätze erniedrigt, verdrängt und vernichtet, – am Ende ist ein jeder Satz mit dem geschwängert, «was er nicht sagt, einem virtuellen und latenten Inhalt [...], ein “verborgener Diskurs” von wahrhaft unerschöpflichem Reichtum»³⁰. Die verqueren Transformationen herrischen Denkens entpuppen sich als Strategien langfristiger Kontrolle und Konditionierung. Unterschlagen im Ordnungsraum dieses Wissens wird eine andere Grundbefindlichkeit von Leben: Sehnsucht und Schmerz.

Und der Sohn des Steinenmeers [i.e. der Bänkelsänger, B.R.] wußte, was ihm gewühlt in den Eingeweiden, es war nur ihre [i.e. der Stummen, B.R.] Frage.

Sehnsucht, kennst du; deine Grenzen. Wehmut, kannst du, Herzen zerreißen. Mensch, was willst du finden den Weg zur Mitte der Erde, bleib ihm ferne; dort ist nicht deine Erlösung: nur der Kern der Erde.

Und ihr Kern ist glühend und verbrennt allesamt: «Feuer!» Öffnete den Mund und aber das Wort, es geblieben in ihrem Kopf, es geblieben drinnen und herauskam aus ihrem Leib nur das Zittern; das er gespürt.

Ewiges Elend Klagt der Chor und ewige Not fragt der Chor Von allen Schmerzen der Erde, von allen: Qualen der Seele, ist der größte Schmerz. Und die vollkommenste Qual der Mensch dem Menschen, so singe ich es hinauf zu dir, hinein in deine, ich kenne sie, Augen; denn der Himmel er schweigt, stummes Mädchen. (DS 104)

Die Versatzstücke der “Sehnsucht” und des “Schmerzes” ziehen als wehmütiger Refrain in etwas abgewandelter Form an zahlreichen Stellen durch den Text der Marianne Fritz:

Sehnsucht kennst du die Grenzen, Wehmut kannst du Herzen zerreißen und Seele empfindest du wirklich Pein die so tief ist wie die Schluchten bis zur Mitte dieser Erde führt kein Weg, dort ist eingesperrt das Feuer und sobald kommt der Bänkelsänger, denn er ist

³⁰ Gilles Deleuze, «Ein neuer Archivar», in: Gilles Deleuze, Michel Foucault: *Der Faden ist gerissen* (Berlin: Merve, 1977), S. 60f.

zuständig für das Feuer, das eingesperrt so dünn die Kruste, die trennt die Natur von diesem Feuer und die Glut der Mittagssonne klagt er und lebe wohl, singt er und die Leier wild und sanft, spöttisch und leise, und dann ruft sie: «Feuer!» (DS 1439)

Auflehnung kennst du die Grenzen, Hand kannst du Herzen zerreißen und Schmerz empfindest du bis zur Mitte dieser Erde führt ein Weg, dort ist eingesperrt das Feuer [...] (DS 1454)

Trotzdem. Komm zurück. Barbara. Geleite den Nirgendwoer August irgendwohin. Er folgt dir bis ja wohin. August. Du findest noch den Weg bis zur Mitte der Erde. Ihr Kern ist glühend. Verbrennt allsamt. Nacht. Du kennst keine Grenzen. Fremde. Du kannst Herzen zerreißen [...] (DS 1461)

Das er gewußt, eine Erfahrung es, die niemand verstehen konnte, nicht mitteilbar dieser Schmerz, wer ihn nicht erlebt – erfahren selbst und gekannt den Weg dorthin; wer diesen Weg nicht gekannt bis zur Mitte dieser Erde, wird nie wissen, was wirklich das ist: Schmerz, der seßhaft geworden im Gehirn, dieser grauenvolle Schmerz, als wäre verbrannt das Gehirn und man es bewußt erfahren, es verbrannt und man gewesen, ja noch gar nicht tot. (DS 1887)

Einerseits hinterläßt die Streuung der immer in ähnlicher Weise vertexteten “Schmerzisotopie” auktoriale Spuren, andererseits entwickelt sich die auktoriale Erzählinstanz zum sensiblen “personalen” Sensorium für die Lebensgeschichten besonders jener Kreaturen, deren «Stummheit» eine auferlegte und erlittene ist. Die Autorin läßt ihr historisches Gedächtnis Sprachstrukturen bewohnen, die, einem unbeirrbareren Gestaltungswillen folgend, neue Vorstellungswelten aktivieren, alte provozieren. Sprachlich vordeterminierte Denkgewohnheiten erfahren an der sprachkritischen bzw. metasprachlichen Dimension Fritzscher Metaphorik ihre Unzulänglichkeit. Marianne Fritz kommuniziert nicht nur Geschichte und Geschichten, sondern tritt mit dem Lesenden auch in Kommunikation über Kommunikation. Der ästhetische Code von *Dessen Sprache du nicht verstehst* kann so nicht mehr länger in bloß “virtuelle” Opposition zur vermeintlichen Objektivität der Tatsachenwelt gebracht werden, sondern muß als «Mitteilungsverhältnis» (Iser) begriffen werden, das sich natürlich nicht auf die “Wirklichkeit” schlechthin, wohl aber auf Wirklichkeitsmodelle bezieht. Da aber “Wirklichkeit” immer schon in Sinnsysteme aufgerastert ist, die die Komplexität von Welt auf der Grundlage von Wahrnehmungsgewohnheiten, Deutungen und Wertungen reduzieren, werden Erwartungshorizonte normiert, wird die Erlebnisverarbeitung von Welt reguliert: «In den Systemen verkörpern sich daher Wirklichkeitsmodelle, die

eine bestimmte Struktur erkennen lassen. Kommt der Sinnaufbau eines Systems durch die jeweils getroffenen Selektionen zum Vorschein, so kann sich dieser Sinn nur vor dem Hintergrund der nicht gewählten Möglichkeiten stabilisieren. Ein solcher Hintergrund gewinnt insoweit Kontur, als er sich durch virtualisierte und negierte Möglichkeit weiter differenzieren läßt³¹. Und gerade jene «negierte Möglichkeit» ist es, die Marianne Fritz in den Realis ihres Erzählens entläßt. Die subversive Qualität des Textes mag wohl darin liegen, daß zum einen der utopische Anspruch auf einen Ort des Menschseins im Mythos, im Traum, im Schweigen sich einschreibt, zum andern sich die Autorin nicht der Verbindlichkeit einer politischen Diagnose entschlägt³². *Dessen Sprache du nicht verstehst* und *Das Kind der Gewalt* sind deshalb wohl auch keineswegs am Irrationalismussyndrom krankende Privatveranstaltung der Autorin, sondern poetisch genaues Protokoll zeitgeschichtlicher, politischer Pervertierung der «kleine[n] große[n] Sehnsucht» (DS 692), das als Mythogramm jedoch nicht Vorgeschichtliches aus seinem achronistischen Schlummer reißt, wohl aber als «Arbeit an der Geschichte» – so der Titel eines Essays von Christa Bürger³³ – «unerwähnt Gebliebenes» (M.F.) zur Sprache bringt. Daß solches Zur-Sprache-Bringen von Lebensmomenten nicht mit etablierten Sprachmitteln bewerkstelligt werden kann, «mit Wörtern einer Sprache, die nicht Ausdruck dieser Situation ist»³⁴, Sprache, die vielmehr Modell einer Situation ist, die mit dem, wovon Marianne Fritz reden möchte, nichts mehr gemein hat, macht die Autorin in einem Brief an ihren Verleger deutlich:

[...] Wirklichkeiten werden durch das engmaschige Netz aus Über-einkünften «regelrecht» Verkleidungen angetan, sie werden «förmlich» angezogen, umgekleidet, unkenntlich, verzerrt, es wird schwerer, oft fast unmöglich, oft auch nur verzögert, an sie heranzukommen: glatte Sätze, blendend wie Brillanten, gläserne Berge wie Menschen aus Glas, glatte, spiegelartige, angeblich dem Himmel näher

³¹ Wolfgang Iser, «Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung», in: *Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren*. Bd. 2. Hrsg. von Cordula Kahrman, Gunter Reiß, Manfred Schluchter (Kronberg: Athenäum, 1977), S. 180.

³² Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, «Marianne Fritz: “Dessen Sprache du nicht verstehst”», Vortrag gehalten am 27.1.1986 in der «Kulisse» (Wien) anlässlich der Buchpräsentation. [Unveröffentlichtes Manuskript] S. 5.

³³ Christa Bürger, «Arbeit an der Geschichte», in: *Mythos und Moderne*. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983).

³⁴ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), S. 270.

wachsende Fastwolkenkratzer, keine Brüche, keine Risse, weithin nur spiegelnde Glätte. Übereinkünften unterordne ich mich dann, wenn sie mich aus irgendwelchen «Gründen» überzeugen. Aber nicht, WEIL die Übereinkünfte «nun einmal» gegeben sind. Sinn- wie Zweck«fragen» erlaube ich mir, auch Abweichungen DEM Umstande zuliebe, wie einem ANDEREN Umstande zuliebe, denn wenn Übereinkünfte nur mehr an dieser oder jener Wirklichkeit vorbei wirksam sind, ich aber finde, die oder jene Wirksamkeit einer Übereinkunft schädigt, glättet, behindert, stutzt zurecht, vereinfacht, verflacht; deckt zu, wo ich abdecken möchte; bekleidet, wo ich ausziehen möchte; macht ruhig, wo Unruhe ist; vollendet, was eine Ruine ist; schafft Übersicht, wo keine ist; da sag ich mir dann: So nicht, liebes Wort, liebes Zeichen. Du leistest noch viel mehr, wenn es dir zugebilligt wird. Du kannst noch viel mehr, wenn du nicht derartigen Einschnürungen ausgesetzt bist und bleibst. Also, es mir, wie schon gesagt, gesagt, dann getan: Auf dem Papier ist dann die Verletzung einer Regel? Sozusagen: ein Fehler? Etwas Nichtrichtiges?³⁵

Marianne Fritz muß hier wohl tiefere Einsicht in die Konventionalität von Regelsystemen bescheinigt werden – ist es doch «wesentlich leichter, einzelne normative Regeln zu lernen, als die Regelsysteme als ganze»³⁶ – als so manchem jener Kritiker, die derart hochsensibel auf die Bedrohung kultureller Wertsysteme reagieren, daß sie selbst einen Vergleich der Texte mit den Produktionen eines (in der sozialen Wertskala ganz tief “unten” anzusetzenden) Analphabeten nicht scheuen. Abgesehen davon, daß dieser Vergleich einer eingehenden Analyse des Werks³⁷ nicht standhält, sollten jene, die von der hehren Plattform etablierter Norm aus argumentieren, bedenken, daß ein solcher Wertvergleich zur Diskriminierung und Abqualifizierung jener Menschen beiträgt, die durch ihre Lese- und Schreibdefizite gesellschaftlichen Standards nicht gerecht werden und so erhalten müssen als abschreckendes Beispiel und pejorativer Maßstab, an dem auch anderes unliebsam Gewordenes seine Abwertung erfährt.

³⁵ Aus den Briefen der Autorin an den Lektor, (= Anm. 27), S. 7f.

³⁶ Barbara Sandig, «Sprachliche Normen und Werte in der Sicht germanistischer Linguistik», in: *Normen und Werte*. Hrsg. von Friedrich Hiller (Heidelberg: Carl Winter, 1982), S. 44.

³⁷ Vgl. dazu Bettina Rabelhofer, “So es geraunt rundumihn”. *Der ästhetische Code in Marianne Fritz’ Roman “Dessen Sprache du nicht verstehst”. Versuch einer semiotischen Poetik* (Erlangen: Palm und Enke, 1991).

Binnenliterarisch hat Marianne Fritz wohl "Degradierung" und Entwürdigung vorweggenommen, wenn sie den Landarbeiter Gusti Null textuell dem Frage- und Antwort-Spiel eines «Herren Studenten» Kienspan (DS 1774) aussetzt:

«Handsäge».

«Wie heißt das? Handsäge? Das heißt: Das ist eine Handsäge, verstanden. Bei uns wird gesprochen in ordentlichen Sätzen, grammatisch richtigen Sätzen. Subjekt, Prädikat und Objekt ...»

«Bittschön; Neusch liegt mir weniger; Grammatik noch weniger».

«Das mußt du mir nicht erklären; das sieht man dir an, du Hirnwunder. [...]» (DS 1774)

[...]

Und sich beschränkt, der junge Kienspan diesem irgendwiedoch auch wieder, armen, so mostschädlichen Deppen von Landarbeiter, zu erläutern und erraten zu lassen – jene Gegenstände, mit denen er zwar arbeitete, aber sie adäquat, und formgerecht: artikulieren, der Mensch doch erst begonnen mit, der Sprache! Zu sein. Ein Mensch. (DS 1775)

Die Vorschrift der «ordentlichen Sätze» entspringt hier einer gesellschaftlichen Praxis, die Normierungen festschreibt, um deren Beherrschung bzw. Nichtbeherrschung als Indikator für Werte, die über die Kenntnis der Norm hinausgehen, zu mißbrauchen: «Als Folge davon hat die Beherrschung der Sprachnorm eine entscheidende Funktion für die soziale Differenzierung der Gesellschaft; sie ist Indikator für die Zugehörigkeit zu sozialen Schichten und Gruppen. Da die Beherrschung der Sprachnorm Kriterium für positive Bewertung der Personen ist, ergibt sich eine Abwertung derer, die sie nicht beherrschen»³⁸.

So knüpft auch Pepi im Dreieichener Institut das Prädikat «Menschsein» an die vorschriftsmäßige Verwendung von Sprache: ««[...] Wo der Anfang, wo das Ende deiner Sätze? Johannes! Allein die Grammatik deiner Sätze widerspiegelt, daß du nicht mehr so denkst wie ein Mensch denkt, so er denkt! [...]» (DS 716).

In der Toleranz bzw. Intoleranz gegenüber Abweichungen spiegelt sich auch die Intensität des Machtanspruchs, mit dem ein gegebenes System seine Autorität zu wahren sucht. Johannes Todt bekommt dabei den Herrschaftsanspruch «neutscher» Systemrichtigkeit drastisch zu spüren:

³⁸ Sandig, (=Anm. 36), S. 44.

Der doppelte Punkt hätte ihm beschert – denn zwischen Spitzen und endigten – durfte sein kein Doppelpunkt, der war vollkommen: fehl angeordnet, der war vollkommen fehl am Platze

1 Soldat, 21 Hellebarden, 1 Soldat, 21 Hellebarden. Oben nicht fehlte dem Schaft die lange Stoßklinge

eine ernste Rüge des ehrwürdigen Professors, Wächter über gute Sitten in der neutschen Sprache, bei Gott: der war zuhause, in der neutschen Sprache und Gliederung der Sätze wie über ihm, sicher. Nur mehr: Gott, vielleicht.

Warum konnte Johannes Todt sich über einen üblichen Lanzenzaun aus Gußeisen so ereifern. Langsam kamen ihm die ungegliederten Körper der Krieger näher [...]

[...] denn der Hüter und Wächter über die Gliederung des Satzes witterte in einigen Johannes mehr passierten als bewußt als Attacke eingesetzten Veränderungen von Doppelpunkten, Gedankenstrichen und dergleichen den sehr gewagten, tollkühnen Angriff eines wahnwitzigen Buben auf das Abendland, fühlte bedroht das Abendland, dies setzte ihn allein in einen Klassenraum, kostete eine kostbare Stunde: ein wahres Glück, ein Akt der Gnade, den angeregt einige wertere Kollegen, die empfahlen von härteren Maßnahmen gegen den Todt, Abstand zu nehmen. (DS 594f)

Auch die Stunde ging vorüber. Auch die von Schärfe und einem temperamentvollen Charakter gezeichneten Verteidigungsbemühungen des geplagten Neutschprofessors: sehr geplagt, denn von überallher witterte er den Einbruch des Liberalismus in seine Stunde, schlimmer noch, viele Einbrüche gab es und Johannes Todt war für ihn eine Art Parabel, auf die Anarchie: der Neutschlehrer verfolgte nicht Schüler er verfolgte Sünder, Attentäter, nicht eigentlich. Eher die Sünde, die Attacke einen Eingriff Übergriff auf das Heiligtum, das zu schützen, seine Existenz absicherte: die neutsche Sprache. (DS 595f.)

Solch Herrschaftsanspruch straft den abendländischen Humanismus Lügen, die Parameter solch herrschaftlichen Denkens entlassen als menschliche Subjekte nur jene, die es selbst erzeugt habt. Die Verteilung des Privilegs “(Kultur-)Mensch-Sein” erfolgt souverän und methodisch; sie basiert auf Ausschluß, Verbot und Negation: Die Ebene (gesellschaftlicher) Präsentation bleibt dem Vernunftsprechenden vorbehalten. Die vorgeblich “humanistische” Ideologie umschließt in ihrer perfiden Elastizität einzig Systemkonformes. In einer Reihe von Oppositionssystemen zwischen Gut und Böse, Erlaubt und Verboten ... reduziert sie Ansätze

des Heterogenen auf einen einzigen Gegensatz, – jenen zwischen Normalität und Pathologie/Wahnsinn³⁹. Die Suspendierung des wahn-sinnigen Subjekts aus der Logik des Systems geht mit einer immensen Verdrängungsleistung einher: Die Gestalten des Schmerzes und die Erkenntnis ihrer Nicht-Geschichten werden in der «Festung» deponiert, geflissentlich verleugnet im Wahnsinn als «paradoxe[r] Form des Nicht-Seins»⁴⁰. Ist Geschichte der bevorzugte Ort von Zeitlichkeit und Kausalität, so ordnen sich in der «Festung» die übriggebliebenen Lebensmomente einer Berta Schrei oder Mamma Null im stummen Arrangement zum Schweigen, – als stiller Protest gegen die *kodifizierten* Bedingungen des Aufscheinens von Sinn. Der Rückzug in die Sprachlosigkeit läßt innerhalb der Festungsmauern “Zeit” erlöschen und annulliert damit ein Machtsystem, das Wissen und Sprechen der Ausgegrenzten blockiert und verbietet: «“Ich sage, im dritten Stock gibt es keine Zeit, das ist es: Die Zeit ist draußen, dort, wo Menschen sind und nix wissen von der Festung und eingemauert haben wollen, unsere Geschichten [...]”» (DS 2738). Die Autorin wird somit zur Statthalterin der Namen- und Zahllosen, um deren stumme Wahrheit auszudrücken. In einem beinahe rigorosen Phonozentrismus gliedern sich die ungehörten Schreie der Verfeimten, Ausgebeuteten, Verworfenen in ihrer Schreibmaschine zu Morphem-, Wort- und Satzkonglomeraten, dem großen abendländischen Vergessen vorzubeugen ...

Wenn der Kampf gegen die Macht ein Kampf um ihre Sichtbarmachung ist, so ist auch Marianne Fritz’ Heraustreten aus dem wohlzentrierten syntaktischen Ordnungsgefüge ein Sich-Aussetzen dem etablierten und damit herrschenden Diskurs, für den das rigide Denken einiger Kritiker mit seinen pathognostischen Anklängen nur ein Symptom ist. Herrschaft duldet keinen *Widerspruch*, keine *Widerschrift*. Sprechbegehren konzentriert sich so auf ein Unterlaufen des herrschenden Diskurses, ist aus auf die Verweigerung der Identifikation mit diesem Diskurs, indem Fritz’ Text ihn zwar durchaus auch mimetisch durchquert, ihm zur gleichen Zeit jedoch durch subversive, auktoriale Ironie die Komplizenschaft verwehrt. Marianne Fritz’ Schreiben eröffnet die komplexe Skala einer unerträglich gewordenen Leidenschaft und Sehnsucht; das Begehren der Autorin pri-

³⁹ Vgl. Michel Foucault, *Von der Subversion des Wissens*. Hrsg. u. aus d. Franz. u. Italien. übersetzt von Walter Seitter (Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein, 1978), S. 10.

⁴⁰ Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), S. 253.

vilegiert dabei Formen der Wunscheinkerbungen des Körpers in die Sprache: Oralität, Vokalisierung, Alliteration, Rhythmus, Bild- und Blickpunkte. Die Bild- und Klangkonstellationen, auf denen ihre Sprache aufruht, transportieren Schmerz und Sehnsucht in unmittelbarer Sinnlichkeit, in der Symptomsprache des Körpers, lassen Semiotisches im Symbolischen zur Explosion kommen⁴¹. Bilder- und Metaphernsprache stopfen dabei nicht als "Zweitphänomene" ornamental semantische Löcher, sondern manifestieren sich als erkenntniserweiterndes Verknüpfen von Welt-Texturen. Der Fritzsche Metaphernbogen reicht von durchlaufenden Metaphernketten aus dem Bereich der Naturgewalten (Erde, Feuer, Wasser, Luft) über eine leitmotivisch wiederkehrende Tiermetaphorik (Frosch, Affe, Schlange, Vogel ...) bis zu metaphorischen Ausdrücken, die als erratische Blöcke aus der Erzähloberfläche ragen und nur durch genaue Kontextkenntnis vom Leser erschlossen werden können (so etwa: «ein Eierschwammerl werden» (DS 931)).

Auf den ersten Blick mag Marianne Fritz' Naturmetaphorik eher konventionell, wenn nicht gar unoriginell erscheinen. Besonders jene Leser, deren literar-poetische Kompetenz sich vielleicht an Mondscheinlyrik stumpfgeschliffen hat, könnten dazu neigen, die – textuell – enge Verbundenheit von Mensch und Natur als Stimmungsanklänge an eine romantizistische Naturauffassung mißzuverstehen. Freilich zeugen Wortsequenzen wie:

«bis zur Mitte dieser Erde führt ein Weg, dort ist eingesperrt das Feuer» (DS 1454)

«Und in der Mitte, dort wo am Tiefsten der Teich, sie aufgehört schwimmen, und gesunken, hinab auf den kühlen Grund» (DS 1521)

«Sehnsucht in seinen Augen und das Feuer und die Glut der Mittagssonne, den Schnee und das ewige Eis in den Regionen der heiligen Königin» (DS 1444)

«Nur – du und ich und die Nacht ist auf unserer Seite, ganz so wie der Wind» (DS 1310)

vom Klischee moderner und vergangener Zeiten, doch entlarven Kontextdruck und Dechiffrierungshilfen der Autorin jegliche stimmungsvolle "Schwerelosigkeit": Wenn Marianne Fritz' Bildfelder wie «Feuer», «Wasser», «Kälte», «Luft» aktiviert, so projiziert sie damit Vorstellungsbilder auf die Romanseiten, die in ihrer Mythen- und Märchenhaftigkeit Raum für

⁴¹ Vgl. Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), S. 59.

die Bergung menschlicher Identität bereithalten. – Einer Identität, deren Existenz sich die sozial verwaisten Romanfiguren einzig im elementaren Kraftfeld der Naturgewalten bewußt werden. «Wind», «Eis», «Wasser», «Feuer» tragen emotionale Wertakzente, die die Seelen- und Bewußtseinsphysiognomie der sozialen wie auch politischen Outcasts materialisieren. Als Differenzzone zu den Ordnungsrastern gewaltförmiger Alltagspraxis birgt Marianne Fritz' Mythenlandschaft Denkalternativen, in denen die theoretisch-begrifflichen Kategorien von "belebt" und "unbelebt", "konkret" und "abstrakt" in den Kampf um ihre begriffliche Existenz geschickt werden. Die starre Alternativlogik von "wahr" und "falsch" ad absurdum führend, transzendiert die Autorin gegenständliche Welten-Empirik und kämpft mit "Stein"- und "Eis"-Requisiten um neue Erkenntnis- und Denkprozesse im Leser. – «Quäle einen Stein, unmöglich. Schände einen Stein, unmöglich. Tritt einen Stein, er rollt. Mehr passiert ihm nicht. Eine Lösung das doch. Die Lösung!» (DS 1481). Vico spricht von einer «poetischen Metaphorik», die den Gebrauch von Tropen regelt. Die metaphorische Logik übertrage den unbelebten Dingen «das Dasein von belebten Substanzen», indem sie "auktoriale" Emotionalität in diese hineinprojiziere: «So wird jede auf diese Art entstandene Metapher zu einem kleinen Mythos»⁴². Fritz' Steinmetapher ließe sich demnach als "kristalline Manifestation des Schmerzes" begreifen. Da der Schmerz unterdrückter Menschenwürde von den Handlangern der Gewalt ignoriert wird, eröffnet die Autorin ihren Kreaturen metaphorische Räume, in denen sich «Schmerz» jenseits politischer Immunisierungsstrategien artikulieren läßt. Denn sprachlich wurden all jene, die nicht zu den «Kulturträgern» zählen, zu «Vieh» degradiert:

[...] er war ein Kulturträger. Das gab ihm das Recht, treten die Rechte der unberechenbaren unbekanntes und so verachteten wie gefürchteten Größe, war sie gehorsam war sie aufmüpfig, krümmte sie sich heute, morgen war sie der Aufstand und übermorgen beugte sie wieder ganz Einsicht, als Vieh geboren, sterben als Vieh, dazwischen dies: gewesen, ein viehisches Leben, und aber es waren Menschen. (DS 11)

Die im folgenden zitierte Textstelle verweist schließlich explizit auf den Zusammenhang zwischen verlorenem Menschenrecht und der Metaphorik materialisierten Schmerzes: «Was, wenn das Vieh doch aufstand, sich

⁴² Giambattista Vico, *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker* (Berlin: de Gruyter, 1965), S. 171.

aufrichtete und die Kulturträger erkannten als ihre Pein, als ihre Qual und ihren Schmerz, der sie sprechen lehrte mit Stern und Mond, der sie lehrte das Steineweinen und werden das Gericht Stein gewordenen Schmerzes» (DS 13).

Dem metaphorischen, mythischen Denken, das sich nicht dem Realitätsprinzip verpflichtet fühlt, kommt somit Ventilfunktion für all das zu, was in der von den Machhabern vereinnahmten Empirie verdrängt und unterjocht wird. Marianne Fritz legt in der Handhabung ihrer Metaphorik gleichsam deren psychologischen Mechanismus frei. Die Verknüpfung von Sachverhalten entzieht sich allen logischen Gesetzmäßigkeiten und paßt sich eben nicht der äußeren Realität an, sondern baut eine eigenständige Wirklichkeit auf. Im metaphorischen Denken treten Begriffe zugunsten des Bildhaften zurück, es operiert mit komplexen Vorstellungsbildern, die am geistigen Auge der Lesenden vorüberziehen, ihr einerseits einen Platz auf der Zuschauertribüne zuweisen, andererseits ihr jedoch auch das "Mitspielen" und Mitarbeiten an den Bildprozessen gestatten. Nach Köller hat ein solch affektbeladenes Sprechen, das ins strukturierte Denken immer wieder einbricht, sein Ordnungszentrum nicht primär im Kollektiven, sondern eher beim Individuum, was den Freiheitsspielraum des Subjekts weitet, ihm die Chance eröffnet, alle Schichten seiner Erlebnis- und Vorstellungsfähigkeiten aufblitzen zu lassen: «Für ein so geprägtes Denken und Sprechen wären Metaphern dann eine große Erleichterung, weil sie dem Individuum die Möglichkeit bieten, sich von dem Zwang sozial genormter Ausdrucksweisen zu emanzipieren»⁴³. Marianne Fritz bringt durch den metaphorischen Prozeß abstrakte Sachverhalte in ein sinnliches Determinationsverhältnis. «Steine» werden da sowohl mit positiven Präsuppositionen und Emotionen als auch mit negativen beladen; der Entlastungsfunktion des «Steine-Weinens» setzen die «weinenden Steine» in der Folterkammer unter Malermeister Ikarus' Werkstatt (Gewissen) belastende Erinnerung entgegen. Marianne Fritz' Steinsprengstücke kollern durch zwölf Bände, wobei der intratextuelle Rahmen die Aufmerksamkeit des Rezipienten immer wieder auf den erlittenen Schmerz gedemütigter und entrechteter Kreatur lenkt. Bezeichnenderweise ist auch der alte Donnerer ein «Sohn des Steinenmeers», der «sehr gut verstanden die neutsche Sprache», in ihr aber niemals heimisch geworden ist: «nur mißtraut ihr so; und ihr zugebraut alles, nur. Ihr geglaubt, nix» (DS 1558). Was

⁴³ Wilhelm Köller, *Semiotik und Metapher. Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Funktion von Metaphern* (Stuttgart: Metzler, 1975), S. 292.

Wunder also, wenn sich für den arbeitslosen «Hohlmacher der Wand» Steinbrüche nur in seine Wunschphantasien einschleichen, ihm im Spießler Steinbruch jedoch Arbeitsmöglichkeit verwehrt wird. – «Versprochen hat der Herr den Pelz, warm ist aber nur sein Wort» (DS 1558). Und auch die Sonnenklarer und Nirgendwoer Arbeiter («die Organisierten») wissen um jene Wortkosmetik, die über die Härte realer Lebensbedingungen nur hinwegzutäuschen vermag: «Dann begann das Schwätzen von Disziplin und Solidarität und viele Worte deckten zu die Tatsache, daß sie auslöffeln sollten einen Topf, in dem. Für sie drinnen. Nur Steine» (DS 2203).

Die Schmerz-Isotopie auf innerster Textebene findet sich als metaphorisches “Oberflächenphänomen” in der kristallinen Gestalt kleiner, größer, runder, bunter, glatter ... Steine wieder. – Marianne Fritz zitiert damit «Schmerz» nicht in abstrakter Allgemeinbedeutung, sondern in seiner komplexen Bedeutsamkeit für ihre Protagonistinnen und Protagonisten.

Jakobsons These zufolge dominiere Metonymie die sogenannte “realistische” Literatur, während metaphorische Prozesse für symbolische literarische Diskurse symptomatisch seien. In *Dessen Sprache du nicht verstehst* scheint ein vorwiegend metaphorischer Diskurs dem Leser Botschaften zu übermitteln. Die Änderung der Szenographien des Romans und das Ineinanderfließen verschiedener Zeit- und Wirklichkeitsebenen verdanken ihre Textkohärenz nicht einer zwingenden Logik der Fabel, sondern “Similaritätsoperationen”, die es möglich machen, daß der Wildfang Scholastika Peregrina Krieg Identität erst unter dem Namen «Wiglwogl» findet, als *die* Landstreicherin (vom Leser möglicherweise nicht erkannt) durch die Romanseiten zieht, als «Bloßfüßige» mit dem Freidenker Gusti Null im Wald schläft (der sie allerdings als «Barbara» erkennt) und schließlich als «Stein im Kopf und Stein in der Brust» – laut den Töchtern des Landes – Steine zu weinen vermag. Marianne Fritz variiert durch das Wiglwogl-Bewußtsein leidvoll dokumentierte (weibliche) Lebenserfahrung. Trotz der oft bis ins Mythische reichenden Verwandlungen, die Marianne Fritz’ Figuren durchmachen, bleibt die Kohärenz des Lektüreablaufs gesichert. Die Lesende muß die semantischen Redundanzen, die sich aus den jeweiligen Persönlichkeitskonturen der Protagonisten und Protagonistinnen in verschiedenen Lebenssituationen ergeben, herausfiltern und kann so – trotz unterschiedlicher Benennung der Charaktere – deren Namensfacetten zu einer Identität vereinen. Selbst wenn die «Nicht-Geschichte» der Familie Null den Hauptfaden in Marianne Fritz’ Erzählgeflecht aus Märchen, Geschichte und Geschichten, Träumen und Metamorphosen ausmacht, so sind wohl noch an die hundert andere Figuren mit ihren

Schicksalsfäden darin verwoben. Angesichts dieser immensen poetischen Imagination muß der Leser manchmal hart um seine Orientierung im Raum-, Zeit- und Figuren-Gefüge dieses Erzählkosmos kämpfen. Schmerz- und Machtisotopien erweisen sich bei der Lekturedurchquerung dieser Welt als labyrinthische Linie in den Faserungen von Herrschaft und Ohnmacht.

Als Modell-Leser sehen Marianne Fritz' Texte wohl nur wenige vor, ebenso wie für die «Merkheftchen» des Johannes Todt der verstehende Andere nur die Ausnahme, nicht die Regel ist:

«[...] Nur er selbst kannte die Entstehungsgeschichte dieser Merkheftchen: ihren Sinn, mit ihnen eine Sprache zu entwickeln, die niemand verstand, zumindest nicht IHREN Sinn, nur die Ausnahme: der andere, der, wie er selbst, auf der Suche gewesen nach einer Sprache, die niemand verstand, nur die Ausnahme: der andere. Wer? [...]» (DS 734)

Luigi Reitani
(Udine)

Cronaca di un congedo. «Estinzione» di Thomas Bernhard

in memoria di Giovanna Gronda

La letteratura conosce bene la situazione dell'addio. L'evento si annuncia spesso nella forma di una lettera, irrompendo nella vita dei personaggi. L'irreversibilità è scolpita nel testo. L'addio lascia il posto al ricordo, alla narrazione. La notizia annunciata – il teatro lo sa bene – è un potente motore drammatico. Il sipario si apre sulla tragedia. Ma «di fronte alla morte», ha scritto Thomas Bernhard, «tutto è ridicolo»¹.

Il narratore-protagonista del romanzo *Estinzione*² apprende da un tele-

¹ È l'inizio del famoso discorso in occasione del conferimento del premio di stato austriaco della letteratura, nel 1968. Thomas Bernhard, *Der Wahrheit und dem Tod auf den Spur*, in «Neues Forum», vol. 15 (1968), n. 173, p. 349. Una traduzione di questo scritto, così significativo per la poetica dell'autore, in appendice a Thomas Bernhard, *Eventi*, a cura di Luigi Reitani, Milano, SE, 1989.

² Thomas Bernhard, *Estinzione. Uno sfacelo*, trad. ital. di Andreina Lavagetto, Milano, Adelphi, 1996. Si citerà facendo riferimento a questa edizione italiana con l'abbreviazione E, seguita dal numero di pagina, rimandando in nota al testo originale in tedesco: Thomas Bernhard, *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986 (citato con l'abbreviazione A seguita dal numero di pagina). Nell'ambito della sempre più vasta ricerca su Bernhard la letteratura critica su *Auslöschung* può ormai riempire un intero scaffale di biblioteca. Per un primo orientamento si veda il capitolo specifico nell'introduzione all'autore di Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard*, Stuttgart, Metzler, 1995, pp. 110-120. Materiali, recensioni e saggi su diversi aspetti dell'opera offre il volume collettaneo *Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards Auslöschung*, a cura di Hans Höller e Irene Heidelberger-Leonard, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995. Un lungo capitolo dedica al romanzo nella sua recente e ampia monografia Alfred Pfabigan, *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*, Wien, Zsolnay, 1999, pp. 203-264. Tra gli studi specifici e le monografie più significative si vedano: Andreas Gößling, *Die «Eisenbergrichtung»: Versuch über Thomas Bernhards «Auslöschung»*, Münster, Kleinheinrich, 1988; Lorenzo Giacomoni, *La scrittura come «estinzione» e «complesso dell'origine» in «Auslöschung» di Thomas Bernhard*, in «Culture. Annali dell'Istituto di Lingue della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università

gramma la notizia della morte dei propri genitori e del fratello maggiore. Inaspettatamente Franz-Josef Murau, che conduce a Roma una vita libera, una forma di esistenza artistico-filosofica, si trova ad essere l'erede di un immenso patrimonio, concentrato in un castello dell'Austria Superiore, a Wolfsegg³. La famiglia, la patria, le origini, dalle quali egli ha sempre cercato di sfuggire, lo risucchiano in una spirale senza fine.

Per rappresentare l'irruzione del passato e della storia nell'Io Thomas Bernhard è ricorso in questo romanzo a un elemento narrativo tra i più convenzionali: l'arrivo di una lettera, la notizia di una morte. Si trattava di un congedo in un duplice senso. *Estinzione* è anche l'ultimo romanzo pubblicato in vita da Thomas Bernhard, nel 1986. Seguiranno ancora i drammi teatrali *Elisabetta II* e *Piazza degli Eroi* e, poco prima della morte, nel febbraio del 1989, il testo autobiografico *In alto*, che risale ai tardi anni Cinquanta. A *Estinzione* spetta dunque il compito di chiudere, nell'opera complessiva dell'autore, un lungo ciclo narrativo, iniziato nel 1963 con la pubblicazione del romanzo *Gelo* e proseguito negli anni con romanzi, prose autobiografiche e racconti. Per citarne solo alcuni, tra i più significativi, *Perturbamento* (1967), *La fornace* (1970), *Correzione* (1975), *Il nipote di Wittgenstein* (1982), *Il soccombente* (1983), *A colpi d'ascia* (1984), *Antichi Maestri*

degli studi di Milano», 1989, pp. 81-97; Christian Klug, *Interaktion und Identität. Zum Motiv der Willensschwäche in Thomas Bernhards «Auslöschung»*, in «Modern Austrian Literatur», vol. 23 (1990), n. 3/4, pp. 17-37; Ulrich Weinzierl, *Bernhard als Erzieher. Thomas Bernhards «Auslöschung»*, in *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, a cura di Paul Michael Lützeler, Frankfurt a. M., Fischer, 1991, pp. 186-196; Joachim Hoell, *Der «literarische Realitätenvermittler». Die «Liegenschaften» in Thomas Bernhards Roman «Auslöschung»*, Berlin, VanBremen, 1995; Hans Höller, «Auslöschung» als *Comédie humaine* der österreichischen Geschichte, in *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1994. Materialien*, a cura di Franz Gebesmair e Alfred Pittertschscher, Weitra, Bibliothek der Provinz, 1995, pp. 58-73; Silke Schlichtmann, *Das Erzählprinzip «Auslöschung». Zum Umgang mit Geschichte in Thomas Bernhards Roman «Auslöschung». Ein Zerfall*, Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien, Peter Lang, 1996; Adrian Stevens, *Schimpfen als künstlerischer Selbstentwurf: Karneval und Hermeneutik in Thomas Bernhards «Auslöschung»*, in *Thomas Bernhard: Beiträge zur Fiktion der Postmoderne*, a cura di Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien, Peter Lang, 1997, pp. 61-91; Sylvia Kaufmann, *The importance of Romantic Aesthetics for the Interpretation of Thomas Bernhard's «Auslöschung. Ein Zerfall» and «Alte Meister. Komödie»*, Stuttgart, Heinz, 1998; Adolf Haslinger, «Meine Manuskripte sind nichts wert ...». *Zu Thomas Bernhards Roman «Auslöschung»*, in *Bernhard-Tage Ohlsdorf 1996*, a cura di Franz Gebesmair e Alfred Pittertschscher, Weitra, Bibliothek der Provinz, 1998, pp. 50-67.

³ La località esiste realmente, così come il castello. Cfr. Weinzierl, *Bernhard als Erzieher*, op. cit., p. 188; Hans Höller / Erich Hinterholzer, *Poetik eines Schauplatzes. Texte und Fotos zu Muraus «Wolfsegg»*, in *Antiautobiografie*, op. cit., pp. 235-250.

(1985). Un numero impressionante di titoli, che si somma alla considerevole produzione drammatica, ai cinque volumi di poesie, ai discorsi e agli interventi giornalistici.

Si è dunque quasi naturalmente portati a dare a *Estinzione* il valore di un testamento poetico, tanto più che il romanzo tocca effettivamente temi e problemi nevralgici per l'intera opera di Thomas Bernhard⁴: la volontà di sfuggire alle proprie origini e insieme l'impossibilità di farlo, l'esistenza «artistica» opposta alle convenzioni sociali, l'Austria come teatro della storia, l'Io che smaschera se stesso. Anche dal punto di vista delle tecniche compositive si può ritrovare in *Estinzione* un concentrato dello stile dell'autore, o almeno della sua tarda maniera, giocata sul principio della variazione musicale, là dove un narratore riporta ciò che egli stesso, o altri, hanno detto, in un intreccio continuo di citazioni. L'eroe è qui diventato una voce⁵.

Sembra, tuttavia, che Bernhard abbia scritto *Estinzione* già tra il 1981 e il 1982, come dimostrerebbe, tra l'altro, la frequenza di certi stilemi, particolarmente presenti nelle opere di quegli anni⁶. Sarebbe quindi *Antichi maestri* l'ultimo romanzo di Bernhard, mentre *Estinzione* andrebbe fatto risalire a quella prolifica fase creativa che segue, nella ricca cronologia delle opere dell'autore, la stesura dell'autobiografia, pubblicata in cinque volumi tra il 1975 e 1982. Da questo punto di vista è lecito definire *Estinzione* come una *Parallelaktion zur Autobiographie*⁷, ovvero come un commento parallelo, sul piano della finzione narrativa, alla prosa autobiografica. E in effetti sono molti gli elementi autobiografici presenti nel romanzo, così come i giochi di riverbero tra realtà, immaginazione e tradizione letteraria, che coinvolgono gli stessi personaggi⁸, a cominciare dalla poetessa Maria, che si ispira palesemente alla figura (e al mito) di Ingeborg Bachmann⁹. In

⁴ Lo stesso castello di Wolfsegg compare già nel racconto *L'Italiano* (1964) in cui è anche presente il motivo del funerale; di questo racconto esiste anche un film con sceneggiatura dello stesso autore, girato a Wolfsegg da Ferry Radax nel 1971.

⁵ Una voce postuma, per l'esattezza. L'intero racconto di Murau è presentato infatti come un lascito. A questa strategia narrativa Bernhard fa ricorso anche in *La partita a carte*.

⁶ Cfr. Weinzierl, *Bernhard als Erzieher*, op. cit., p. 193.

⁷ Mittermayer, *Thomas Bernhard*, op. cit., p. 110.

⁸ Cfr. Hans Höller, *Menschen, Geschichte(n), Orte und Landschaften*, in *Antiantibiografie*, op. cit., pp. 217-234.

⁹ Cfr. Holger Gehle, *Ein Versuch. Überlegungen zur Chiffrierung Ingeborg Bachmanns im Werk Thomas Bernhards*, in *Antiantibiografie*, op. cit., pp. 159-180; una ricostruzione del rapporto tra Ingeborg Bachmann e Thomas Bernhard, con particolare riferimento alla

questo senso *Estinzione* mostra parecchi punti di contatto con altri due romanzi di Bernhard, pubblicati appunto nel 1982: *Cemento* e *Il nipote di Wittgenstein*. In entrambi si ritrova lo stesso gioco di ammiccamenti a situazioni, personaggi e circostanze reali, e in *Cemento* l'età del protagonista – Rudolf, un altro nome absburgico – è persino uguale a quella di Franz-Joseph Murau in *Estinzione*¹⁰.

Tuttavia, anche spostando all'indietro la data di composizione del romanzo, è certo che l'autore ha voluto conferire a questa sua opera il valore di una dichiarazione estrema¹¹. In nessun altro romanzo di Thomas Bernhard la storia dell'Austria è così massicciamente presente¹²; in nessun altro libro dell'autore si ritroverà in misura così limpida il senso della sua «poetica dell'esagerazione»¹³. Nello stesso anno di pubblicazione di *Estinzione*, il 1986, l'Austria eleggeva a presidente della repubblica Kurt Waldheim, l'ex segretario generale delle nazioni unite di cui contemporaneamente si scopriva il passato di ufficiale nei ranghi della *Wehrmacht*, l'esercito di Hitler. Il mito dell'Austria come «prima vittima del nazismo», su cui si era fondata l'ideologia della Seconda repubblica austriaca, crollava sotto il peso di una storia a lungo rimossa. La figura del neo-presidente della Repubblica sembrava rappresentare, emblematicamente, quella strategia del silenzio e della menzogna con cui erano state sistematicamente negate, per quarant'anni, le responsabilità del paese durante il nazismo. «È il silenzio di questo popolo», afferma Franz-Josef Murau in *Estinzione*, «è il silenzio di questo popolo la cosa sinistra. È il silenzio di questo popolo la cosa spaventosa, questo silenzio è ancora più spaventoso degli stessi crimini¹⁴» [E 349].

Non ci sono, forse, nella letteratura austriaca del secondo dopoguerra, parole più lucide e amare di condanna di ciò che è seguito alla catastrofe:

figura di Maria nel romanzo, anche in Hoell, *Der «literarische Realitätenvermittler»*, op. cit., pp. 144-173.

¹⁰ Su *Cemento* rimando al mio saggio *Autoritratto dello scrittore come uomo che invecchia*, in [postfazione a] Thomas Bernhard, *Cemento*, trad. it. di Claudio Groff, Milano, SE, 1990, pp. 115-32.

¹¹ Cfr. Pfabigan, *Thomas Bernhard*, op. cit., p. 203.

¹² Cfr. Höller, «*Auslöschung*» als *Comédie humaine der österreichischen Geschichte*, op. cit.

¹³ Cfr. su questo aspetto, centrale per la comprensione dell'autore, Wendelin Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Wien, Sonderzahl, 1997³.

¹⁴ «Das Schweigen dieses Volkes ist das Unheimliche, sagte ich. Das Schweigen dieses Volkes ist das Entsetzliche, dieses Schweigen ist noch entsetzlicher als die Verbrechen selbst, sagte ich» [A 459].

non la ricostruzione, non la società del benessere e del patto sociale, ma l'oblio della propria storia. E mai, come in questo romanzo, Bernhard prende così duramente posizione, senza temere il pathos della retorica, chiudendo l'opera con un gesto di alto valore simbolico: Franz-Josef Murau dona la grande proprietà da lui ereditata alla comunità israelitica di Vienna¹⁵.

Sarebbe sbagliato, però, leggere questo grande romanzo di Bernhard come una semplice risposta all'attualità politica. Certo, l'autore ha più volte assaporato il gusto della provocazione, il piacere dello scandalo. Nei suoi libri non ha risparmiato nessuno dei grandi miti del proprio paese e del nostro tempo. Ha attaccato politici, colleghi, istituzioni. Il cancelliere Bruno Kreisky e Madre Teresa di Calcutta. La chiesa cattolica e il socialismo, lo stato, i giornali, i teatri. Un suo romanzo fu sequestrato perché un compositore si riconobbe in una delle figure e si ritenne diffamato. Una città tedesca insorse contro le espressioni contenute in un dramma, giudicate offensive per il suo buon nome. I parenti di un giudice citato in un racconto ottennero che il nome del congiunto fosse cancellato dalle edizioni successive. E *Piazza degli eroi*, l'ultimo dramma dell'autore, mobilitò l'intera opinione pubblica austriaca. Per non parlare delle disposizioni testamentarie, che vietano la pubblicazione e la rappresentazione delle sue opere in Austria¹⁶. Nessun altro scrittore ha conosciuto e sfruttato così bene i delicati meccanismi che regolano la ricezione delle opere letterarie in un paese così particolare come l'Austria, in cui il peso pubblico dell'arte e della cultura è, di fatto, ancora enorme¹⁷. Non a caso la storia letteraria, e soprattutto teatrale, dell'Austria del dopoguerra è una storia di provocazioni e di scandali: da *Insulti al pubblico* di Peter Handke a *Burgtheater* di Elfriede Jelinek, sino ai drammi di Werner Schwab. E del resto, non è l'invettiva una forma particolare di virtuosismo artistico? Non si inseriva Thomas Bernhard nel solco di una tradizione tipicamente austriaca? Dalle

¹⁵ Il significato di questo dono è tuttavia un punto controverso nella interpretazione del romanzo. Cfr. Irene Heidelberger-Leonard, *Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller*, in *Antiantibiografie*, op. cit., p. 192, che giunge a parlare del «tentativo di “comperare” una espiazione» e di «offesa, se non derisione delle vittime ebrei». Molto più equilibrato il parere di Schlichtmann, *Das Erzählprinzip «Auslöschung»*, op. cit., p. 120.

¹⁶ Questa disposizione, che del resto non è mai stata rigorosamente applicata, è oggi più che mai vicina ad essere scavalcata.

¹⁷ Una panoramica delle reazioni suscitate in Austria dalle pubblicazioni di Thomas Bernhard è offerto dal volume *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhard*, a cura di Wendelin Schmidt-Dengler e Martin Huber, Wien, Edition S, 1987.

prediche barocche di Abraham a Sancta Clara sino ai funambolismi verbali di Karl Kraus la pietra acuminata degli scrittori si è scagliata a Vienna contro i palazzi del potere. L'iperbole, il crescendo, la fuga musicale sono armi della grande retorica barocca, così come lo è l'invettiva. E non a caso Thomas Bernhard si è definito – proprio in *Estinzione*, attraverso Murau – «l'artista dell'esagerazione» [E 463-465; A 610-612].

L'arte, dunque, anche quando scende sul piano della politica, è in Thomas Bernhard ancora arte. Un'arte radicale, che proprio della politica non accetta i necessari compromessi, le sfumature e i distinguo. Giudicare i libri di Thomas Bernhard sul piano della attualità politica significa così far torto all'intelligenza dell'autore e ignorare la qualità estetica dei suoi scritti. Ma *Estinzione*, oltre a non essere un romanzo «politico», non è neppure un romanzo «storico», almeno nel senso tradizionale del termine. Le vicende storiche dell'Austria sono qui affrontate dalla prospettiva soggettiva e parziale di Franz-Josef Murau. È soprattutto l'imponente complesso del castello di Wolfsegg a rappresentare per il protagonista il passato. Tra le mura degli edifici prendono corpo, intrecciati ai ricordi d'infanzia, gli orrori del nazionalsocialismo. Nella stessa «villa dei bambini» – l'edificio del complesso più caro a Murau – hanno trovato rifugio, dopo la guerra, gerarchi del regime e criminali di guerra. Di questo passato Murau non riesce in alcun modo a liberarsi¹⁸. La relazione tradizionale tra la grande Storia e la coscienza del singolo è qui capovolta. Per usare le parole di Ingeborg Bachmann, «è la Storia, oggi, ad essere nell'Io»¹⁹.

Al centro del romanzo *Estinzione* vi sono i ricordi del protagonista. L'intera narrazione abbraccia tre soli giorni: quello in cui Murau apprende, a Roma, la notizia della morte dei suoi; il successivo, in cui giunge a Wolfsegg; e il terzo, in cui si tengono i funerali. Si tratta dunque di una

¹⁸ La vicinanza del romanzo a quella letteratura del Novecento che, partendo da Proust, ha focalizzato la sua attenzione sul tema del «tempo perduto» è il punto di partenza della ricerca di Thomas Klinkert, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen, Narr, 1996, pp. 249-85. Il tema del ricordo come «elaborazione del lutto» – con accostamenti a Handke, Peter Weiß e Uwe Johnson – è invece al centro dell'analisi di Günter Butzer, *Feblende Trauer: Verfahren epischen Erinnerens in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München, Fink, 1998, pp. 214-270.

¹⁹ Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in Ead., *Werke*, a cura di Christine Koschel, Inge von Weidenbaum e Clemens Münster, München / Zürich, Piper, 1982², p. 230; *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, trad. ital. di Vanda Perretta, cura editoriale di Renata Colorni, Milano, Adelphi, 1993, p. 71.

Trauerarbeit, di un processo di elaborazione del lutto, condotto in forme esasperate e radicali. Anche qui si è portati a trovare analogie con altre opere di Thomas Bernhard, a cominciare da *Correzione* o *Il soccombente*. Ma questa volta, al posto di un narratore che riflette sulla morte di un personaggio a lui speculare, spiritualmente affine, vi è un narratore-personaggio che riflette sulla propria condizione di figlio e di erede. Il lutto investe i rapporti familiari, i vincoli di discendenza. La critica alla propria famiglia che affiora in questo processo di elaborazione, non potrebbe essere più spietata. Murau ritrae suo padre come un personaggio debole, opportunist, prigioniero di un'ottusa mentalità burocratica, che cerca invano di fuggire da se stesso; il fratello maggiore come un uomo precocemente inaridito, condannato a seguire le orme del padre, con il solo estro delle macchine da corsa. Ma gli strali più feroci si appuntano sulla madre, quintessenza dell'incultura, del mondo dell'utile e del denaro, interessata alla sola mondanità, amante di un alto prelato romano, Spadolini, verso cui il narratore nutre tuttavia sentimenti di stima e di rispetto. Sono loro, i genitori e il fratello, a rendere Wolfsegg, che pure – si dice – è immersa in uno dei paesaggi più belli dell'Austria, un inferno per il giovane Murau.

Bernhard, tuttavia, non sarebbe Bernhard, se questa critica così accanita e incalzante al luogo delle origini non si trasformasse in un ritmo vertiginoso di parole dal respiro musicale, in un'aria cantabile, la cui leggerezza contrasta con il carattere greve e cupo delle affermazioni; ed è lo stesso ritmo, il meccanismo inesorabile, spiraliforme, delle iperboli e dei superlativi, a conferire alla narrazione l'inconfondibile *vis* comica propria dei testi dell'autore. L'esagerazione sfocia nel grottesco, la tragedia lascia il posto alla commedia. E spesso nel testo si ode una lunga risata liberatoria. «Tutto è ridicolo, di fronte alla morte» aveva scritto Bernhard²⁰, e pochi altri autori del nostro tempo hanno mostrato quanto siano labili i confini che separano il tragico dal comico.

A orientare, in un senso decisamente grottesco, la terribile galleria di ritratti di questa famiglia dell'Austria Superiore sono soprattutto le due sorelle del protagonista, Caecilia ed Amalia, costrette dalla madre a vestire con lo stesso costume alla tirolese, intolleranti e invidiose della libertà che gode il fratello a Roma, schiave anch'esse di Wolfsegg, fino a quando una di loro non sposa un industriale tedesco, per il quale il genio creativo di Bernhard inventa il nome di *Weinflaschenstöpselfabrikant*, un unico sostantivo composto che, tradotto in italiano, ha il senso di «fabbricante di tappi per

²⁰ Cfr. la nota 1.

bottiglie da vino». Sono loro, con Murau, le sopravvissute al terribile incidente automobilistico che ha stroncato la vita dei genitori e del fratello, e con loro Murau ha da decidere il futuro di Wolfsegg. Ma sarebbe deluso il lettore che cercasse nel libro uno scontro diretto del narratore con le due sue sorelle, una drammatica scena di famiglia borghese in un interno, riunita a decidere il proprio futuro. Il confronto di Murau con la propria famiglia si svolge nella mente del protagonista, nella sfera della riflessione e del ricordo.

È in questa sfera interiore che Wolfsegg diviene, per Murau, il mondo angusto e asfittico delle convenzioni, dell'utile, della burocrazia, il luogo in cui la storia del Novecento ha minacciato di schiacciare inesorabilmente l'Io. O almeno una parte di Wolfsegg, giacché Murau sembra distinguere tra esperienze dolorose, legate alla incomprendimento della madre e della famiglia, e ricordi positivi, legati a un mondo ancora rurale, il cui emblema è la semplicità dei giardinieri del castello, opposti ai cacciatori, che rappresentano invece tutto ciò che Wolfsegg ha in sé di perverso e violento. E nella stessa austera architettura del castello, nei libri custoditi nelle cinque biblioteche di famiglia – tenute, però, gelosamente sotto chiave dalla madre – il protagonista ritrova quel mondo dello spirito che Wolfsegg sembra a prima vista negare. Decisiva, in questo senso, appare la figura dello zio Georg, che inizia il nipote all'arte e alla letteratura, indicandogli con il proprio esempio di «libero pensatore» e di collezionista d'arte un modello alternativo di comportamento rispetto all'ottusità dei genitori.

La genealogia degli orrori tracciata da Murau sembra così ricalcare quella opposizione tra spirito e tecnica, tra arte e lavoro borghese, che ha caratterizzato in misura determinante la letteratura tedesca del Novecento. Solo che questa polarizzazione assume in Bernhard tratti talmente esasperati e grotteschi da risultare, alla fine, un tentativo di fuga dell'Io, il quale, per esistere, ha bisogno di creare una propria «estetica della resistenza», un sistema di dicotomie e valori contrapposti. Illuminante, in questo senso, appare il modo esacerbato e in fin dei conti grottesco con cui Murau si contrappone al fratello Johannes:

Mentre Johannes si addentrava sempre più a fondo in campi, boschi e foreste, con la stessa risolutezza io mi allontanavo proprio da campi, boschi e foreste, mentre lui dunque, penetrava sempre più a fondo dentro Wolfsegg, io mi allontanavo sempre più da Wolfsegg, e alla fine lui non è stato soltanto impregnato, ma presto dominato e, ritengo, risucchiato e divorato da Wolfsegg, mentre io, alla fine, lo sono stato dal mondo al di fuori di Wolfsegg. Mentre le parole predilette di mio fratello, a poco a

poco, si riducevano a *cereali, maiali, abeti e pini* eccetera, le mie erano *Parigi, Londra, Caucaso, Tolstoj, Ibsen* eccetera [...] Mentre io [...] trascorrevo la maggior parte del tempo nelle nostre biblioteche, lui lo si trovava per la maggior parte del tempo nelle stalle, nella stalla aspettava che una mucca finalmente partorisce, mentre in biblioteca io ero impegnato a decifrare una frase di Novalis, e proprio come lui nella stalla aspettava la nascita di un vitellino, con la medesima impazienza io aspettavo la nascita del pensiero novalisiano nella mia testa²¹. [E 68]

In tale volontà di resistenza e opposizione Murau – e il suo autore con lui – finisce per esprimere una critica ai valori del patriarcato. Già il protagonista di *Perturbamento*, il principe di Saurau, aveva esclamato con angoscia «Io sono il padre!». Murau, che ricorda, fin dal nome, la figura tormentata del principe, vive con angoscia il suo essere figlio ed erede. Thomas Bernhard, del resto, non è il solo autore austriaco che articoli una visione così esasperata della società patriarcale e dei suoi vincoli, in cui sono rovesciati motivi tipici della *Heimatliteratur*, della letteratura strapaesana. Si potrebbe, a questo proposito, citare il nome del carinziano Josef Winkler. Ma in *Estinzione* l'elaborazione di questo tema si presenta in una forma del tutto nuova. Nel romanzo di Bernhard, infatti, a Wolfsegg e alla sua organizzazione patriarcale si contrappone l'esistenza libera di Murau a Roma. Certo, la città italiana è nel testo poco più che una quinta. I luoghi della narrazione – piazza della Minerva, con il Pantheon, il Pincio, la zona fra piazza del Popolo e piazza di Spagna – sono appena descritti. Essi fanno solo da sfondo ai pensieri e alle riflessioni del personaggio, che però sono rivolti a Wolfsegg. Murau, cioè, vive una sorta di schizofrenia, per cui, pur vivendo a Roma, si reca con il proprio pensiero incessantemente in Au-

²¹ «Während Johannes immer noch tiefer und tiefer in Feld und Wald und Forst eingegangen ist, habe ich mich mit der gleichen Entschiedenheit gerade aus Feld und Wald und Forst entfernt und also ist er immer wieder in Wolfsegg eingedrungen, während ich mich immer weiter aus Wolfsegg entfernt habe, er ist schließlich von Wolfsegg nicht nur durchdrungen, sondern bald beherrscht und, wie ich meine, aufgesaugt und aufgeessen gewesen, ich war es schließlich von der Welt außerhalb Wolfsegg. Während die Lieblingswörter meines Bruders nach und nach keine andere waren als *Getreide, Schweine, Fichten und Föhren* etcetera, waren die meinigen *Paris, London, Kaukasus, Tolstoj, Ibsen*, etcetera [...] Während ich mich [...] die meiste Zeit in unseren Bibliotheken aufhielt, war er die meiste Zeit in den Stallungen anzutreffen, er wartete im Stall darauf, daß eine Kuh endlich kalbte, während ich in der Bibliothek mit der Aufschlüsselung eines Satzes von Novalis beschäftigt war und genauso wie er im Stall die Geburt des Kalbes, erwartete ich mit derselben Ungeduld die Geburt des Novalischen Gedankens in meinem Kopf» [A 83-84].

stria. Il comportamento del personaggio di Bernhard finisce così per ricordare straordinariamente il modo in cui la scrittrice austriaca Ingeborg Bachmann aveva vissuto il suo soggiorno a Roma, dove aveva abitato, tra l'altro, proprio in quella zona del centro che costituisce lo spazio privilegiato di Murau. «A Roma», aveva infatti affermato Ingeborg Bachmann in un'intervista, «conduco una doppia vita, perché nel momento in cui mi reco nel mio studio mi trovo a Vienna, e non più a Roma [...] senza questa distanza non potrei immaginare il mio lavoro²²». Anche in questo senso, dunque, *Estinzione* rappresenta un omaggio alla grande scrittrice austriaca, conosciuta da Thomas Bernhard proprio nella capitale italiana. La necessità di un luogo dialetticamente opposto al baricentro della propria esistenza è, del resto, una costante di molti personaggi di Bernhard. Ma in *Estinzione* Roma non è solo il punto di fuga da cui guardare al proprio passato. Nella città italiana Murau stringe intorno a sé rapporti affettivi che sembrano quasi specularmente contrapporsi alla costellazione familiare. La genealogia patriarcale è sostituita qui da una sorta di contro-famiglia liberamente scelta. Al posto della madre troviamo Maria – nome materno per eccellenza – in cui il rapporto di sangue è sostituito da un vincolo di parentela spirituale. Alla figura di Maria, in cui, come si è detto, rivive la figura (e il mito) di Ingeborg Bachmann, sono dedicate alcune tra le più belle pagine del romanzo. Nella rievocazione Bernhard si spinge fino al dialogo intertestuale, ricollegandosi, in una sequenza onirica [A 212-227; E 166-175], all'episodio della «Principessa di Kagran» nel romanzo *Malina*. È soprattutto in questa scena, in cui, in un complicato gioco di rimandi e di citazioni, affiora anche la figura di Paul Celan, sovrapposta a quella del rabbino Eisenberg, che è adombrata la tragedia della catastrofe ebraica e il suo peso nella storia dell'Io²³. Ma a Roma Murau trova anche una sorta di padre spirituale, proprio nell'ambigua figura di Spadolini, e persino un fratello in quella di Zacchi, su cui del resto il romanzo dice pochissimo. Sembra, anzi, che questa figura risponda esclusivamente al bisogno di creare una triade simmetricamente speculare a quella familiare di Wolfs-egg. Il rapporto più significativo, tra le amicizie romane di Murau, è co-

²² Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, a cura di Christine Koschel e Inge von Weidenbaum, München / Zürich, Piper, 1983, p. 65; *In cerca di frasi vere. Colloqui e interviste*, introduzione di Giorgio Agamben, a cura di Christine Koschel e Inge von Weidenbaum, trad. di Cinzia Romani, Bari / Roma, Laterza, 1989, p. 113.

²³ Heidelberger-Leonard, *Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller*, op. cit., pp. 186-187.

munque sicuramente quello con l'allievo Gambetti²⁴, a cui il narratore insegna il tedesco. Questa relazione iniziatica tra maestro e discepolo, dai vaghi riflessi omoerotici, riprende, dal punto di vista del maestro, un tema già sviluppato in precedenti opere di Bernhard dal punto di vista dell'allievo: quello della filiazione intellettuale. Gambetti rappresenta per Murau un figlio, così come egli stesso ha visto nello zio Georg un padre nella propria educazione artistica e filosofica. All'angoscia della società patriarcale di Wolfsegg si contrappone così l'ideale di una famiglia unita dai valori della cultura e dello spirito.

C'è, insomma, qualcosa di utopico, nell'ultimo romanzo di Bernhard, sottolineato dal finale, in cui, come si è detto, l'intera proprietà di Wolfsegg viene donata alla comunità israelitica di Vienna. Un'utopia, ad ogni modo, radicale e distruttiva, che annienta lo stesso protagonista. *Auslöschung*, *Estinzione* è anche il titolo con cui nel romanzo Murau pensa di mettere per iscritto i suoi pensieri su Wolfsegg. «Quel titolo» pensa Murau «mi era piaciuto, da quel titolo emanava per me un grande fascino. Dove lo avessi preso, non lo sapevo più. Credo che sia di Maria, che una volta mi ha definito *colui che estingue*» [A 542; E 412].

Ancora una volta il testo rimanda dunque a Ingeborg Bachmann. Ma invano si cercherà nei suoi scritti la parola *Estinzione*, che del resto nella sua concisione, è tipica dei titoli di Thomas Bernhard, caratterizzati da sostantivi astratti: *Correzione*, *Perturbamento*, *Il freddo*, *L'origine*, *Gelo*, parole atinte da un vocabolario biblico, quasi liturgico. Piuttosto ritorna in mente, per analogia, quel verso che caratterizza una delle più famose poesie della scrittrice, del resto esplicitamente citata in *Estinzione*, dal titolo *La Boemia sta sul mare*. Qui l'Io lirico dice di se stesso: «Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehen. // Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder²⁵». «Per me non voglio nulla. Io voglio andare a fondo // A fondo – cioè nel mare, ritroverò la Boemia». In questo testo di Ingeborg Bachmann la dissoluzione dell'Io, il senso del naufragio, coincide paradossalmente con l'approdo all'utopia²⁶. Solo nella critica estrema, in cui

²⁴ In questo nome Gößling ha visto un riferimento a un raddomante italiano di nome Campetti, citato dal naturalista romantico tedesco Ritter (*Die «Eisenbergrichtung»*, op. cit., pp. 42-44). Questa interpretazione può valere come esempio delle trappole che la scrittura di Bernhard, così ricca di citazioni, nomi simbolici e riferimenti, può tendere al lettore "colto".

²⁵ Ingeborg Bachmann, *Böhmen liegt am Meer*, in Ead., *Werke*, op. cit., vol. I, p. 167.

²⁶ Cfr. Fabrizio Cambi, *La navigazione dell'Io fra naufragio e approdo alla parola*, in *La lirica*

il soggetto mette in discussione la sua stessa posizione, è ancora possibile trovare un senso. Comprendere significa estinguere, e la salvezza coincide con «l'andare a fondo».

* * *

Il processo di rievocazione di Murau, la sua «estinzione», si serve del medium della fotografia. Per oltre trecento pagine le riflessioni di Murau traggono spunto da tre fotografie che ritraggono i suoi familiari²⁷. In queste pagine non accade pressoché nulla: il narratore si sposta dalla scrivania alla finestra, guarda le fotografie e le dispone in sempre nuove combinazioni. Si tratta, sul piano della tecnica narrativa, di uno straordinario pezzo di bravura. Non è però un virtuosismo fine a se stesso. La coscienza si confronta qui con le immagini (falsificate) del mondo. Certo, quando Murau definisce la fotografia come la «più grande sventura del ventesimo secolo²⁸» [E 28] entra sicuramente in gioco la poetica dell'esagerazione del suo autore. È impressionante comunque, come Bernhard abbia affrontato, quasi quindici anni fa, una tematica che si rivela tra le più attuali di questo nostro inizio secolo: la scomparsa della realtà in un mondo di immagini virtuali. La fotografia, il film, la televisione e la telematica tendono a sostituirsi al mondo «reale», preludono a una «estetica della sparizione», per citare il fortunato titolo di un libro del filosofo francese Paul Virilio²⁹. Non so stabilire se, e in quale misura, Bernhard sia stato qui influenzato dal dibattito francese sul postmoderno, o da *Immagine e coscienza* di Jean-Paul Sartre³⁰, a cui Roland Barthes ha dedicato un suo celebre studio sulla fotografia. «In ogni foto», si legge peraltro in questo libro, «c'è quella cosa vagamente spaventosa che è il ritorno del morto³¹», un'affermazione che

di Ingeborg Bachmann. *Interpretazioni*, a cura di Luigi Reitani, Bologna, Cosmopoli, 1996, pp. 240-249.

²⁷ Cfr. Kathleen Thorpe, *Reading the Photographs in Thomas Bernhard's Novel «Auslöschung»*, in «Modern Austrian Literatur», Special Thomas Bernhard Issue, vol. 21 (1988), n. 3/4, pp. 39-50.

²⁸ «Die Fotografie ist das größte Unglück des zwanzigsten Jahrhunderts» [A 30].

²⁹ Paul Virilio, *Estetica della sparizione*, edizione italiana a cura di Gabriele Montagano, trad. ital. di Giustiniana Principe, Napoli, Liguori, 1992.

³⁰ Jean-Paul Sartre, *Immagine e coscienza: psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, trad. ital. di Enzo Bottasso, Torino, Einaudi, 1976⁵.

³¹ Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, traduzione di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 11. Una lettura del romanzo alla luce di questo celebre saggio è stata compiuta anche da Thorpe, *Reading the Photographs*, op. cit., pp. 42-45.

sembra calzare perfettamente per la situazione narrativa di *Estinzione* appena descritta: attraverso le foto i morti, il passato, ritornano nella coscienza del protagonista.

Questa coscienza, tuttavia, aspira ad essere critica³². La presunta oggettività delle immagini fotografiche è sottoposta a un radicale processo di demistificazione. A Murau interessa fare i conti, attraverso i ritratti dei suoi familiari, con il proprio complesso delle origini. Alla oggettività del documento fotografico si sostituisce la soggettività del ricordo. D'altra parte l'intera opera di Thomas Bernhard è costellata di riflessioni sul genere del ritratto. Il protagonista del romanzo *Gelo* è un pittore, in *Antichi Maestri* un critico musicale si reca oggi giorno in un museo di Vienna per studiare un ritratto di Tintoretto, in un dramma teatrale l'ira del protagonista si abbatte sui ritratti di famiglia appesi alle pareti. Ma anche in *Estinzione* Murau è preso da un improvviso interesse per i ritratti degli antenati che affollano il castello di Wolfsegg. E lo stesso autore amava moltissimo questo genere pittorico, al punto da aver arredato la sua casa di campagna di Ohlsdorf esclusivamente con dei ritratti.

Tutto ciò non può meravigliare per una letteratura che mette l'individuo al centro della sua attenzione. Nella loro poetica dell'esagerazione, nel loro ricercare disperatamente un'impossibile via d'uscita, nel loro cercare di capire il mondo, estinguendolo, i romanzi di Thomas Bernhard sono una grande commedia umana della nostra epoca³³. «A qual punto libri come questi mostrino il nostro tempo, senza affatto volerlo», annotava Ingeborg Bachmann dopo la lettura di *Perturbamento*, «lo riconoscerà un'altra epoca, come un'altra epoca ha compreso Kafka. In questi libri è tutto esatto, dell'esattezza più spaventosa – ma noi non conosciamo l'oggetto che è descritto così esattamente, ossia non conosciamo noi stessi³⁴».

³² Discutibili appaiono però quei tentativi interpretativi che situano Bernhard nelle vicinanze di Derrida e della decostruzione. Cfr. ad esempio Gernot Weiß, *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993, pp. 131-143.

³³ Cfr. Höller, «*Auslöschung*» als *Comédie humaine der österreichischen Geschichte*, op. cit.

³⁴ Ingeborg Bachmann, [*Thomas Bernhard*:] *Ein Versuch*, in Ead., *Werke*, op. cit., vol. IV, pp. 361-362.

Stefan David Kaufer
(Berlin)

Einsam in Bernhards Welt
Gestörter Narzißmus bei Thomas Bernhard

1. *Lügt Bernhard?*

Siegfried Steinmann schreibt in einem Aufsatz: «Realität und Fiktion sind ineinander verschlungen, vermischen sich – eine Erkenntnis der Bernhard-Exegeten, die von ihnen selbst nie ernst genommen wurde».

Die Erkenntnis blieb auf halbem Wege stecken: Man amüsierte sich zwar über Kultur-Offizielle, die einen Autor für das auszeichnen, was sie dann in Form einer «Dankesrede» desselben Autors als Af-front empfinden, überdenkt dennoch nicht seine eigene Methode der säuberlichen Trennung zwischen Realität und Fiktion. Mit dem bei Bernhard augenfälligen, interessanten Phänomen, das gleiche Sprach-Material in zwei konträren Welten – Fiktion und Realität – zu benutzen, hat man sich nie ernsthaft auseinandergesetzt [...]¹

In diesem Aufsatz² soll versucht werden, *nicht* säuberlich zwischen Realität und Fiktion der Bernhardschen Darstellung von Einsamkeit zu trennen.

(Öffentliche) Selbstaussagen sind immer auch Selbstdarstellungen, und der “Realitätsgehalt” von Bernhards explizit autobiographischen Texten

¹ Siegfried Steinmann, «Bernhard und Peymann – müssen sie ernst genommen werden? Realität und Fiktion zweier Störenfriede», *Text + Kritik*, Nr. 43 *Thomas Bernhard*, L. Arnold, Hrsg. (3. Aufl.: Neufassung, München 1991) (104-111) 105f.

² Dabei handelt es sich um einen erweiterten und neu ausgearbeiteten Aspekt des Themas meiner Magisterarbeit «Die Abwehr von Körperlichkeit bei Thomas Bernhard», die 1998 dem Institut für deutsche Literatur der Humboldt Universität zu Berlin vorgelegen hat.

muß ebenfalls zweifelhaft sein, schon weil die menschliche Erinnerung nicht nur an der "Wahrheit" interessiert ist:

Im Café Musil habe ich vielleicht doch nicht das Stück Torte nach der Aufnahmeprüfung bekommen, aber ich möchte es bekommen haben und sehe mich mit einer kleinen Gabel eine Torte zerteilen. Vielleicht habe ich die Torte erst ein paar Jahre später bekommen.³

Auf der anderen Seite wird aber auch der "Realitätsgehalt" von Bernhards "fiktiven" Texten immer unterschiedlich hoch empfunden. So schreibt beispielsweise Hans Höller in seinem Aufsatz über die Aufnahme von *Auslöschung* in den Feuilletons:

Für viele ist Murau natürlich Bernhard selber – «Bernhard, alias Murau» (Andrea Köhler), und für mindestens ebenso viele gilt das Gegenteil, daß Bernhard nicht der Ich-Erzähler ist, «deutlich wie in keiner Prosaarbeit zuvor» (N. Schachtsiek).⁴

In der Neuen Zürcher Zeitung hieß es nach dem Erscheinen von *Holzfällen*: «Der Schriftsteller *Thomas Bernhard* hat [...] mit einem *Schlüsselroman* für einen Skandal gesorgt»⁵. Das Wort «Schlüsselroman» zielt in der Zeitungssprache auf das, was für die «Bernhard-Exegeten» Mischtexte zwischen Autobiographie und Fiktion sind. Während das erzählende Ich aus *Holzfällen* und *Wittgensteins Neffe* generell aber als ein beinahe autobiographisches angesehen wird, stehen die Ichs aus *Beton* und *Ja* – so die landläufige Meinung – der Fiktion schon beträchtlich näher. Die beiden Protagonisten aus *Korrektur* und *Auslöschung* sollen schließlich ganz im Reich der Fiktion leben – seien aber dennoch in manchen Zügen autobiographisch geprägt. Man könnte sagen, daß Thomas Bernhard in dieser Textreihe von "(fast) ganz Autobiographie" über "Teils-Autobiographie-Teils-Fiktion" bis "(fast) ganz Fiktion" das Problem der Unmöglichkeit einer Trennung zwischen Wahrheit und Lüge, "Spiel" und "Ernst", Erlebtem und Erfindung *gestaltet* hat. Und anzufügen bliebe die Frage, ob sich nicht vielleicht alle Bernhardschen Texte – vor allem die erzählerischen – irgendwo in diese Reihe einfügen ließen.

³ Ingeborg Bachmann, *Malina*, *Werke 3*, C. Koschel u.a., Hrsg. (München u.a. 1993) 24.

⁴ Hans Höller, «Rekonstruktion des Romans im Spektrum der Zeitungsrezensionen», *Antiautobiografie. Thomas Bernhards "Auslöschung"*, H. Höller u.a., Hrsg. (Frankfurt a.M. 1996) (53-69) 54.

⁵ Anonym, «Wirbel in der Wiener Kulturszene» (Neue Zürcher Zeitung, 7.9.1984, Nr. 207) 5.

2. Bernhards Welt

Es gibt noch andere Gründe dafür, Bernhards Texte für die Betrachtung unter einem bestimmten inhaltlichen Aspekt (etwa desjenigen der Einsamkeit) als eine Reihe oder vielleicht eher Kette einander ähnlicher Glieder zu imaginieren.

Was die (Grund-)Themen der einzelnen Werke betrifft, so kann etwa in der Regel auf eine Unterscheidung oder Trennung nach Gattungen verzichtet werden. Wenn Bernhard Sorg das Œuvre des österreichischen Dichters auch sehr "teleologisch" betrachtet und dessen Anfangszeit als Lyriker ungerechtfertigterweise abqualifiziert, so ist seiner folgenden Aussage doch durchaus beizupflichten (die man auch ganz wertfrei verstehen könnte): «Im Keim liegt schon in der Lyrik die Idee des gesamten folgenden Werkes»⁶. Und Manfred Mittermayer schreibt zu Recht über Prosa und Drama: «Schon sehr früh hat man Bernhards Stücke zu seinen erzählerischen Texten in Beziehung gesetzt. Viele Kommentatoren betonen dabei vor allem die Homogenität zwischen den beiden Werkkomplexen»⁷. Wenn das Thema des Alleinseins oder der Einsamkeit auch in gleicher oder doch zumindest sehr ähnlicher Weise Lyrik, Drama und Prosa durchdringt, so konzentriere ich mich hier doch auf die epischen Textsorten. Eine solche Einschränkung erfolgt aber nur deshalb, weil diese sich aufgrund ihres hohen Gehalts an diskursiven Elementen und längeren – Entwicklung und Hergang darstellenden – Passagen in besonderem Maße zur Analyse anbieten.

Weil die Grenze zwischen Autobiographie bzw. Teils-Autobiographie-Teils-Fiktion und Fiktion bei Thomas Bernhard so "besonders fließend" ist, stelle ich auch erstere – besonders die Texte *Ja* und *Beton* – in meine Kette sich (in ihren Themenschwerpunkten) ähnlicher Texte hinein und unterscheide sie nicht von den anderen. Thomas Bernhard hat sich dort – wenn überhaupt – als "Person" solchermaßen stilisiert, daß er weitgehend wie eine Figur (einer seiner «Geistesmenschen») zu behandeln ist.

Die hier imaginierte Text-Kette wäre natürlich leicht zu zerreißen, gäbe es in Bernhards Œuvre eine Entwicklung, eine Art Bruch oder sich von Werk zu Werk verändernde Wahrnehmung oder Auffassung, die auf seine immer wiederkehrenden Themen – etwa den Komplex der Einsamkeit – ein anderes Licht werfen würde. Dem ist aber nicht so!

⁶ Bernhard Sorg, *Thomas Bernhard* (München 1992) 21.

⁷ Manfred Mittermayer, *Thomas Bernhard* (Stuttgart u.a. 1995) 134.

Man liest ja des öfteren und hört immer wieder die Meinung über sein Werk, die nicht eben freundlich, aber auch nicht ganz falsch ist: Der hat ja immer das gleiche geschrieben! Vornehmer ausgedrückt: Sein Werk ist sehr homogen.⁸

In der zitierten Arbeit geht es an dieser Stelle um eine ästhetische Wertung, die für Bernhard positiv entschieden wird, indem Burghard Damerau dessen Werk gegen die Behauptung verteidigt, daß «Einheitlichkeit», wie er es daraufhin nennt, einen Mangel an Originalität bedeute – eine Art Unfähigkeit des Künstlers impliziere, von seinen persönlichen Themen Abstand zu nehmen und andere Problemkreise zu entdecken, gleichsam über sich hinaus zu wachsen. Auf diese Diskussion möchte ich verzichten⁹, hier ist nur der Nachweis zu erbringen, daß die polemische Aussage «Der hat ja immer das gleiche geschrieben!» bedeutet, daß sich gewisse Themen und Haltungen der Protagonisten durch Bernhards Œuvre als etwas Statisches ziehen – nicht nur immer *wieder* vorkommen, sondern auch immer wieder *auf die selbe Art und Weise* vorkommen¹⁰.

3. «Bin ich allein, habe ich Lust, unter Menschen zu sein, bin ich unter Menschen, habe ich Lust, allein zu sein»

Manfred Mittermayer meint in seinem Buch *Ich werden*: «Bedrohliches Alleinsein und die Angst vor dem Zerfall intakter Ganzheiten können durchaus als Konstanten des gesamten Werks von Thomas Bernhard angesehen werden».

⁸ Burghard Damerau, *Selbstbehauptungen und Grenzen. Zu Thomas Bernhard* (Würzburg 1996) 9.

⁹ Vgl. aber z.B.: «Das [Bernhardsche Gesamt-]Werk [...] zeigt eine formale und thematische Geschlossenheit, wie sie mit dieser radikalen Konsequenz kaum denkbar schien. Freilich ist damit auch die Gefahr der Selbstnachahmung verbunden». Erich Jooß, *Aspekte der Beziehungslosigkeit. Zum Werke [sic] von Thomas Bernhard* (München 1976) 11.

¹⁰ Einzuschränken wäre diese Aussage nur insofern, als daß in der Forschung für die spät(er)en Bernhardschen Texte eine Tendenz zur Entspannung, zu erhöhter Bereitschaft zu Selbstkritik und Ironie ausgemacht worden ist. Vgl. «Im Bereich der Sprachstrukturen sticht in wachsendem Maße eine Tendenz hervor, die als “Ironisierung” bezeichnet werden könnte (welche nach Roland Barthes immerhin von einem “sicheren Ort” ausgeht)». Volker Finne, *Der Mythos des Alleinseins. Die Texte Thomas Bernhards* (Frankfurt a.M. 1987) 119. Hierbei handelt es sich aber um eine stilistische, nicht um eine thematische Entwicklung oder Tendenz.

Seine Figuren bevorzugen – genauso wie er selbst – die Abgeschiedenheit von anderen Menschen, die oft geradezu zur Existenzvoraussetzung wird, und beklagen sie zugleich; zwar leben sie zuweilen auch paarweise oder zu dritt, doch auch solche Lebensgemeinschaften tendieren, abgesehen von der leidvollen Isolation untereinander, zur Abgrenzung von der Menschengesellschaft.¹¹

Der Themen-Komplex des Alleinseins – der Einsamkeit und/oder der Isolation – hängt bei Bernhard auf einer ersten, einfachen Ebene mit demjenigen der physischen Krankheit zusammen. Das wird etwa anhand einer Aussage der Figur des Rudolf deutlich, der an Morbus Boeck leidet (die Krankheit, an der Thomas Bernhard gestorben ist):

Früher habe ich zu den einfachen Leuten, die ich seit langem nur die sogenannten einfachen Leute nenne, einen recht guten Kontakt gehabt, ich habe sie beinahe täglich aufgesucht, aber die Krankheit hat alles verändert, jetzt suche ich sie nicht mehr auf, jetzt fliehe ich sie, wo ich kann, verberge ich mich vor ihnen. (BETON 148)

“Krankheit macht eben einsam”. Daß der Kranke die Gemeinschaft mit den gesunden Menschen scheut und darunter leidet, versteht man.

Es muß aber auch bedacht werden, daß der Bernhardsche «Geistesmensch» seine Umwelt, wozu mit die «einfachen Menschen» gehören, auch *verabscheut*. Das Verhältnis zu diesen ist ambivalent. Er “traut” ihnen nicht. Murau aus *Auslöschung* sagt in Rom zu seinem Schüler Gambetti: «Es hat mich immer zu den einfachen Menschen hingezogen [...]. Bei ihnen und nur bei ihnen fühlte ich mich wohl. Sie hatten meine ganze Sympathie. Im Gespräch waren sie immer ruhig, niemals geschwätzig» (AUSLÖSCHUNG 137). Auf Schloß Wolfsegg angekommen, wo die «einfachen Menschen» als wirkliche vor ihm stehen, denkt er:

Zeitlebens habe ich zu den einfachen Menschen gestrebt, mich ihnen verbinden wollen, aber naturgemäß ist mir das niemals geglückt, ich hatte manchmal geglaubt, es sei mir gelungen, [...] aber der Trugschluß endete jedesmal fürchterlich. Je mehr mich die Meinigen von den sogenannten Einfachen abgehalten haben [...] desto größer war mein Verlangen nach ihnen gewesen. [...] In meiner römischen Wohnung phantasiiere ich mich sozusagen sehr oft zu ihnen, [...] mische mich unter sie, fange an, ihre Sprache zu sprechen, ihre Gedanken zu

¹¹ Manfred Mittermayer, *Ich werden. Versuch einer Thomas-Bernhard-Lektüre* (Stuttgart 1988) 23.

denken, [...] aber es gelingt mir das naturgemäß nur im Traum, nicht in der Wirklichkeit [...]. Ich bin nicht einfach, muß ich mir dann sagen, sie sind nicht kompliziert, ich bin nicht so, wie sie sind, sie sind nicht so wie ich, die Formel wurde mir zur lebenslänglichen Qual, die nicht abzustellen ist. Wenn ich die Meinigen als die sogenannten Oberen als verlogen bezeichne und die sogenannten Unteren nicht, so ist das irrtümlich, denn die Unteren sind genauso verlogen auf ihre Weise [...]. Wie wenn ich sagte, die Unteren sind gute Menschen, wie wenn ich sagte, sie seien nicht habgierig, nicht großwahnsinnig, die Einfachen sind es in gleichem Maße auf ihre Weise. (Ebenda 334ff)

Wenn die Bernhardschen «Geistesmenschen» mit den «einfachen Menschen», zu denen sie sich hingezogen fühlen, nicht zusammen sein können, so liegt das nicht nur an ihrem körperlichen Zustand (in der Regel sind sie ja alle schwerkrank bzw. «todeskrank»), sondern wir haben es hier auch mit einem subtileren, einem psychischen Problem zu tun.

Aus welchen Gründen kann die Einsamkeit nicht durchbrochen werden?

Der «auf die konsequenteste Weise zurückgezogen» (WATTEN 59) lebende Ich-Erzähler aus der Erzählung *Watten* äußert sich ähnlich wie der gerade zitierte Murau:

Dann denke ich, daß alles immer wieder Verstellung ist. Selbst an den einfachsten Menschen ist, befassen wir uns plötzlich mit ihnen, alles Verstellung. Zuerst habe ich geglaubt, nur die komplizierteren Menschen sind nichts als Verstellung, aber die einfachsten sind auch nichts als Verstellung. Und die Verstellung der einfachsten Menschen ist uns dann immer wieder die fürchterlichste Verdunkelung unseres Kopfes. (Ebenda 69)

Die Protagonisten Bernhards sehnen sich in dem Wunschbild des «einfachsten» nach dem natürlichen, nicht-künstlichen Mensch. Weil ihnen selbst diese Natürlichkeit, die sie in diese hineinprojizieren, unmöglich ist, leiden sie an einer Sehnsucht nach angeblich unverfälschter Nähe. Die Umwelt, der andere Mensch, wird nicht einfach als minderwertig abgetan, sondern den «Geistesmenschen» quält seine Enttäuschung darüber, daß ihm ein natürliches Zusammensein, in gegenseitiger Anerkennung, unmöglich ist. In *Alte Meister* sagt Reger: «Wir hassen die Menschen und wollen doch mit ihnen zusammensein, weil wir nur mit den Menschen und unter ihnen eine Chance haben, weiterzuleben und nicht verrückt zu

werden» (MEISTER 291). Die Bernhardschen Figuren erkennen das geistig und psychisch Pathologische ihrer Beziehungsunfähigkeit, was im folgenden Zitat des Arztes (des Ich-Erzählers) aus *Watten* noch deutlicher wird:

Ich hasse nichts tiefer als die Menschen, und ich bin tagtäglich in so viele Menschen hineingegangen, daß ich jetzt durch all diese Menschen, in die ich hineingegangen bin, zeitlebens, rettungslos verloren bin. Immer tiefer und tiefer hinein, zuerst in grenzenloser Zuneigung, dann immer tiefer und tiefer in grenzenlosem Haß. Ein Mensch taucht auf, [...] und ich gehe mit ihm, [...] gleichzeitig gehen wir miteinander ein Stück, und ich hasse diesen Menschen, immer mehr hasse ich diesen Menschen, und ich beobachte mich, wie ich ihn hasse und daß mein Haß gegen ihn ein ganz und gar natürlicher und dann wieder ein ganz und gar philosophischer ist und daß dieser Mensch überhaupt nicht bemerkt, daß ich ihn, während ich mit ihm gehe und er mit mir geht, hasse. Bin ich allein, will ich unter Menschen, bin ich unter Menschen, will ich allein sein, dieser Zustand hat jahrzehntelang gedauert. Bald verabscheue ich sie, bald mich selbst unter ihnen, diesen Zustand kenne ich. (WATTEN 67f)

Zum selben „Schluß“ kommt Fürst Saurau in *Verstörung*:

Ich finde meinen Trost, sie mögen lachen, Doktor, die meiste Zeit nur noch in der Trostlosigkeit. Bin ich allein, habe ich Lust, unter Menschen zu sein, bin ich unter Menschen, habe ich Lust, allein zu sein. (VERSTÖRUNG 166)

Die Figur des Fürsten wird von verschiedenen Rezipienten als psychisch kranker oder geisteskranker Mann wahrgenommen (hier ist in der Beurteilung die Grenze zwischen Leiden an der „Seele“ und am „Verstand“ fließend)¹², ist der Fürst «wahnsinnig»? Der Ich-Erzähler des Textes ist sich unsicher darüber, ob Saurau «nicht wahnsinnig, [...] alles eher als wahnsinnig» oder «immer schon wahnsinnig, [...] tatsächlich wahn-

¹² «Der Fürst redete wie zur Lebensrettung. Er wiederholte viele Sätze wieder und wieder, wobei er nur immer die Worte umstellte. [...] Der Fürst sprach mit einem grammatikalischen Irrsinn, er bildete neue Wörter, wie es bei *Schizophrenen* üblich ist [...]» (Herv. d. V.) Peter Handke, «Als ich „Verstörung“ von Thomas Bernhard las», *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (Frankfurt a.M. 1992) (211-216) 212ff. – Volker Finnen bezeichnet den Fürsten (ohne Angabe von Gründen) als «*paranoïd*» (Herv. d. V.). *Der Mythos des Alleinseins. Die Texte Thomas Bernhards* (Frankfurt a.M. 1987) 15. – Erich Jooß empfindet die Rede des Fürsten als «Monotonisierung [...] durch ständig wiederkehrende *Zwangsvorstellungen*» (Herv. d. V.). *Aspekte der Beziehungslosigkeit. Zum Werke [sic] Thomas Bernhards* (München 1976) 11.

sinnig ist»¹³ (VERSTÖRUNG 112). Dieser lebt vollkommen zurückgezogen in seiner Burg, mit den dort außer ihm noch wohnenden Menschen tritt «er nur noch [in] Kontakt, wenn er Hunger» (ebenda 152) hat. «Freilich», erkennt der Fürst, «ist dieses Alleinsein dann auch ein krankhafter Zustand, natürlich». (Ebenda 108) In *Auslöschung* schreibt Murau über sich:

Nur ein Verrückter propagiert das Alleinsein [...] Die [seine] Wohnung ist so groß, daß ich nicht das Gefühl haben muß in ihr, in meinen Gedanken eingeschränkt oder gar bedrückt zu sein. [...] Das habe ich beabsichtigt in meinem Größenwahn, denn zweifellos ist es der Größenwahn meinerseits gewesen, der mich diese große Wohnung [...] hatte mieten lassen zu einem [...] ungeheuerlichen Preis. (AUSLÖSCHUNG 308f)

Cees Nooteboom meint nach einem Berliner Theaterabend in Bernhards Stück *Der Theatermacher*, daß der *Größenwahn* eines der entscheidenden Themen bei Thomas Bernhard sei – «Bernhard, dat is noodlot, onderwerping, vernedering, schelden, grootheidswaan, afzictelijke kruiperij, eindeloos doordrammen over een detail [...]»¹⁴. Heinz Kohut hat diesen in seinem *Narzißmus* als möglichen Bestandteil einer Persönlichkeitsstörung beschrieben:

Das allmähliche Erkennen der realistischen Unvollkommenheit [in der Kindheit bzw. als Patient in der Analyse] und Begrenzungen des Selbst, d.h. die allmähliche Verringerung des Bereichs und der Macht der Größenphantasie, ist im allgemeinen eine Voraussetzung für die psychische Gesundheit im narzißtischen Sektor der Persönlichkeit. [...] Das Ich eines begabten Menschen kann jedoch durchaus zur Ausschöpfung seiner letzten Fähigkeiten und somit zu wirklich hervorragenden Leistungen durch die Forderungen der Größenphantasien eines fortdauernden, kaum modifizierten Größen-Selbst getrieben werden. [...] Goethe mag ein [...] Beispiel sein. [...] Beschreibung der frühen Umstände, die den Glauben des Kindes an die ma-

¹³ Jacques Lacan definiert in «Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion» Wahnsinn folgenderweise: «*Die Befangenheit des Subjekts in der Situation* gibt die allgemeinste Formel für den Wahnsinn ab, sowohl für den zwischen den Mauern der Asyle wie für den, der mit seinem Lärm und seiner Wut die Erde betäubt» (Herv. d. V.) *Schriften I*, N. Haas u.a., Hrsg. (Olten und Freiburg im Breisgau 1973) (61-70) 70.

¹⁴ «Bernhard, das ist Schicksal, Unterwerfung, Demütigung, Schimpfen, Größenwahn, scheußliche Kriecherei, endloses Herumquengeln über ein Detail [...]» (Übers. d. V.) Cees Nooteboom, *Berlijnse Notities* (Amsterdam 1993) 30.

gische Kraft seiner Wünsche und seiner Einbildung bestärkt haben).¹⁵

Derjenige, den seine eigenen (pathologischen?) «Größenphantasien» zu «hervorragenden Leistungen» antreiben, wobei hier auch Goethe als Beispiel angeführt wird, ist psychologisch erkennbar durch seine «Angst vor dauernder Vereinsamung durch wahnhaftige Größenvorstellungen» (ebenda 179). Derjenige Mensch, dessen Ich fortwährend gezwungen ist, vergeblich danach zu streben, die Ansprüche seines «Größen-Selbst» zu erfüllen, ist in dieser Fixierung auf die «Ausschöpfung seiner letzten Fähigkeiten» von Vereinsamung bedroht.

Für den Künstlertypus des Schriftstellers (und, so meine ich, auch für den Figuren-Typus des stets an Studien arbeitenden Bernhardschen «Geistesmenschen») kann das Verfassen von Texten, der darin stattfindende reflektierende Kontakt mit sich selber, als narzißtische Befriedigung und somit als Beziehungersatz dienen. Maurice Blanchot hat in seinem Aufsatz «Kafka und der Anspruch des Werks» dessen künstlerische Einsamkeit gerade als Abwehr von tatsächlicher Einsamkeit («stumpfsinniger» Einsamkeit, wie Bernhard wohl gesagt hätte) gedeutet:

Wenn das Schreiben, das ihn zur Einsamkeit, zu einem Junggesellenleben ohne Liebe und Bindung verurteilt, trotzdem für ihn die einzige Tätigkeit darstellt, die ihn rechtfertigen könnte – zumindest immer wieder und viele Jahre lang –, dann ist der Grund dafür darin zu suchen, daß die Einsamkeit – innere wie äußere – auf jeden Fall für ihn eine Bedrohung bedeutet, daß ferner die Gemeinschaft nur noch als geisterhafte existiert und daß das noch schwach in ihr ertörende Gesetz nicht einmal mehr das vergessene Gesetz ist, sondern höchstens eine Verheimlichung vom Vergessen des Gesetzes. Schreiben wird damit von neuem – mitten in höchster Not und Schwäche, wovon es untrennbar ist – eine unerschöpfliche Möglichkeit, ein Weg ohne Ziel, der vielleicht dem Ziel ohne Weg entsprechen könnte, dem einzigen, das es zu erreichen gilt. Wenn er nicht schreibt, ist Kafka nicht nur einsam – «einsam – wie Franz Kafka» [...] sagt er später zu G. Janouch –, sondern er lebt in einer sterilen Einsamkeit, in einer versteinerten Kälte, die er «Stumpfheit» nennt [...] und die er wohl als große Bedrohung gefürchtet hat.¹⁶

¹⁵ Heinz Kohut, *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen* (Frankfurt a.M. 1995) 133.

¹⁶ Maurice Blanchot, *Von Kafka zu Kafka* (Frankfurt a.M. 1993) (80-109) 84.

Ich möchte die von Blanchot Kafka zugeschriebene «sterile Einsamkeit» (wenn «er nicht schreibt») als *Isolation* bezeichnen, die künstlerisch produktive hingegen als *Einsamkeit*, und auf Thomas Bernhard umlegen. Der in meinem Sinne vereinsamte «Geistesmensch» ist zum einen in seiner Einsamkeit von *Isolation* bedroht: Vollkommen allein, verkümmert er (und sein Werk). Zum anderen runiniert ihn aber auch ein “Zuviel an Kontakt” (und sein Werk).

Seine “Fähigkeit” scheint darin zu liegen, sich in alles hineindenken (und sich so auch menschliche Nähe vorstellen) zu können und daher in der Realität keine wirklichen Beziehungen zu benötigen, wie Ich-Erzähler aus *Watten* meint. Dieser glaubt, die «ganze Fürchterlichkeit und Ausweglosigkeit» durchschauen zu können:

Dem völlig Vereinsamten erscheint es nicht schwierig, wann er will, tatsächlich unter allen und in allen zu sein und in Wahrheit die ganze Fürchterlichkeit und Ausweglosigkeit und Häßlichkeit der Fürchterlichkeit und Ausweglosigkeit durch und durch zu kennen. Durch die ganze Philosophie kann man ja hindurchgehen wie durch diesen Wald der ungeheuerlichsten Verletzungsmöglichkeiten [...] (WATTEN 78)

Wenn das philosophische Denken offenbar das körperliche Gehen durch den Wald ersetzen kann, denn beides ist – so die implizite Aussage dieses Zitates – *in gleichem Maße* reich an «Verletzungsmöglichkeiten», dann werden die Sprache und die Gedanken philosophischer Texte (statt der Realität des Beschriebenen in der Welt) zum Gegenüber des «Geistesmenschen». Das «[H]indurchgehen» durch die Philosophie ist kein passives; auch der Ich-Erzähler aus *Watten* hat Schriften verfaßt, die zu einem «Papierhaufen der Verzweiflung» (ebenda 68) angewachsen sind, von «Manuskripten, Rezepten [er ist ja Arzt], Rechnungen, Aufzeichnungen über den Menschenkörper genauso wie über das Menschengehirn» (ebenda 63). Körper und Geist stehen hier “gleichberechtigt” nebeneinander, denn beide bieten dem «völlig Vereinsamten» in gleichem Maße «ungeheuerlichste Verletzungsmöglichkeiten». Der Wald hat sie inne, durch den der Körper des Protagonisten hindurch muß, um zum Gasthaus und zum entspannenden Watten-Spiel zu gelangen, genauso wohnen sie den philosophischen Schriften für den Geist inne. Hierzu ist folgende Selbstaussage Bernhards interessant:

Das Sexuelle hat mich nie interessiert. Ich kenne niemanden, mit dem ich wirklich länger zusammensein möchte und könnte. Also

eine Dauer wäre unmöglich. Ich kann mir zum Beispiel nicht vorstellen, daß jemand zwei Tage und Nächte bei mir im Haus wohnt, ganz wurscht, wer das ist, außer meiner Tante, die ist 85, aber das ist auch nur unter gewissen Umständen möglich, also auch schwierig, aber halt ins Groteske gesteigert und dadurch erträglich. Aber länger als eine Woche geht auch das nicht. [...] Es ist eben so, daß Nähe mich tötet.¹⁷

Körperliche Nähe wird in diesem Zitat mit sexueller Nähe gleichgesetzt und zurückgewiesen. Es stellt sich allerdings die Frage, warum Bernhard behauptet, auch die Anwesenheit eines Menschen nicht ertragen zu können, wenn dieser offensichtlich keinerlei sexuelle Möglichkeiten oder Ansprüche mit sich bringt. Der letzte zitierte Satz soll mit der auffälligen Ähnlichkeit einer Aussage aus *Watten* verglichen werden: «Längere Zeit in Betrachtung eines Gegenstandes (Menschen), denke ich, zuschauen, wie dieser Gegenstand (Mensch) immer rücksichtsloser gegen mich ist. [...] Die Menschen [...] ermöglichen unaufhörlichen Schmerz» (WATTEN 87). Vordergründig ist Bernhard in seiner Selbstaussage nicht eigentlich die körperliche Nähe eines Menschen unerträglich, sondern die (Bedrohung von) Dauer einer Nähe, die Beziehung zu einem Menschen, welche körperliche wie geistige Komponenten hat. Die über längere Zeit andauernde Nähe des anderen Menschen bedeutet «unaufhörlichen Schmerz» für den «Geistesmenschen», da dieser von seiner eigenen Persönlichkeit keinen Abstand nehmen kann. Es darf behauptet werden, daß Bernhard sich in diesem Sinne in seiner Selbstaussage durchaus als «Geistesmensch» darstellt. Dadurch, daß der andere, als für das eigene Ich bedrohlich empfundene Mensch verdinglicht, zum Objekt einer quasi wissenschaftlichen Beobachtung gemacht werden soll, wird seine körperliche Nähe abgewehrt. «Längere Zeit in Betrachtung eines Gegenstandes (Menschen)» hieß es oben. Dauerhafte Nähe gibt es, vereinfacht gesagt, nur zu den Schriften anderer und mehr noch zu den eigenen. Die Niederschrift des Geistes (selbst geistig Tätigsein, und nicht das Geistige an sich) bietet eine Vergeisserung der eigenen Identität, eine als positiv empfundene narzißtische Spiegelung der eigenen Persönlichkeit in der eigenen Sprache des selbst hervorgebrachten Textes. Der andere Mensch wird dazu nicht benötigt. In dieser Form der menschlichen Existenz wird versucht, dem anderen Menschen gar nicht die Möglichkeit zu einer wirklichen Beziehung zu ge-

¹⁷ Fritz J. Raddatz, *Männerängste in der Literatur. Frau oder Kunst* (Hamburg 1993) 18.

ben, eine Bedrohung für die eigene narzißtisch sich selbst verhaftete Person werden zu können¹⁸.

Das Dilemma der «Geistesmenschen» ist allerdings, daß ein «Geistesleben» ganz ohne menschlichen Kontakt eben auch nicht möglich ist:

Sehr schnell kommen Geistesmenschen in die Kontaktlosigkeit, wenn sie glauben, sich auf eine wissenschaftliche Arbeit oder überhaupt auf eine Geistesarbeit konzentrieren zu müssen, was mich betrifft, hatte ich geglaubt, überhaupt alle Kontakte für meine Geistesarbeit aufgeben zu müssen [...] und am Ende war ich mit meiner Geistesarbeit und also mit meinen naturwissenschaftlichen Studien vollkommen allein gewesen. [...] Ja, ich hatte tatsächlich geglaubt, nur mit meiner Arbeit und also mit meiner wissenschaftlichen Arbeit allein, ohne einen einzigen Menschen existieren zu können, lange, sehr lange hatte ich das geglaubt, jahrzehntelang, [...] bis zu dem Augenblick, in welchem ich eingesehen habe, daß kein Mensch ohne einen Menschen und nur mit seiner Arbeit allein existieren kann. (JA 18f)

«Das Denken der Figuren [das diese in seiner isolierenden Extremität in den Tod treibe] resultiert aus dem Fehlen wahrer Bezugspersonen», schreibt Volker Finnnern¹⁹. Nimmt man bei Bernhards «Geistesmenschen» eine narzißtische Störung an, so erklärt sich ihr menschliches Dilemma genauer gesagt daraus, daß sie gerade die Bewunderung derjenigen lebensnotwendig brauchen, die sie verachten. Aus der Verachtung aller anderen Menschen resultiert die studien- und lebenszerstörende «Kontaktlosigkeit». Otto F. Kernberg schreibt in seiner Arbeit über Menschen, die an ihrem *pathologische[n] Narzißismus* leiden: «In wechselnder Zusammensetzung finden wir Anzeichen von starkem Ehrgeiz, Größenphantasien, Minderwertigkeitsgefühlen und übermäßigem Angewiesensein auf Bewunderung und Bestätigung durch andere»²⁰. Wenn er anfügt, daß diesen außerdem «schwere Mängel bezüglich der Fähigkeit zu lieben und zur mitfühlenden Rücksichtnahme auf andere» charakterlich zu eigen seien, daß sie durch eine «bewußte oder unbewußte opportunistische, ausnutzende, rück-

¹⁸ In diesem Sinn ist die pathologisch-narzißtische Persönlichkeit in sich ab- und eingeschlossen. Vgl. den Maler Strauch in *Frost*: «Jedenfalls war ich [...] vielleicht schon immer allein gewesen. Das Alleinsein beschäftigte mich, soweit ich zurückdenken kann. Auch der Begriff des Alleinseins. Des Eingeschlossenseins in sich selbst» (FROST 29).

¹⁹ Volker Finnnern, *Der Mythos des Alleinseins. Die Texte Thomas Bernhards* (Frankfurt a.M. 1987) 24.

²⁰ Otto F. Kernberg, *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißismus* (Frankfurt a.M. 1995) 302.

sichtslose Einstellung anderen gegenüber» auffielen, so kann man diese Eigenschaften mit dem Drang der «Geistesmenschen» zur Beobachtung von (und eben nicht zur emotionalen Einfühlung in) Menschen in Verbindung bringen.

Andauernde Beobachtung der Schwester von frühester Kindheit an [sagt Roithamer in *Korrektur*, ...] [u]nd [daß er] naturgemäß auch alles beobachtet habe, was mit meiner [seiner] Schwester in Beziehung ist, vor allem ihre Gewohnheiten, ihre Möglichkeiten [...], ihre Unmöglichkeiten, was ihr angeboren ist und was ihr anerzogen ist und was sie zur Schau trägt. Fortwährend das Studium ihres Inneren [...] (KORREKTUR 215)²¹

Bei einem so zersetzenden Blick des «Studiums» des anderen Menschen wirkt die Beziehung zur «geliebten» Schwester distanziert und emotionslos. Der in *Korrektur* durch Roithamer realisierte Bau des Kegels (angeblich) für die Schwester läßt dessen Plan in Wahrheit als bloßes narzißtisches Selbstverwirklichungsstreben erscheinen, wie er auch selber andeutet: «Wir verwirklichen die Idee, um uns selbst zu verwirklichen für einen geliebten Menschen, geliebten Menschen unterstrichen» (KORREKTUR 224). Ist aus Kernbergs obigem Zitat bereits hervorgegangen, daß narzißtisch gestörte Persönlichkeiten in ihren Stimmungen oft sprunghaft zwischen «Größenphantasien» und «Minderwertigkeitsgefühlen» hin- und hergerissen sind, so beschreibt er dies an anderer Stelle genauer:

Auf einer weniger regressiven Stufe [als derjenigen mit «paranoiden Zügen»] begegnet man Abkömmlingen derartiger [pathologisch narzißtischer] Selbstvorstellungen in der Form, daß der Patient sich als wertlos, verarmt und leer schildert, als jemanden, der «immer draußen bleibt» [...]. Ein derart entwertetes Selbstkonzept läßt sich besonders bei narzißtischen Patienten beobachten, die die Menschheit in zwei Kategorien aufteilen: einerseits die berühmten, reichen, bedeutenden Menschen und auf der anderen Seite der verächtliche und wertlose «Durchschnitt», das «Mittelmaß». Solche Patienten sind

²¹ Vgl. auch: «Ich hatte mich an die Tormauer gedrückt, um einen noch idealeren Beobachtungspunkt zu haben. Wir müssen die Menschen dann beobachten, wenn sie nicht wissen, daß sie unser Beobachtungsoffer sind, habe ich gedacht» (AUSLÖSCHUNG 318). – Das «Beobachten» wird in Bernhards Texten häufig thematisiert. Dabei fällt ins Gewicht, daß der Beobachtende «alles» sehen möchte, selbst aber bestrebt ist, während dessen nicht wahrgenommen zu werden, woraus die erwünschte Distanz zu den anderen Menschen besonders deutlich wird.

ständig darum bemüht, selber auch zu den Großen, Reichen und Mächtigen zu gehören, und fürchten dauernd, es könnte sich herausstellen, daß sie auch nur «mittelmäßig» sind, was für sie nicht nur «durchschnittlich» im üblichen Sinne heißt, sondern praktisch gleichbedeutend ist mit einer wertlosen und verächtlichen Existenz.²²

Menschen, die ständig zwischen diesen beiden Extremen hin- und herfallen, können, wie Thea Bauriedl aussagt, nicht nach der «Erlebnisweise Ich und Du», was gesund bzw. normal wäre, leben, sondern sind «Ich oder Du»-Menschen. In ihren Beziehungsformen oder -vorstellungen wird stets entweder der eine oder der andere von dem Partner ausgebeutet, «es scheint so, als ob immer nur einer von beiden befriedigt werden kann, jeweils auf Kosten des anderen»²³.

Die Erlebnisweise Ich *oder* Du mit ihrer erpresserischen Beziehung stellt [...] einen Ersatzkontakt durch *Verklammerung* her [...]. [...] Phänomenologisch gesehen stehen Menschen, die sehr zurückgezogen leben und kaum mit jemandem sprechen im Gegensatz zu anderen, die «kontaktfreudig» ständig mit jemandem sprechen und nie allein sein können. Von einem dialektisch-dynamischen Gesichtspunkt [den sie vertritt] aus erscheinen diese phänomenologischen Gegensatzpaare nicht als Alternativen. Dynamisch gesehen stellen die Erscheinungsformen der Isolierung und des *Pseudokontaktes* [...] ersatzweise Abgrenzung und ersatzweisen Kontakt dar. (Ebenda [1993] 115f)²⁴

Genau solch eine Beziehung der «Verklammerung» leben Konrad und seine gelähmte Frau im *Kalkwerk*. In einer Art zweckgebundenen Beziehung sind sie aufeinander fixiert²⁵:

Seit Jahren hätten sie keinerlei Menschenumgang und das heiße, keinerlei Umgang mit ihnen beiden entsprechenden Menschen. Andererseits gäbe es ja gar keine ihnen entsprechenden [sic] Menschen, soll Konrad zu Wieser gesagt haben, weil es auf der ganzen Welt

²² Otto F. Kernberg, *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus* (Frankfurt a.M. 1995) 269.

²³ Thea Bauriedl, *Beziehungsanalyse. Das dialektisch-emanzipatorische Prinzip der Psychoanalyse und seine Konsequenzen für die psychoanalytische Familientherapie* (Frankfurt a.M. 1993) 109.

²⁴ Herv. d. V.

²⁵ Karin Bohnert beschreibt die Beziehung der beiden Konrads als eine «binäre, eingeschränkte soziale Situation, die [...] in ihrer Gegenwärtigkeit zementiert ist» sowie als «quasi-soziale Situation». *Ein Modell der Entfremdung. Eine Interpretation des Romans «Das Kalkwerk» von Th. Bernhard* (Wien 1976) 41f.

keinen einem andern entsprechenden Menschen gebe, diese Feststellung ist die für Konrad charakteristischste. (KALKWERK 81)

Der narzißtisch gestörte Konrad kann sich keinen «entsprechenden» Menschen für sich denken. Wer könnte dieses Wunschbild von Entsprechung erfüllen? Letzten Endes könnte das nur er selbst. Nachdem er “erkennen” mußte, daß es daher niemals einen ihm «entsprechenden Menschen» geben wird, hat er den Wunsch nach einer glücklichen Beziehung aufgegeben und sich in eine «Ich oder Du»-Zweckbindung begeben, in welcher er versucht, an der Frau, die auf ihn angewiesen ist, seine narzißtisch-pathologischen Bedürfnisse aggressiv auszuleben. (Körperlich-sinnliche) Zuneigung im Sinne eines «Ich und Du» ist bei der Wahl seines Lebenspartners nicht ins Gewicht gefallen:

Er, Konrad, habe seine Frau aber schon als schwer kranke und verkrüppelte geheiratet, obwohl er, wie er Wieser gegenüber gesagt haben soll, gewußt habe, daß diese ihre Krankheit und Verkrüppelung unheilbar seien. [...] Ja gerade weil sie krank und verkrüppelt, also verkrüppelt durch ihre Krankheit die Hilfsbedürftigste gewesen war, habe er sie geheiratet, eine Frau, die vollkommen auf mich angewiesen ist, heirate ich, habe er, Konrad, damals überlegt gehabt, und: die mich einerseits braucht, haben muß, ohne mich nicht existieren kann [...], die mir andererseits aber bedingungslos für meine Zwecke, und das heißt, für meine Wissenschaft, zur Verfügung steht, die ich, wenn es sein muß, [...] mißbrauchen kann. (Ebenda 208)

Ohne Rücksichtslosigkeit nichts [...], denn läßt man sich in eine solche Studie ein, läßt man sich gleichzeitig in die größte Rücksichtslosigkeit ein, meistens ist dann ganz einfach der Mensch, mit dem man zusammenlebt, das Hauptopfer, so gesehen, [sic] ist meine Frau das Opfer Nummer eins, aber darauf kann ich keinerlei Rücksicht nehmen. Dieses Opfer ist wehrlos, das weiß man. Dieser furchtbare Gedanke allein ermöglicht einem dann die furchtbare Geistesarbeit [...] (Ebenda 69)

Die Studie ist, wie bereits dargelegt wurde, der einzige Existenzzweck des “Geisteslebens” Bernhardscher Protagonisten; für das «Geistesprodukt» meint Konrad – ohne wirkliches Schuldgefühl – seine Frau «opfern», ge- und mißbrauchen zu können, wie es für narzißtisch gestörte Persönlichkeiten typisch ist:

Die mitmenschlichen Beziehungen solcher Patienten haben im allgemeinen einen eindeutig ausbeuterischen und mitunter sogar parasitären Charakter; narzißtische Persönlichkeiten nehmen gewisser-

maßen für sich das Recht in Anspruch, über andere Menschen ohne jegliche Schuldgefühle zu verfügen, sie zu beherrschen und auszu-beuten.²⁶

Narzißtische Patienten erleben ihre Beziehungen zu anderen häufig als reines Ausnutzungsverhältnis – «wie man eine Zitrone ausquetscht und den Rest wegwirft». (Ebenda 268)

Nun soll noch in einigen Worten auf den zweiten und ebenfalls interessanten Teil von Bauriedls obigem Zitat eingegangen werden. Wenn sie schreibt, daß es den «Ich oder Du»-Menschen als «[i]solierten» oder «[p]seudokontakt[freudigen]» Typus gibt, so läßt sich auch bei letzterem eine narzißtische Persönlichkeitsstörung nachweisen. Kernberg meint, daß viele Personen, die an ihrem pathologischen Narzißismus zu leiden haben, vornehmlich deshalb erst spät oder gar nie eine Analyse wünschen, weil sie es zu einer «oberflächlich gut funktionierenden sozialen Anpassung gebracht haben» (ebenda 302).

Für mich sind narzißtische Persönlichkeiten gekennzeichnet durch ein außergewöhnliches Maß an Selbstbezogenheit, wobei sie zwar gewöhnlich eine oberflächlich glatte und sehr effektive soziale Anpassung zustande gebracht haben, aber in ihren inneren Beziehungen zu anderen Menschen schwer gestört sind. (Ebenda 302)

Nun erfüllen Bernhards «Geistesmenschen» diese Qualität einer guten «sozialen Anpassung» in ihrer Zurückgezogenheit eigentlich nie. Das liegt daran, daß sie ihre narzißtischen Selbstbestätigungen, die narzißtisch gestörte Persönlichkeiten aus ihren «ausbeuterischen» Beziehungen zu gewinnen pflegen, nur selten durch den anderen Menschen erreichen, sondern viel mehr aus dem Verfassen von Schriften, aus der Sprache. Die körperliche Anwesenheit des anderen Menschen «tötet» (vgl. Bernhards Selbstaussage in Anmerkung 17), weil sie unerträglich ist. Geistige Nähe hingegen ist für die meisten «Geistesmenschen» begrenzt zu den papiernen Gedanken anderer (jedoch selten zu denjenigen, welche diese Gedanken geäußert haben) möglich, aber niemals in Form eines passiven Rezipierens, sondern als Nutzung für die eigenen Studien. Auch die ehemals bewunderten und studierten Philosophen werden fallengelassen, wenn sie – wie Kernberg es formuliert – wie eine Zitrone «aus[ge]quetscht» sind²⁷.

²⁶ Otto F. Kernberg, *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißismus* (Frankfurt a.M. 1995) 35.

²⁷ Vgl. z.B. die Aussage der Figur der Perserin über den Ich-Erzähler in *Ja*: «Sie ha-

Die seltenen und dritte in der Regel ganz ausschließenden²⁸ Beziehungen der Bernhardschen Protagonisten zu körperlich anwesenden (im Sinne von real vorhandenen) Personen, wie z.B. diejenige Roithamers zu seiner Schwester, sind (wie ebenfalls bereits gezeigt wurde) durch «ausbeuterische[s]» Interesse gekennzeichnet und nicht wirklich empatisch. Der Ich-Erzähler aus *Ja* hat seine letzten kümmerlichen menschlichen Kontakte, auch die aufkeimende, allein geistige Nähe zu der Figur der Perserin, laut eigener Aussage nur für seine narzißistischen Zwecke ge- und mißbraucht:

Ich hatte sofort auf dem Eckplatz, auf welchem ich im moritzschen Hause immer gegessen war, Platz genommen und mich in Szene gesetzt, tatsächlich überfallartig hatte ich den Moritz in meine entsetzliche Lage hineingestoßen [...]. [...] [I]ch hatte diesen einen einzigen Menschen immer, wenn ich in eine Notlage gekommen war in dieser Zeit, ausgenützt [...] (JA 24)

Wie ich [...] gegangen bin, ist mir eingefallen [...] daß ich sie, die Perserin, ganz unvermittelt und tatsächlich in meiner rücksichtslosen Weise gefragt hatte, ob sie sich eines Tages umbringen werde. (Ebenda 148)

Nun ist auch verständlich, warum der Ich-Erzähler wieder an seiner stagnierenden Studie weiterarbeiten kann, als er die Perserin kennengelernt hat. Durch den (vorübergehenden) narzißistisch-positiven Schub aus dieser Bekanntschaft heraus gewinnt er (vorübergehend) wieder Kraft zu seiner hierin angestrebten Selbstvergewisserung. Weil ihm seine Existenz durch diese zunächst positiv dargestellte Beziehung, bei der sich die beiden in Wahrheit aber doch nur gegenseitig «ausbeuten» (bis die Zitrone «aus[ge]quetscht» ist), wieder mehr Freude macht, hofft er auch wieder darauf, sich in dem Verfassen seiner Studie(n) (d.h. in sich selbst!) positiv spiegeln zu können:

Ich fragte mich, wie es möglich gewesen war, mich gleich am nächsten Tag nach der Begegnung mit den Schweizern [die "Perserin" ist mit einem Schweizer verheiratet und für den Ich-Erzähler daher

ben das alles selbst gesagt. Schumann und *Schopenbauer* sie geben ihnen nichts mehr [...]» (JA 146) Herv. d. V.

²⁸ Wie bereits am Beispiel Konrads aus dem Kalkwerk gezeigt wurde, bleiben diejenigen «Geistesmenschen», die überhaupt zu einer längeren Beziehung mit einem anderen fähig sind und nicht in vollkommener Einsamkeit leben, auf diesen als einzigen und ausschließlichen fixiert und erlauben dem anderen auch nicht, noch weitere – wie auch immer geartete – Beziehungen zu pflegen.

gleichzeitig auch eine "Schweizerin"], meinen naturwissenschaftlichen Studien zu nähern, daß ich imstande gewesen war [...] schließlich daran zu denken, meine naturwissenschaftlichen Studien wieder aufzunehmen [...] Ich fragte mich, wie es möglich gewesen war, einen Tag nach der Begegnung mit den Schweizern geradezu lebensüchtig zu sein [...]. (Ebenda 77)

Nach dem "vollendeten" narzißtischen Mißbrauch des anderen Menschen soll der wertlose «Rest» der Zitrone – um es noch einmal mit Kernberg zu sagen – weggeworfen werden. Parallel dazu wird der Wunsch nach der Wiederaufnahme der Studie übergroß:

Mir war es plötzlich schon unerträglich, sie immer wieder in ihrem schwarzen Schafpelzmantel anschauen zu müssen [...]. Plötzlich hatte ich [...] ihre Stimme nicht mehr vertragen [...]. [...] Jetzt war mir ihr Vorhandensein hinderlich, ich hatte das Gefühl, wieder arbeiten zu können, mich mit den Antikörpern beschäftigen zu können, wenn sie nicht da wäre. (Ebenda 139f)²⁹

Nachdem die Perserin Selbstmord begangen hat, vergewissert sich der Ich-Erzähler des Geschehenen zunächst durch eine Niederschrift, um durch diese wieder zur Arbeit an seiner Studie zurückzufinden:

Das [...] Vorgefallene klärt sich ja plötzlich, wird erträglich dadurch, daß ich es auch durch das Niederschreiben dieser Notizen, mir erträglich zu machen versuche und keinen anderen Zweck haben diese Notizen, als die Begegnung [...] mit der Perserin schriftlich festzuhalten und mich dadurch zu erleichtern und mir dadurch möglicherweise wieder einen Zugang zu meinen Studien zu verschaffen. (Ebenda 128)

Und deutlich genug im Sinne meiner hier ausgearbeiteten Thesen fügt er an:

Gleich mehrere Zwecke will ich durch das Aufschreiben dieser Skizze erreichen, die Erinnerung an die Perserin einerseits festhalten und meinen Zustand verbessern, meine Existenz verlängern, was mir vielleicht gerade weil ich im Augenblick diese Notizen mache, gelingt. (Ebenda 128)

²⁹ Zu beachten ist, daß die nun als störend wahrgenommene Frau durch ihre (nun plötzlich negativ wahrgenommenen) *Körperattribute* gekennzeichnet wird. An keiner Stelle des Textes wird erzählt, daß sie etwas Dummes oder Verletzendes gesagt habe.

Der Ich-Erzähler aus *Ja* hat an dieser Stelle wesentliche Züge seiner Persönlichkeit erkannt, nämlich daß er in (besser gesagt: während seiner) Niederschrift seinen «Zustand verbessern», seine «Existenz verlängern» möchte. Er hat erkannt, daß er in dem Versprachlichen seines Erlebnisses einen existentiell benötigten (Lebens-)Lustgewinn erzielt. Das ist das eigentliche, sich aus seiner pathologischen Psyche herleitende Motiv der «Notizen», die *nicht* vordergründig der «Erinnerung an die Perserin» dienen sollen, wie er an *erster* Stelle geschrieben hat, so daß man mit Jacques Lacan (gegen das cartesianische “Cogito”) über sein Ich sagen kann: «Ich denke, wo ich nicht bin, also bin ich, wo ich nicht denke»³⁰.

Die «Notizen» (die Niederschrift) sind der eigentliche Ort des Ichs, nicht das Erlebnis der Beziehung zu der Perserin, welche vor ihrem Tod emotional bereits abgeschlossen war. Durch das Verschriftlichen des Ereignisses meint der «Geistesmensch», dieses unter seine Kontrolle bringen zu können. Es wird versucht, die Substanz aus dem Erlebten herauszunehmen und in die Sprache (die Form) der Niederschrift zu übertragen, denn das Erlebte konnte er – im Gegensatz zur Niederschrift oder Studie – nicht vollkommen selbst gestalten. Verfaßt der Ich-Erzähler aus *Ja* eine Schrift über die Perserin, so tut er das hauptsächlich, um von hier aus zur nächsten Schrift, möglicherweise zur wichtigsten – eigentlich schon aufgegebenen – über die «Antikörper in der Natur»³¹ zu gelangen. Der Faden der als geglückt wahrnehmbaren Existenz hängt allein an der Tätigkeit des Produzierens von Schriften. Nur in fortwährend aktiver Schreibearbeit kann sich die Persönlichkeit des «Geistesmenschen» in sich selbst spiegeln, was die einzige lustvolle Selbstwahrnehmung einer solchen ist. (Ein positives Sich-Ineinander-Spiegeln in einer Beziehung ist ausgeschlossen, wie bereits gezeigt wurde.) Deshalb denkt auch Koller aus *Die Billigesser* daran, über die von ihm als für seine Existenz entscheidenden Ereignisse (erstens des Hundebisses, der ihn zum «Krüppel» gemacht hat, und zweitens des Treffens der «Billigesser», die ihm für seine Studien von großem Nutzen sein sollen) jeweils Schriften zu verfassen:

Alle mit dem Hundebiß in Zusammenhang stehenden Umstände wären Inhalt einer von ihm ausschließlich auf diesen Hundebiß kon-

³⁰ Jacques Lacan, «Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud», *Schriften II*, N. Haas u.a., Hrsg. (Olten und Freiburg im Breisgau 1975) 43.

³¹ Dieser “naturwissenschaftliche” Studien-Titel ist wohl nicht zufällig auch metaphorisch lesbar. Besser gesagt: Er ist so “unnaturwissenschaftlich”, daß sich eine metaphorische Leseweise geradezu aufdrängt.

zentrierten Schrift, die er zu schreiben beabsichtige. Jetzt sei er aber allein auf die Billigesser konzentriert, die sich ganz von selbst in das Zentrum seiner Physiognomik gerückt hätten. (BILLIGESSER 17f)

Auch aus diesem Grund wirken die Studien und Schriften von Bernhards «Geistesmenschen» so unwissenschaftlich und erinnern doch viel mehr an die schriftstellerische Tätigkeit, wie sie die Figur des Boris Trigorin aus Anton Tschechows «Komödie» *Die Möwe* resignierend beschreibt:

Es gibt so Zwangsvorstellungen, zum Beispiel wenn ein Mensch Tag und Nacht, ununterbrochen, an den Mond denkt, und auch ich habe einen solchen Mond. Tag und Nacht beherrscht mich dieselbe fixe Idee: ich muß schreiben, ich muß schreiben, ich muß ... Kaum habe ich eine Erzählung beendet, muß ich aus unerfindlichen Gründen auch schon die nächste schreiben, dann die dritte, nach der dritten die vierte ... Ich schreibe ununterbrochen [...]. [...] Ich sehe zum Beispiel eine Wolke, die wie ein Konzertflügel aussieht. Sofort denke ich: irgendwo muß ich einmal in einer Erzählung erwähnen, daß eine Wolke über den Himmel zog, die wie ein Konzertflügel aussah. Es duftet nach Heliotrop. Gleich halte ich fest: schwerer, süßlicher Duft, Witwenfarbe, zu verwenden bei der Schilderung eines Sommerabends.³²

An der in *Ja* geschilderten Beziehung zwischen Mann und Frau ist auch deren rein geistiger Gehalt auffällig. Gedanken über die Weiblichkeit des anderen Menschen tauchen in diesem Text nicht auf. Der Körper der Frau wird erst wahrgenommen, als der Ich-Erzähler das Zusammensein bereits als negativ empfindet (vgl. Anmerkung 29). Dieses bewußte oder unbewußte Nicht-Wahrnehmen des anderen Körpers während der “guten” Zeit der Beziehung bleibt suspekt und leitet sich nicht nur aus der Enttäuschung über die Hinfälligkeit des Körpers des Kranken ab (alle drei hier hauptsächlich dargestellten Protagonisten aus *Ja*, *Watten* und *Das Kalkwerk* halten sich für krank), sondern auch aus der narzißtisch gestörten Persönlichkeit des «Geistesmenschen», der keine wirklich offenen, gebenden Beziehungen zu anderen Menschen ertragen kann und die Erfüllung der Bestätigung seines Selbst deshalb auf den Textkörper verlegt. Das Körperliche ist auch – laut Bernhard – «leer»³³, weil es für den «Geistes-

³² Anton Tschechow, *Die Möwe* (Stuttgart 1994) 32.

³³ In einem Gespräch sagt Thomas Bernhard über sich selbst: «Es ist mir nichts anderes übriggeblieben, als mich in meinen Verstand zu flüchten und mit dem irgend

menschen» in seiner narzißtischen Fixierung auf eine Selbstspiegelung untauglich ist: Der Körper des anderen bleibt anders, in ihm begehrt man immer das andere, und genau das tun bzw. können diese Menschen nicht. Deshalb lehnen sie ein sinnliches körperliches Erleben ab. Was hingegen geistige Belange betrifft, so kann solch ein Mensch sich in ihnen für eine begrenzte Zeit spiegeln, kann ihn die Beziehung eine begrenzte Zeit lang befriedigen («Es ist schön, mit einem Menschen zusammenzusein, für den die eigenen Begriffe ebenso klar und ebenso bestimmend sind, wie für einen selbst» [JA 137]), wobei die anderen Gedanken den eigenen einverleibt werden können. Danach können die “gewonnenen” Gedanken des (und auch Erlebnisse mit) dem anderen Menschen in einer Niederschrift verarbeitet, verkörperlicht werden, was eine wesentlich größere Befriedigung des eigenen pathologischen Narzißmus ermöglicht. Das Schreiben aber ist «naturgemäß» eine einsame Tätigkeit, die “Geistesgefährten”, seien es nun reale Menschen oder noch distanziertere «Papierbindungen»³⁴, werden dafür nicht mehr benötigt und können fallengelassen werden. Thomas Bernhard sagt in «Drei Tage»: «Man hat Ansichten, fremde, eigene, man ist immer allein. Und wenn man ein Buch schreibt, oder wie ich Bücher schreibt, dann ist man noch mehr allein ...» (LESEBUCH 10). Diese Aussage könnte auch von einer seiner Figuren stammen.

Zitierte Werke von Thomas Bernhard (Siglen)

(Zitiert wurde nur nach Taschenbuch-Ausgaben)

AUSLÖSCHUNG = *Auslöschung. Ein Zerfall* Frankfurt a.M. 1993

BETON = *Beton* Frankfurt a.M. 1993

BILLIGESSER = *Die Billigesser* Frankfurt a.M. 1991

JA = *Ja* Frankfurt a.M. 1988

FROST = *Frost* Frankfurt a.M. 1993

KALKWERK = *Das Kalkwerk* Frankfurt a.M. 1989

KORREKTUR = *Korrektur. Roman* Frankfurt a.M. 1993

LESEBUCH = *Ein Lesebuch* Frankfurt a.M. 1993

etwas anzufangen, weil das Körperliche nichts hergegeben hat. Das war leer». Zitiert nach Hans Höller, *Thomas Bernhard* (Reinbek 1993) 31.

³⁴ So drückt sich die Figur des Ludwig Voss in dem Theaterstück *Ritter, Dene, Voss* aus (STÜCKE4 196).

MEISTER = *Alte Meister. Komödie* Frankfurt a.M. 1994

STÜCKE4 = *Stücke 4* Frankfurt a.M. 1991

VERSTÖRUNG = *Verstörung*. Frankfurt a.M. 1993

WATTEN = *Watten. Ein Nachlaß* Frankfurt a.M. 1988

Maria Luisa Roli
(Milano)

norbert conrad kaser
Il "poeta maledetto" della letteratura sudtirolese

In norbert conrad kaser vita e poesia appaiono strettamente intrecciate e pochi si sono sottratti alla tentazione di spiegare questa con quella. Della sua breve vita sono certamente significativi alcuni aspetti che fanno di lui un caso per certi versi emblematico di un ambiente sociale. Anzitutto la nascita illegittima dalla figlia della proprietaria di un maso dopo la fine della seconda guerra mondiale nel 1947, a Bressanone. Ricordo che non si tratta di un caso inconsueto, ma dello stesso destino che segnò la nascita dello scrittore Franz Innerhofer, da lui rielaborato letterariamente nel romanzo *Schöne Tage* (1974). Ecco come kaser stesso ricorda quell'evento in un testo autobiografico del 1975, intitolato *warum gerade brixen?:* «ich bin kein verschlafener mensch & erst recht kein brixner: ich schaeme mich dort geboren zu sein & schuld daran hat meine großmutter selig. der krieg war eben fertig & inflation & spekulation hatten in viele bauernhoefe loecher gerissen: besitzer wechselten entschaedigungen wurden verweigert unterschlagen & auf diese weise verlor maria meine großmutter den kroellhof sonnig zwischen dietenheim & luns gelegen. ein sohn des neuen kroell alois mit namen stieg meiner mutter nach & sie wurde mit mir schwanger. es war ein sehr kalter winter als sie mich austrug – an eine heirat war nicht zu denken großmutter stemmte sich mit religioesem haß dagegen paula meine mutter kannte keine großen irdischen freuden & trotzdem war sie lebenslustig keck kein kind der traurigkeit & sie gebar mich. Doch niemals in meiner heimatstadt: der balg mußte heimlich auf großmutterns befehl in brixen zur welt kommen & wurde bei den grauen schwestern belassen. 19. APRIL 1947 5 uhr Frueh»¹.

¹ Il testo è tratto dalla recente edizione delle opere complete dello scrittore: norbert c. kaser, *Gesammelte Werke* (hrsg. v. Hans Haider, Walter Methlagl und Sigurd Paul

kaser vive a Brunico con la madre e il padre adottivo, un invalido reduce dalla campagna di Russia, frequenta il liceo con buoni risultati in tedesco, ma ha difficoltà a superare la maturità. Comincia a lavorare come supplente di scuola media nel 1967 e a scrivere poesie. Alcuni testi della prima raccolta *probegaenge* vengono pubblicati sulla rivista culturale sudtirolese «die Brücke» nel 1968. Studiando la storia degli ordini monastici kaser viene colpito dalla figura di San Francesco e decide di entrare nel convento dei cappuccini di Brunico col nome di frate Christoph Kaser a Brunopoli sperando anche, in tal modo, di riuscire ad imporsi la necessaria disciplina di studio per superare l'esame di maturità. Deluso dall'esperienza in convento kaser ne esce sette mesi dopo esservi entrato. Comincia a partecipare a letture pubbliche e raduni di giovani poeti in Austria. Nel 1969 conclude la quinta raccolta di poesie, supera l'esame di maturità e tiene alla Cusanus-Akademie di Bressanone un discorso nell'ambito del congresso annuale degli studenti universitari sudtirolesi dal titolo *südtirols literatur der letzten zwanzig jahre & der zukunft*. L'intervento costituisce un attacco senza precedenti all'establishment culturale dell'Alto-Adige, alla «Heimatliteratur» che, attraverso le opere dei suoi rappresentanti, come Luis Trenker, Hubert Mumelter, Anton Graf Bossi Fedrigotti ed altri, aveva propagandato un'immagine falsa della regione come «heile Welt» idealizzandone gli abitanti da un punto di vista etnico e politico². La glori-

Scheichl), Band 2: *Prosa* (hrsg. v. Benedikt Sauer und Erika Wimmer-Webhofer), Innsbruck 2. Bearb. Aufl. 1992 (1. Aufl. 1989), p. 49. Qui di seguito la traduzione, con qualche modifica, dall'edizione italiana di una scelta delle sue opere: *Norbert Conrad Kaser* (trad. di Giancarlo Mariani, introd. di Peter Litturi), Bolzano 1983, p. 7 sg.: «non sono una persona addormentata & ancor meno sono brissinese: provo vergogna d'esser nato là & la mia nonna buonanima è colpevole di ciò: la guerra era appena finita & inflazione e speculazione avevano aperto ferite in molti masi agricoli: cambiarono padroni furono rifiutati sottratti indennizzi & in questa maniera mia nonna maria perdette il soleggiato maso kroell ch'era situato tra dietenheim & luns: un figlio del nuovo proprietario del kroell di nome alois andò dietro a mia madre & ella fu incinta di me. era un inverno assai freddo quando mi diede alla luce – d'un matrimonio non c'era da parlare mia nonna vi s'oppose con religiosa collera. paola mia madre non conosceva molte gioie terrene & ciononostante era piena di gioia di vivere allegra non figlia della tristezza & mi partorì. ma in nessun caso nella mia città: il marmocchio così ordinò la nonna doveva vedere la luce a bressanone & fu lasciato dalle grigie monache. 19 APRILE 1947 ore 5 del mattino».

² Per un esame più ravvicinato delle opere di Hubert Mumelter e di un'altro scrittore sudtirolese come Franz Tumler cfr. il lavoro di Alessandro Costazza «Die Südtiroler hatten über sich nichts auszusagen». *Vergangenheitsbewältigung in der Südtiroler Literatur der fünfziger und sechziger Jahre*, in: *Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion. Kulturtransfer zwischen*

ficazione dell'epoca di Andreas Hofer, dell'alleanza dei sudtirolesi con gli Asburgo contro Napoleone e i bavaresi Wittelsbacher, serve, secondo kaser, a mascherare la situazione contemporanea, vale a dire a coprire e giustificare il nazionalismo razzista dei suoi conterranei nei confronti di coloro che sono sempre stati considerati come degli «Eindringlinge»: gli italiani³.

Il discorso alla Cusanus-Akademie non è soltanto un'attacco alla letteratura tradizionalista del Sudtirolo, ma anche all'industria culturale, come alla casa editrice Athesia e al giornale «Dolomiten», colpevoli di aver contribuito allo «istupidimento popolare». Come ha sottolineato Alessandro Costazza, «Die "Athesia", der größte Südtiroler Verlag, nahm die in den Nationalsozialismus verwickelten Autoren in ihr Programm gleich [nach dem Krieg] wieder auf»⁴. Kaser coglie una ventata di rinnovamento in alcune voci della letteratura sudtirolese, come Herbert Rosendorfer, Joseph Zoderer e lo storico e giornalista Claus Gatterer, ed elegge a padre letterario di essa Franz Tumler che, con il suo romanzo del 1965 *Aufschreibung aus Trient*, poteva rappresentare per un giovane scrittore un atteggiamento di dialogo con la cultura italiana ben diverso da quello tenuto dalla cultura autoreferenziale sudtirolese.

Che il riconoscimento tributato a Tumler in quella occasione, come ha sostenuto in un suo recente studio Costazza, sia eccessivo e comunque frutto di una insufficiente informazione da parte di Kaser a proposito di quei testi tumleriani compromessi con l'ideologia nazionalsocialista, è senz'altro correttamente sostenibile da un punto di vista strettamente filologico⁵. Ma spesso la ricezione dell'opera di uno scrittore segue vie che, come in questo caso, prescindono dalla filologia e ci mettono di fronte a un fenomeno non completamente spiegabile tramite i suoi strumenti. Il senso di un testo è legato a situazioni extratestuali. E lo studioso deve cercare di rendersene conto. Le ragioni di questo riconoscimento sono probabilmente da ricercarsi in due importanti fattori: il primo è che, nel panorama allora sconfortante della letteratura in lingua tedesca dell'Alto-Adige, al romanzo di Tumler, pubblicato da una casa editrice non locale, bensì dalla prestigiosa Suhrkamp e che prestava voce a un personaggio ormai

Deutschland und Italien nach 1945 (hrsg. v. Hansgeorg Schmidt-Bergmann), Tübingen 1998 (Sonderdruck aus der Reihe der Villa Vigoni N° 12), pp. 41-46.

³ Cfr.: norbert c. kaser, *Kalt in mir. Ein Lebensroman in Briefen* (hrsg. v. Hans Haider), Wien 1981, p. 33 oppure *Gesammelte Werke*, Bd. 2 *Prosa*, *op. cit.*, p. 113.

⁴ Cfr.: A. Costazza, *op. cit.*, p. 38.

⁵ *Ivi*, pp. 47-51.

morto, il fautore dell'unità italiana per eccellenza (sebbene non fino al Brennero!), Cesare Battisti, poteva essere riconosciuto il merito di uscire dall'atteggiamento autoreferenziale per instaurare un confronto con una cultura diversa. Il passaggio, importantissimo, era da opere di carattere monologico di una letteratura ripiegata su se stessa a un'opera di carattere dialogico e polifonico.

Il secondo fattore da tener presente mi sembra un aspetto riguardante la sfera psicologica personale di kaser, vale a dire il fatto che in mancanza di un padre naturale egli va alla ricerca almeno di un padre letterario ai suoi inizi di scrittore, anche se mi rendo conto che si tratta di un'ipotesi non dimostrabile, ma soltanto plausibile.

Gli inizi letterari di kaser si collocano dunque nel segno di una reazione intransigente e arrabbiata contro l'establishment culturale sudtirolese; questa reazione, condivisa dagli studenti della Südtiroler Hochschülerschaft (l'associazione degli studenti universitari sudtirolesi), farà di lui il loro portavoce nel periodo in cui il poeta frequenterà a Vienna i corsi di storia dell'arte all'università. (1969-71) Nel clima della protesta studentesca giovanile di quegli anni, nonostante la carica di critica sociale e civile dei suoi scritti giornalistici, kaser si rende lucidamente conto, diversamente da molti altri contemporanei, che la funzione della letteratura non coincide con una funzione politica. La sua poesia e la prosa lirica, i generi da lui praticati con i risultati estetici più alti, scaturiscono da pensieri, esperienze e immagini che costituiscono il suo dolente mondo personale lasciando, spesso, un varco aperto verso un mondo mitico e fantastico.

Le croniche difficoltà economiche, i problemi di salute e l'alcolismo costituiscono lo sfondo biografico a partire dal quale, o nonostante il quale, kaser si dedica alla letteratura. A Vienna egli viene a contatto con la sperimentazione linguistica degli esponenti della Wiener Gruppe con la quale si confronta criticamente. Dopo il fallimento all'università, causato soprattutto dai problemi economici, kaser sopravvive con supplenze in paesini sperduti di montagna e lavori stagionali estivi. Nel 1970 intanto era uscita l'antologia, curata da Gerhard Mumelter, *neue Literatur in Südtirol*, nella quale furono pubblicate 26 poesie di kaser. Questa resta la pubblicazione più estesa che lo scrittore ebbe in vita sua.

L'esperienza come maestro lo coinvolge profondamente; frutto di questo impegno sono testi scritti per gli scolari. Si tratta di storie fantastiche molto godibili, della riscrittura di eventi storici e di miti antichi inseriti nell'ambiente contadino e agricolo dei ragazzi. Alcuni altri di questi testi di prosa poetica rielaborano esperienze autobiografiche dell'infanzia e del-

l'adolescenza (*erstkommunion oder die gewaltsame begegnung mit gott, bildnis einer tante, früher*) e del presente (*eh ich schon wieder älter werde, bericht des lehrers*)⁶. L'esperienza come supplente in scuole lontane dai grandi centri è positiva da un punto di vista umano: kaser si affeziona ai suoi scolari ed è amato da loro e dalle loro famiglie, ma ha modo di constatare l'abbandono da parte dei «signori» di fondovalle, degli «schweine die uns keine straÙe bauen die unsere schule verwahrlosen lieÙen»⁷. L'attività letteraria diventa più intensa, ma non ci sono alternative al lavoro precario e l'alcolismo di kaser, ormai cronico, impone nel 1975 un ricovero dapprima in ospedale e poi in una clinica psichiatrica per esaurimento fisico e psichico.

Al ritorno a Brunico nel 1976 kaser esce definitivamente dalla chiesa cattolica e la lettera che egli scrive a questo proposito inizia con parole che pesano come pietre: «da ich ein religiöser Mensch bin trete ich aus der katholischen Kirche aus»⁸. Si iscrive al partito comunista. Lo stato austriaco gli concede una borsa studio per la letteratura, la prima concessa a uno scrittore sudtirolese. Alcuni suoi pezzi vengono pubblicati sul quotidiano «Die Presse». Intanto le speranze che kaser aveva nutrito durante la sua attività a favore della Südtiroler Hochschülerschaft, a proposito di una rinascita culturale della sua regione, sembrano svanire a causa del predominio politico della SVP il cui capo, Silvius Magnago, invita gli Schützen a dedicarsi alla protezione della lingua tedesca, essendo ormai venuti meno gli scopi bellicosi dell'associazione. Nel 1977 kaser inizia a collaborare con glosse critiche e polemiche al quotidiano in lingua italiana di Bolzano «Alto Adige». Intanto gli viene prolungata la borsa di studio per la letteratura dal ministro per l'istruzione austriaco Sinowatz, ma la salute del poeta, nonostante ulteriori ricoveri, è definitivamente compromessa. Nella primavera del 1978 è invitato con Joseph Zoderer a una lettura pubblica alla Alte Schmiede di Vienna dove la sua poesia riscuote un notevole successo. Nell'agosto dello stesso anno kaser muore a Brunico all'età di 31 anni di cirrosi epatica.

⁶ Tutti questi testi si trovano nella sezione «Geschichten, Fabeln, Schultexte, Beobachtungen» in: norbert c. kaser, *Gesammelte Werke*, Bd. 2: *Prosa, op. cit.*, pp. 15-85.

⁷ Cfr.: Cfr.: Lettera *An Peter und Elfriede Slavik*, in: norbert c. kaser, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, *Briefe* (hrsg. v. Benedikt Sauer), Innsbruck 1991, p. 158. La traduzione in *Norbert C. Kaser* (trad. di G. Mariani, introd. di P. Litturi), *op. cit.*, p. 12: «i maiali che non ci costruiscono la strada & ci hanno lasciato andare in rovina la scuola».

⁸ Cfr.: norbert c. kaser, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, *Prosa, op. cit.*, p. 163: «poiché sono una persona religiosa esco dalla chiesa cattolica».

I generi letterari preminenti della produzione kaseriana sono la lirica, la prosa lirica e satirica, ma anche le molte lettere scritte agli amici fanno intravedere, specialmente negli ultimi anni di vita, nella loro stilizzazione letteraria del quotidiano, l'intenzione di far assurgere anch'esse a testi letterari⁹.

Ci soffermeremo ora in particolare su alcuni testi lirici:

der himmel schreit's
aus allen falten
& die gestalten
um mich her
sind wie ein mantel
& mich halten
& nicht mehr

jerusalem Du bist zerfallen
& das gueldne rom
gefallen ist der habicht
der wiegt nicht schwer

wen soll ich noch
kuessen
ohne tropfen salz aus
meinen augen

(lo grida il cielo / da ogni sua piega / & le figure / a me accanto / son come un manto / & mi trattengono / & non più // gerusalemme Tu sei crollata / & l'aurea roma / è caduto lo spaviero / quello non pesa molto // chi devo ancora / baciare / senza gocce di sale / dai miei occhi)¹⁰

La poesia risale al settembre 1975; a causa dell'eccessivo consumo di alcool, Kaser aveva dovuto essere ricoverato il mese precedente in ospedale e, successivamente, dovrà entrare in una clinica per malattie nervose e quindi rinunciare alla supplenza annuale a Flaas, un'esperienza quest'ultima profondamente positiva dal punto di vista umano. Il «manto» di calore affettivo che ha circondato il poeta fino a quel momento non lo avvolge e

⁹ Cfr.: Erika Wimmer-Webhofer, *Die Prosa norbert conrad kasers*. Introduzione a *Gesammelte Werke*, Bd. 2 *Prosa*, *op. cit.*, pp. 9-14, cit. p. 14, *passim*.

¹⁰ Seguiamo la traduzione di Giancarlo Mariani con lievi modifiche in: *Norbert C. Kaser*, *op. cit.*, p. 113.

non lo trattiene più; anche Gerusalemme, la città di Dio, che era sembrata una promessa quando era entrato nel convento dei cappuccini, è crollata sotto il peso dell'incoerenza della vita religiosa rispetto al messaggio di S. Francesco e del Vangelo. D'altro canto anche gli splendori dell'età antica non sono più e lo sparviere, probabilmente un'allusione all'aquila tirolese, non domina più dall'alto la regione e non è più così importante. Questo crollo totale dei punti di riferimento religiosi, culturali e umani porta l'io lirico a formulare la domanda finale della poesia, una domanda che è anche, allo stesso tempo, una constatazione: qualunque slancio affettivo, se ci sarà, sarà, d'ora in poi, mescolato al pianto e al dolore.

Le prime due strofe della poesia presentano versi giambici; nella terza, unendo i versi nel modo seguente:

wen sòll | ich noch kùes | sen /
ohne tròp | fen sàlz | aus mèi | nen àu | gen

possiamo riconoscere un rallentamento del gambo tramite l'inserimento di un anapesto nel secondo piede del primo verso e di una doppia anacrusi nel primo piede del secondo. Un reminiscenza, l'anapesto, probabilmente della trasposizione nella lingua tedesca dell'ode alcaica, effettuata da Klopstock e, in seguito, da Hölderlin.

La seconda poesia che prenderemo in esame è *der sorgen sind zuviel*:

der sorgen sind zuviel
des wehs zuwenig
einen fuchsschwanz
habe ich aufgehaengt
damit sein stinken endet

der sorgen sind zuviel
& die pfingstrosen
eben erst ausgekommen
es waer heuzeit doch
die lilien des felde
bluehen nicht

kaelte frißt mich auf
ich weiß um den schweiß
nicht mehr
nicht mehr
um sand oder sonne

marod & mued ist mein leib
 ein sack von leeren nuessen
 ach
 plaerre nicht
 der sorgen sind zuviel
 der feuerlilien keine

(troppi sono i pensieri / troppo poco il dolore / ho steso perché / la puzza scompaia / una coda di volpe // troppi sono i pensieri / & le peonie / proprio ora sbocciate / tempo di fieno sarebbe ma / non fioriscono / i gigli del campo // mi divora il freddo / non conosco più / il sudore / non più / la sabbia o il sole // spossato e stanco è il mio corpo / un sacco di noci vuote / ah / non piangere / troppi sono i pensieri / e nessun giglio rosso)

Questa poesia è giocata sul contrasto tra l'angoscia dell'io lirico, un sentimento costante e non particolarmente doloroso, e l'ambiente naturale che si dispone alla fioritura e alla maturazione del fieno. Contrariamente al dischiudersi delle peonie, un evento che corrisponde armonicamente all'aumentare della temperatura, il corpo dell'io lirico non si apre con una sensazione di benessere al tepore primaverile, ma anzi, come tutti i corpi malati, è scosso dal freddo e spossato dalla sofferenza. La contrapposizione dell'io lirico con la natura continua sul piano dei frutti: se essa promette, come ogni anno, fiori e fieno, quindi bellezza e nutrimento per gli animali e per l'uomo, il corpo stanco dell'io lirico è come un frutto svuotato della sua parte più nutriente e più preziosa, di cui resta unicamente il guscio. Soltanto un elemento naturale, il giglio di campo rosso arancione che, secondo il detto biblico, riceve gratuitamente e senza la fatica di tessere la sua bellissima veste¹¹, sembra essere solidale con il destino dell'io lirico: anch'esso non fiorisce. Esso prefigura in tal modo sia il venir meno dei frutti artistici sia la morte dell'io lirico.

La poesia è caratterizzata dal metro giambico disposto in struttura chiasmica nel primo ed ultimo verso della prima e dell'ultima parte, ma rintracciabile anche in altri versi. Ai versi 3 e 4 della prima parte, 7 e 8 della seconda, abbiamo un rallentamento tramite l'inserimento di una doppia anacrusi e, ai versi 13, 16 e 17, tramite un anapesto:

einen fûchs | schwànz /
 hab ich àuf | gehàengt

¹¹ Cfr: Robert Huez, *Lesehilfen und Materialien* per norbert c. kaser, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, *Prosa*, p. 490. La verosimile allusione è, secondo il commentatore, a Matteo 6, 28.

La presenza dell'anafora «der sorgen sind zuviel» all'inizio della prima e seconda parte, con una ripresa al penultimo verso, conferisce al componimento un notevole rilievo retorico. Da notare sono anche parole composte con doppio accento, principale e secondario, come «fuchsschwanz», «pfingstrosen», «heuzeit» e lo scontro di arsi come in «es wàer | hèuzeit». Queste caratteristiche ci permettono di parlare di ritmi liberi, laddove per quanto riguarda i versi o segmenti di verso si può rintracciare un legame con i modelli di versi antichi come l'ode alcaica mentre, per quanto concerne i composti con doppia arsi, si può far riferimento al tedesco della traduzione della Bibbia di Lutero¹².

A questi componimenti di carattere dolorosamente riflessivo fanno da contraltare, nella produzione kaseriana testi nei quali trovano spazio la componente polemica e satirica. Gli strali di kaser possono essere diretti sia contro la pratica religiosa di religiosi e laici, sia contro i politici. La sua religiosità profonda e radicale si affida alla «rappresentazione di personaggi tradizionalmente umili: S. Francesco, S. Sebastiano, S. Apollonia, S. Martino, Lazzaro, Maria Maddalena. kaser compie una rivisitazione di motivi e figure bibliche ed evangeliche rivoluzionandone originalmente l'interpretazione; santi e personaggi della tradizione letteraria religiosa si affrancano dai canoni estetici dell'iconografia convenzionale per configurarsi come concretissime figure umane»¹³.

Un esempio molto riuscito di tale reinterpretazione lo troviamo nel testo in prosa *Magdala*¹⁴ di cui forniamo di seguito la traduzione:

Magdala

als unser herr JESUS CHRIST einmal beim essen war da kam dieses weib dessen busen der suende noch nicht entsagt hatte & schwellte & wogte. & roch & duftete & hatte sich angemalt wo's anzumalen war. mit entsetzen schlugen die apostel die haende vors gesicht & schauten zwischen den fingern nach der frucht. nur johannes nicht. der war zu jung & seine nase oeffnete sich willig & die augen nicht

¹² Cfr. a questo proposito Alfred Behrmann, *Einführung in den neueren deutschen Vers. Von Luther bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1989, p. 109.

¹³ Cfr.: Fabio Marcotto, *L'opera narrativa di Joseph Zoderer. Tendenze della letteratura sudtirolese sull'esempio di tre autori contemporanei: Franz Tumlner, Norbert Conrad Kaser e Joseph Zoderer*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Firenze, a. a. 1988/89, p. 102.

¹⁴ In: norbert conrad kaser, *Eingeklemmt. Gedichte – Geschichten und Berichte – Stadtstiche Poetische Protokolle – Kritik Polemik Agitation*, Wien 1979, p. 131 oppure in *Gesammelte Werke*, Bd. 2 *Prosa*, op. cit., p. 67.

weniger bei all dem klimpernden schmuck den sie da hatte & schwang. Der herr kaute weiter am schoepsenfleisch & judas schaezte aus den fingern heraus & auch an ihnen ab was sie wohl an wert am leibe trug & ob sie's wohl bezeiten der kirche vermachte. als das weib unsern JESUS anging & gar ihn beruehrte war der luegenpetrus so entsetzt daß er glatt die haende vom gesicht nahm um faustdick zu helfen. unser herr erwiderte dem weib mit einem kuß da fiel sie hin weinte & sprach:

«menschensohn! In den furchen spalten & huegeln meines leibes ist ungesaettigt's feuer von tausend teufeln!».

sie rennt hinaus wie besoffen & in einem feinverzierten beutel bringt sie zeug zurueck. eine heerschar von flaschen salben essenzen waesern & farben & leert alles ueber unsern herrn der da stinkt als waer er unter die huren gefallen. die ganzen heiligen apostel sind starr & nur johannes sperrt weiter die augen auf. Da sagt der herr ganz leicht:

«wisch uns ab»

& sie entflieht ihre zoepfe & saeubert mit dem haar den herrn den boden & sich auch.

friede kam in sie
judas allein bedauert
den erloes
aus ihrer verschwendeten
parfuemerie.

Maddalena

una volta mentre nostro signor GESÙ CRISTO stava mangiando arrivò quella donna dal corpo turgido & ondeggiante il cui seno non aveva ancora rinunciato al peccato. & olezzava & profumava & si era dipinta laddove c'era da dipingersi. con spavento gli apostoli si coprono il volto con le mani & guardarono attraverso le dita in direzione di quel frutto. solo giovanni no. era troppo giovane & il suo naso si apriva con piacere & non di meno gli occhi al vedere tutti quei gioielli tintinnanti che ella aveva lì & faceva oscillare. il signore continuava a masticare la sua carne di castrato & giuda valutava contando sulle dita e nello stesso tempo vedendoselo scappare il valore di tutto ciò che ella portava addosso & se a tempo debito l'avrebbe lasciato in eredità alla chiesa. quando la donna si rivolse al nostro GESÙ & addirittura lo toccò pietro il bugiardo fu così terrorizzato che tolse senz'altro le mani dal viso per intervenire menando le mani.

nostro signore rispose alla donna con un bacio allora ella cadde a terra pianse & disse:

«figlio dell'uomo! nei solchi nelle fessure e nelle colline del mio corpo c'è il fuoco insaziato di mille diavoli!»

corre fuori come ubriaca & in una borsa finemente guarnita riporta della roba. una schiera di flaconi pomate essenze acque & sostanze coloranti & vuota tutto su nostro signore che allora puzza come se fosse finito tra le puttane. tutti i santi apostoli stanno lì irrigiditi & solo giovanni spalanca gli occhi. allora il signore dice lietamente:

«puliscici»

& ella scioglie le trecce & pulisce con i suoi capelli il signore il pavimento & anche se stessa.

la pace scese in lei
giuda soltanto rimpiange
il ricavato
di quella sperperata
profumeria.

Per renderci conto della valenza letteraria di questo testo mi servirò del concetto di carnevalizzazione coniato da Michail Bachtin nel suo libro su *Dostoevskij*. Egli ha individuato nella *satira menippea* un modello letterario, costituito da elementi eterogenei e parodistici, che si è sviluppato nel corso dei secoli fino a formare una tradizione romanzesca alternativa a quella dell'epica eroicizzante. Bachtin riconosce in figure come Gargantua, Eulenspiegel, Don Chisciotte, Faust e Simplizissimus dei personaggi che rappresentano questa tendenza. Scrive Bachtin:

Elementi della menippea si avvertono nella letteratura medievale parodistica e semiparodistica nettamente carnevalizzata: nelle visioni parodistiche d'oltretomba, nelle "letture evangeliche" parodistiche, ecc.¹⁵

Le caratteristiche del testo di kaser permettono di riconoscere questa tipologia letteraria. Proviamo ad individuarle. Anzitutto «le leggende carnevalesche [...] abbassano il personaggio, lo rendono familiare, vicino e umano; il riso carnevalesco ambivalente brucia tutto ciò che è enfatico e irrigidito, ma non distrugge affatto il nucleo autenticamente eroico dell'immagine»¹⁶. Nella lettura evangelica parodistica di kaser i personaggi di

¹⁵ Cfr.: Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968, p. 177.

¹⁶ *Ivi*, p. 173.

Gesù e di Giovanni sono abbassati a livello umano: Gesù viene rappresentato mentre sta mangiando un cibo popolare, carne di castrato, e non si scompone alla vista della Maddalena né si sottrae al contatto fisico con lei o all'abluzione con i profumi. Giovanni è l'unico tra gli apostoli che non si irrigidisca alla vista della etera ed anzi mette in moto il suo apparato percettivo, la vista e l'odorato, e subisce chiaramente il fascino esercitato dalla donna. La parodia di kaser colpisce invece l'irrigidimento scandalizzato e l'ipocrisia degli altri apostoli che, pur sbirciando la donna tra le dita, si coprono il volto con le mani. Il più zelante, e ipocrita, si rivela Pietro che fa sfoggio anche dei propri muscoli, pronto a risolvere la questione in modo spiccio. Giuda, invece, non è rappresentato come un ipocrita, ma come persona attaccata unicamente ai soldi. Gesù invece mantiene un atteggiamento e un comportamento del tutto «naturale», anche se non propriamente naturale sembra la pace che pervade la Maddalena dopo che ha lavato il signore. Riuscitissima mi sembra la rappresentazione colorita della sensualità caricaturale della Maddalena. Tramite questo personaggio, messo in rapporto contrastante con quello di Cristo, kaser nel testo «combina il sacro e il profano, il sublime e l'infimo, grandioso e meschino, saggio e stolto e così via»¹⁷, operazione tipica della letteratura carnevalizzata. Attraverso questo accostamento si attua sia la sincrisi, vale a dire il confronto tra differenti punti di vista sulla stessa materia, dialogica cristiana (Cristo e la Maddalena) sia una sincrisi tra Cristo e gli apostoli.

Una parte della produzione kaseriana è costituita da prose liriche prive di connotazione satirica. Il testo *Magdala* costituisce quindi un modello molto ben riuscito di combinazione tra parodia e prosa poetica. Oltre che alle letture evangeliche parodistiche questo testo può essere avvicinato alle *Tischreden* di Lutero come vengono reinterperate parodisticamente da Jean Paul, ad esempio nel *Siebenkäs*.

Alla tradizione delle fiabe dei Grimm risalgono invece alcune delle prose scritte da kaser per i suoi scolari. Ricordiamo ad esempio la fiaba *die koechin eines pfarrers*. In altri casi si tratta invece di fiabe inventate da kaser che hanno come protagonisti animali familiari ai suoi scolari come *die kraehen unsres landes* e *die gans*¹⁸. Di queste pagine finalizzate all'utilizzazione nella scuola fa parte anche la riscrittura di eventi storici in un linguaggio

¹⁷ *Ini*, p. 161.

¹⁸ A proposito dell'oca kaser riconosce che questo animale è «litterarisch ... vorbelastet: Grimms maerchen». I testi citati si trovano in *Gesammelte Werke*, Bd. 2 *Prosa*, op. cit., pp. 21, 28/29, 34/35.

comprensibile ai ragazzi come nel testo *kaiser max & kufstein* oppure la narrazione di miti come *vom koenig augias und dem herakles*¹⁹. Il principio che sembra prevalere in queste narrazioni è quello della connessione che lo scrittore cerca sempre di stabilire tra storia fantastica, evento storico o mitico e contesto reale in cui sono inseriti i suoi alunni.

La satira prevale invece nelle glosse scritte per la sezione tedesca del giornale di Bolzano «Alto Adige»: si tratta di commenti critici a proposito di eventi politici o di costume legati alla realtà locale, redatti con stile brillante e pungente. Gli strali di kaser si dirigono contro i politici della SVP, contro associazioni superprotette politicamente come quella degli Schützen, contro l'adorazione del vitello d'oro, rappresentato dal turismo, da parte degli altoatesini e contro il bilinguismo, considerato ovviamente necessario in certi settori, imposto per legge.

Tratti satirici presentano anche i testi topografici *Stadtstiche* che ritraggono nove città, tutte sudtirolesi, tranne Trento. In queste descrizioni, in cui i giochi di parole si susseguono come fuochi d'artificio (ad es. in *Bozen*), si passa dall'arretratezza di paesi come Glurns/Glorenza in Val Venosta, dove i pochi segni di vita sono rappresentati dal negozio di generi alimentari e dal bar, al metodico sfruttamento in senso turistico e commerciale di cittadine come Merano e Sterzing/Vipiteno.

Un aspetto della produzione letteraria kaseriana che ha molto interessato la critica è infatti il suo rapporto con la Heimat. Oltre agli *Stadtstiche* e alle *Glossen* per il giornale «Alto Adige» una delle poesie che maggiormente si prestano per approfondire questo tema è *lied der einfallslosigkeit* (*canzone della mancanza di idee*). Il testo, a cui faccio seguire la mia traduzione, risale al 1975 ed è il seguente:

lied der einfallslosigkeit

geliebtes land
aus kuhglocken gebaut &
gasthausrauferei

kind des wetters
mutter der trauben

schnaufen der winde
alpenglut

¹⁹ *Ivi*, pp. 23 e 24/25.

an guenen fluessen
 & zu fueßen
 ein erschlagener wurm
 traute gassen
 buergersinn stolzer bauernmut
 dem welschen feind & schlechter
 als der

kind des wetters
 mutter der trauben

innige doerfer
 blauer schurz & stiere
 autonom
 heiden im rock der schuetzen
 feuerwehr musik

hackbretter zithern
 jodeln kann keiner

dem herzen des gottes verschworen
 & ueber allem schwebt der henngier

canto della mancanza di idee

terra amata
 fatta di campanacci &
 di risse da osteria

figlia del tempo
 madre dell'uva

venti che soffiano
 tramonti alpini
 su verdi fiumi
 & ai tuoi piedi
 un drago ucciso
 viuzze familiari
 senso civico orgoglioso animo contadino
 nemico dell'italiano & peggiore

di lui
figlia del tempo
madre dell'uva

paesi raccolti
grembiuli blu & tori
autonoma
pagani nella giubba degli schuetzen
pompieri musica

salteri cetre nessuno
sa cantare lo jodel

consacrata al cuore del dio

& su tutto si libra la poiana

In un contributo imperniato sull'interpretazione di questa poesia Italo Michele Battafarano ha mostrato che essa si regge sul contrasto tra gli appellativi di carattere emozionale e affettivo rivolti alla propria terra («geliebtes land ... kind des wetters / mutter der trauben») da un io-lirico che non compare per tutta la durata del componimento e il linguaggio da spot pubblicitario che caratterizza i versi seguenti²⁰. La «mancanza di idee», annunciata nel titolo, si manifesta in forme di vita fortemente legate alla tradizione e ormai irrigidite. In quanto tali esse sono diventate dei cliché, che servono a costruire e a mantenere in piedi un'immagine superficiale di vita idilliaca la cui unica funzione è quella di attirare il turismo. Questo immobile idillio di facciata è tenuto insieme da un altro importante fattore oltre al vitello d'oro del turismo²¹: l'elemento religioso che consiste in usanze di origini pagane in seguito assorbite dalla tradizione cristiana. La prima menzione di questo elemento si trova al v. 10 in cui «ein erschlagener wurm» è molto probabilmente un'allusione all'iconografia cristiana dell'episodio del combattimento di S. Giorgio col drago («Lindwurm»), una

²⁰ Cfr.: Italo Michele Battafarano, *Landschaft mit Geier. Zu Norbert C. Kasers lied der einfallslosigkeit*, in: *Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. Festschrift für Alberto Martino*, hrsg. v. Norbert Bachleitner, Alfred Noe und Hans-Gert Roloff, (CHLOE. Beihefte zum Daphnis, Bd. 26), Amsterdam – Atlanta GA 1997, pp. 793-809, cit. p. 797.

²¹ Così lo definisce lo stesso kaser in una glossa scritta per il giornale «Alto Adige» dal titolo *Die letzten Takte beim Tanz ums Goldene Kalb*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2 Prosa, op. cit., p. 190.

rappresentazione figurativa frequente nelle chiese consacrate a questo santo²². Rammento che, pur non essendo San Giorgio uno dei santi preferiti da Kaser bambino (erano San Sebastiano e San Lorenzo), Sankt Georgen è il nome di una frazione di Bruneck / Brunico.

Il secondo riferimento a un elemento religioso è costituito dal penultimo verso «dem herzen des gottes verschworen». La consacrazione religiosa del Tirolo è un fatto storico che risale al 1796 quando i tirolesi, alleati degli Asburgo nella guerra contro Napoleone e i bavaresi, giurarono di mantenersi fedeli al Sacro Cuore di Gesù qualora la loro regione fosse rimasta indenne dalla guerra. Questo patto viene ricordato ogni anno in giugno nella festa del Sacro Cuore con l'accensione di fuochi sui pendii delle montagne²³.

Della tradizionale religiosità dei tirolesi, cementata solennemente dallo storico patto, viene tuttavia riconosciuta nella poesia l'origine pagana («heiden im rock der schuetzen»), del resto suggerita anche da altri elementi lessicali presenti negli ultimi versi come «stiere», «hackbretter zithern», strumenti antichissimi delle popolazioni della regione e, non da ultimo, dalla presenza dell'articolo determinativo davanti a «gott»²⁴. Come commenterà lo stesso Kaser in una glossa del 1978 dal titolo *Fastenbirtenbrief* (*Lettera pastorale di quaresima*): «Das Land Südtirol, geweiht dem durchstochenen Herzen Jesu und ihm verschworen, unterstellt dem bescheidenen Patron und Arbeiter Joseph [...] zeigt arge Löcher in seiner Frömmigkeit». Kaser denuncia qui lo sfruttamento politico della religione da parte di uomini politici sudtirolesi e, nel contempo, la politicizzazione di alcuni religiosi. La compenetrazione di religiosità e paganesimo è riassunta

²² Devo l'interpretazione di questa immagine a un'indicazione di Alessandro Costazza. Meno probabile mi sembra l'interpretazione di Italo M. Battafarano che non scorge in essa un elemento religioso e ritiene che si tratti di un riferimento «an jene Bauernwelt ..., die durch den Tourismus zum Tode verurteilt wird» e, inoltre, di una metafora della «brutale Rücksichtslosigkeit gegenüber all denen, die wie der italienische Bevölkerungsteil nicht ins Hochglanzphoto Südtirol passen», in Battafarano, *op. cit.*, pp. 801 sg.

²³ Cfr.: Carlo Romeo, *I fuochi del Sacro Cuore: la devozione al Sacro Cuore di Gesù nella storia del Tirolo tra politica e religione*, Bolzano 1996.

²⁴ *Ivi*, p. 807 sg. Secondo Sigurd Paul Scheichl si tratta di un riferimento alla religiosità bigotta della popolazione tirolese, in: id., *Norbert v. Kaser (1947-1978) – Ein Dichter aus Südtirol*, «Österreich in Geschichte und Literatur», 1981, H. 5, pp. 288-304, cit. p. 292. La nota inserita a questo proposito nell'edizione delle *Gesammelte Werke*, Bd.1, *Gedichte* (hrsg. v. Sigurd P. Scheichl), Innsbruck 2. Aufl. 1991, p. 491, riporta soltanto il riferimento al fatto storico.

in una delle frasi conclusive della glossa: «Politischer Mißbrauch der Religion ist in der Landesgeschichte nicht neu. [...] Im Innern des Bozner Siegesdenkmals steht dafür eine sehr heidnische Figur mit einem Stich in der Herzgegend und auf den Bildern der Schützenfahnen tropft göttliches Blut»²⁵.

Per quanto riguarda l'aspetto metrico della poesia possiamo riconoscere un'alternanza di giambi, ad es. nel verso iniziale «gelieb | tes länd» e di trochei, ad es. nel primo verso del ritornello «kind des | Wëtters». Il poeta fa frequente ricorso anche all'adonio, la caratteristica chiusa dell'esametro composta da un dattilo e da un trocheo, ad es. in «mütter der | träuben», «schnäufen der | wінде», «ännige | dørerfer» e «jödeln kann | këiner». Si tratta ancora una volta di ritmi liberi con riferimento alla tradizione dell'inno e con il ricorso a spezzoni di metri antichi, in questo caso all'esametro.

Nonostante l'azione di smascheramento dei cliché interpretativi della realtà altoatesina operata da kaser nel *lied der einfallslosigkeit*, che viene qui considerato come esemplarmente rappresentativo anche per molti altri testi poetici e in prosa, non ritengo che questo autore possa essere assorbito nella «Anti-Heimatliteratur» degli anni settanta che ha avuto in Austria in Franz Innerhofer e in Elfriede Jelinek i suoi maggiori rappresentanti. Si potrebbe affermare invece che il sentimento che anima kaser nei confronti della sua «Heimat» è qualcosa di ambivalente e di contraddittorio e rappresenta tutt'altro che un'antitesi radicale²⁶. Fallita la fuga verso la grande città, la Vienna degli studi universitari, kaser torna al suo mondo e ai temi che riguardano quel mondo a cui egli è legato e da cui prende spunto per rielaborarlo letterariamente. La sfida che egli accetta è quella di

²⁵ Cfr.: norbert c. kaser, *Fastenhirtenbrief*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, *Prosa, op. cit.*, p. 229. Trad.: «La regione Alto-Adige, consacrata al cuore trafitto di Gesù e a lui promessa con giuramento, sottoposta al modesto patrono e operaio Giuseppe, ... mostra grossi vuoti nella sua devozione». «L'abuso politico della religione non è nuovo nella storia della regione ... Nell'interno del monumento alla vittoria di Bolzano c'è per questo una figura molto pagana con un colpo di lancia nella zona del cuore e sulle immagini delle bandiere degli Schützen gocciola sangue divino».

²⁶ Sul tema della «Anti-Heimatliteratur» cfr.: Jürgen Koppensteiner, *Anti-Heimatliteratur in Österreich. Zur literarischen Heimatwelle der siebziger Jahre*, in: «Modern Austrian Literature», Nr. 2, 1982, pp. 1-11; Andrea Kunne, *Heimat im Roman. Last oder Lust? Transformation eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur*, Amsterdam 1991 e Hermann Schlösser, *Literarische Dorferneuerung. Einige Beobachtungen zur Poetisierung des Ländlichen in kleineren österreichischen Texten der achtziger und neunziger Jahre*, in: «Studia Austriaca VII» (ed. Fausto Cercignani), 1999, pp. 79-95.

creare un tipo di letteratura che, tematizzando la vita del suo paese, di luoghi sperduti di montagna, di personaggi semplici e di animali, si distacchi decisamente dalla tradizionale «Heimatliteratur» della sua regione, anzi che presenti temi, ma non toni regionali o regionalistici.

In un'intervista rilasciata al regista Ivo Micheli²⁷ nel gennaio 1976, kaser delinea la propria poetica. Alla domanda che cosa significhi fare poesia per lui, il poeta risponde: «[...] eine Darstellung nicht realistischer Natur, auch nicht surrealistisch [...], sondern vielmehr etwas Erfahrenes, etwas Erlebtes aus den Klischeevorstellungen herausbringen, herauslösen, wobei es unter Umständen genauso wichtig sein kann, einen abgestorbenen Ast zu beschreiben, ein Verkehrsunglück, einen natürlichen Vorgang wie das Kälbern einer Kuh»²⁸.

Scrivere significa per kaser intravedere tutte le possibilità insite in un oggetto di descrizione e mettere in rapporto, o meglio, in tensione una di queste possibilità con la nostra vita presente. La scrittura è frutto di questa *tensione*, una parola-chiave a cui kaser torna molte volte nel corso dell'intervista, una tensione che non tende né alla conservazione della lingua tedesca, quasi creandole una zona protetta all'interno dell'opera letteraria come vorrebbero i politici sudtirolesi, né alla creazione di un documento. In tal modo kaser prende le distanze sia dalla letteratura documentaria sia dallo sfruttamento della letteratura a fini politici. In questo senso kaser è piuttosto vicino alle posizioni sostenute da Handke in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* e, in parecchi dei suoi testi poetici, pur conservando un inconfondibile sigillo personale, si trova la stessa acutezza nella resa delle piccole esperienze quotidiane e delle percezioni che troviamo nelle poesie della raccolta *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*. L'etichetta di «Nuova Soggettività», utilizzata da Sigurd Paul Scheichl²⁹, mi sembra quindi, con

²⁷ Nel film «I corvi» di Ivo Barnabò Micheli kaser aveva interpretato una parte secondaria spostandosi con la troupe in Tunisia nell'estate del 1971. L'intervista era scaturita dall'idea di girare un film per la Westdeutscher Rundfunk sugli outsider in Alto Adige. Micheli girò, sei anni dopo la morte di kaser, nel 1984 un film dal titolo «Eingeklemmt – Notizen für einen Film über Norbert C. Kaser».

²⁸ Cfr.: norbert c. kaser, *Arbeitsgespräch mit Ivo Barnabò Micheli*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, *Prosa, op. cit.*, pp. 323-336, cit. p. 323. Trad.: «una rappresentazione di natura non realistica, nemmeno surrealistica ..., bensì piuttosto strappare, liberare dalle rappresentazioni convenzionali qualcosa che sono venuto a sapere, che ho sperimentato vivendo, nella qual cosa può essere altrettanto importante descrivere un ramo morto, un incidente stradale, un evento naturale come il parto di una mucca».

²⁹ Cfr.: Sigurd Paul Scheichl, *Der Lyriker norbert c. kaser*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, *Gedichte, op. cit.*, p. 10.

tutte le riserve sull'inevitabile approssimazione, appropriata, tanto più che, in un'intervista precedente a quella citata, kaser, che si definisce «un forte lettore», si richiama a quei poeti americani che costituiscono gli antecedenti della «Neue Subjektivität» tedesca, vale a dire Charles Olson e Robert Creeley che, negli anni tra il 1962 e il 1965, erano stati pubblicati in traduzione tedesca sulla rivista «Akzente»³⁰. Tuttavia, nonostante l'interesse di kaser per quelli che definisce «campi di associazione» di una parola sia il medesimo di Handke, egli afferma di non apprezzare questo scrittore proprio perché lavora in modo più o meno simile a lui, inoltre perché ritiene che, fino a quel momento, lo scrittore austriaco abbia soltanto fatto esperimenti con la lingua, un approccio che kaser rifiuta con decisione. Vengono così a cadere per quanto riguarda quest'ultimo le due categorie «realismo» e «sperimentazione» che hanno caratterizzato, grosso modo, due concezioni della letteratura negli anni sessanta e settanta. Pur venendo a contatto con le tendenze più avanzate della letteratura contemporanea come la Wiener Gruppe, la Grazer Gruppe e con la poesia americana del «taste and see» kaser, sebbene ricettivo nei confronti degli altri poeti, evita di seguire pedissequamente tendenze di moda e possiede un'energia artistica sufficiente per trovare una propria inconfondibile scrittura.

Per quanto riguarda gli autori che lo scrittore ammira maggiormente, ma dai quali rifiuta di sentirsi influenzato, egli cita nell'intervista Musil, Kafka, Camus e Bataille³¹.

A proposito de «l'identificazione tra vita e poesia» che sembra, di primo acchito, così evidente nell'opera di kaser, egli sottolinea che «Ich muß da natürlich eine genaue Auswahl dessen treffen, was könnte von Wert sein beschrieben zu werden oder gesagt zu werden, daß ichs erlebt habe – das heißt, zu erzählen, was mir geschehen ist. Wen kann das interessieren, in welcher Form usw.»³².

D'altro canto egli si rifiuta di nascondere dietro i propri testi particolari personali, come l'alcolismo, che, se taciuti, potrebbero far pensare al lettore che lo scrittore usi troppa indulgenza nei confronti di se stesso e sia invece troppo pronto ad aggredire coloro che non sopporta.

³⁰ Si tratta dell'intervista, raccolta da Hermann Vigl per la RAI di Bolzano, rilasciata da Kaser il 9.06.1969 e ora pubblicata in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, *Prosa, op. cit.*, pp. 321 sg., cit. p. 322.

³¹ Cfr.: *Arbeitsgespräch mit Ivo Barnabò Micheli*, in: *ivi*, pp. 334 sgg.

³² *Ivi*, p. 330. Trad.: «Qui, naturalmente, devo fare una scelta precisa di ciò che potrebbe valere la pena di essere descritto o detto tra quello che ho vissuto. Chi può interessare, in quale forma ecc.»

Quanto al rifiuto del realismo, pronunciato all'inizio dell'intervista con Ivo Micheli, si tratta di un rifiuto delle concezioni allora correnti di realismo, in realtà di una riformulazione di esso. Ecco come Kaser spiega che cosa intende: «Ich hab vorhin gesagt, daß ich auf Realismus vollkommen verzichte, aber nur dann verzichte, wenn es doch wieder beim von mir völlig anders verstandenen Realismus bleibt [...] Ja, ich möchte grundsätzlich auf das Spannungsverhältnis, einfach auf die Spannung, aus der die Dinge dann herauskommen [hinweiswn] das Geschriebene kein Dokument mehr ist, sondern einfach ein aus der Spannung heraus entstandenes Produkt, das keinem Baum weiterhilft, das keinen Abfallkorb leert, keine Straße sauber macht, keine moralischen Effekte hat»³³.

Si tratta di una definizione *ex negativo* che, rifiutando di strumentalizzare la letteratura a scopi ad essa estranei, salva l'originalità espressiva e la ricchezza, anche fantastica, di immagini che contraddistinguono questo poeta.

³³ *Ivi*, p. 326. Trad.: «Ho detto prima che io rinuncio completamente al realismo, ma vi rinuncio soltanto se non cambia nulla riguardo al realismo da me inteso in modo completamente diverso ... Anzi, vorrei fondamentalmente (richiamare l'attenzione) sul rapporto di tensione, semplicemente sulla tensione da cui poi vengono fuori le cose ... lo scritto non è più un documento, bensì semplicemente un prodotto scaturito dalla tensione che non aiuta nessun albero a crescere, che non vuota nessun cesto della spazzatura, che non pulisce nessuna strada, che non ha nessun effetto morale».

Thomas Rothschild
(Stuttgart)

Schnitzler und Čechov
Ein Vergleich

Sie waren Zeitgenossen, wenn auch der eine den anderen um ein Vierteljahrhundert überlebte. Beide waren sie Ärzte, leidenschaftlich interessiert an der menschlichen Psyche. Beide schrieben sie Erzählungen und Dramen. Aber die pointierten Dialoge des einen, der in einer der damals, an der Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert, am weitesten fortgeschrittenen Gesellschaften lebte, weisen ästhetisch (wenn auch auf hohem Niveau) auf das heute eher altmodisch wirkende Konversationsstück voraus, während die melancholischen Komödien des anderen, der in einer rückständigen, noch weitgehend feudalen Gesellschaft lebte, in vieler Hinsicht das moderne Theater vorwegnehmen. Der Österreicher Arthur Schnitzler und der Russe Anton Čechov: eine kontrastive Lektüre dieser beiden Dramatiker und Erzähler macht Besonderheiten sowohl des einen wie des anderen deutlich, die beim isolierten Studium mühsamer als solche erkannt werden. Es geht hier nicht um Einflüsse – Schnitzler kannte Čechov zwar, hat sich auch knapp und positiv, vor allem anlässlich russischer Gastspiele, zu ihm geäußert, war aber nicht von ihm beeinflusst; von Čechov sind keine Äußerungen bekannt, die eine Wahrnehmung von Schnitzlers Werk belegten. Aber der Vergleich als Verfahren erscheint mir in der Literaturwissenschaft, auch über die eigentliche Komparatistik hinaus, als überaus fruchtbar. Er mag im vorliegenden Fall Auskunft darüber geben, warum Čechov international zu den nach wie vor meistgespielten Dramatikern gehört, während Schnitzler außerhalb Österreichs wenig und außerhalb des deutschsprachigen Raums fast gar nicht inszeniert wird. Bekanntlich hat Luc Bondy erst in der Spielzeit 83/84 *Das weite Land* in Nanterre für Frankreich erstaufgeführt, und Schnitzlers großer Roman *Der Weg ins Freie* wurde erst kürzlich ins Englische übersetzt.

Beide, Schnitzler wie Čechov, waren Skeptiker. Sie sahen die sozialen Mißstände der zeitgenössischen Gesellschaft, mißtrauten aber Ideologien. Was freilich nicht bedeutet, daß ihre Dramen und Erzählungen unpolitisch wären. In dem frühen Stück *Freiwild* sagt der Arzt Wellner zu seinem Freund Paul, der sich zunächst einem Duell entziehen wollte, dann aber bleibt, als sich sein Gegner anschickt, ihn umzubringen: «Willst du's abwarten, bis etwas geschieht? War dir nicht eine bessere Gelegenheit geboten, deinen Mut zu beweisen?» Worauf Paul – und zwar mit der Regieanweisung «stark» – erwidert: «Ich will nichts beweisen – auf meinem Recht besteh' ich. Und mein Recht ist, zu gehen und zu bleiben, wo es mir beliebt.» Und noch sechzehn Jahre später, kurz vor dem Schluß des gleichnamigen Stücks, läßt Schnitzler seinen Professor Bernhardi zum Hofrat am Unterrichtsministerium sagen: «Sie vergessen nur das eine, lieber Herr Hofrat, wie die meisten übrigen Leute, daß ich ja nicht im entferntesten daran gedacht habe, irgendeine Frage lösen zu wollen. Ich habe einfach in einem ganz speziellen Fall getan, was ich für das Richtige hielt».

Wo Schnitzler seine Figuren ihre Ideologieskepsis, ihre pragmatische Sturheit explizit formulieren läßt, stellt Čechov die Gegenfigur auf die Bühne, um sie und ihre Argumente implizit zu desavouieren, indem er ihr karikaturistische Züge verleiht. Čechov denunziert seine jugendlichen Idealisten mit ihren utopischen Perspektiven nicht, er gewährt dem Zuschauer durchaus Raum, ihnen in großen Zügen zuzustimmen, aber er läßt sie doch in ihrem Eiferertum und ihrer unduldsamen und verständnislosen Rigidität in einer Weise lächerlich erscheinen, die Skepsis gegenüber ihren Entwürfen von einer besseren Zukunft nahelegt. Diese wird freilich relativiert durch den Zynismus, den Čechov meist just Ärzten zuschreibt, also einer Berufsgruppe, der eigentlich Menschenliebe zustünde.

Es gibt eine ganze Reihe von Motiven, die sowohl bei Schnitzler wie auch bei Čechov immer wieder vorkommen und eine zentrale Rolle spielen. Dazu gehören die Gegensätze zwischen Provinz und Großstadt, zwischen sexuellen Wünschen und gesellschaftlichen Zwängen – etwa in *Frau Berta Garlan*, in *Das weite Land*, in der *Dame mit dem Hündchen* –, zwischen Jugend und Alter – Hofreiter erträgt den «frechen, jungen Blick» Ottos nicht, Maša platzt in *Drei Schwestern* erschreckt gegenüber Veršinin heraus: «Wie alt Sie geworden sind!», Erna, Johanna, Nina begeben sich in konfliktreiche Beziehungen mit den viel älteren Hofreiter, Sala und Trigorin, Genia riskiert umgekehrt ein Abenteuer mit dem viel jüngeren Otto. Während aber der Österreicher Schnitzler meist Repräsentanten des städtischen Großbürgertums zu seinen Protagonisten macht, bevorzugt Če-

chov, insbesondere in seinen Dramen, den Landadel und die sie umgebenden Menschen aus der Provinz. Beide, Schnitzler wie Čechov, lassen ihre Protagonisten zwischen Provinz und Großstadt hin- und herreisen. Frau Berta Garlan realisiert ihre erotischen Phantasien, indem sie aus dem Provinzstädtchen, in dem sie lebt, nach Wien reist; die einst gefeierte Schauspielerin Irene Herms im *Einsamen Weg* schwärmt vom romantischen Landleben bei ihrer Schwester; der Fabrikant Friedrich Hofreiter verläßt Baden bei Wien, um am Völser Weiher in Südtirol seinen Höhenrausch mit der viel jüngeren Erna Wahl zu erleben; Gurov aus Moskau trifft die Dame mit dem Hündchen im Kurort Jalta und reist dann zu ihr in die Provinzstadt S., um sie nach Moskau zu holen; die Schauspielerin Irina Nikolaevna Arkadina in der *Möwe* ist von den Schwärmereien der Irene Herms noch weit entfernt – sie und der Schriftsteller Trigorin halten es nur drei Akte lang auf dem Landgut von Arkadinas Bruder Sorin aus; die drei Schwestern sehnen sich leitmotivisch nach Moskau, wo sie ihre Kindheit verbracht haben und wo sie das wahre, interessante Leben wännen; die Ranevskaja hat fünf Jahre in Paris gelebt, wohin sie zurückkehren wird, nachdem der Kirschgarten abgeholzt ist und nur der alte Firs auf dem Landgut vergessen wurde. Die Großstadt ist bei Schnitzler und Čechov gemeinhin der Ort der Anonymität und damit des erotischen Abenteuers. Die Provinz hingegen ist gekennzeichnet durch soziale Kontrolle, durch größere Verbindlichkeit der sozialen Normen und Ahndung von Regelverstößen und, bei Čechov auffälliger als bei Schnitzler, durch Langeweile. Der «ennui», die blasierte Langeweile, die zur Ursache werden kann für die Zerstörung anderer Menschen – ein Motiv, das in der europäischen Literatur seit Byron und speziell in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts von *Eugen Onegin* und *Ein Held unserer Zeit* über *Oblomov* bis zu Trigorin, der sich angesichts der toten Möwe ein entsprechendes Sujet für eine kleine Erzählung notiert, insgesamt eine große Rolle spielt und den Typus des «überflüssigen Menschen» geprägt hat – wird nicht nur von den Personen in Čechovs Dramen thematisiert, sie verleiht auch den Dialogen vielfach ihre typische Struktur der Beliebigkeit, des ziellosen Geplänkels. Sie ist Folge jenes gesellschaftlichen Funktionsverlusts, dem auch Schnitzlers Protagonisten unterliegen und den sie durch Libertinage, durch Tennispартien oder luxuriöse Reisen zu überspielen versuchen.

Bei Schnitzler wie bei Čechov treten immer wieder Vertreter der drei Berufsgruppen auf, denen sie selbst angehörten oder mit denen sie zu tun hatten: Ärzte, Schriftsteller und exaltierte Schauspielerinnen. Und bei beiden neigen Künstler und Intellektuelle immer wieder zu einer elitären

Übermensch-Ideologie, die bis zu den präfaschistischen sozialdarwinistischen Thesen des deutschstämmigen Zoologen von Koren in der Novelle *Das Duell* führen kann. Die Ärzte werden bei Schnitzler in der Regel idealisiert, sind oft schüchtern, aber anständig wie Reumann im *Einsamen Weg* oder Mauer im *Weiten Land* oder intellektuell, ironisch bis sarkastisch, artikuliert wie Professor Bernhardt und, in geringerem Ausmaß, einige seiner Kollegen. Sind sie, wie Bernhardtis Gegenspieler im Elisabethinum, negativ gezeichnet, so betrifft das ihre politische Gesinnung und die daraus erwachsende Gemeinheit, nicht aber ihre intellektuelle oder fachliche Kapazität. Bei Čechov sind die Ärzte, die, anders als bei Schnitzler, in der Regel der Provinz zugeordnet sind, oft resigniert bis zynisch, dem Alkohol verfallen und in ihrer beruflichen Praxis ebenso wie in ihrer Moral heruntergekommen. Die eleganten Dialoge, die Schnitzlers Ärzte führen, wären bei solchen Typen undenkbar. Čechovs Verzweiflung rührt also an die Sprache, was den Charakter eines Dramas naturgemäß entscheidend prägt.

Mit dem «modernen» Typus des Naturwissenschaftlers und Nietzscheaners oder Raskolnikov-Nachfahren von Koren und seinem Gegenspieler, dem obsolet gewordenen Typus des «überflüssigen Menschen», personifiziert durch den Beamten Laevskij, hat Čechov im *Duell* einen Gegensatz verdeutlicht, der in vielen seiner Werke eine bedeutende Rolle spielt und variiert ist etwa in der Opposition zwischen der kapitalistischen Rationalität eines Lopachin und dem passiven Laissez-faire der Kirschgarten-Besitzerin Ranevskaja oder zwischen der hartherzigen Tüchtigkeit Natalja Ivanovnas und der die Realität verdrängenden Melancholie der drei Schwestern. Daß in dem Duell zwischen von Koren und Laevskij keiner siegt, entspricht der historischen Situation von 1891, als Čechov diese Novelle schrieb. Ein knappes halbes Jahrhundert später bestimmt der Typus von Koren die europäische Realität. Schnitzler verlegt den genannten Gegensatz in einzelne Figuren. Julian Fichtner, Stephan von Sala, Friedrich Hofreiter verkörpern die Synthese aus Müßiggang und Herrenmenschentum, das für sich das Recht auf Überschreitung der geltenden moralischen Regeln beansprucht, die Synthese auch aus moderner Aufgeklärtheit der Anschauungen und hinter diesen Einsichten zurückgebliebener Lebenspraxis.

Zentrales Motiv bei Schnitzler wie bei Čechov ist auch der Gegensatz von Geld und Ehre, wobei das Geld die moderne, kapitalistische, die Ehre die veraltete, feudale Gesellschaft beziehungsweise bei Schnitzler deren Relikte in der ständischen bürgerlichen Gesellschaft repräsentiert. Der überholte Ehrbegriff materialisiert sich häufig im Duell, dessen tragischer Ausgang der dramatischen wie der erzählenden Literatur schon vor

Schnitzler und Čechov wirkungsvolle Pointen geliefert hat. Čechov spielt mit dieser Konvention, wenn er in der Novelle *Das Duell* schließlich ergebnislos verlaufen läßt, was im Titel angekündigt wird. Das deutet übrigens auf einen wesentlichen Unterschied zwischen den Erzählungen und Dramen Čechovs und jenen Schnitzlers hin: während dieser gerne mit einer Pointe, oft mit dem Tod einer Haupt- oder Nebenfigur, gelegentlich, wie in *Frau Berta Garlan*, sogar mit einer expliziten «Moral» endet, bevorzugt Čechov offene Schlüsse, oft realisiert als Abreise der Protagonisten, und somit die aus heutiger Sicht modernere Dramaturgie oder Erzählstrategie. Wie spannend rätselhaft, wie sehr hinter das Stück hinausweisend wirkt bis heute das «Wir werden ausruhen!», mit dem *Onkel Vanja* endet, das «Wenn man es nur wüßte, wenn man es nur wüßte!», mit dem die *Drei Schwestern* schließen, im Vergleich zu Wegrats Schlußsatz im *Einsamen Weg* – «Müssen solche Dinge geschehen, daß mir dieses Wort klingt, als hört' ich's zum erstenmal ...» –, im Vergleich zu Percys Ankunft am Ende des *Weiten Lands*, im Vergleich zur Schlußpointe des Hofrats in *Professor Bernhardi*: «Da wär ich halt, – entschuldigen schon, Herr Professor –, grad so ein Viech gewesen wie Sie». Čechov fordert den aktiven, die Lücken von sich aus ausfüllenden Zuschauer oder Leser, wo Schnitzler alle Antworten bereits formuliert, und zwar mit einer gleichbleibenden Eleganz, die kein Leser übertreffen könnte. Mit den eindeutigen Schlüssen Schnitzlers kontrastiert seine Vorliebe für metaphorische Titel, die oft eine Bewegung oder eine räumliche Strecke instrumentalisieren: *Flucht in die Finsternis*, *Der Weg ins Freie*, *Reigen*, *Der einsame Weg*, *Der Ruf des Lebens*, *Das weite Land*, *Der Gang zum Weiber*. Čechov bevorzugt demgegenüber Titel von geradezu schnoddriger Einfachheit: *Krankenzimmer Nr. 6*, *Die Möwe*, *Ivanov*, *Onkel Vanja*, *Drei Schwestern*, *Der Kirschgarten*. Manchmal, etwa mit *Frau Berta Garlan*, *Leutnant Gustl*, *Fräulein Else*, *Therese*, *Anatol*, *Professor Bernhardi*, entscheidet sich auch Schnitzler für solch eine Schlichtheit der Titelgebung.

Gemeinsam haben Schnitzler und Čechov, daß sie den Gegensatz zwischen Geld und Ehre nicht platt und damit fade als den zwischen Gut und Böse gestalten. Bei beiden Autoren ist es gerade die Ambivalenz, die den Reiz ihrer Werke ausmacht. Sie erkennen zwar, daß die Gesellschaft, für die Ehre bedeutender war als Geld, veraltet, daß ihre Überwindung eine historische Notwendigkeit ist, sie wissen, daß jene Schichten, die sie trugen und von ihr profitierten, der Landadel, die Militärs, ein unproduktives Besitzbürgertum, ihre gesellschaftliche Funktion verloren haben, aber sie übersehen dabei nicht, was an lebenswerten Qualitäten mit der

alten Gesellschaft verloren geht. Dem Geldprinzip der kapitalistischen Gesellschaft steht ja neben dem Prinzip einer dubios gewordenen Standesehre auch das aristokratische Prinzip einer nicht ökonomisch verwertbaren Schönheit, der unprofitablen Nutzlosigkeit gegenüber. Und so ist der Kirschgarten, der bei Čechov abgeholzt wird, nicht nur Attribut der feudalen Ordnung, die dem noch nicht verarmten Landadel diesen Luxus gestattete, sondern auch Metapher für die Kunst in ihrer zweckfreien Schönheit, also für genau das, was Čechov und Schnitzler herzustellen bemüht sind. Und mit dem Selbstmord Kasdas in Schnitzlers *Spiel im Morgenrauen* unterliegt der überholte Ehrenkodex, dem der Leutnant noch gehorcht, dem Geldprinzip, mit dem sich nicht nur der entehrte Konsul, sondern auch die erniedrigte Leopoldine rächt, aber dieser Sieg ist alles andere als strahlend. Schnitzler macht sehr deutlich, wie das Geldprinzip auch jene verunstaltet, die davon zu profitieren scheinen, den verbitterten Konsul, die beinahe zum mitleidlosen Mann gewandelte Leopoldine.

Bei Schnitzler wie bei Čechov geht es immer wieder um die Lüge und um Selbstbetrug, damit eng verbunden um Doppelmoral und Heuchelei, vor allem im erotisch-sexuellen Bereich, aber auch um Ökonomie, Liebe, Tod und Spiel. Wer an veralteten, funktionslos gewordenen Normen und Regeln festhalten möchte, muß sich belügen, muß sich einen Kosmos vormachen, der in Wahrheit nicht mehr existiert. Nina belügt sich, wenn sie Trigorin in die Stadt folgt, um eine große Schauspielerin zu werden; die drei Schwestern reden sich ein, in Moskau fänden sie jenes Glück, das sie in der Provinz vermissen; Anatol merkt gar nicht, wenn er die Frauen beschwindelt, weil er sich selbst über seine innere Leere hinwegtäuschen muß; Liebelei wird als Liebe ausgegeben, und im Reigen der erotischen Beziehungen will keiner als der erscheinen, der er in Wahrheit ist; immer wieder propagieren Schnitzlers Antihelden eine aufgeklärte Rationalität, die sie bei der ersten Erprobung nicht einzulösen imstande sind; Felix erinnert im *Einsamen Weg* seinen Erzeuger Julian Fichtner daran, daß sein vermeintlicher Vater Wegrat sein Leben lang belogen wurde, daß man «die Lüge ins Ewige getrieben» habe; und der abgeklärte Schriftsteller von Sala, der, wie mehrere Schnitzlersche Figuren, seiner Scheu vor Sentimentalität durch Selbstironie begegnet, bringt es schon zuvor auf den Punkt, wenn er seinen Freund Julian rhetorisch fragt: «Haben wir je gezögert, anständige Menschen zu betrügen oder zu belügen, wenn wir dadurch um eine Stunde des Glücks oder der Lust reicher werden konnten?».

Dieses Zitat verweist auf einen Zusammenhang, der sowohl bei Schnitzler wie auch bei Čechov häufig vorkommt: auf den Zusammen-

hang zwischen Lüge und Verantwortungslosigkeit. Die Lüge ist oft der scheinbar konfliktärmste Weg, sich einer Verantwortung zu entziehen. Viele Männer und manche Frauen bei Schnitzler sind geradezu habituelle Lügner, wenn es darum geht, für etwas einzustehen, was sie verschuldet haben. Immer wieder kehrt Schnitzler in seinem dramatischen wie in seinem erzählenden Werk zu Angehörigen des Militärs zurück, die ein «süßes Mädel» verführen und dann im Stich lassen, bis hin zum Syphilitiker, der, in Kenntnis seiner ansteckenden Krankheit, Verhältnisse eingeht – ein Motiv, das Schnitzler, wie wir aus seiner *Jugend in Wien* wissen, der Wirklichkeitserfahrung entlehnt hat. Im *Vermächtnis* weigert sich die bürgerliche Familie aus Standesdünkel und wegen der öffentlichen Meinung, die Verantwortung für die Geliebte und das Kind des verunglückten Sohns zu übernehmen, wie dieser es in seinem Vermächtnis wünschte. In der Vorgeschichte zum *Einsamen Weg* hat sich Julian Fichtner vor der Verantwortung für Gabriele und ihr gemeinsames Kind gedrückt, was ihn nicht hindert, nach Jahren Zuneigung von seinem mittlerweile erwachsenen Sohn zu erleben. Im *Weiten Land* macht Hofreiter seine Frau Genia für den Selbstmord Korsakows verantwortlich, dem sie sich verweigert hat, nur um später jenen Mann zum Duell zu fordern, mit dem Genia just seinen proklamierten Prinzipien gefolgt war. Und der Pfarrer rechtfertigt sein Schweigen über seine Professor Bernhardi entlastende Einsicht vor Gericht mit der höheren Verantwortung, die er der Kirche gegenüber habe, nicht anders als der Unterrichtsminister Flint, der seinen Wortbruch gegenüber Bernhardi damit entschuldigt, «daß es Höheres gibt im öffentlichen Leben, als ein Wort zu halten». Beide dispensieren somit zugunsten von Ideologien und Institutionen ihre Verantwortung gegenüber dem Mitmenschen Bernhardi, dem der Pfarrer seinerseits schließlich vorwirft, verantwortungslos gehandelt zu haben, als er ihm den Zugang zu einer sich in Euphorie befindenden Sterbenden zwecks Erteilung der letzten Ölung verweigerte. Anständigkeit, so läßt Schnitzler, auf der Hut vor falscher Idealisierung, andererseits seinen Arzt Reumann im *Einsamen Weg* erkennen, ist oft nur eine Folge von Mängeln des Temperaments. Bei Čechov hindert der Egozentrismus viele männliche Protagonisten daran, Verantwortung für die ihnen anvertrauten Frauen zu tragen. Meist nehmen sie deren Gefühle gar nicht wahr. Sie ergehen sich in leeren Phrasen, sind aber nicht imstande, die Leiden ihrer Nächsten nachzuempfinden. Das wird gerade dort besonders deutlich, wo die sprachliche Oberfläche auf Rücksichtnahme hinzudeuten scheint, nämlich in den großmütigen Worten des Lehrers Kulygin, der seine Frau Maša, die mittlere der drei

Schwestern, beim bewegten Abschied vom geliebten Veršinin überrascht hat.

Die offenen Schlüsse in Čechovs Erzählungen und Dramen sind Verweigerungen von Gewißheit oder, unter anderer Perspektive, Ausdruck von Mißtrauen gegenüber eindeutigen Erkenntnissen in einer zunehmend fragmentarisierten Welt. Daß Wahrheit relativ, daß alles nur «im gleichen Augenblick wahr» sei, gehört – nicht zuletzt unter dem Einfluß der Philosophie von Ernst Mach – zu den Grundüberzeugungen Schnitzlers. Nichts ist mit Zuverlässigkeit, was es zu sein scheint. Sagt von Sala die Wahrheit, wenn er nach Johannas Selbstmord bekennt, es sei «wahrscheinlich nur eine Laune» gewesen, als er Johanna gebeten hatte, seine Frau zu werden? Suggestiert nicht vielmehr das ganze Stück, daß er sich nunmehr stilisiert, um seiner tödlichen Krankheit durch ein mögliches Duell mit Johannas Bruder zuvorzukommen? Ist Hofreiter ehrlich, wenn er doch die Einlösung seiner Maximen nicht ertragen kann? Ist Genia wahrhaftig, wenn sie vorgibt, ihren Mann zu lieben?

Während Schnitzlers Figuren ihre Lügen wortreich vor anderen und sich selbst bemänteln, schwätzen Čechovs Protagonisten unkonzentriert vor sich her und aneinander vorbei, um zu verschweigen, was sie eigentlich zu sagen hätten. Ihre Wahrheit übermittelt sich dem Theaterbesucher im Unausgesprochenen, in Pausen, Brüchen, Gesten. Die dramaturgische Bedeutung des Schweigens, die Čechov als einer der ersten in der Theatergeschichte, lange vor Beckett oder Kroetz, entdeckt hat, ist Schnitzler noch unbekannt. Im erzählenden Werk haben Schnitzler und Čechov ebenfalls unterschiedliche Verfahren gewählt, um die Relativität von Wahrheit literarisch zu gestalten. Während Schnitzler mit innerem Monolog und erlebter Rede einer Figur ihre Subjektivität erhält, die durch das äußere Geschehen oft als Selbsttäuschung decouvriert wird, relativiert Čechov die einzelnen Subjektivitäten wechselseitig durch Multiperspektivität, die oft in Dialogen, seltener durch auktoriale, ironisch distanzierte Innensichten aufgelöst wird. Der Dialogreichtum von Čechovs Erzählungen geht vielfach auf das Konto des Dramatikers. Wie in den Dramen, so gerät auch in den Erzählungen Čechovs der Dialog oft zum Geschwätz. Jeder redet und handelt vor sich hin, auf Beschreibungen wird weitgehend verzichtet. Schnitzler, mit seiner Vorliebe für die personale Erzählsituation, differenziert wesentlich deutlicher in der Anlage seiner erzählenden und seiner dramatischen Werke. Dieses offensichtliche Bewußtsein von den unterschiedlichen Leistungsfähigkeiten und Erfordernissen der Gattungen stellt im übrigen die zahlreichen modisch-aktuellen Bemühungen

in Frage, Erzählungen Schnitzlers wie etwa *Fräulein Else* auf die Bühne zu bringen. Daß sich Schnitzler für einen inneren Monolog entschieden hat, der sich nicht ohne Verlust zum laut gesprochenen Monolog veräußerlichen läßt, bezieht seine Logik aus einem Stoff, in dem es gerade darum geht, was nicht aussprechbar ist.

In der Ausführung der Dialoge besteht der markanteste Unterschied zwischen den Dramen Schnitzlers und Čechovs. Mit seinem Beharren auf wohlformulierten, syntaktisch korrekt vollendeten Sätzen, die – anders als etwa bei den «süßen Mädels», die auch im Dialekt stammeln dürfen – bei den gebildeten männlichen Protagonisten oft weniger einer Rollensprache als der Sprache des Autors angehören, aber dennoch, wenn nicht durch den Stil, so durch die mitgeteilte Information, den jeweiligen Sprecher charakterisieren, in der Präzision, mit der Repliken aneinandergesetzt sind, steht Schnitzler noch in der Tradition des 19. Jahrhunderts, ist er vergleichbar etwa mit Oscar Wilde oder dem Zeitgenossen George Bernard Shaw. Es ist im übrigen nicht zuletzt die Eleganz, die Rhythmisierung und der Wohlklang der Rede, der für mehrere Protagonisten Schnitzlers glaubhaft erscheinen läßt, was Mauer im *Weiten Land* über Hofreiter sagt: daß man – und das betrifft sowohl die anderen Figuren im Stück wie auch den Zuschauer – ihm auf Gnade und Ungnade ausgeliefert sei, sobald er seine Charmeur-Künste spielen lasse. Čechov hingegen weist mit seiner Dialogführung der gestörten Kommunikation, des parallelen Monologisierens, der sich verselbständigenden Redeteile auf das Theater des Absurden voraus. Wo Schnitzlers Dialoge, auch wenn es sich um Lügen handelt, für Eindeutigkeit sorgen, bewirken Čechovs defekte Kommunikationsversuche eine rätselhafte Ambiguität, die wohl dafür verantwortlich ist, daß man seine Stücke unzählige Male sehen und immer wieder Neues in ihnen entdecken kann. Die Lücken können, in der Inszenierung, aber auch durch den Zuschauer, auf immer neue Weise ausgefüllt werden. Gewiß, auch *Das weite Land* verändert seinen Charakter, je nachdem ob O. W. Fischer, Michel Piccoli oder Helmut Lohner den Hofreiter spielt (ob also, verkürzt, dessen Charme eher ausgespielt oder als Maske transparent gemacht wird), auch *Professor Bernhards* fesselt jeweils aufs Neue, wenn mal Ernst Deutsch, mal Leopold Rudolf, mal Norbert Kappen, mal Martin Benrath, mal Michael Degen die Titelrolle spielt, aber der Sinn der Stücke schlüsselt sich bei erster Lektüre, bei erster Betrachtung mehr oder weniger auf. Das Interesse bei weiteren Schnitzler-Inszenierungen gilt der Interpretation. Bei Čechov hingegen meint man, jenseits der Faszination

über Regiekonzeptionen und schauspielerische Leistungen jedes Mal das Stück neu zu begreifen.

Um am Text zu exemplifizieren, was bei der Beschreibung abstrakt bleiben muß, seien hier zwei Stellen aus dem *Einsamen Weg* und der *Möwe* einander gegenübergestellt. Johanna Wegrat plaudert im Garten ihres Elternhauses mit dem heimlich bewunderten fünfundvierzigjährigen Schriftsteller Stephan von Sala, mit dessen sieben Jahre zuvor verstorbener Tochter sie als Kind befreundet war.

SALA Nun, ich erinnere mich, daß Ihnen schon als ganz kleinem Mädchen diese Wanderpläne durch den Sinn gingen. Was wollten Sie nur werden? ... Tänzerin, glaub' ich. Nicht wahr? Eine sehr berühmte natürlich.

JOHANNA Warum sagen Sie das, als ob es so etwas Nichtiges wäre, eine Tänzerin zu sein? *Ohne ihn anzusehen* Gerade Sie sollten das nicht, Herr von Sala.

SALA Warum denn gerade ich nicht?

JOHANNA *blickt ruhig zu ihm auf.*

SALA Ich weiß nicht recht, wie Sie das meinen, Fräulein Johanna ... oder sollt' ich doch ... *Einfach* Johanna, haben Sie gewußt, daß ich Sie damals sah?

JOHANNA Wann?

SALA Im vorigen Jahr, als Sie auf dem Lande wohnten, und ich einmal in der Mansarde übernachtete. Es war heller Mondschein, und eine Elfe, glaub' ich, schwebte auf der Wiese umher.

JOHANNA *nickt lächelnd.*

SALA Schwebte sie für mich?

JOHANNA Ich hab' Sie wohl gesehen, wie Sie hinter dem Vorhang standen.

SALA *nach einer kleinen Pause* So werden Sie vor andern Menschen wahrscheinlich doch nie tanzen.

Die Repliken greifen ineinander wie die Zahnräder einer Uhr. Sie nehmen das Stichwort der vorausgegangenen Rede – «Tänzerin», «gerade Sie» – auf, schweifen nicht ab, bleiben bei der Sache. Wenn eine verbale Antwort ausbleibt, so wird doch mimisch präzise geantwortet: Johanna richtet den zunächst abgewandten Blick aufwärts zu Sala, sie nickt ihm lächelnd zu. Die kleine Pause vor Salas zuletzt zitierter Replik ist keine Pause des Stillstands, sondern der Überlegung, ehe er sich mit einer in einen Behauptungssatz gekleideten, mit dem Wort «wahrscheinlich» relativierten

Frage noch einmal vergewissern möchte, daß Johanna, von der er zuvor vorsichtig als Elfe in der dritten Person sprach, für ihn getanzt habe.

Bei Čechov spricht Nina, die eben in einem Stück und in der Regie des angehenden Schriftstellers Konstantin eine Probe ihrer schauspielerischen Bemühungen gegeben hat, im Park von dessen Onkel Sorin mit dem ebenfalls bewunderten Schriftsteller Trigorin. Im Hintergrund sieht man den See, der für die *Möwe* eine ähnlich wichtige Rolle spielt wie der Teich in Salas Garten im *Einsamen Weg*. Auf der Bühne befinden sich noch die anderen Zuschauer des eben mit Skandal abgebrochenen Stücks im Stück, unter ihnen die erfolgreiche Schauspielerin und Geliebte Trigorins Arkadina und der Gutsverwalter Šamraev.

NINA *zu Trigorin* Nicht wahr, ein merkwürdiges Stück?

TRIGORIN Ich habe nichts davon verstanden. Übrigens habe ich mit Vergnügen zugeschaut. Sie haben so aufrichtig gespielt. Auch die Dekoration war sehr schön. *Pause*. Sicher gibt es in diesem See viele Fische.

NINA Ja.

TRIGORIN Ich angle sehr gern. Für mich gibt es keinen größeren Genuß als gegen Abend am Ufer zu sitzen und auf den Schwimmer zu schauen.

NINA Aber ich glaube, wer den Genuß des Schaffens erfahren hat, für den existieren alle anderen Genüsse nicht mehr.

ARKADINA *lacht* Reden Sie nicht so. Wenn man ihm schöne Worte sagt, versinkt er gleich im Erdboden.

ŠAMRAEV Ich weiß noch, in Moskau in der Oper hat einmal der berühmte Silva das tiefe Do genommen. Und wie bestellt saß an diesem Abend auf der Galerie ein Baß von unseren Synodalsängern, und auf einmal, Sie können sich unsere außerordentliche Verwunderung vorstellen, hören wir von der Galerie: «Bravo, Silva!» – eine ganze Oktave tiefer ... Hier, so *mit tiefem Baß* bravo, Silva ... Das Theater ist geradezu erstorben. *Pause*.

Dieses «Bravo, Silva!» wird im weiteren Verlauf des Stücks zu einem running gag, der Šamraev komisch charakterisiert. Die eigentliche Information in Trigorins Antwort auf Ninas erwartungsvolle Frage zum Stück, die unausgesprochen zugleich auf ihre Schauspielerei zielt, ist der abrupte Themenwechsel. Die Rede von den Fischen am See, die Belanglosigkeiten über das Angeln stellen die kurzen Sätze über das Vergnügen des Zuschauens (noch lieber schaut Trigorin, wie wir gleich darauf erfahren, dem Schwimmer der Angel zu), über die Aufrichtigkeit des Spiels und die

Schönheit des Bühnenbilds als hohle Phrasen bloß. Nina nimmt das Stichwort «Genuß» auf, um in einem zweiten Versuch zugleich vom bestaunten Trigorin und von sich zu sprechen, denn was die Arkadina, noch ehe Trigorin reagieren kann, ausschließlich als Kompliment an diesen versteht, ist zugleich Ausdruck von Ninas Wunsch, selbst die Genüsse des Schaffens zu erfahren. Vergeblich wartet sie auf Zuspruch von Trigorin. Čechov bröseln den Dialog auf, indem er Šamraev über die lose Assoziation zum Theater eine die Kommunikation unterbrechende Anekdote erzählen läßt. Ninas Kränkung bleibt fühlbar zwischen den mehr oder weniger monologischen Repliken, wird aber nicht artikuliert. Gleich nach dieser Passage geht sie konsequenterweise von der Bühne.

Fausto Cercignani
(Milano)

*L'ideale eroico e la sua negazione
nell'«Ariadne auf Naxos» di Hofmannsthal*

1. La collaborazione con Strauss e la rivalutazione del mito

Il lungo cammino che conduce alla nascita di *Ariadne auf Naxos*¹ può essere ripercorso partendo dai primi contatti che avrebbero dato luogo alla feconda collaborazione di Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) e Richard Strauss (1864-1949), un sodalizio quasi unico e forse irripetibile nella storia della cultura musicale e letteraria. Sebbene i due artisti si conoscessero già superficialmente dal marzo 1899, il loro primo incontro di un certo rilievo ebbe luogo un anno dopo, durante il soggiorno di Hofmannsthal a Parigi, dove il poeta conobbe anche Rodin e Maeterlinck. Qualche mese più tardi, nel novembre del 1900, Hofmannsthal offrì al musicista bavarese il balletto *Der Triumph der Zeit* (*Il trionfo del tempo*), fa-

¹ Per le citazioni dagli scritti di Hofmannsthal si è citato e tradotto direttamente da Bernd Schoeller e Rudolph Hirsch (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Francoforte, Fischer, 1979-1980 (abbr. GW I-X: [I] Gedichte. Dramen I, 1891-1898; [II] Dramen II, 1892-1905; [III] Dramen III, 1893-1927; [IV] Dramen IV, Lustspiele; [V] Dramen V, Operndichtungen; [VI] Dramen VI, Ballette, Pantomimen, Bearbeitungen, Übersetzungen; [VII] Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reden; [VIII] Reden und Aufsätze I, 1891-1913; [IX] Reden und Aufsätze II, 1914-1924; [X] Reden und Aufsätze III, 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929). Per una raccolta italiana si veda Giorgio Zampa (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Narrazioni e Poesie*, Milano, A. Mondadori, 1972, che propone anche una singolare traduzione dell'*Ariadne auf Naxos* di Ottone Schanzer. Per il carteggio con Hofmannsthal si è citato e tradotto direttamente da Willi Schuh (cur.), *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Zurigo, Atlantis, 1964 (abbr.: BwS). Per l'edizione italiana del carteggio si veda Franco Serpa (cur.), *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Epistolario*, Milano, Adelphi, 1993.

cendo esplicito riferimento ai colloqui di Parigi². Strauss rispose con un cortese rifiuto³, ma cinque anni dopo – avendo molto apprezzato l'*Elektra* del poeta viennese (rappresentata per la prima volta nel 1903) – non esitò a pregare Hofmannsthal di accordargli il diritto di priorità su qualunque lavoro ritenesse indicato all'adattamento musicale, perché – scriveva verso la chiusa della lettera – «noi siamo nati l'uno per l'altro»⁴.

Il giudizio, ormai famoso, era destinato a rimanere controverso, sia nell'opinione di chi, allora, era vicino a Hofmannsthal⁵, sia nella valutazione di coloro che cercano d'interpretare questa collaborazione artistica non sempre facile e talvolta segnata da fraintendimenti e incomprensioni. Resta comunque il fatto che questi primi scambi epistolari si sarebbero sempre più infittiti, soprattutto durante i periodi che videro nascere la versione operistica dell'*Elektra* (1906-1908), la «commedia per musica» *Der Rosenkavalier* (*Il cavaliere della rosa*, 1909-1910), la “prima” *Ariadne auf Naxos* (*Arianna a Nasso*, 1911-1912), il balletto *Josephs Legende* (*La leggenda di Giuseppe*, 1912 e il 1913)⁶, l'opera fiabesca *Die Frau ohne Schatten* (*La donna senz'ombra*, 1911-1916), la “seconda” *Ariadne auf Naxos*, detta anche “viennese” (1912-1916), la «commedia con danze» *Der Bürger als Edelmann*, tratta da *Le bourgeois gentilhomme* di Molière (maggio-dicembre 1917), la rielaborazione dello spettacolo di Ludwig van Beethoven e August von Kotzebue *Die Ruinen von Athen* (*Le rovine di Atene*, 1922-1924), il «dramma lirico» *Die ägyptische Helena* (*L'Elena egiziana*, 1923-1928)⁷ e la «commedia lirica» *Arabella* (1927-1929). Quest'ultimo lavoro, che mirava a ricreare, almeno in parte, l'atmosfera del *Rosenkavalier*, segna la fine della collabora-

² BwS, 17.11.1900, p. 15 (cfr. 30.11.1900, p. 15-16). Il balletto non fu mai rappresentato.

³ BwS, 14.12.1900, p. 16.

⁴ BwS, 11.3.1906, p. 18: «Ihre Art entspricht so sehr der meinen, wir sind für einander geboren und werden sicher Schönes zusammen leisten, wenn Sie mir treu bleiben».

⁵ Si veda, per esempio, la lettera del 22.12.1912 scritta dal poeta a Strauss: «[...] tutti coloro che di continuo, per lettera e a voce, direttamente e indirettamente, estranei e conoscenti, mi dicono e mi fanno dire, mi scrivono e mi fanno scrivere che dovrei porre termine a questa collaborazione» (BwS, 209: «[Alle die], die mir unablässig, brieflich und mündlich, direkt und indirekt, Fremde und Befreundete, sagen und sagen lassen, schreiben und schreiben lassen, ich sollte diese Kollaboration aufgeben»).

⁶ Per il testo Hofmannsthal collaborò con lo scrittore e diplomatico tedesco Harry Kessler (1868-1934).

⁷ Per la definizione di «dramma lirico» («drame lyrique», «lyrisches Drama») si veda il colloquio con Strauss immaginato da Hofmannsthal nel testo intitolato *Die ägyptische Helena* (1928, GW V, 498 e 512).

zione tra Hofmannsthal e Strauss per la morte improvvisa del poeta, che sopraggiunse il 15 luglio 1929, a due soli giorni di distanza dal suicidio del figlio. Hofmannsthal, che aveva da poco completato la rielaborazione del primo atto di *Arabella*, non fece in tempo a leggere il telegramma con il quale Strauss lo ringraziava delle modifiche apportate⁸.

Per quanto fruttuoso fin dai primi anni, il lavoro svolto in comune dai due artisti rappresenta soltanto una parte del lungo cammino che conduce ad *Ariadne auf Naxos*⁹. Le vere premesse a questa come ad altre opere liriche dei due artisti vanno ricondotte soprattutto alla ricerca personale di Hofmannsthal, che per tutti i quarant'anni della sua esistenza artistica non perse mai di vista le mete ideali che aveva davanti a sé, senza mai stancarsi di studiare e di approfondire, nell'intento di migliorarsi e di affinare i suoi strumenti. Di tutte le opere che abbiamo ricordato qui sopra, nessuna scaturisce da un'idea di Strauss, le cui proposte tematiche Hofmannsthal respinse sempre decisamente, e talvolta perfino con disgusto. Qui basterà citare un solo caso, che è anche il primo. Nel pregare Hofmannsthal di lavorare per lui, Strauss gli aveva subito suggerito un bell'argomento di epoca rinascimentale, aggiungendo che «un Cesare Borgia scatenato oppure un Savonarola» sarebbe stato il coronamento dei suoi desideri¹⁰. Il poeta respinse la proposta con assoluta decisione, con una punta di disprezzo, dicendosi convinto che i soggetti rinascimentali fossero destinati a «mettere in movimento i pennelli dei pittori più spiacevoli e le penne dei poeti più infecondi»¹¹.

Ciò non vuol dire, naturalmente, che Strauss abbia avuto meriti sol-

⁸ Si veda Edgar Hederer, *Hugo von Hofmannsthal*, Francoforte, Fischer, 1960, p. 244. L'opera fu rappresentata per la prima volta nel 1933.

⁹ Sulla genesi dell'opera si vedano, tra gli altri, Waltraud Stiegele, *Hugo von Hofmannsthals «Ariadne auf Naxos». Zu spielen nach dem «Bürger als Edelmann» des Molière. Entstehungsgeschichte und Metamorphosen*, diss. Monaco, 1966; Leonhard M. Fiedler, *Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen. Die Erneuerung der comédie-ballet auf Max Reinhardts Bühnen*, Darmstadt, Agora, 1974; e Manfred Hoppe (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, vol. XXIV (*Operndichtungen 2. Ariadne auf Naxos. Die Ruinen von Athen*), Francoforte, Fischer, 1985. Si confronti anche Hans-Albrecht Koch, *Hugo von Hofmannsthal*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, pp. 109-111 e 117-118 (bibliografia scelta sull'*Ariadne auf Naxos*).

¹⁰ BwS, 11.3.1906, p. 18: «Haben Sie einen schönen Renaissancestoff für mich? So ein ganz wilder Cesare Borgia oder Savonarola wäre das Ziel meiner Sehnsucht!».

¹¹ BwS, 27.4.1906, p. 20: «Die Stoffe aus der Renaissance scheinen dazu bestimmt, die Pinsel der unerfreulichsten Maler und die Federn der unglücklichsten Dichter in Bewegung zu setzen».

tanto musicali nell'elaborazione delle opere progettate in comune. Lo stesso Hofmannsthal, che pure spesso dissentiva da lui, era ben consapevole dello straordinario istinto teatrale di Strauss, e riconobbe in più occasioni il notevole contributo del compositore alla redazione dei testi. Resta comunque il fatto che anche il tragitto percorso in compagnia di Strauss fa parte del cammino intrapreso molto tempo prima da Hofmannsthal, così che il filo di Arianna che ci riconduce, se così si può dire, ad *Ariadne auf Naxos* è un filo tutto greco o, meglio, un filo intriso di quella greicità che caratterizza la formazione, la sensibilità personale e la progettualità artistica di Hofmannsthal: una greicità che non è fine a se stessa, che non rappresenta una fuga dalla realtà storica verso il mito, proprio perché nel mito vorrebbe invece trovare e rendere operante un ricchissimo patrimonio di verità eternamente valide, e dunque capaci d'illuminare anche il presente.

I primi componimenti poetici di Hofmannsthal furono pubblicati, sotto lo pseudonimo di Loris, nel giugno 1890, sull'ormai ben noto foglio di musica e letteratura «An der schönen blauen Donau» («Sul bel Danubio blu»). Dall'autunno dello stesso anno il ginnasiale sedicenne frequenta già il Café Griensteidl, una “istituzione” legata al concetto stesso di “Wiener Moderne”, di quella “modernità” artistica e culturale viennese che accomunò, in varia misura e con diversa intensità, poeti, scrittori, musicisti, pittori e pensatori dell'epoca. Nei primi anni Novanta, nonostante gli auspici di Hermann Bahr, il cosiddetto “Jung Wien” non riuscì a fondare una poetica comune per scrittori e poeti quali Leopold von Andrian, Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann, Felix Salten e lo stesso Hofmannsthal, il ragazzo prodigio scoperto dallo stesso Bahr. Ma il breve e intenso periodo di scambi e riflessioni, letture e confronti rafforzò le basi artistiche e culturali del giovane Loris, che con l'aiuto del padre si era nutrito dei valori intramontabili della classicità e della tradizione drammaturgica europea (tra i nomi spiccano soprattutto Shakespeare e Calderón), nonché di quella austriaca (Grillparzer, Raimund, Nestroy), a lui sempre vicinissima, anche fisicamente, perché legata alla funzione istituzionale e sociale del Burgtheater di Vienna.

Tutto questo può essere semplicemente riassunto nel binomio “tradizione e innovazione”, i cui termini non sembravano essere del tutto in contrasto. Nella sua *Kritik der Moderne* (*Critica della modernità*, 1890)¹² Hermann Bahr scrive che i giovani artisti di allora si caratterizzavano soltanto

¹² Hermann Bahr, *Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe*, Zurigo, Verlags-magazin (J. Schabelitz) 1890.

per il loro bisogno di modernità, la quale peraltro non implicava in alcun modo odio per il passato. Gli apostoli della modernità viennese non volevano marciare contro la tradizione (che anzi veneravano), intendevano invece basarsi su questo patrimonio inestimabile e, per così dire, renderlo attuale. Quanto a Hofmannsthal, egli muoveva da questa impostazione per cercare di raggiungere le sue mete personali. Dimostrando di aver inteso il senso più profondo di quella che potrebbe sembrare soltanto una formula superficiale e di maniera, il giovanissimo poeta scrive nel suo primo saggio su D'Annunzio (1893): «Si ha talvolta la sensazione che i nostri padri [...] e i nostri nonni [...] e tutte le innumerevoli generazioni prima di loro, abbiano lasciato a noi, lontani discendenti, soltanto due cose: mobili graziosi e nervi ipersensibili. La poesia di questi mobili ci appare come il passato, il gioco di questi nervi come il presente»¹³.

Ora, l'espressione «il gioco dei nervi» rende molto bene l'atmosfera artistica del periodo, che oggi ci appare caratterizzata anche da un incessante scorrere di sensazioni sostenute da fugaci attimi di percezione “nervosa”. Ma chi si fermasse a questo, senza considerare la ricerca costante di nuove forme e strutture (anche artistiche) in cui organizzare l'io e le cose, le finzioni della mente e la stessa fugacità delle sensazioni, finirebbe col travisare il senso stesso della sensibilità dell'epoca. E nel giovanissimo Hofmannsthal la ricettività emotiva era del tutto straordinaria, così come eccezionale era considerata la sua capacità di rendere liricamente tutto ciò che lo colpiva. Ne danno ampia testimonianza i suoi componimenti poetici, ma anche i drammi e i lavori in prosa.

Intorno al volgere del secolo, però, Hofmannsthal si sentì costretto a rinunciare al suo primo periodo produttivo, quello caratterizzato dalla sua produzione lirica più famosa, e si volse decisamente al teatro come se ne avesse sentito il richiamo da sempre. Non si deve tuttavia credere che questo cambiamento, apparentemente così brusco e legato al famoso testo noto come “La lettera di Lord Chandos” (il titolo era semplicemente *Ein Brief*, 1902), abbia potuto veramente trasformare il poeta in un drammaturgo e librettista che si dedicatesse al teatro inteso come “azione” perché non credeva più nelle capacità espressive della “parola”. È vero invece che

¹³ GW VIII, 174: «Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter [...] und unsere Großväter [...] und alle die unzähligen Generationen vor ihnen, als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven. Die Poesie dieser Möbel erscheint uns als das Vergangene, das Spiel dieser Nerven als das Gegenwärtige».

la parola, intesa come veicolo dell'espressione lirica, rimase – anche dopo la cosiddetta “svolta” – l'elemento centrale, il fondamento stesso, della produzione, teatrale e narrativa, di Hofmannsthal. La continuità all'interno dell'opera di Hofmannsthal è del resto confermata proprio da una lirica, *Über Vergänglichkeit (Sulla fugacità, 1894)*, nella quale egli ci offre la rappresentazione più estrema di quel legame con la tradizione che caratterizzerà soprattutto i lavori teatrali e operistici. Gli antenati avvolti nei loro sudari, recita il componimento del poeta ventenne, sono «tutt'uno con me, come i miei stessi capelli»¹⁴. E se qui Hofmannsthal sente di essere stato vivo anche «cent'anni prima», nel suo lascito letterario, sotto l'anno 1894, annota: «Noi non siamo più immediatamente uniti al nostro io di dieci anni fa di quanto lo siamo al *corpo* di nostra madre. Eterna continuità *fisica*». E ancora: «Afferrare acutamente questo pensiero: noi siamo un tutt'uno con tutto ciò che è e che fu, non una cosa secondaria, da *nulla* esclusi»¹⁵.

Questa possibilità assolutamente speciale di percepire un'appartenenza al tutto comporta, naturalmente, anche la capacità di convivere coi personaggi del passato e della fantasia, una facoltà che richiama alla mente un personaggio della finzione letteraria di Arthur Schnitzler. Nel romanzo *Der Weg ins Freie (Verso la libertà, 1908)*¹⁶, accanto a individui ben delineati e a tipi di varia umanità e diversa estrazione sociale, troviamo altre presenze assai meno concrete, eppure non meno importanti, saldamente legate alle vicende dei personaggi principali: figure ricordate o inventate che affiorano di continuo mescolandosi con quelle che animano il presente. La particolare condizione o predisposizione psichica che favorisce la comparsa di queste «ombre» viene esplicitamente richiamata da uno dei personaggi principali, il drammaturgo ebreo Heinrich Bermann, quando parla degli strani rapporti che si sviluppano in certi momenti tra le persone reali

¹⁴ GW I, 21 (*Terzinen, I*): «Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war / Und meine Ahnen, die im Totenhemd, / Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar, // So eins mit mir als wie mein eignes Haar».

¹⁵ GW X, 376: «Wir sind mit unsrem Ich von Vor-zehn-Jahren nicht näher, unmittelbarer eins als mit dem *Leib* unserer Mutter. Ewige *physische* Kontinuität. / Den Gedanken scharf fassen: wir sind eins mit allem, was ist und was je war, kein Nebending, von *nichts* ausgeschlossen».

¹⁶ Sulla complessa genesi di questo lavoro e per il materiale che ne documenta lo sviluppo si legga Giuseppe Farese, *Individuo e società nel romanzo «Der Weg ins Freie» di Arthur Schnitzler*, Roma, Bulzoni, 1969. Per due versioni italiane dell'opera si vedano Marina Bistolfi (trad.), *Arthur Schnitzler. Verso la libertà* (postf. di Giorgio Zampa), Milano, Mondadori, 1981 (abbr.: VLB) e Liliana Scalero (trad.), *Arthur Schnitzler. Verso la libertà* (postf. di Giuseppe Farese), Milano, SE, 1991 (abbr.: VLS).

che ci appaiono come inventate e le figure che abbiamo effettivamente creato con la fantasia¹⁷.

In maniera non dissimile, Hofmannsthal dirà che i personaggi della sua fantasia gli sembrano spesso più veri di quelli di carne¹⁸. Ma il poeta viennese (anch'egli di famiglia ebrea) si distingue almeno per due aspetti dal personaggio schnitzleriano. In primo luogo per il suo straordinario dono di rivivere epoche e culture d'altri tempi evocando le "ombre" non già di un passato recente richiamato dai ricordi, bensì di un passato mitico e lontanissimo filtrato e rivivificato grazie a un'intensa penetrazione empatica. In secondo luogo, per la sua capacità di tradurre spunti, idee ed intuizioni in opere concrete dell'ingegno, senza lasciarsi sopraffare da quella tendenza quasi patologica al frammento che sembra caratterizzare non pochi artisti dell'epoca e lo stesso personaggio schnitzleriano. Nel romanzo *Der Weg ins Freie*, infatti, il progetto di un'opera lirica scritta da Bermann e musicata dal protagonista del romanzo, il barone Georg von Wergenthin, non vedrà mai la luce.

Quando si appresta a scrivere *Ariadne a Naxos*, invece, Hofmannsthal ha già sperimentato la feconda collaborazione con Strauss alle opere liriche *Elektra* e *Der Rosenkavalier*. Pur avendo lasciato allo stato di progetto o di frammento alcuni drammi di argomento greco (su Alessandro, Alcibiade, le Baccanti, Leda, Semele, Candaule, Penteo, Semiramide)¹⁹, può inoltre già vantare al suo attivo l'episodio lirico-drammatico del Centauro e della moglie del fabbro (*Idylle*, 1893)²⁰, l'esperienza drammaturgica con

¹⁷ Si veda Fausto Cercignani, *Arthur Schnitzler e il solitario cammino dell'io*. «Doktor Gräser», «Frau Berta Garlan», «Frau Beate und ihr Sohn», «Der Weg ins Freie», in F. C. (cur.), *Studia austriaca* [I], Milano, Edizioni dell'Arco, 1992, pp. 81-82. GW/E I, 713-714: «Kennen Sie diese Stimmungen, in denen alle Erinnerungen, ferne und nahe, sozusagen ihre Lebensschwere verlieren; alle Menschen, mit denen man sonst irgendwie verbunden ist, durch Schmerzen, Sorgen, Zärtlichkeit, einen nur mehr wie Schatten umschweben, oder richtiger gesagt, wie Gestalten, die man selbst erfunden hat? Und die erfundenen Gestalten, die stellen sich natürlich auch ein und sind mindestens geradso lebendig wie die Menschen, an die man sich eben als an wirkliche erinnert». Purtroppo le due traduzioni italiane (VLB, 103 e VLS, 80) oscurano e travisano il significato del passo, perché non distinguono tra le persone reali che appaiono come inventate e le figure che sono effettivamente inventate.

¹⁸ Carl Jacob Burckhardt, *Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters*, Monaco, Rinn, 1948, *passim*.

¹⁹ Si veda Andrea Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma, Artemide, 1995, pp. 15-31 e pp. 46-49.

²⁰ GW I, 271-278: *Idylle. Nach einem antiken Vasenbild: Zentaur mit verwundeter Frau am Rand eines Flusses*.

Peroina Alceste (*Alkestis, Trauerspiel nach Euripides*, 1893-1894), il personalissimo *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (*Prologo all'Antigone di Sofocle*, 1900), la tragedia sofoclea *Elektra* (1901-1903), nonché i drammi edipici (1904-1906) *König Ödipus* (*Edipo re*) e *Ödipus und die Sphinx* (*Edipo e la Sfinge*)²¹.

Il costante interesse per il mito e per il mondo antico, sorretto a più riprese dalla lettura di Nietzsche e di Bachofen, non si esaurisce certo in *Ariadne auf Naxos*, la quale tuttavia segna una tappa fondamentale nel processo di assimilazione, rigenerazione e trasfigurazione del mito che porterà anche al «dramma lirico» *Die ägyptische Helena*. È noto che le tre opere liriche di argomento greco, da *Elektra* a *Die ägyptische Helena*, non incontrarono il pieno favore del pubblico e della critica, le cui riserve furono in seguito solo parzialmente superate. E anche sotto questo profilo *Ariadne auf Naxos* rappresenta certamente un “caso”.

2. La “prima” «*Ariadne auf Naxos*» (1912) e la sua cornice drammaturgica alla Molière

Progettata per la prima volta nel marzo 1911, redatta e musicata tra il maggio 1911 e l'ottobre 1912, la “prima” *Ariadne auf Naxos* deluse subito nel suo debutto a Stoccarda, che ebbe luogo il 25 ottobre 1912 presso il Königliches Hoftheater. Forse stimolato anche dai suoi contatti con Richard Beer-Hofmann (che si era occupato del mito di Arianna tra il 1896 e il 1898)²², Hofmannsthal aveva immaginato questo omaggio a Max Reinhardt (il grande regista del *Rosenkavalier*)²³ come un'opera di mezz'ora, per piccola orchestra da camera, sulla base di un libretto in cui le figure eroicomitologiche in abbigliamento del Settecento («con crinoline e pennacchi di struzzo») si mischiassero a figure della commedia dell'arte quali Arlecchino e Scaramuccia, così che la componente buffonesca fosse sempre intrecciata con quella eroica²⁴.

²¹ *König Ödipus* è una vera e propria traduzione della tragedia sofoclea, mentre *Ödipus und die Sphinx* è un lavoro originale. Il terzo dramma della progettata trilogia edipica, *Des Ödipus Ende* (*La fine di Edipo*, un rifacimento dell'*Edipo a Colono*) rimase allo stato di frammento.

²² Si veda Eugene Weber (cur.), *Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann. Briefwechsel*, Francoforte, Fischer, 1972, pp. 81, 103, 226. L'amico aveva progettato due drammi: *Ariadne auf Kreta* e *Ariadne auf Naxos*.

²³ Si veda la lettera al padre del 21.1.1911 citata da Leonhard M. Fiedler, *Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen. Die Erneuerung der comédie-ballet auf Max Reinhardts Bühnen*, Darmstadt, Agora, 1974, p. 36.

²⁴ BwS, 20.3.1911, p. 112: «[Eine] 30-Minuten-Oper für kleines Kammerorchester,

Nella primissima intenzione di Hofmannsthal, l'*Ariadne* doveva essere messa in scena come *divertissement* operistico dopo la rappresentazione di una commedia di Molière, che più avanti risultò essere *Le bourgeois gentilhomme* (1670)²⁵. Questo lavoro di stampo barocco, farcito di intermedi cantati e ballati, era nato dal balletto turco commissionato da Luigi XIV a Molière e al suo famosissimo collaboratore musicale di origine fiorentina Jean-Baptiste Lully²⁶. Mentre i due francesi erano arrivati alla *comédie-ballet* di Monsieur Jourdain partendo dall'idea del *divertissement*, Hofmannsthal vedeva ora nel lavoro di Molière (secondo la vecchia traduzione di Bierling)²⁷ una sorta di cornice drammaturgica in cui inserire l'intrattenimento operistico dell'*Ariadne* vera e propria. La rappresentazione "esterna" che avrebbe "contenuto" la parte mitologica doveva dunque basarsi sull'azione che vedeva come protagonista il ricco, ambizioso e sciocco Monsieur Jourdain e come nucleo centrale il tentativo di elevazione sociale che spingeva il "borghese" a farsi bello agli occhi dei suoi ospiti blasonati offrendo loro un intrattenimento recitativo e musicale.

Nel progetto di Hofmannsthal i cinque atti di Molière si sarebbero ridotti a due: alcuni intermedi cantati e ballati sarebbero rimasti, ma sarebbe venuta a cadere la cosiddetta "scena turca" (la cerimonia burlesca in cui Jourdain riceve un titolo nobiliare turco) e, con lei, tutto l'intreccio secondario riguardante gli amori di Lucile, la figlia di Jourdain, e della serva Nicole. Dalle conversazioni del primo atto, il pubblico avrebbe dovuto cominciare a cogliere i punti essenziali della situazione: Monsieur Jourdain frequenta il conte Dorantes nella speranza di essere ammesso nell'ambiente dei nobili e di riuscire a conquistare la Marchesa Dorimène, vedova da quattro anni. Dorantes, che spilla continuamente soldi a Jourdain, glielo lascia credere e ha perfino architettato ogni cosa in modo tale che Dorimène creda di ricevere regali e inviti a serate musicali dallo stesso Dorantes, che infatti la corteggia e cerca di conquistarla in ogni modo. L'atten-

die in meinem Kopf so gut wie fertig ist, bennant "Ariadne auf Naxos", und gemischt aus heroisch-mythologischen Figuren im Kostüm des XVIII. Jahrhunderts in Reifröcken und Straußenfedern und aus Figuren der commedia dell'arte, Harlekins und Scaramouches, welche ein mit dem heroischen Element fortwährend verwebtes Buffo-Element tragen».

²⁵ BwS, 15.5.1911, p. 116: «[...] in Paris stand es auf einmal klar vor mir, wie vortrefflich der "Bourgeois Gentilhomme" sich eigne, ein solches opern-artiges Divertissement einzulegen».

²⁶ Si veda Philippe Beaussant, *Versailles, opéra*, Parigi, Gallimard, 1981.

²⁷ *Der adeliche Bürger* (1751).

zione di tutti è proiettata verso la rappresentazione che si terrà quella sera stessa, un'occasione per la quale i garzoni di sartoria, nel loro balletto, vestono a nuovo Monsieur Jourdain. Il giovane Compositore, allievo del Maestro di Musica, ha preparato un'opera intitolata *Ariadne auf Naxos*, molto adatta a una vedova (così come vuole M. Jourdain), visto che nella sua condizione di abbandonata Arianna somiglia proprio a una vedova. Il Maestro di Danza precisa che il pezzo tragico sarà seguito da un epilogo comico chiamato "L'infedele Zerbinetta e i suoi quattro amanti". Nel conversare con tutti questi personaggi, con il Maestro di Scherma, con il Filosofo, con il Sarto, con la serva Nicoline e con la stessa Madame Jourdain, il padrone di casa si copre continuamente di ridicolo.

Con il secondo atto il pubblico avrebbe dovuto trovare conferma del ridicolo triangolo Jourdain-Dorimène-Dorantes, i quali, al levarsi del sipario, si ritrovano per la cena con intrattenimento musicale in casa di Jourdain. La serata è vivacizzata dalla dabbenaggine di Jourdain, dai cuochi e dai lacchè che si muovono a suon di musica, dalla danza del garzone di cucina e dall'irruzione dell'indignata Madame Jourdain, che se la prende con tutti. Con un rapido cambiamento sul palcoscenico si sarebbe poi passati a una "scena di ricordo" in cui il Compositore, il Maestro di Musica, il Maestro di Danza, la Primadonna e Zerbinetta – ognuno secondo le proprie inclinazioni – avrebbero anticipato l'esile trama dell'*Ariadne* vera e propria, specialmente dopo l'annuncio del padrone di casa che l'epilogo sarebbe stato recitato contemporaneamente all'opera per consentire l'inizio dei fuochi artificiali alle nove in punto. Il Compositore, disperato per il temuto connubio con Zerbinetta e i suoi, non avrebbe poi trovato il coraggio di rinunciare a tutto all'ultimo minuto. E la rappresentazione di *Ariadne auf Naxos*, ormai affidata anche all'improvvisazione degli attori, sarebbe cominciata con queste premesse.

Hofmannsthal (che a quel tempo aveva già in mente *Die Frau ohne Schatten*) era convinto che questo «lavoro intermedio» su Arianna potesse diventare una cosa molto affascinante, un «genere nuovo» che si riallacciasse solo apparentemente a un modello del passato, poiché – scrive a Strauss nel marzo 1911 – «ogni sviluppo si compie nel movimento a spirale»²⁸. Preso dall'entusiasmo per la sua nuova idea, raccomandava al musicista di considerare attentamente il progetto di un'«ingegnosa parafrasi»

²⁸ BwS, 20.3.1911, p. 113: «[Ich glaube, *Ariadne*] kann etwas sehr Reizendes werden, ein neues Genre, das *scheinbar* auf ein älteres wieder zurückgreift, wie ja alle Entwicklung sich in der Spirale vollzieht».

dell'antico stile eroico, che avrebbe sapientemente intrecciato con lo stile dell'opera buffa. Quanto ad Arianna – soggetto privilegiato dell'opera lirica del Seicento e del Settecento, da Monteverdi in poi –, se la immaginava tratteggiata con delicatezza, «ma del tutto *reale*, reale come la Mare-scialla», la figura a lui più cara del *Rosenkavalier*²⁹.

Di lì a poco il nuovo progetto si concretizzò in una nuova collaborazione con Strauss, il quale – dopo una prima fase d'impaziente interesse per gli ulteriori sviluppi dell'idea – cominciò a esprimere dubbi e perplessità sulla “tenuta” complessiva della rappresentazione, e in particolare sul raccordo tra la parte ripresa da Molière e il *divertissement* operistico. L'adattamento del *Bourgeois gentilhomme* gli sembrava troppo debole nella sua seconda parte, quasi priva di effetto nel finale, e «l'ossatura drammatica»³⁰ del canovaccio piuttosto esile, riscattabile soltanto grazie a un grande slancio poetico nella realizzazione. «Selli dunque il Suo Pegaso», scrive da Garmisch, sentendosi poco stimolato dall'intreccio³¹. Pur essendo pronto a correggere e a rimaneggiare anche la struttura, Hofmannsthal pensava che un finale senza troppe pretese d'effetto fosse più adatto all'innesto con il *divertissement*³², e vedeva in quella che Strauss considerava “esilità” una “linearità” molto consona all'opera eroica, un'asciuttezza peraltro controbilanciata dall'elemento buffonesco³³. E al musicista che insisteva sulla necessità di avere un intreccio capace di suscitare vero interesse³⁴, Hofmannsthal replicava con la convinzione che, rispetto al «tessuto spiri-

²⁹ BwS, 19.5.1911, p. 118: «Nicht als eine sklavische Nachahmung, sondern als eine geistreiche Paraphrase des alten heroischen Stils, durchflochten mit dem Buffo-Stil. Die Figur der Ariadne denke ich mir zart umrissen, aber ganz *wirklich*, so wirklich wie die Feldmareschallin».

³⁰ BwS, 22.5.1911, p. 120: «Da das dramatische Gerippe an sich ja dünn ist, hängt eben alles von der poetischen Ausführung ab».

³¹ BwS, 22.5.1911, p. 120: «Also satteln Sie den Pegasus» (si veda anche la nota 34).

³² BwS, 20.5.1911, p. 119-120: «Einem Stück, das gut und pointiert abschlosse, könnte man kaum noch eine Oper anhängen».

³³ BwS, 25.5.1911, p. 122: «Das Szenarium nennen Sie ein wenig *dünn*, das ist ganz richtig. Vielleicht wäre der noch richtigere Ausdruck: ein wenig *geradlinig*, vielleicht ein wenig allzu *geradlinig*. / Es gibt keine Umbiegung, keine eigentliche dramatische Wendung. Denke ich an die heroische Oper, [...] so erscheint mir dies *Dünne*, *Geradlinige* nicht verfehlt. Auch bringt die Verflechtung mit dem anderen, buffonesken Element ja einen starken Reiz, hebt die Monotonie auf».

³⁴ BwS, 27.5.1911, p. 124: «[...] die Handlung an sich interessiert nicht, ebensowenig wie interessante Kostüme den Ausschlag geben. Mich persönlich interessiert die Sache auch nicht gerade übermäßig, darum bat ich Sie, Ihren Pegasus etwas zu stimulieren».

tuale», l'architettura dell'opera «è soltanto lì per contorno», che l'essenza dell'opera, e in particolare l'«essenziale» tra Arianna e Bacco, gli si presentava alla mente «così ben sfumato, così delicatamente mosso, così psicologico e così poetico al tempo stesso» che l'interesse del pubblico e dello stesso Strauss non sarebbe certo mancato³⁵.

Nonostante la freddezza di Strauss, l'attaccamento di Hofmannsthal all'*Ariadne* si faceva di giorno in giorno più forte. Per questo singolo lavoro, «piccolo ma non facile», chiamava a raccolta tutte le forze, non pensava ad altro³⁶. Oltre all'entusiasmo artistico, era qui operante anche una vicenda personale del poeta, da qualche tempo legato da una profonda e tenera amicizia con la contessa Ottonie Degenfeld. Il carteggio tra Hofmannsthal e la giovane vedova, che ha inizio nel 1909³⁷, mostra una sorta di trama ideale e segreta in cui la figura di Arianna tende a identificarsi con quella di Ottonie³⁸. E qui va notato che la prima lettera in cui Hofmannsthal menziona, sia pure solo di sfuggita, *Ariadne auf Naxos* non è indirizzata a Strauss, bensì a Ottonie Degenfeld, ed è datata 9 febbraio 1911³⁹. «La Sua "Ariadne"», scrive il poeta qualche mese dopo, «piace molto a tutti coloro che possono ascoltarla o vederla. E me ne rallegro molto; quando qualcuno ne parla così, per me è come se noi due ci guardassimo»⁴⁰. «Amo proprio molto la mia "Ariadne"», osserva la contessa tra gli ultimi giorni di febbraio e i primi di marzo del 1913⁴¹.

³⁵ BwS, 28.5.1911, p. 125: «Dieses seelische Gewebe ist das *Eigentliche* und das andere (was Sie mit dem treffenden Wort Architekturgarten bezeichnen) ist nur drum herum [...]. Dieses *Eigentliche* zwischen Ariadne und Bacchus nun schwebt mir so nuanciert, so zart bewegt, so psychologisch und so lyrisch zugleich vor der Seele, daß ich es schon miserabel ausführen müßte, wenn es Sie nicht schließlich [...] "interessieren" sollte».

³⁶ BwS, 5.6.1911, p. 127: «Ich nehme jetzt meine ganze Kraft für diese eine kleine aber nicht leichte Sache zusammen, denke an nichts anderes, schreibe keine Briefe [...]».

³⁷ Marie Therese Miller-Degenfeld e Eugene Weber (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt*, Francoforte, Fischer, 1986 [abbr.: BwD].

³⁸ Si vedano Wilfrid Feldhütter, *Ariadne am Ufer des Inn. Der Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal mit Ottonie von Degenfeld*, Monaco, Bayerischer Rundfunk, 1979 e Andrea Landolfi, Recensione a BwD, in «Studi Germanici» XXIV-XXVI (1986-1988), pp. 570-571.

³⁹ BwD, 96.

⁴⁰ BwD, 6.9.1911, p. 169: «Ihre "Ariadne" gefällt allen Leuten, die es hören oder sehen dürfen, so sehr. Es freut mich so sehr, mir ist dann immer, wenn jemand so darüber spricht, als sähen wir einander an».

⁴¹ BwD, 257: «Ich liebe halt *meine* Ariadne sehr».

Intanto, però, Strauss era tornato alla carica, preoccupato di come Hofmannsthal avrebbe realizzato concretamente la transizione dalla commedia all'intrattenimento operistico⁴². E una volta letto il manoscritto completo dell'*Ariadne*, il musicista non mostrò certo un grande entusiasmo, ritenendo, tra l'altro, che il colloquio di Arianna e Bacco dovesse avere una «più vivace tensione interiore»⁴³. «Deve andare ancor di più verso l'alto», scrive da Garmisch, «più solare, più dionisiaco – per favore tenda il Suo Pegaso ancora un po'»⁴⁴. Intorno alla metà del luglio 1911, il poeta rispose con una lunga lettera (da cui più tardi sarebbe scaturito lo scritto noto come *Ariadne-Brief*), nella quale rivendicava con appassionato puntiglio i meriti della propria creazione, “spiegando” ciò che Strauss sembrava non aver compreso⁴⁵.

Ma forse la comprensione tra i due, qui, non era possibile. Pur cercando sempre di tener conto delle esigenze sceniche, Hofmannsthal concepiva la sua *Ariadne* come qualcosa di più di un semplice libretto, lo vedeva come un «componimento poetico destinato alla musica»⁴⁶. Dando per scontato che il pubblico e la critica non afferrano mai, in un primo momento, il significato profondo di un'opera d'arte⁴⁷, il poeta era convinto che la rappresentazione avrebbe potuto comunque reggere bene grazie agli elementi compositivi che si offrono subito all'apprezzamento del pubblico. Così, mentre Strauss temeva che il pubblico non avrebbe colto né il significato profondo dell'opera, né il senso immediato dell'azione⁴⁸, Hofmannsthal affidava il successo dell'*Ariadne* al «fascino stili-

⁴² BwS, 10.6.1911, p. 127: «Wie vollzieht sich denn der Übergang vom Stück zur Oper: offene Verwandlung? Oder fällt der Vorhang?».

⁴³ BwS, 14.7.1911, p. 132: «Nur die Aussprache zwischen Ariadne und Bacchus hätte ich mir noch bedeutender gewünscht, mit lebhafterer innerer Steigerung».

⁴⁴ BwS, 14.7.1911, p. 132: «Das muß noch mehr in die Höhe gehen, wie der Schluß der “Elektra”; sonniger, dionysischer – bitte spannen Sie Ihren Pegasus noch ein bißchen».

⁴⁵ BwS, 132-135. Hugo von Hofmannsthal, *Ariadne. Aus einem Brief an Richard Strauss*, in «Almanach für die musikalische Welt» 1912-1913, ora anche in GW V, 297-300.

⁴⁶ BwS, 23.7.1911, p. 137: «[...] die Anfertigung einer für Musik bestimmten Dichtung».

⁴⁷ BwS, 23.7.1911, p. 138: «Das eigentlich Poetische eines Dichterwerkes, der wirkliche Gehalt, wird zunächst niemals verstanden».

⁴⁸ Riferendosi all'appassionata lettera ricevuta intorno alla metà del luglio 1911, Strauss scrive al poeta: «Bitte vergleichen Sie dann ruhig nochmal Brief und Stück und schauen Sie, ob nicht einiges vom Brief noch in's Stück hinein kommen kann, um die Symbole *noch anschaulicher* werden zu lassen» (BwS, 19.7.1911, p. 136).

stico», al «bizzarro miscuglio di eroico e di buffo», ai «versi elegantemente rimati», alla compiutezza formale di singoli “pezzi” operistici e a «tutto l’elemento giocoso apparentemente marionettistico»⁴⁹. L’azione principale, poi, gli appariva congegnata in modo che risultasse del tutto familiare allo spettatore medio: «Arianna abbandonata da Teseo, consolata da Bacco, insomma “Arianna a Nasso”: questo, come “Amore e Psiche”, è un qualcosa che ognuno ha sempre davanti agli occhi, anche solo come raffigurazione di gesso sulla stufa»⁵⁰. Quanto all’elemento simbolico al centro dell’azione, gli sembrava chiaramente e semplicemente identificabile nella contrapposizione tra «da donna che ama soltanto una volta» e «quella che si dà molte volte»⁵¹.

Hofmannsthal contava anche sulla possibilità di raccordare perfettamente la commedia e l’intrattenimento operistico grazie alla scena in prosa che aveva previsto tra le due unità, che doveva essere «allegra, brillante, spiritosa, elegante»⁵² e “spiegare” «l’unione dell’opera seria e dell’opera buffa»⁵³. Ed era convinto che le persone di media cultura avrebbero subito apprezzato ciò che ci si era sforzati di ottenere con l’*Ariadne*, vale a dire un distillato delle due componenti dello spettacolo teatrale all’epoca di Molière: l’«opera mitologica» da un lato, e le «maschere» italiane che ballano e cantano dall’altro⁵⁴. Va però detto che Hofmannsthal non si na-

⁴⁹ Parlando della necessità di offrire elementi compositivi che il pubblico possa mettersi *subito* in bocca come farebbe un bambino, Hofmannsthal scrive: «Hier in der “Ariadne” ist dem Publikum in dem stilistischen Reiz dieser Rahmen-Oper, in der bizarren Mischung des Heroischen mit dem Buffo, in den zierlich gereimten Versen, den geschlossenen Nummern, dem ganzen scheinbar puppenhaft Spielerischen zunächst etwas gegeben, womit es nach Kinderart ins Maul fahren kann» (BwS, 23.7.1911, p. 139).

⁵⁰ BwS, 23.7.1911, p. 139: «Ariadne, von Theseus verlassen, vom Bacchus getröstet, kurz “Ariadne auf Naxos”, das ist wie “Amor und Psyche” etwas, was jeder vor sich sieht, und wäre es auch als gipserne Ofenfigur».

⁵¹ BwS, 23.7.1911, p. 139: «Das Symbolische nun, die Gegenüberstellung der Frau, die nur einmal liebt, und der, die viele Male sich gibt, ist so zentral behandelt, in einem so simplen und entschiedenen Kontrast, [...] daß es zu einem gänzlichen Nichterkennen seitens des Publikums (und unsere Erfolge macht das Publikum, gegen die Kritik) doch vielleicht nicht kommen wird».

⁵² BwS, 23.7.1911, p. 140: «Auch habe ich noch ein Vehikel, um diesen Hauptpunkt [die Gegenüberstellung der beiden Frauen] den Leuten näherzubringen: nämlich die der Oper vorhergehende Prosaszene»; BwS, 26.12.1911, p. 157: «[...] die Zwischenszene, die lustig, glänzend, geistreich, elegant sein muß».

⁵³ BwS, 7.2.1912, p. 167: «[Die Zwischenszene:] Erklärung der Vereinigung von opera seria und opera buffa».

⁵⁴ BwS, 26.7.1911, p. 142: «Die ganze Sache ist ja aus den beiden theatralischen Ele-

scondeva le difficoltà della messa in scena, anche perché riteneva che il vero Molière non fosse mai «esistito» sui palcoscenici tedeschi. «È stato recitato esclusivamente per essere distrutto», scrive a Strauss nel giorno di Santo Stefano 1911⁵⁵.

L'insistenza con cui Hofmannsthal ritornava sulla necessità di poter contare sulla regia di Max Reinhardt non scaturiva soltanto dal desiderio di coinvolgerlo personalmente nell'opera concepita per rendergli omaggio: era anche dettata dal timore che il delicatissimo equilibrio dell'*Ariadne* venisse compromesso dalla mancanza di sensibilità e di talento di un qualsiasi regista. E nel caldeggiare a più riprese la presenza del regista austriaco, Hofmannsthal mostrava tutto il suo amore verso questo suo lavoro, scritto per la donna che gli ispirava sentimenti di tenera amicizia: «Quest'opera, con la sua raffinata mescolanza stilistica, con il suo profondo significato nascosto sotto l'elemento giocoso, con il suo incorniciarsi nella commedia di Molière, che a sua volta è concepita in senso simbolico (Jourdain = il pubblico), quest'opera è una creazione delle più difficili, delle più incommensurabili. È uno dei miei lavori più personali e per me più preziosi. Pensato come un insieme composto di varie parti, può esistere, può arrivare a svilupparsi solo là dove un superiore genio teatrale sia in grado di modellare le parti in un insieme»⁵⁶. E più avanti, nella stessa lettera a Strauss: «Anche se penso [...] solo ai due gruppi Arianna-Bacco e Zerbinetta con i quattro uomini, devo dire a me stesso che, per esistere, per giungere comunque a manifestarsi in un senso superiore, hanno bisogno di una forza misteriosa, superiore alla pura e semplice musica. La dimensione studiatamente *ristretta* di questo spettacolo, quei due gruppi di

menten der Molièreschen Zeit förmlich herausdestilliert, aus der mythologischen Oper und aus den "maschere", den tanzenden und singenden italienischen Komödiantenfiguren».

⁵⁵ BwS, 26.12.1911, p. 157: «Bisher *existierte* Molière auf der deutschen Bühne nicht – wurde ausschließlich zu Tode gespielt».

⁵⁶ BwS, 18.12.1911, p. 149: «Es ist diese "Oper" mit ihrer raffinierten Stilmischung, ihrem unter Spiel versteckten tiefen Sinn, ihrer Einrahmung in den Molière, welche wieder als symbolisch gedacht ist (Jourdain = das Publikum), eines der allerheikelsten Gebilde, der aller-inkommensurabelsten. Es ist eine meiner persönlichsten und mir wertesten Arbeiten; als ein aus Teilen komponiertes Ganzes gedacht, kann sie nur dort existieren, nur dort zur Entstehung kommen, wo ein höheres theatralisches Genie Teile zu einem Ganzen zu formen imstande ist». Sulla raffinatezza dell'esperimento compiuto da Hofmannsthal si veda, tra gli altri, Stefan Kunze, *Die ästhetische Rekonstruktion der Oper. Anmerkungen zu «Ariadne auf Naxos»*, in «Hofmannsthal-Forschungen» 6 (1981), pp. 103-123.

attori l'uno accanto all'altro, lo spazio ristrettissimo, l'accuratissimo calcolo di ogni gesto, di ogni passo, il tutto concerto e danza a un tempo – tutto ciò [senza Reinhardt] sarebbe perduto, insignificante. Tra le mani [di qualsiasi altro regista] sarà un desolato brandello, e tra le mani di Reinhardt, le Sue, le mie, può diventare un fiore melodico, un fuoco danzante. Una cosa come questa ha bisogno *d'amore* [...]»⁵⁷.

I timori di Hofmannsthal riguardavano tutte le parti «dell'irripetibile esperimento dell'*Ariadne*»⁵⁸, ma s'incentravano soprattutto sui momenti in cui solo un regista di genio può veramente cogliere l'intenzione degli autori. Una particolare sensibilità artistica era certamente necessaria, secondo il poeta, per la parte ripresa da Molière e per la scena di raccordo, che con il loro carattere giocoso, la messa in scena con crinoline e candele, nonché i rimandi a Händel, contribuivano a creare la cornice esterna del "teatro nel teatro"⁵⁹. Ma era addirittura indispensabile nell'"opera incorniciata", dove si potevano prevedere notevoli difficoltà nel cogliere le sfumature e nel comprendere i «misteri»⁶⁰ dell'*Ariadne* vera e propria, che ovviamente s'imponeva come la parte principale, «quella per cui è stato creato il tutto»⁶¹. Nella scena di Bacco, per esempio, soltanto Reinhardt sarebbe

⁵⁷ BwS, 18.12.1911, p. 153: «Auch wenn ich [...] nur an die zwei Gruppen Ariadne-Bacchus und Zerbinetta und die vier Männer denke, so muß ich mir sagen, daß sie, um zu existieren, um in einem höheren Sinn überhaupt zur Erscheinung zu kommen, noch einer höheren geheimnisvollen Kraft bedürfen als bloß der Musik. Das ausgeklügelt *Enge* dieses Spieles, diese zwei Spielergruppen nebeneinander, engster Raum, sorgfältigste Berechnung jeder Gebärde, jedes Schrittes, das Ganze ein Konzert und gleichzeitig ein Tanz, [ohne Reinhardt] verloren, sinnlos; ein wüster Fetzen wird dies unter den Händen [jedes anderen Regisseurs], und kann unter Reinhardts, Ihren, meinen Händen eine singende Blume, ein tanzendes Feuer werden. *Liebe* braucht ein solches Ding [...]».

⁵⁸ Così Hofmannsthal in una lettera a Strauss: «Was mein Verantwortlichkeitsgefühl quälend steigert, ist der Gedanke, daß ich Sie durch die Raffinements des einmaligen Experimentes "Ariadne" verwirrt habe» (BwS, 13.12.1912, p. 206).

⁵⁹ BwS, 26.12.1911, p. 157: «Nochmals: Reinhardt ist unentbehrlich: a) für "Ariadne" selbst (dies Werk zerplatzt unter jeder andern Hand wie eine Seifenblase); b) für die Zwischenszene, die lustig, glänzend, geistreich, elegant sein muß; für den Molière selbst»; BwS, 30.1.1912, p. 164: «Bis zu [der "Ariadne" selbst] ist das Spielerische, Bühne auf der Bühne, Reifröcke, Wachskerzen, Anklänge an Händel etc. ein Hauptingrediens».

⁶⁰ BwS, 30.1.1912, p. 164: «Vielleicht übrigens machen Sie sich [...] vorläufig noch gar nicht klar, welche Schwierigkeiten und Geheimnisse selbst es [...] innerhalb der "Ariadne" selbst gibt».

⁶¹ BwS, 23.6.1912, p. 193: «"Ariadne" ist die Sache, um derentwillen das Ganze geschaffen ist».

stato capace di trasformare «il palcoscenico da marionette in una grande scena di sogno»⁶².

La “prima” *Ariadne auf Naxos* ebbe il suo debutto il 25 ottobre 1912, presso il Königliches Hoftheater di Stoccarda, sotto la regia di Max Reinhardt, al quale i due autori dedicarono il loro lavoro⁶³. Nonostante le amovibili cure di Hofmannsthal e gli sforzi di tutti, l'accoglienza del pubblico non fu però delle più calde. Ciò che l'infallibile istinto teatrale di Strauss aveva anticipato si verificò puntualmente: il pubblico e la critica non afferrarono il nesso tra la *comédie-ballet* e l'intrattenimento operistico, e dunque non seppero molto apprezzare, in questo contesto, né gli aspetti giocosi e buffoneschi del lavoro, né quell'elemento magico e poetico di cui Hofmannsthal aveva tanto parlato a Strauss.

Va comunque ribadito che anche il poeta, che pure aveva lottato quasi disperatamente per affermare il suo nuovo genere di opera lirica, era stato in qualche modo consapevole delle difficoltà insite nella struttura del lavoro. Nella sua osservazione che l'*Ariadne* poteva giungere alla luce solo là dove un superiore genio della regia fosse stato «in grado di modellare le parti in un insieme»⁶⁴ era già implicito il riconoscimento che all'opera nel suo complesso mancava quell'unità intrinseca che avrebbe potuto garantirne la “tenuta” sul palcoscenico. E questa consapevolezza emerge in qualche misura anche là dove Hofmannsthal confessa di aver dovuto faticare moltissimo per modificare, aggiungere, adattare, soprattutto per risolvere l'«infernale problema di scacchi» costituito dalla famosa scena di ricordo, che non doveva allontanarsi dalla parte ripresa da Molière e allo stesso tempo «contenere tutta la chiave dell'*Ariadne*»⁶⁵. Né si deve dimenticare che il poeta si era già prodotto in una sorta di consolazione preventiva quando, molto tempo prima, aveva scritto a Strauss: «[...] e comunque

⁶² BwS, 30.1.1912, p. 164: «Hier muß ein Wunder an Beleuchtung (Dunkelheit von überall, magisches Licht von oben) die puppenhafte Bühne in eine traumhafte große Bühne verwandeln».

⁶³ *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss, Op. 60. Zu spielen nach dem «Bürger als Edelmann» des Molière*, Berlino, Fürstner, 1912. La dedica sullo spartito recitava: «A Max Reinhardt / in segno di ammirazione e di gratitudine / Richard Strauss Hugo von Hofmannsthal».

⁶⁴ Si veda sopra, alla nota 56.

⁶⁵ BwS, 19.4.1912, p. 176: «[Die berühmte] “Zwischenszene”, die zugleich knapp und bunt, zugleich diskret und lustig, vom Molière nicht abstecken und doch den ganzen Schlüssel zur “Ariadne” enthalten sollte, eine höllische Schachaufgabe».

raccoglierò soltanto plebea incomprendione, quanto migliore, quanto più delicata, quanto più compiuta nello stile sarà la cosa»⁶⁶.

Poco più di un mese dopo il debutto, Hofmannsthal si era comunque convinto della necessità di rivedere la “sua” *Ariadne*, per la quale si era peraltro vantato di essersi «istintivamente» comportato nella maniera giusta, trovando un procedimento creativo che aveva finito con l'imporre allo stesso Strauss uno stile nuovo, un modo di comporre che, «dal punto di vista formale», era diverso dal solito e che aveva poi restituito al compositore, su un piano più alto, tutta la sua libertà⁶⁷. Scrivendo alla moglie il 4 dicembre del 1912, il poeta lamentava che il giorno prima, durante la rappresentazione dell'*Ariadne* a Dresda, aveva visto un teatro semivuoto, e concludeva amaramente che sarebbe stato necessario separare l'opera dalla commedia⁶⁸. Le successive rappresentazioni (spesso carenti o disastrose proprio nella parte ripresa da Molière) dovettero convincerlo sempre più di questa necessità. L'idea di un prologo concepito per il “recitativo secco”, di una breve unità che potesse diventare il «pedistallo definitivo» dell'*Ariadne* al posto della parte ripresa da Molière, emerse nel dicembre 1912⁶⁹. Ma Strauss preferiva tenere nascosto il progetto e voleva che, almeno in Germania, l'*Ariadne* continuasse a essere rappresentata nella sua forma originaria⁷⁰. Solo nel giugno dello stesso anno, ormai disgustato per

⁶⁶ BwS, 28.5.1911, p. 124: «[...] und im übrigen werde ich nur pöbelhaftes Unverständnis dafür ernten, je besser, zarter und stilvoller die Sache wird».

⁶⁷ BwS, 23.6.1912, p. 185: «Es tut mir wohl, zu denken, daß ich [...] in der Ausführung dieser bestimmten Arbeit, die Ihnen einen bestimmten Stil förmlich aufdrängte und Ihnen dadurch erst recht, auf einer höheren Ebene, alle Freiheit zurückgab, mich eben instinktmäßig richtig verhalten habe».

⁶⁸ Lettera a Gerty von Hofmannsthal, citata in Manfred Hoppe (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, vol. XXIV (*Operndichtungen 2. Ariadne auf Naxos. Die Ruinen von Athen*), Francoforte, Fischer, 1985, p. 202: «Gestern *Ariadne*, war auch die Aufführung sehr schön, aber das Haus sehr schlecht besucht, was einem, wenn man *Rosenkavalier* gewöhnt ist, ganz komisch vorkommt. Man wird wohl die Oper abtrennen müssen».

⁶⁹ BwS, 22.12.1912, p. 210: «[Ich will] auch das Vorspiel zur “Ariadne” vornehmen und ein bißchen durchgehen, alle Anspielungen tilgen, die nach rückwärts (auf den “Bourgeois”) deuten, so daß das Ganze für eine Behandlung mit Secco-Rezitativen als bleibendes Piedestal für “Ariadne” möglichst gut wird». Si confronti anche BwS, 9.1.1913, p. 211: «[...] diesem ganzen Vorspiel, für Secco-Rezitativ berechnet, gebe ich eine Dauer von 25 bis 30 Minuten».

⁷⁰ BwS, prima metà del gennaio 1913, p. 211: «Die Bearbeitung der “Ariadne” zu Secco-Rezitativ eilt gar nicht. [...] die “Ariadne” [soll weiterhin] in der jetzigen Form laufen».

le manipolazioni subite dall'opera in varie occasioni, e in particolare nella rappresentazione di Monaco, Hofmannsthal si decise a proporre più fermamente all'attenzione di Strauss il prologo che avrebbe sostituito «la scena di raccordo» e, con quella, l'intera *comédie-ballet*. «A che serve in questo caso incollare qua e là, eliminare o ritoccare questa o quella scena», domanda retoricamente il poeta, «che scopo ha tutto questo rappezzare insufficiente? L'unico rimedio giace da otto giorni nel mio scrittoio [...]: è il nuovo prologo»⁷¹.

Solo dopo aver redatto questo nuovo, definitivo prologo, che si basava sul recitativo secco (lasciando però spazio anche alla melodia), Hofmannsthal considerava ora conclusa la sua *Ariadne*⁷². Le fatiche del poeta e del compositore non erano certo finite, ma il riconoscimento che la versione originaria fosse un connubio nato da un'idea repentina e non troppo felice si era ormai definitivamente imposto. «L'improvvisata *mésalliance* [dell'opera lirica] con la commedia in prosa», scrive Hofmannsthal in quei giorni, «non è in grado, e in una certa misura non ha l'opportunità, di sussistere a lungo, perché troppo simile alla gemellanza siamese o dei centauri»⁷³.

Pur avendo sempre espresso riserve a proposito del connubio tra *comédie-ballet* e intrattenimento operistico, Strauss si mostrava però contrario a modificare radicalmente l'idea originaria di Hofmannsthal, la quale peraltro non mancava di procurare, di tanto in tanto, anche qualche soddisfazione ai due autori. La figura del Compositore, che il poeta aveva posto al centro del nuovo prologo quale «personaggio simbolico, mezzo tragico, mezzo comico»⁷⁴, si scontrava con l'innata antipatia di Strauss «per tutti gli artisti trattati in drammi e romanzi, e in particolare per musicisti, poeti e pittori»⁷⁵. Ma c'era anche un'altra ragione, forse ancor più forte, sebbene a

⁷¹ BwS, 3.6.1913, p. 234: «Was hilft hier herumkleistern, diese und jene Szene streichen oder aufmachen [...] was soll alle die unzulängliche Herumflickerei, die einzige Abhilfe liegt seit 8 Tagen in meinem Schreibtisch [...]: es ist das *neue Vorspiel*».

⁷² BwS, 12.6.1913, p. 244: «Hier ist ein korrigiertes Exemplar des neuen definitiven "Ariadne"-Vorspiels, durch dessen Existenz ich erst das ganze Werk "Ariadne" als geschlossen ansehe».

⁷³ BwS, 12.6.1913, p. 235-236: «Mit dem Ganzen, wie es geworden ist, [...] bin ich zufrieden, wogegen jene improvisatorische *Mésalliance* mit der Prosakomödie dauernd bestehen nicht kann und gewissermaßen nicht darf, weil allzu kentauren- oder siamesisch-zwillinghaft».

⁷⁴ BwS, 3.6.1913, p. 234: «Der Komponist steht jetzt ganz in der Mitte, ist eine symbolische halb tragische, halb komische Figur».

⁷⁵ BwS, 15.6.1913, p. 237: «Sie müssen nämlich wissen, daß ich gegen alle in Dramen und Romanen behandelten Künstler, besonders Komponisten, Dichter und Maler, eine angeborene Antipathie habe».

prima vista meno comprensibile. «Mi sono inoltre talmente incaponito nel nostro primo lavoro», scrive ancora da Garmisch, «e lo considero così ben riuscito nella struttura e nella concezione che la nuova stesura mi si presenterà sempre come un tronco privo del capo e degli arti»⁷⁶. «L'idea di tutto l'insieme era eccellente», continua il musicista nel tentativo di consolare Hofmannsthal dopo i maltrattamenti subiti sul palcoscenico dalla parte ripresa da Molière, «e sicuramente sempre in questa forma celebrerà una felice resurrezione»⁷⁷. Furibondo per la “leggenda” di un *Bourgeois* interminabile e noioso, Strauss riteneva che fosse giunta l'ora di rendere piena giustizia all'*Ariadne* e in particolare alla parte ripresa da Molière. «Per questa ragione», scrive nel dicembre del 1913, «sono contrario anche a ogni rielaborazione o separazione dell'opera dalla commedia»⁷⁸.

Nel gennaio del 1914, dopo aver assistito a una riuscita rappresentazione dell'*Ariadne*, Hofmannsthal sembrava ormai convinto che non fosse necessario rimaneggiarla⁷⁹. Ma un anno dopo, nell'attesa di un allestimento berlinese dell'opera, esprimeva a Strauss la speranza che si potesse migliorare «questa creatura che procura dolore». Ciò che lo preoccupava era, non solo l'incomprensione da parte del pubblico della «spiritualità» dell'opera, ma anche quelle che ormai gli apparivano come carenze strutturali. «Ma qui c'era qualcosa che non quadrava proprio all'interno del lavoro», scrive a Strauss, «concezione e realizzazione, testo, musica e possibilità di attuazione scenica divergevano completamente»⁸⁰. Convinto che sarebbe stato meglio ritirare l'*Ariadne* dalle scene già dopo «la sfortunata esecuzione di Stoccarda» per poi ripresentarne una nuova e «intatta» ver-

⁷⁶ BwS, 15.6.1913, p. 237: «Außerdem habe ich mich in unsere erste Arbeit derart hineinverbissen, und halte sie im Aufbau und in der Idee für so glücklich, daß mir die neue Fassung immer wie ein Torso vorkommen wird».

⁷⁷ BwS, 15.6.1913, p. 237: «[...] das kann aber nichts daran ändern, daß die Idee des Ganzen nach meinem Gefühl ausgezeichnet war und sicher auch noch in dieser Form eine glückliche Auferstehung feiern wird».

⁷⁸ BwS, 15.12.1913, p. 250-251: «Alles in allem muß man doch einmal gerade [unserer feinen Arbeit] volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Aus dem Grunde bin ich auch gegen jede Verarbeitung und Trennung der Oper von dem Lustspiel».

⁷⁹ BwS, 2.1.1914, p. 256: «Sie haben völlig recht –, wir wollen nichts, nichts daran ändern».

⁸⁰ BwS, 18.1.1916, p. 329: «Ich bin nun voll Hoffnung, daß dieses Schmerzenskind repariert wird. Das Nichtverstehen des Geistvollen seitens des Publikums ist ja eine Sache für sich. Aber hier stimmt eben einiges innerhalb des Werkes nicht: Vision und Realisierung, Text, Musik und theatralische Durchführungsmöglichkeit klappten auseinander».

sione, Hofmannsthal cercava di convincere Strauss, anche scrivendo alla di lui moglie (Pauline Strauss-de Ahna), che ormai era giunta l'ora di dare la precedenza a quella che poi sarebbe stata chiamata la redazione "viennese" dell'opera⁸¹.

3. La "seconda" «*Ariadne auf Naxos*» (1916) e la sua nuova cornice drammaturgica

Alla fine Strauss si lasciò persuadere, ed entrambi si rimisero al lavoro. Quando finalmente, il 4 ottobre del 1916, la "seconda" *Ariadne auf Naxos*⁸² andò in scena al K.K. Hof-Operntheater di Vienna, la sua cornice esterna era ormai completamente diversa, mentre la parte "incorniciata" aveva subito soltanto qualche ritocco. E se la "creatura" più amata da Hofmannsthal assumeva la struttura che ancora oggi la sorregge sul palcoscenico, la parte derivata da Molière veniva accantonata, per essere poi rivista più avanti come lavoro autonomo (*Der Bürger als Edelmann, Il borghese gentiluomo*, 1917), ovviamente musicato da Strauss.

Nel Prologo della nuova *Ariadne*, Hofmannsthal trasformò la vecchia "scena di ricordo" in una cornice autonoma scritta con vivacità e buon umore, concepita in modo tale da sottolineare – come scrive il poeta nelle indicazioni per la scenografia – l'idea costante del "teatro nel teatro", di «un palcoscenico sul palcoscenico»⁸³. Al centro di tutto – al centro dei dissensi e delle controversie del momento, così come delle diverse e contrastanti esigenze della vita – sta il giovane Compositore, la cui figura tragica e al tempo stesso comica, riassume in sé la compenetrazione di due forme tradizionali e divergenti, l'opera seria e l'opera buffa, e ripropone, a livello di autore-personaggio, una delle antitesi tematiche dell'opera: la contrapposizione tra l'ideale eroico e la sua negazione.

Al posto della casa di Monsieur Jourdain c'è ora l'abitazione settecentesca del «più ricco uomo di Vienna»⁸⁴. In un locale assai vasto e profondo

⁸¹ BwS, 18.2.1916, p. 332: «Ich hätte ganz bestimmt das Werk damals nach der nicht geglückten Stuttgarter Aufführung von der Bühne zurückgenommen, vielleicht auf Jahre, und es dann erst, als ein unberührtes, frisch herausgebracht».

⁸² *Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel von Hugo von Hofmannsthal. Neue Bearbeitung. Musik von Richard Strauss, Op. 60*, Berlino, Fürstner, 1916.

⁸³ Si vedano le «Angaben für die Gestaltung des Dekorativen in *Ariadne* (Neue Bearbeitung)»: «Unerlässlich ist die Andeutung, daß hier ein Spiel im Spiele, eine Bühne auf der Bühne gemeint sei» (GW V, 294).

⁸⁴ Si veda la prima battuta del Maggiordomo: «HAUSHOFMEISTER. Womit kann ich dienen? Muß allerdings bemerken, daß ich pressiert bin. Die Vorbereitungen zur heuti-

in stile barocco o rococò⁸⁵ fervono i preparativi per la rappresentazione di un'opera seria, *Ariadne auf Naxos*, che il padrone di casa, «un grande mecenate», vuole offrire a «intenditori e persone di rango»⁸⁶. Nel “nuovo prologo” le ambizioni nobiliari di Monsieur Jourdain sono dunque ormai scomparse, ma i personaggi e gli incidenti sono molto simili a quelli della vecchia “scena di ricordo”. Il Maestro di Musica accoglie con disgusto l'idea che, dopo l'opera seria composta dal suo allievo, si rappresenti “L'infedele Zerbinetta e i suoi quattro amanti”, uno spettacolo che egli immagina come «una sorta di “Singspiel” o di farsa volgare alla maniera buffonesca di stampo italiano»⁸⁷. Il Compositore rimane colpito dalla bellezza di Zerbinetta poco prima che il Maestro di Musica gli riveli che costei canterà e danzerà nella farsa che deve seguire l'opera seria. L'ira del Compositore è momentaneamente interrotta dall'ispirazione improvvisa, ma si riaccende quando Zerbinetta presenta i suoi compagni: Arlecchino, Scaramuccia, Brighella e Truffaldino. Mentre la Primadonna e Zerbinetta si guardano in cagnesco, lo scontro tra il Maestro di Musica e il Maestro di Danza si concentra, non già (come avveniva nella vecchia versione) sui meriti delle rispettive arti, bensì, più specificamente, sul valore di un'opera seria come *Ariadne* e di un lieto epilogo con musica e balli che offre (lo sottolinea il Maestro di Danza) «melodie leggere e orecchiabili» e «un'azione chiara come il giorno»⁸⁸.

Quando tutto è ormai pronto per la rappresentazione, e gli ospiti hanno già lasciato la tavola, ecco però il Maggiordomo con un ordine simile a quello della vecchia versione: per consentire l'inizio dei fuochi artificiali alle nove in punto, il padrone di casa vuole «vedersi servire i due lavori contemporaneamente sul suo palcoscenico», quello spassoso e quello triste, «con tutti i personaggi e la musica appropriata, così come lui l'ha ordinata e pagata»⁸⁹. La notizia getta nella disperazione più profonda il

gen großen Assembée im Hause des reichsten Mannes von Wien – wie ich meinen gnädigen Herrn wohl betiteln darf →» (GW V, 185).

⁸⁵ GW V, 294 («Angaben»): «Ein großer Saal im Barock- oder Rokokostil».

⁸⁶ GW V, 192: «MUSIKLEHRER. [...] Ariadne ist das Ereignis des Abends, um Ariadne zu hören, versammeln sich Kenner und vornehme Personen im Hause eines großen Mäzens».

⁸⁷ GW V, 185: «MUSIKLEHRER. [...] eine Art von Singspiel oder niedrige Posse in der italienischen Buffo-Manier».

⁸⁸ GW V, 192: «TANZMEISTER. [...] ein heiteres Nachspiel mit Tänzen, leichte, gefällige Melodien, ja eine Handlung, klar wie der Tag».

⁸⁹ GW V, 193: «HAUSHOFMEISTER. [...] und es ist nun einmal der Wille meines gnädi-

Compositore e suscita lo sconcerto del Maestro di Musica. Il Maestro di Danza, invece, coglie subito la possibilità di ravvivare, con le improvvisazioni di Zerbinetta e dei suoi, non solo l'azione, ma anche lo scenario dell'isola deserta, considerato misero dal padrone di casa, ma adattissimo, secondo il Compositore, a un'eroina che si pone come simbolo della solitudine umana⁹⁰. Una volta avviata la revisione dell'opera seria, il Maestro di Musica, il Maestro di Danza, la Primadonna, Zerbinetta e lo stesso Compositore – ognuno secondo le proprie inclinazioni – anticipano l'esile svolgimento della vicenda di Arianna. Ma all'ultimo momento il Compositore, che pure si è lasciato conquistare dal fascino di Zerbinetta, si rende conto della contaminazione "sacrilega" alla quale sta per consentire e fugge disperato.

La rappresentazione di *Ariadne auf Naxos*, ormai affidata anche all'improvvisazione degli attori, comincia dunque senza il Compositore, che la considera ormai snaturata e irriconoscibile, sia per i tagli e le modifiche subite, sia per la commistione con il genere buffonesco. Agli occhi di chi coltiva in sé la figura di un'eroina avvolta soltanto nella purezza spirituale l'arte parrebbe aver subito una sconfitta irreparabile. Ma forse non è così, sembra dire Hofmannsthal, che pure almeno in parte s'identifica con il Compositore. Se lo spettacolo continua con buone possibilità di riuscita, forse è perché l'artista può andare incontro ai gusti del pubblico senza rinunciare all'essenza del suo lavoro. E se ciò avviene, allora l'arte s'impone su tutto e riesce a sconfiggere tutte le miserie della vita quotidiana, e in particolare la mancanza di gusto del pubblico e le esigenze materiali di chi commissiona lo spettacolo⁹¹. L'artista, in altre parole, non deve fuggire davanti alle difficoltà di far valere le ragioni dell'arte, e ciò anche nei confronti di un pubblico che preferisce l'epilogo comico con un'azione trasparente alla complessità spirituale insita in una disperata vicenda come quella dell'eroica figlia di Minosse. La necessità di trovare una formula-

gen Herrn, die beiden Stücke, das lustige und das traurige, mit allen Personen und der richtigen Musik, so wie er sie bestellt und bezahlt hat, gleichzeitig auf seiner Bühne serviert zu bekommen».

⁹⁰ Si veda la battuta del disperato Compositore dopo che il Maestro di Musica ha dichiarato di condividere l'opinione del padrone di casa sulla «wüste Insel»: «KOMPONIST. Ariadne auf Naxos, Herr. Sie ist das Sinnbild der menschlichen Einsamkeit» (GW V, 194).

⁹¹ In questo senso si può concordare con Martin Stern, *Spätzeitlichkeit und Mythos. Hofmannsthals «Ariadne»*, in «Hofmannsthal-Forschungen» 8 (1985), là dove scrive che nel finale dell'opera l'arte sconfigge quasi tutti i condizionamenti della vita (p. 296).

zione che sapesse anche divertire, che costituisse una sorta di punto di contatto con il pubblico si faceva dunque sempre più chiara in Hofmannsthal, nonostante la sua tendenza tutta personale a dare la preferenza al lato tragico della vita.

L'ingenuità, l'inesperienza e la comicità del giovane Compositore – che almeno in parte richiamano i tratti dell'immortale Johannes Kreisler di E. T. A. Hoffmann⁹² – costituiscono d'altro canto una sorta di vivace e ironica rappresentazione delle ragioni espresse in chiave molto seria da Hofmannsthal nel già ricordato scritto noto come *Ariadne-Brief*. E in questo contesto non va dimenticato che, così come Strauss aveva cercato di convincere il suo "librettista" della necessità di andare incontro alle esigenze del pubblico e dell'allestimento, allo stesso modo il Maestro di Musica e ancor più il Maestro di Danza cercano, nel Prologo, di convincere il Compositore ad accettare una situazione di compromesso. Tuttavia, mentre Hofmannsthal aveva finito con l'adattare le proprie esigenze artistiche a quelle del pubblico e del palcoscenico, il giovane Compositore fugge, convinto che sia meglio «gelare, morir di fame, pietrificarsi» nel proprio mondo piuttosto che restare in quello di Zerbinetta e dei suoi compagni⁹³.

4. *L'Arianna di Hofmannsthal: oblio e fedeltà*

Nell'*Ariadne auf Naxos* "viennese" (così come nella prima versione dell'opera) il mito greco di Teseo e Arianna viene ripreso soltanto in quella che potremmo chiamare la sua seconda parte. Grazie alla figlia di Minosse, re di Creta, l'ateniese Teseo ha già ucciso il Minotauro e abbandonato poi la principessa sull'isola di Nasso, dimentico della promessa di portarla con sé ad Atene come sua sposa. Quando il sipario si alza sullo scenario settecentesco, mostrando Arianna che giace immobile davanti alla grotta in

⁹² Come è noto, il personaggio creato da E. T. A. Hoffmann si caratterizza non solo nei *Kreisleriana* (1814-1815), un insieme di annotazioni autobiografiche, pezzi bizzarri e scritti fantastici redatti dallo stesso Kreisler, ma anche nel romanzo incompiuto *Filosofia di vita del gatto Murr, con una biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler su casuali fogli di scarto* (1820-1822). Per l'influenza esercitata su Hoffmann, anche per questa figura, da Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) si veda Fausto Cercignani, *Hoffmann nella scia di Wackenroder. «Kreisleriana» e dintorni*, in *Studia theodisca VI* (1999), pp. 179-228.

⁹³ Rivolto al Maestro di Musica, suo amico e mentore, il Compositore grida nel fuggir via: «Wer hieß dich zerren, mich! in diese Welt hinein? Laß mich erfrieren, verhungern, versteinen in der meinigen!» (GW V, 199).

compagnia del suo dolore, gli elementi dell'opera seria e dell'opera buffa stanno per intrecciarsi per mettere ancor più nettamente in risalto il percorso spirituale dell'eroina, di una figura femminile che, nella sua atemporalità paradigmatica, ha quasi perso ogni connotazione greca. L'Arianna del mito classico, arsa dal desiderio di vendetta, maledice Teseo, e la sua maledizione fa sì che questi dimentichi di sostituire la vela nera della nave per annunciare il successo della spedizione, provocando così la disperazione del padre Egeo, che si uccide precipitandosi nei flutti del mare.

L'Arianna di Hofmannsthal, invece, non maledice l'uomo che l'ha abbandonata, cerca anzi di dimenticarlo nell'annullamento di sé, che insieme alla fedeltà (la fedeltà a se stessi) è il presupposto essenziale della metamorfosi e della rigenerazione. «La trasmutazione», scrive Hofmannsthal nel già ricordato scritto noto come *Ariadne-Brief*, «è la vita della vita, è l'autentico mistero della natura creante; il perseverare è l'irrigidimento e la morte. Chi vuol vivere deve superare se stesso, deve trasmutarsi: deve dimenticare. E tuttavia, ogni umana dignità è legata al perseverare, al non dimenticare, alla fedeltà. Questa è una delle abissali contraddizioni su cui si basa l'esistenza, come il tempio di Delfi sul suo crepaccio senza fondo»⁹⁴.

Quando dunque il sipario si alza sullo scenario settecentesco dell'opera vera e propria, Arianna lamenta il suo dolore davanti alla grotta della selvaggia isola di Nasso, come se fosse stata risvegliata da un incubo terribile. Una triade di ninfe, simile a un antico coro, canta la sua pena. Naiade, Driade ed Echo lasciano spazio a Zerbinetta e ai suoi quattro compagni, che cercano di rallegrare la principessa con il canto e con la danza, ma invano. Arianna vorrebbe essere già morta e attende ansiosa l'arrivo di Ermete il messaggero, il dio bello e silente che conduce i defunti nell'Ade, nel regno che cancella ogni dolore. Vista l'impossibilità di rallegrare Arianna con la musica e con la danza, Zerbinetta allontana i suoi e, per cercare di strapparla alla sua disperazione, parla alla principessa come si fa tra donne: Arianna non è certo la prima e non sarà nemmeno l'ultima a essere abbandonata da un uomo, così come, del resto, ogni donna tradisce ancor prima di aver cessato di amare l'altro. Ma la principessa sembra non ascoltarla e si ritira nella grotta. Rimasta sola, Zerbinetta fa un resoconto

⁹⁴ GW V, 297: «Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft». Il vero titolo dello scritto è *Ariadne (1912). Aus einem Brief an Richard Strauss*.

delle sue vicende amorose, concludendo che, per lei come per le altre, vale sempre questo semplice ritornello: «Se avanzava il nuovo dio, / a lui muta mi donavo»⁹⁵. Rientrati in scena, i suoi compagni la corteggiano e, alla fine, Arlecchino riesce a trascinarla via, con gran dispetto degli altri.

Dopo un intermezzo musicale che crea un'atmosfera strana e misteriosa, le tre ninfe annunciano l'arrivo di Bacco. Il giovane e affascinante dio ha lasciato da poco l'isola di Circe, l'incantatrice che (come Bacco stesso le ricorda chiamandola da lontano) non è riuscita a esercitare su di lui le sue arti magiche. Lasciando la grotta al richiamo delle ninfe, Arianna sente parlare Bacco, prende la sua «dolce voce» per quella del messaggero della morte, e gli si fa incontro⁹⁶. Per un attimo, nel vederlo, crede di avere davanti a sé Teseo, ma poi si riprende e gli si rivolge come se fosse Ermes. Dal canto suo, colpito dalla bellezza della principessa, Bacco crede di trovarsi davanti a un'altra Circe. Nell'equivoco che ne segue, Arianna chiede a Bacco di prenderla con sé e di portarla via sulla sua nave. Il dio non afferra del tutto il senso delle sue parole ma, improvvisamente consapevole della sua potenza divina, si lascia andare con lei all'estasi dell'amore, che così sconfigge la dissoluzione e la morte. Arianna non comprende ciò che è avvenuto in lei, ma si lascia andare felice alla magia che ha trasformato la sua anima. E mentre anche Bacco si sente trasformato e rigenerato, Zerbinetta – uscita per un attimo dalle quinte – interpreta a modo suo l'esito della vicenda, ricordando a tutti di averlo previsto: «Se s'avanza il nuovo dio, / a lui mute ci doniamo»⁹⁷.

A dispetto dell'intervento di Zerbinetta, il mito si afferma così come verità superiore che annulla l'equivoco ed elimina le differenze, si conferma nucleo imprescindibile di valori e significati che con la sua potenza neutralizza il travestimento settecentesco e la commistione dei generi. L'intrusione di Zerbinetta nel momento più alto del finale, nel bel mezzo del grande mistero della trasmutazione reciproca, non intacca minimamente la sacralità del mito, che nella rappresentazione scenica ovviamente si affida anche alla musica di Strauss. Al di là di questo va comunque osservato che, così come la figura del giovane e ingenuo Compositore rimanda in qualche misura al personaggio di Johannes Kreisler, allo stesso modo l'intera *Ariadne auf Naxos* sta sotto il segno di un gioco e di un'ironia che per certi versi richiamano le atmosfere create a suo tempo dall'inge-

⁹⁵ GW V, 208: «Kam der neue Gott gegangen, / Hingegeben war ich stumm!».

⁹⁶ GW V, 216: «O Todesbote! süß ist deine Stimme!».

⁹⁷ GW V, 216: «Kommt der neue Gott gegangen, / Hingegeben sind wir stumm!».

gno di E. T. A. Hoffmann. Perché il mito possa imporsi sulla prosaicità della vita, perché la poesia possa sconfiggere la rozzezza del pubblico (e del mecenate che lo rappresenta), è necessario – sembra dire Hofmannsthal – non già insistere troppo sulla sacralità del mito e dei suoi significati, bensì “contaminare” il mito stesso offrendo contemporaneamente anche la sua negazione. Così come l'opera eroica può sopravvivere nella nostra epoca solo grazie alla parodia e al distacco ironico, così gli effetti nefasti della negazione del mito possono essere forse esorcizzati rappresentando tale negazione con evidenza pari (o addirittura superiore) a quella data al mito stesso.

In quest'ottica, il finale dell'opera tende a ribadire la sconfitta della prosaicità della vita di fronte a un'arte che è capace di evocare i grandi temi dell'annullamento di sé, della fedeltà, della metamorfosi e della rinascita intrecciando la delicata vicenda di Arianna alle avventure amorose di Zerbinetta. Quando la bella capocomico esce per l'ultima volta dalle quinte per riprendere con tono canzonatorio il suo ritornello («Se s'avanza il nuovo dio, / a lui mute ci doniamo»⁹⁸), Bacco e Arianna sono già sprofondati nell'estasi amorosa e stanno per essere racchiusi nel baldacchino della loro nuova unità spirituale: un'unità che rimanda alla sconfitta della disperazione, al mistero della rinascita in una nuova vita e alla forza salvifica di una metamorfosi che, pur nella sua esteriorità teatrale e musicale, rappresenta un evento che è al tempo stesso etico e psicologico-erotico.

Dietro il gesto beffardo di Zerbinetta c'è la sua capacità di essere fedele soltanto a un mondo senza identità, fatto di brevi impressioni e piccoli inganni; c'è la sua incapacità di cambiare la propria vita (“trasformarsi”, per lei, significa soltanto passare da un amante all'altro)⁹⁹ e perfino di modificare il proprio ruolo artistico (sa improvvisare nel gioco farsesco, dice il Maestro di Danza, ma «interpreta sempre soltanto se stessa»)¹⁰⁰; c'è l'impossibilità di rinascere e di rigenerarsi attraverso il dolore e la disperazione, perché in lei questi sentimenti sono preventivamente annullati dal gioco delle parti: gli abbandoni subiti (le sue «sole deserte») sono parecchi, ma senza dubbio ampiamente compensati, come lei stessa ammette, dai frivoli cedimenti al «nuovo dio» di turno¹⁰¹.

⁹⁸ Si veda la nota 97.

⁹⁹ GW V, 207: «Als ein Gott kam jeder gegangen, / Jeder wandelte mich um!».

¹⁰⁰ GW V, 195: «TANZMEISTER. [...] Da sie immer nur sich selber spielt, findet sie sich in jeder Situation zurecht».

¹⁰¹ GW V, 206: «ZERBINETTA. [...] Ach, solcher wüsten Inseln sind unzählige / Auch

La tipica dimensione di Zerbinetta, quella dell'attimo fuggevole, era già emersa ironicamente nel Prologo durante il breve civettare con il Compositore, il quale aveva finito col credere che la ragazza non fosse stata mai sfiorata dalle cose del mondo («Tu sei come me – ogni cosa terrena inesistente per la tua anima») e che l'attimo sublime da lei maliziosamente evocato potesse dare la sensazione dell'eternità¹⁰². Dietro il gesto scanzonato di Zerbinetta c'è però anche il rimando ad Arianna e alla sua vicenda di abbandono e di solitudine, di metamorfosi e di rinascita. La contrapposizione – e dunque il continuo rimando all'opposto – percorre infatti tutta l'opera e si delinea fin dal Prologo, là dove il concetto cardine di tutto il lavoro emerge per la prima volta, prima di confermarsi come scelta che può essere sconvolta dal destino: perseverare nella fedeltà a ciò che si è perduto cercando l'oblio della morte che cancella il dolore, oppure abbassarsi al livello dell'essere senza presente, dell'essere che vive solo nell'attimo fuggevole, sempre legato al ricordo (e all'aspettativa) di un meccanico ripetersi di un "uguale" amoroso? La scelta di Arianna è ovvia, ma il destino s'incarica di sconvolgerne l'esito, le dà la possibilità di continuare a vivere superando l'annullamento di sé nella metamorfosi del proprio essere, in una mutazione che implica la rinuncia all'unità dell'anima (un'unità che comunque è già infranta) a favore di una rigenerazione che restituisce l'interrezza dello spirito e che si nutre di felicità e di speranza.

Mentre Zerbinetta volteggia da un amore all'altro senza capire o senza voler capire, Arianna sembra destinata a restare «una di quelle donne che nella vita appartengono a un solo uomo e poi a nessun altro»¹⁰³. Quando il sipario si alza, Arianna è ormai diventata il simbolo della solitudine e dell'abbandono: intorno a lei non c'è più nulla se non il mare, gli scogli, gli alberi e l'eco stanca e remota del mondo, un ripetersi senz'anima come quello della ninfa Eco, oppure le voci lontane e incomprensibili delle maschere della vita quotidiana, le voci di Zerbinetta e dei suoi compagni. Eppure il destino ha in serbo qualcosa di diverso per questa eroina ridotta alla pura essenza dall'esperienza tragica: l'avvento del miracolo, di un dio che

mitten unter Menschen, ich – ich selber, / ich habe ihrer mehrere bewohnt»; «Als ein Gott kam jeder gegangen, / Und sein Schritt schon machte mich stumm» (GW V, 207).

¹⁰² GW V, 198: «KOMPONIST. Du bist wie ich – das Irdische unvorhanden deiner Seele. / ZERBINETTA *schnell, zart*. Du sprichst, was ich fühle. – Ich muß fort. Vergißt du gleich wieder diesen einen Augenblick? / KOMPONIST. Vergißt sich in Äonen ein einziger Augenblick?».

¹⁰³ GW V, 196: «KOMPONIST. [...] sie ist eine von den Frauen, die nur einem im Leben gehören und danach keinem mehr».

in qualche modo le somiglia (e che dunque è ben diverso da un *deus ex machina*), di un giovane innocente alla scoperta del mondo, che non ha ceduto a Circe, che ha resistito alla degradazione bestiale, alla trasformazione animalesca. Divino e umanissimo al tempo stesso, il giovane Bacco cerca l'amore e lo trova nell'essere che non lo riconosce, che lo prende per il muto messaggero dell'Ade e che quindi gli si dà senza esitazione, senza indugi, così come vorrebbe darsi alla morte.

L'incontro di Bacco e di Arianna è, qui, vita e morte al tempo stesso. È morte nell'evocazione di Bacco, il quale però evoca l'aldilà solo per esorcizzarlo, compiendo il miracolo della metamorfosi di Arianna, della sua nuova esistenza. È vita in questa stessa rinascita divina, nel risorgere che preserva e che sconfigge la morte. Ed è anche trasmutazione reciproca perché, agli occhi di Bacco, Arianna sembra una Circe benefica, una maga che, svelando il mistero e la profondità dell'amore, trasforma il giovinetto, confuso e smarrito dall'avventura precedente, in un dio consapevole della propria potenza e della propria grandezza divina. Incontro e metamorfosi, dunque; ma anche amore come trasfigurazione nel divino, come eros purissimo contrapposto all'incantamento dei sensi. Amore e metamorfosi, certo; ma anche fedeltà intesa come fedeltà a se stessi, alla parte divina del proprio essere, una fedeltà che, attraverso l'annullamento di sé, diventa il presupposto stesso della trasmutazione rigeneratrice.

Ma tutto ciò non deve far dimenticare la vena ironica che percorre l'intera opera, perché i giochi d'ironia, sottili ma penetranti, tendono a produrre effetti capaci di giovare tanto all'autore quanto l'opera stessa. Rivivere la vicenda di Arianna attraverso il filtro di un'ironia che gli consentiva di prenderne le distanze, dava a Hofmannsthal la possibilità di sublimare i sentimenti d'amore che provava per Ottonie Degenfeld, la giovane vedova che il poeta (novello Bacco nel mondo moderno) cercava di risollevare e di ricondurre alla voglia di vivere e alla speranza. Quanto all'opera, va detto che il progetto di raffigurazione mitica, fin dall'inizio condotto con amorevole cura, aveva necessità di stemperarsi nei luoghi comuni della commedia e del quotidiano, aveva bisogno di adattarsi a un contesto in cui la forza dei valori e dei significati sembrava destinata a infrangersi contro l'ottusità di un pubblico sempre più rivolto a un realismo dissacratore e senza spessore poetico.

Avviene così che, nell'*Ariadne auf Naxos*, anche l'ironia contribuisce a rafforzare le possibilità di penetrazione del mito nel mondo moderno e la capacità dell'arte di affermarsi come dimensione rigeneratrice. Il contrasto irrisolvibile tra i due filoni che attraversano il Prologo si ripropone, nell'o-

pera vera e propria, come inconciliabilità tra due diverse visioni della vita: il Prologo ci presenta l'idealismo esasperato e disperato del Compositore che contrasta con le miserie della vita quotidiana; l'Opera ci offre la poesia del mito in contrapposizione alla caricatura del reale nel personaggio di Zerbinetta. Ma tutti gli elementi compositivi finiscono con l'armonizzarsi, valorizzandosi a vicenda non solo grazie all'ironia che permea soprattutto il Prologo, ma anche tramite i vari mezzi usati da Hofmannsthal per mettere in rilievo i paradossi di una vita che è al tempo stesso miserabile e nobile, appiattita sul quotidiano eppure pronta a riconoscersi nella dimensione poetica o idealistica.

Non a caso, due personaggi del Prologo, due figure di scarso rilievo e per giunta meschine, sono destinate a rappresentare, nell'Opera, Bacco e Arianna. Durante i convulsi preparativi per lo spettacolo, l'unica preoccupazione del Tenore e della Primadonna è quella di mettersi in vista e di danneggiarsi a vicenda. Ma, dal momento in cui salgono sul palcoscenico, anche loro subiscono, grazie all'arte, una vera e propria metamorfosi: non sono più due cantanti, ma Bacco e Arianna, le due anime che incarnano, nell'incanto del mito, la dimensione eroica e divina. Solo Zerbinetta, il prosaico «controcanto terreno», colei che rappresenta l'assoluta «mancanza di fede nell'ideale eroico»¹⁰⁴, sembra non avere più scampo. Al pari dei suoi compagni, vere e proprie maschere prive d'identità, può interpretare soltanto se stessa: nel Prologo così come nell'Opera.

¹⁰⁴ In una discussione epistolare con Strauss sul finale dell'opera, Hofmannsthal usa espressioni quali: «die irdische Gegenstimme (Zerbinetta)» e «das Heroische und der Unglaube ans Heroische» (BwS, 15.5.1916, p. 339).

Eva Reichmann
(Bielefeld)

Franz Ferdinand als literarische Figur

Der österreichische Thronfolger Franz Ferdinand hat die Literatur zwar nicht in dem Ausmaß beschäftigt, wie dies Kaiser Franz Joseph getan hat¹. Dennoch geht von ihm eine Faszination aus, die Autoren zu unterschiedlichsten Darstellungen und Verarbeitungen anregte. Die historische Figur Franz Ferdinand ist in ihrer Bewertung umstritten, in einem Maße, wie die literarische Darstellung polarisiert ist. Den einen galt er als die Zukunft der Habsburger Monarchie, den anderen als Störer des Friedens in einem bedrohten Reich. Reformpolitiker oder kriegstreiberischer Chaot, autonome Persönlichkeit oder Mann unterm Pantoffel von Sophie Chotek, vernünftiger Politiker oder krankhaft machtgieriger Unmensch, schicksalsgebeutelter unglücklicher Mensch oder menschenverachtender Tierschlächter – die Darstellungen und Meinungen gehen weit auseinander. Die literarischen Darstellungen Franz Ferdinands halten sich in allen Fällen an die belegten überlieferten Fakten über ihn und sein Leben, doch ist die Auswahl der Fakten, aus denen das Thronfolgerbild konstruiert wird, und deren Wertung stark unterschiedlich.

Der Journalist und expressionistische Schriftsteller Robert Müller widmet Franz Ferdinand 1914 einen enthusiastischen Essay «Was erwartet Österreich von seinem jungen Thronfolger?»². Zwar ist der Essay gedacht als Handlungsanweisung für Karl Franz Josef, der nach der Ermordung Franz Ferdinands der neue Thronfolger ist – doch bezieht sich Müller mit seinem Idealbild eines Thronfolgers auf den ermordeten Vorgänger. Mül-

¹ Vgl. u.a. Leopold R. G. Decloedt, *Imago imperialis: Franz Joseph I in der österreichischen Belletristik der Zwischenkriegszeit*. Wien 1995.

² Erstveröffentlichung im Hugo-Schmidt-Verlag München. Im weiteren zitiert nach der aktuellen Ausgabe in: Robert Müller, *Gesammelte Essays* Paderborn 1995, dort Seite 7-84.

ler bezeichnet den Prinzen an sich als «poetischen Wert des Volkstums». (S. 7). Er unterstreicht die Gottgewolltheit der prinzlichen Stellung und bezeichnet den Prinzen als Symbol für Lebenswillen (S. 9). Als beides gilt ihm Franz Ferdinand. Im weiteren hebt Müller die entscheidende Rolle der Österreicher und der Habsburger für Europa hervor: da sie nicht reinrassige Germanen sind, sind sie besser als die Preußen, was er in Franz Ferdinand verkörpert sieht: «Franz Ferdinand war der ungeschliffene Demant Österreichs. Man sah ihn nie glänzen. Man wußte nur, daß er hart ist, hörte, daß er schwarz sei, und hielt ihn, wenn je einmal Strahlen aus ihm brachen, für ein Stück glimmende Kohle, einen düsteren Block gebundener Leidenschaften, eine nicht ungetrübte Quelle von lebensspendender Wärme und Rauch.» (S. 47-48). Sophie Chotek ist für Müller ein positiver Verstärker der Eigenschaften Franz Ferdinands: «Seine Kraft war seine Ehe. Seine Tat seine Frau. Er selbst beides. Sein Genie sein Erlebnis.» (S. 48). Müller bewundert vor allem die unbeugsame Willenskraft Franz Ferdinands, weder auf die geliebte Frau noch auf die Thronfolge zu verzichten, und seine Stärke, die politischen und familiären Schwierigkeiten mit Geduld und Ausdauer zu überwinden. «Härte» und «Tat» sind die Worte, mit denen Müller Franz Ferdinand am häufigsten in Verbindung bringt.

Ähnlich positiv sieht Karl Kraus in seinem Nachruf «Franz Ferdinand und die Talente» die Figur des ermordeten Thronfolgers: «Franz Ferdinand scheint in der Epoche des allgemeinen Menschenjammers, der in der österreichischen Versuchsstation des Weltuntergangs die Fratze des gemüthlichen Siechtums annimmt, das Maß eines Mannes besessen zu haben»³. Auch Karl Kraus betrachtet Franz Ferdinand als Hoffnungsträger: «Franz Ferdinand war die Hoffnung dieses Staates für alle, die noch glaubten, daß im Vorland des großen Chaos ein geordnetes Staatsleben durchzusetzen sei. Kein Hamlet, der, wär' er hinaufgeklommen, unfehlbar sich höchst königlich bewährt hätte; sondern Fortinbras selbst» (S. 558). Zwar gilt er Kraus als nicht so fortschrittlich, wie Müller ihn sieht, doch «Franz Ferdinands Wesen war, alles in allem, den Triebkräften österreichischer Verwesung, dem Gemüthlichen und dem Jüdischen, unfassbar und unbequem.» (S. 558). Wesentlich scheint mir, daß Kraus an ihm – der der Öffentlichkeit doch wenig bekannt war – Wesenszüge bemerkt, die später

³ Erstabdruck in «Untergang der Welt durch schwarze Magie, 10.7.1914, S. 400-403. Im weiteren zitiert nach Karl Kraus, Grimassen. Auswahl 1902-1914, München 1977, S. 557-560.

den Roman Ludwig Winders, «Der Thronfolger»⁴, entscheidend determinieren: «Der falschen Individualität eines Staatslebens, welches davon lebt, daß man's gewöhnt ist, und weil man sich das Gegenteil nicht vorstellen kann, und damit eine Ruh' ist – war er der Erzfeind, und zwischen den Zeilen einer heuchlerischen Erschütterung erfährt man erst, wie wenig er sich mit der Herablassung zu einer niedrigen Gemütsart angestrengt hat und vor allem, wie fremd ihm jener elastische Schritt einer Gesinnung war, die man Leutseligkeit nennt [...] Nichts hatte er von jener "gewinnenden" Art, die ein Volk von Zuschauern über die Verluste beruhigt.» (S. 559).

Diese positive Einschätzung fehlt in der fiktionalen Darstellung Joseph Roth's; in «Radetzky marsch»⁵ gelangt die Nachricht von der Ermordung des Thronfolgers während eines rauschenden Sommerfests bei der Hauptfigur Trotta ein, bei welchem Vertreter vieler Nationen der Monarchie zu Gast sind. Parallel zur Nachricht wird das Fest symbolisch von einem heftigen Gewitter gestört. Die Nachricht erschüttert die Herren jedoch wenig: «Wann der Herr Thronfolger wirklich ermordet ist, so gibt es noch andere Thronfolger!» (S. 283) läßt Roth den ungarischen Baron Nagy Jenö sagen. Der ungarische Graf Benkyö läßt sich gar zur Äußerung «Ich will es auf deutsch sagen: Wir sind übereingekommen, meine Landsleute und ich, daß wir froh sein können, wann das Schwein hin is!» (S. 285) hinreißen. Als Ursache für den Haß auf Franz Ferdinand nennt Roth den Nationalismus der Völker der Monarchie. Zwar kann Leutnant Trotta durch die Androhung, jeden zu erschießen, der weiter den Thronfolger schmäht, eine Trauerfeier einleiten, doch gerät der Trauermarsch, der von einem Orchester gespielt wird, eher zu einer makabren Freudentanz (S. 287-288) – eine Situation, die durchaus ihr Pendant in der Wirklichkeit der Wiener Gesellschaft gehabt haben soll. Lediglich zu Beginn des Romans «Die Kapuzinergruft»⁶ reflektiert Roth äußerst kurz auf eine eventuell positive Besetzung der Thronfolgerfigur: «Er [der Vater des Erzählers Trotta] gewann einflußreiche Freunde aus der näheren Umgebung des Erzherzog Thronfolgers Franz Ferdinand. Mein Vater träumte von einem

⁴ Ludwig Winder, *Der Thronfolger*. Erstveröffentlichung November 1937 im Züricher Humanitas-Verlag. Hier im weiteren zitiert nach Ludwig Winder, *Der Thronfolger*. Ein Franz-Ferdinand-Roman, Berlin 1989.

⁵ Joseph Roth, *Radetzky marsch*. Erstveröffentlichung 1932 in Berlin. Im weiteren zitiert nach Joseph Roth, *Radetzky marsch*, München 1988.

⁶ Joseph Roth, *Die Kapuzinergruft*. Erstveröffentlichung Balthoven 1938. Im weiteren zitiert nach Joseph Roth, *Die Kapuzinergruft*, Köln 1987.

slawischen Königreich unter der Herrschaft der Habsburger. Er träumte von einer Monarchie der Österreicher, Ungarn und Slawen. [...] mein Vater hätte vielleicht den Gang der Geschichte verändern können, wenn er länger gelebt hätte. Aber er starb, etwa anderthalb Jahre vor der Ermordung Franz Ferdinands. [...] Nicht umsonst hatte er mich auf den Namen: Franz Ferdinand taufen lassen [...]» (S. 7). Franz Ferdinands Idee des Trialismus wird hier angesprochen, die Möglichkeit einer Veränderung der Geschichte durch diese Idee kann durchaus auf Franz Ferdinand bezogen gelesen werden.

Hilde Spiel zeichnet Franz Ferdinand in ihrem 1987 erschienen Buch «Glanz und Untergang. Wien 1866-1938»⁷ wesentlich ungünstiger: nicht nur, daß sie – mit Bezug auf einen bosnischen Autor – Franz Ferdinand unterstellt, die Idee des Trialismus nicht wirklich verfolgt, sondern nur als politisches Druckmittel gegen die Ungarn eingesetzt zu haben; sie bezeichnet die Anhänger Franz Ferdinands als «dem Denken und Handeln des Kaisers feindlich gesinnte Koterie» (S. 186). Das Urteil Karl Kraus' über Franz Ferdinand ist in ihren Augen ein Fehlgriff. Bei ihrer Charakterisierung des Thronfolgers hebt sie vor allem die dokumentierte übermäßige Jagdleidenschaft, seine Ablehnung von modernen Künstlern wie Oskar Kokoschka, seinen Geiz und seine Wankelmütigkeit hervor.

Die wohl aktuellste literarische Verarbeitung der Thronfolgerfigur liefert Frederik Morton in seinem Roman «Wetterleuchten. Wien 1913/14»⁸; er schildert Franz Ferdinand als Mann mit herrischer Geste, finsterem und stechendem Blick, der «wie eine Bulldogge» seine Ideen vertritt; «[...] sein martialischer Schnurrbart war der grimmigste nach jenem des deutschen Kaisers» (S. 14). Zorn und Wut Franz Ferdinands, sein unberechenbares Temperament, werden für Morton verständlich durch die politische Situation und die ihn zur Untätigkeit verurteilende Warteposition als Thronfolger. In Mortons Darstellung ist Franz Ferdinand ein durchaus fähiger Politiker, der eine eigene Vision und eine konsequente politische Linie entwickeln kann. Angenehmerweise verzichtet Morton auf ausführliche Darstellungen der Jagdexzesse und anderer negativer Charakterzüge, er bleibt bei der durch historische Dokumente belegbaren politisch-historischen Wahrheit, ohne jedoch eine blutleere Figur zu zeichnen.

⁷ Hier zitiert nach der erweiterten zweiten Auflage, München 1988.

⁸ Frederic Morton, Wetterleuchten. Wien 1913/14. Erschienen Wien 1998. Englische Originalfassung aus dem Jahr 1989.

Ebenso widersprüchlich, wie Franz Ferdinand in kurzen Essays oder als Nebenfigur in Romanen gezeichnet wird, ist auch sein Bild in der Literatur, die seinen Namen im Titel trägt; hier nur eine kurze, unvollständige Auswahl: Der erste historisch-biografische Roman erschien bereits 1919 in Stuttgart, trägt den Titel «Franz Ferdinands Lebensroman: Ein Dokument unserer Zeit» und versucht, die Figur im Kontext der historischen Ereignisse zu werten und zu betrachten. 1930 folgte die ebenfalls an historischen Dokumenten orientierten Darstellungen «Erzherzog Franz Ferdinand. Seinem Andenken gewidmet von seinem Leibarzt» von Victor Eismenger⁹; 1931 veröffentlichte Bruno Adler seinen Tatsachenroman «Der Schuß in den Weltfrieden», welcher sich vor allem mit dem Attentat beschäftigt und die Gerichtsprotokolle zur Grundlage hat.

Ebenfalls 1931 erschien Bruno Brehms «Apis und Este. Ein Franz Ferdinand-Roman»¹⁰, von der Sekundärliteratur gerne als historisches Kolossalgemälde zu *Finis Austriae* aus großdeutscher Sicht bezeichnet. 1937 veröffentlichte Winder seinen Roman «Der Thronfolger», welcher den selben Untertitel trägt, wie Brehms Roman: «Ein Franz-Ferdinand-Roman».

Ein detaillierterer Vergleich dieser beiden Romane soll zeigen, wie unterschiedlich die literarischen Bewältigungsstrategien zur Darstellung Franz Ferdinands sind, wie die Figur teilweise als Metapher für eine politische Einstellung benutzt wird und die Frage aufwerfen, ob es den Autoren tatsächlich um den Thronfolger geht.

Bruno Brehm, Verfasser von «Apis und Este. Ein Franz Ferdinand-Roman» wurde am 23. Juli 1892 in Laibach geboren, damals Hauptstadt des zur k.u.k.-Monarchie gehörenden Herzogtums Krain, heute Hauptstadt der Republik Slowenien. Sein Vater ist in der österreichischen Armee, was zahlreiche Versetzungen und Umzüge der Familie bis hin nach Prag mit sich bringt. Obwohl Brehm anfangs gegen das Militär eingestellt ist, geht er (angeblich ausgelöst durch den Selbstmord des älteren Bruders) 1911 als Einjährig-Freiwilliger zur Feldartillerie. Die Armee erlebt er als Hort der Harmonie und Zuverlässigkeit, sie wird ihm zu einer Art Heimat. Noch in den ersten Wochen des ersten Weltkriegs gerät Brehm nach einer Verletzung in russische Kriegsgefangenschaft, aus welcher er erst nach eineinhalb Jahren entlassen wird. Doch sofort zieht er wieder in den Krieg, wird im Winter 1917 noch einmal verwundet. Den Zusammen-

⁹ Wien, Zürich und Leipzig 1930.

¹⁰ Bruno Brehm, *Apis und Este. Ein Franz Ferdinand-Roman*. München 1931.

bruch der Monarchie erlebt er als apokalyptisches Ereignis, als Verlust des Vaterlandes und es erschreckt ihn, daß die vorher in der Monarchie vereinten Völker nun jeweils eine eigene Heimat haben¹¹. Brehms Heimat war die Armee gewesen, ihr Verlust löst eine Identitätskrise aus. Brehm versuchte sich im Verlagswesen, mit wenig Erfolg. 1931 gelingt ihm mit «Apis und Este», welches später Band 1 der sogenannten Kaiserreichtrilogie wird, der Durchbruch als Schriftsteller; zuvor hatte Brehm bereits 5 Bücher veröffentlicht. «Apis und Este» wird bis 1944 23mal wieder aufgelegt und in 8 Sprachen übersetzt. 1933 tritt Brehm in den Reichsverband Deutscher Schriftsteller ein und sympathisiert offen mit den Nationalsozialisten. Er tritt 1939 in die NSDAP ein, seine Mitgliedschaft wird vordatiert auf den 1. Mai 1938. Nach dem Krieg wird er als Kriegsverbrecher verhaftet, jedoch im Februar 1946 entlassen und fällt 1948 unter eine Amnestie für Minderbelastete. Brehm ist als Autor nicht mehr erfolgreich; er stirbt 1974 in der Steiermark.

Sein literarisches Werk ist umstritten, nicht nur wegen Brehms Verhalten während des Dritten Reichs und wegen der großen Anerkennung, die ihm von Seiten der Nationalsozialisten gezollt wurde. Brehms Romane sind stilistisch und inhaltlich oft der Trivilliteratur zugeordnet worden. Zudem wird debattiert, ob er ein Anhänger der Monarchie gewesen sei, oder nicht eher im Gegenteil ihren Untergang herbeigewünscht habe.

Die Lektüre von «Apis und Este» läßt den Leser an Brehms Monarchietreue zweifeln. Fast verherrlichend wird das Freiheitsstreben der Serben geschildert, fast verklärend die Vorbereitungen der Gymnasiasten für das Attentat, Brehm baut sie als Helden auf und läßt ihnen weit mehr Raum, als Franz Ferdinand. Der Roman beginnt mit Apis (Dragutin Dimitrijevic) und endet mit Apis: erst auf Seite 91 tritt Franz Ferdinand zum ersten Mal auf; obwohl er auf Seite 428 stirbt, endet der Roman erst auf Seite 557 und schildert noch breit die Erlebnisse der Serben nach dem Attentat. Zwar nimmt der Thronfolger im Titel des Romans eine gleichwertige Stellung neben Apis ein, auch ist ihm der Untertitel gewidmet. Im Roman selbst kommt Franz Ferdinand jedoch zu kurz: nur wenig Raum nutzt Brehm für dessen Gestaltung als Figur, zudem fehlt jede Positivzeichnung. Umso mehr erstaunt es, wenn Brehm in «Wie ich Apis und Este schrieb»¹² den Thronfolger als Hoffnungsträger bezeichnet: «Ein Staat [...] lebt von dem Glauben an sich, und stirbt, wenn niemand mehr

¹¹ Vgl. Bruno Brehm, *Glückliches Österreich*, Jena 1938, S. 102f.

¹² In: *Piperbote* 5/1931, H.3, S. 1-4.

an ihn glauben will. Dieses Österreich vor dem Krieg glaubte nicht mehr an sich [...] Aber einer war noch da, der an Österreich glaubte und ein kleiner Kreis um ihn [...]»¹³. Demnach wäre Franz Ferdinand in Brehms Augen die Rettung der Monarchie gewesen, da er als Einziger an sie glaubte; sein Tod erst löst den Untergang aus. Es wäre zu erwarten, daß Brehm nun Franz Ferdinand wesentlich mehr Raum im Roman gibt, ihn zumindest differenzierter darstellt.

Die Ursachen für Brehms absolute Negativzeichnung liegen vielleicht in seinem Privatleben: Brehm hat angeblich als Treiber verkleidet einen von Franz Ferdinands Jagdexzessen miterlebt, ebenso das im Roman breit dargestellte Preisreiten der Armee am 8. Juni 1914, hat Gavrilo Princip als Gefangenen gesehen und alle mit dem Thronfolger verbundenen Örtlichkeiten besucht¹⁴. Es kann angenommen werden, daß sich persönliche Antipathien hier mit in die Darstellung mischen.

Ausführlich beschreibt Brehm z.B., wie Franz Ferdinand Almen aufkauft, ganze Gebiete absperren und harmlose Touristen verhaften läßt, um seiner Jagdleidenschaft zu frönen; «rot vor Zorn» schreit er Bauern an, die ihn beim Autofahren behindern¹⁵ und fast 10 Seiten widmet er der exzessiven, sinnlosen und grausamen Jagd. Fast kindisch freut sich Franz Ferdinand über eine Uniform, in welcher er allerdings keine gute Figur macht, da er sie mit seiner Jagdausrüstung kombiniert (S. 156-157). Im Gegensatz dazu sind die serbischen Attentäter durch Adjektive wie «schön», «herrlich» oder «stark» gekennzeichnet, selbst wenn sie körperliche Mängel haben, rückt Brehm sie in ein positives Licht.

Brehm scheint hin- und hergerissen zu sein zwischen der Figur Franz Ferdinands, der ihm als Repräsentant einer großen Idee gilt und von dem er eine konservative Revolution erwartet, und «Apis», Dragutin Dimitrijevic, als Führer revolutionärer Nationalisten. Brehm sieht wohl in beiden Figuren große Führerpersönlichkeiten, welche er an sich bewunderte. Nachdem nach 1918 der Nationalismus das dynastisch gewachsene Europa zerstört hatte, erscheint Brehm der Nationalismus kleiner Völker¹⁶

¹³ A.o., S. 2.

¹⁴ Vgl. «Wie ich Apis und Este schrieb», a.o. Da es sich um nicht belegte Äußerungen Brehms handelt, kann über den Wahrheitsgehalt hier nicht geurteilt werden.

¹⁵ Vgl. Apis und Este, a.o., S. 135-152.

¹⁶ Vgl. auch Bruno Brehm, Das war das Ende. Von Brest-Litowsk bis Versailles, München 1933. Band 2 der sogenannten Kaiserreichtrilogie.

als verabscheuungswürdig, weil dafür verantwortlich. Vielleicht wird Brehm als Reaktion darauf Nationalist, allerdings auf der Seite eines großen Volkes, des deutschen. Kernstück in Bezug auf den Nationalismus der kleinen Völker ist in «Apis und Este» eine Rede Franz Ferdinands vor seinen Offizieren (S. 379-381): Dem Nationalismus der kleinen Völker der Monarchie nachzugeben würde für Franz Ferdinand den Beginn des Chaos bedeuten, «der Kampf aller gegen alle», die Monarchie hingegen sichere «klare Tatsachen zwischen unklaren Völkern»; das Freiheitsstreben könne nicht funktionieren, es müsse daran scheitern «daß man den Nationalismus der französischen Revolution auf ein Gebiet anwenden will, das keine deutlichen nationalen Grenzen kennt».

Brehm hält Franz Ferdinand für einen potentiellen Erneuerer der Monarchie, würde Franz Joseph I ihn nicht daran hindern: «Zwei Kaiser sind zuviel, es kann nur einen geben – den des heiligen römischen Reiches deutscher Nation. Ein protestantischer Kaiser ist eine Unmöglichkeit, eine Frucht eben dieses Nationalismus, der ganz Europa in den Abgrund stürzen wird [...] Wenn es aber dem Erzherzog gelänge, zuerst als Kaiser von Österreich, dann aber als Kaiser des wiederhergestellten großen Reichs den Frieden zu schaffen in den eigenen Ländern – und dann in der Welt, dann könnte man sterben und hätte was Ganzes getan» (S. 278-279) sinniert Franz Ferdinand – oder Bruno Brehm? – in «Apis und Este». Franz Ferdinand glaubt an die Monarchie, doch steht er auf verlorenem Posten: «[...] dieses Verfall des Reiches zehrt an mir, und oft glaub ich, ein paar Offiziere und ich, wir sind die letzten Österreicher, die noch etwas wollen» (S. 276).

Das Ende von Franz Ferdinand ist das Ende des alten Europa, «denn mit diesem Mann werden alle Kaiser der großen Staaten dieser Erde zu Grabe getragen» (S. 443).

Bruno Brehms Roman «Apis und Este» ist – sollte er tatsächlich als Franz Ferdinand Roman gemeint sein – problematisch. Der angeblichen Hauptfigur wird wenig Raum gegeben, sie wird durchwegs negativ gezeichnet, während die nationalistischen serbischen Figuren eher den Heldencharakter haben. Zwar beginnt Brehm den Roman mit einer Schilderung der Ermordung von König Alexander, in einer Art, die wenig Sympathie für die Attentäter aufkommen läßt; jedoch ist die Weiterführung der Handlung zu undifferenziert, da die von der Tat begeisterten Gymnasiasten nicht als verblendete Nationalisten, sondern als Volkshelden dargestellt werden. Die in Brehms Augen durchaus positiven politischen Ideen

Franz Ferdinands werden im Roman ausschließlich über ihre negative Rezeption und Auslegung von Seiten der serbischen Nationalisten in den Roman integriert. Eine deutliche Aussage des Autors, ein Bekenntnis zu diesen Ideen, fehlt. So stellt der Roman im Grunde lediglich die erfolgreiche Beseitigung eines grißgrämigen, charakterlich verdorbenen Thronfolgers durch heldenhafte serbische Nationalisten dar. Der Untertitel «Franz Ferdinand-Roman» ist meines Erachtens Etikettenschwindel.

Anders die Situation bei Ludwig Winders Roman «Der Thronfolger. Ein Franz-Ferdinand-Roman». Winder wurde am 7. Februar 1889 in Südmähren in Schaffa geboren. Sein Vater war Lehrer. Bereits als 16jähriger veröffentlichte Winder seinen ersten Gedichtband. 1907 geht er nach Wien und beginnt eine journalistische Laufbahn. 1911 wechselt er zu einer Zeitung nach Teplitz. Winder schreibt dort ausschließlich fürs Feuilleton, es existiert lediglich ein einziger politischer Artikel und der ist dem Thronfolger gewidmet: «Franz Ferdinand». Winder scheint schon damals von den Rätseln, die die unberechenbare und nur wenig bekannte Persönlichkeit des unpopulären Thronfolgers aufgab, fasziniert gewesen zu sein. Nach einem Abstecher nach Pilsen 1912 kehrt Winder wieder nach Wien zurück und wird Privatsekretär des Grafen Königsegg. Kurz nach dem Attentat in Sarajevo übersiedelt Winder nach Prag, wo er bis zur Flucht ins Exil 1939 bleibt. Er wird Mitglied des Prager Kreises, die schriftstellerische Karriere beginnt. Winder stirbt im englischen Exil am 16. Juni 1946.

Innerhalb seines Werkes nimmt der Roman «Der Thronfolger» eine Sonderstellung ein. Es ist Winders einziger Roman, der sich explizit mit einer realen historischen Figur beschäftigt, aber dennoch keine Biographie des Thronfolgers darstellt. Hervorzuheben ist, daß Winder mit diesem Roman keinen habsburgischen Mythos gestaltet, der Thronfolger erscheint nicht als die Figur, welche die Monarchie hätte retten können. In einer fast psychologischen Studie malt Winder vielmehr das Portrait eines krankhaft ehrgeizigen, jähzornigen, bigotten Menschen, dessen Handlungen für den Leser zwar verständlich und nachvollziehbar werden, dessen Fähigkeit zur Leitung einer ganzen Monarchie aber stark angezweifelt werden muß. Obwohl Franz Ferdinand die eindeutige Hauptperson des Romanes ist, bleibt auf 595 Seiten genug Raum, um das gesamte Haus Habsburg als in sich zerstrittene Familie zu zeichnen. Kurt Krolop bezeichnet den Roman deshalb in seinem Nachwort zur Ausgabe von 1989 als «bürgerliches Trauerspiel, die Geschichte eines Familiendramas» (S. 624). «Winder schildert den Untergang einer großen Familie, deren Chef Kaiser und König eines großen Reiches ist und deren Mitglieder in der

Mehrzahl elend zugrunde gehen» (S. 623). Diese Einordnung des Romans in der Tradition der englischsprachigen Familiensaga kann jedoch nur eine Lesart darstellen.

Im Gegensatz zu Brehms Roman scheint Ludwig Winders Roman jedoch die Wahrheit ziemlich gut getroffen zu haben. Das österreichische Bundeskanzleramt untersagte im Dezember 1937 auf Grund des Traditionsschutz-Gesetzes die Verbreitung des Buches. Dies verwundert, da in diesem Roman zwar Franz Ferdinands negative Eigenschaften nicht wegeleugnet werden, durch Winders Art der Darstellung wird die Figur jedoch nachvollziehbar und verständlich (im Gegensatz zu Brehms Franz Ferdinand). Ich vermute deshalb, daß dieses Verbot gegen das Buch eines jüdischen Schriftstellers weniger mit Traditionsschutz, als vielmehr mit der Situation in Österreich kurz vor dem Anschluß ans Dritte Reich zu tun hatte.

Winder holt in seiner Darstellung weit aus: er beginnt mit der Beschreibung der krankhaften Neigung zu Grausamkeit und des unstillbaren Machthungers von Maria Annunciata von Sizilien, Mutter Franz Ferdinands. Sie versucht noch auf dem Sterbebett ihren Mann zu dem Versprechen zu bewegen, für seinen ältesten Sohn auf die Thronfolge zu verzichten.

Das Kind Franz Ferdinand scheint kaum lebensfähig: «Ach, ihr mageren, bläulichen, bejammernswerten Ärmchen! Und du, gebrechliches blutleeres Gerippe, das wie ein winziger Tod aussieht! Und du, kümmerliches, blond beflaumtes Köpfchen, papierdünne Haut, die unter jeder Berührung zu zerreißen droht! Du sollst viele Jahrzehnte überdauern und in die Jahrhunderte hineinwachsen wie ein riesenhafter Baum, den viele Geschlechter preisen – und deine Lebenskraft ist so gering, daß sie mit Mühe und Not den Monat und Tag überlebt!» (S. 42). Franz Ferdinands Lungenkrankheit, die Launenhaftigkeit, Jähzornigkeit, Grausamkeit (die Jagdexzesse) und der krankhafte Ehrgeiz sind in Winders Darstellung von der Mutter geerbt. So steht die Figur außerhalb jeder Verantwortlichkeit für ihr späteres Verhalten.

In der Kindheit und Jugend wird wie ein Puzzle Franz Ferdinands Persönlichkeit von seiner Umgebung zusammengesetzt: vom Vater merkt er sich den Kernsatz «Man darf den Leuten nicht trauen» (S. 57) und übersteigert ihn im weiteren zu Mißtrauen jedem gegenüber. Der Geschichtslehrer gibt dem Kind das Gefühl, als Habsburger etwas besonderes zu sein: «Beglückend und schön schien dem ernstesten jungen Erzherzog die Eröffnung, daß er durch seine Geburt eine Ausnahmestellung erworben

habe, die er durch die Wahrung seiner Würde verteidigen und ins rechte Licht setzen müsse» (S. 97) woraus Franz Ferdinand es als Pflicht ableitet, sich nie mit den Leuten «gemein» zu machen. Dies ermöglicht es ihm, gegenüber seinem allseits beliebten Bruder Otto trotz der eigenen Unbeliebtheit neben Neid ein Gefühl der Überlegenheit zu entwickeln.

Die aus diesen Komponenten zusammengesetzte, sehr unglückliche und einsame Persönlichkeit des jungen Franz Ferdinand, der durch das bloße Betreten eines Raumes alle Fröhlichkeit und Musik zum Verstummen bringen kann, erregt beim Leser Mitleid. Die sinnlose Jagdleidenschaft und seine ungesteuerte Sammelleidenschaft werden nachvollziehbar aus diesem Unglück heraus, denn es ist «die Unruhe der uralten Geschlechter, die in seinem Blut zusammenstießen, es war die Unruhe der kranken Mutter, die ihm alles vererbt hatte, was sie stolz und krank und unglücklich gemacht hatte» (S. 138). Da Winder mit keinem Wort über Franz Ferdinand urteilt, kann dies nicht als Entschuldigung, sondern ausschließlich als Erklärung für sein Verhalten gelesen werden.

Ruhe findet Franz Ferdinand erst bei Sophie Chotek, die er gegen das Habsburger Hausgesetz heiratet und auf Grund seiner Hartnäckigkeit bei wenigen Anlässen auch als ebenbürtige Gattin präsentieren kann. Wesentlich für Winder ist, daß Sophie von einem noch krankhafteren Ehrgeiz besessen ist, als Franz Ferdinand selbst. Viele seiner Schritte scheinen im weiteren nicht mehr aus ihm zu kommen, sondern gehen auf ihren Einfluß zurück. Winder beschreibt sie durchaus als kluge Machtpolitikerin, die es schafft, ihn gänzlich auf ihre Linie zu ziehen.

Franz Ferdinands Einstellung gegenüber den Völkern der Monarchie erscheint bei Winder wesentlich differenzierter als bei Brehm: «Jeder Bewohner mußte in erster Linie Österreicher sein, erst in zweiter Linie Deutscher, Tscheche, Pole, Ruthene, Serbe, Kroate, Slowake, Slowene, Italiener. [...] Allen Nationen mußte beigebracht werden, daß das Habsburgerreich eine europäische Notwendigkeit war und daß sie Selbstmord begingen, wenn sie die Einheit, den Bestand der Monarchie untergraben wollten!» (S. 205). Doch das Scheitern seiner Ideen liegt in seiner Persönlichkeit: «Über alle Menschen sah er hinweg. Er wollte nichts von ihnen wissen. Er wollte sie nicht sehen. Er nahm sich vor, ein gerechter, auf das Wohl seiner Völker bedachter Herrscher zu werden. Aber er bedachte nicht, daß diese Völker aus Menschen bestanden. [...] Aber da er über die Menschen hinweg sah, kannte er sie nicht und erkannte nicht, daß er nur *einen* unversöhnlichen Feind hatte [...] Dieser Feind war er selbst.» (S. 315-316). Franz Ferdinands auf einer Amerika-Reise entstandene Idee von den

«Vereinigten Staaten Österreichs» gerät für ihn faktisch immer mehr in den Hintergrund, ebenso die Idee des Trialismus. Was im Kopf des Thronfolgers längst nicht mehr Priorität hatte, scheint tragischerweise für die serbischen Nationalisten zum Hauptgrund für seine Ermordung zu werden.

Das Attentat selbst hat für Winder den Charakter der unausweichlichen Schicksalhaftigkeit: der 28. Juni ist nicht nur für die Serben ein bedeutendes und schicksalhaftes Datum, es ist es auch für Sophie und Franz Ferdinand. So ist es kein Wunder, daß in Winders Romankonzeption gleich zwei Kapitel diese Überschrift tragen. Am 28. Juni 1900 unterzeichnete Franz Ferdinand die Verzichtserklärung: seine Kinder und seine Frau können nie Thronfolger werden. Diese Verzichtserklärung war nötig, um endlich Sophie heiraten zu können. Für die Serben ist es der Tag des Gedenkens an die Schlacht am Amsfeld, der wichtigste nationale Feiertag. Die Ereignisse erscheinen unter diesen Prämissen unausweichlich: am 28. Juni 1914 sollte Sophie erstmals die Möglichkeit haben, offiziell an Franz Ferdinands Seite an einem Staatsakt teilzunehmen – die Schmach des Thronverzichtes vom 28. Juni 1900 wäre so teilweise aufgehoben. Nur so erklärt sich, daß es für beide unmöglich erscheint, freiwillig auf diesen öffentlichen Auftritt zu verzichten (wobei Winder sich viel Zeit nimmt für die Schilderung der Versuche Franz Ferdinands im Vorfeld, von höherer Seite an diesem Besuch in Sarajewo praktisch gehindert zu werden – als ahne er, was passieren wird). Für die Serben bedeutet der Besuch des Thronfolgers am 28. Juni nicht nur, den Feind beseitigen zu können, sondern auch die Möglichkeit, dadurch an einem großen nationalen Feiertag die Ehre der Nation wieder herzustellen.

Die Schicksalhaftigkeit der Geschehnisse wird erzählerisch verstärkt durch die unerklärliche, irrationale Angst, die Sophie und Ferdinand vor diesem Tag befällt. Winder mystifiziert die Einbettung in höhere, eventuell gottgewollte Zusammenhänge weiter, indem er den Erzbischof Lanyi, den Beichtvater Sophies, die Ereignisse des Attentates im Voraus träumen läßt.

In der weiteren Schilderung des Attentates bleibt Winder – nachdem die Schicksalhaftigkeit nun etabliert ist – streng bei den Fakten. Die Ermordung wird unspektakulär und nüchtern als logische Folge von behördlicher Sturheit, mangelndem Informationsfluß und schlechter Organisation geschildert. Durch diese Verknüpfung von Schicksalhaftigkeit und Darlegung der Fakten zeigt Winder, daß auch eine Veränderung der Fakten (Spekulationen nach dem Motto: was wäre wenn ...) keinen Ausweg

dargestellt hätte, die Ermordung des Thronfolgers erscheint als historische Notwendigkeit, da Franz Ferdinand eben kein Hoffnungsträger für die marode Monarchie gewesen ist.

Die Werke Brehms und Winders sind wohl die gegensätzlichsten Sichtweisen, die sich in der Gestaltung der Figur Franz Ferdinands in der Literatur finden lassen. Eine detaillierte und erklärende Charakterstudie, welche die Unausweichlichkeit des Unterganges der Monarchie als eine Mischung aus Schicksal und notwendigem historischem Verlauf darstellt bei Winder; eine undifferenzierte Beschreibung der Beseitigung des unsympathischen Hoffnungsträgers Europas durch heldenhafte serbische Nationalisten bei Brehm, wobei die Ermordung eher von Zufällen abhängt und er das Attentat als Folge vermeidbarer politischer Fehler darstellt. Während das Bild Franz Josephs in der deutschsprachigen Literatur wesentlich konstanter ist, polarisiert die Gestalt Franz Ferdinands die Autoren in durchaus extreme Positionen. Eine Gesamtdarstellung der literarischen Gestaltungen dieser Figur wäre wünschenswert.

Rosalba Maletta
(Milano)

Paul Celan: "Maikäfertraum" e luogo delle origini

Mein Vaterland ist tot
sie haben es begraben
im Feuer
Ich lebe
in meinem Mutterland
Wort

R. Ausländer, *Mutterland*

WAS GESCHAH? Der Stein trat aus dem
Berge.
Wer erwachte? Du und ich.
Sprache. Sprache. Mit-Stern. Neben-Erde.
Ärmer. Offen. Heimatlich.
P. Celan (I,269)

The insects are angry. Who will dust
The cobwebbed kingdoms now?
W. H. Auden *Age of anxiety*

Se il discorso di Paul Celan viene annoverato nel genere *poeta doctus*, le sue poesie – parlanti, asintotiche – ci vengono incontro risvegliando lo stupore e la potenza della parola-verità. Non verità della o intorno alla parola, ma parola che si fa oggetto-verità, parola di eco tonante in esilio tra gli uomini: «Ein Dröhnen: es ist / die Wahrheit selbst / unter die Menschen / getreten, / mitten ins / Metapherngestöber» (II,89)¹. La metafora, la metonimia, la figura retorica in Celan svecchiano la lingua del senso aduso, e – nel mentre l'accendono del nuovo e ad esso l'accompagnano – la aprono alla riconquistata autenticità del precedente. Così i suoi ana / paragrammi, a partire da quello Antschel/Celan che rimanda al

¹ Le opere di Paul Celan vengono citate nell'edizione dei *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1983, con la lettera romana, a indicare il volume, seguita dal numero arabo, a indicare le pagine corrispondenti. Per le prime prove in poesia e in prosa si fa riferimento a P. Celan, *Das Frühwerk*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1989, citato con Früh.

mittente – come in uno specchio – il Nome del Padre, spoglia lo stesso delle asprezze consonantiche per cederle alle rime petrose delle sue ultime, disperate poesie. Disperate nel senso, forse il più letterale di tutto il Novecento, del *diasparagmos*. Celan si fa voce e mentore di quelle *disiëcta membra* che – dalle sorti di Orfeo in terra di Tracia – accompagnano da sempre i grandissimi della parola². Nessun carisma tuttavia avoca a sé il poeta dell'incontro di Todtnauberg, nessun oracolo dell'Essere contro l'esserci la voce che, memore degli scempi della Storia, parla dal punto di vista della creatura, parla dell'altro, dell'assolutamente, radicalmente Altro passando per la lingua dei carnefici, piegandola a tutte le possibilità che essa possiede di infliggere ferite narcisistiche col nitore adamantino che già un altro irriducibile espatriato della lingua – Kafka – le sapeva cavare: «In dieser Sprache habe ich in jenen Jahren Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen» (III,185).

“Wohin es mit mir wollte”, costruito tutt'affatto tedesco, basso continuo ossessivo ed ossedentemente presente nelle ultime liriche, quelle che evocano l'universo senza volto dei *non-luoghi* (M. Augé), ennesimo, non ultimo prodotto dell'uso impazzito della *techne* seguito all'universo concentrazionario. Il Celan disturbato mentalmente, il Celan melanconico e depresso degli ultimi anni, dei vagabondaggi per i bar e le strade della *banlieue* parigina, è una costellazione sempre meno accidentale e sempre più parallela a quella dei profeti del moderno, da Hölderlin a Nietzsche, da Baudelaire a Benjamin. La tubercolosi dell'animo di Kafka e la ricerca edenica di Kleist rientrerebbero nei suddetti casi: suicidio agito, suicidio fantasticato e incorporato nel “discorso della follia” (genitivo soggettivo e oggettivo), ritorno silenzioso e discreto, a differenza di tante *pochades* surreali, all'Uno-Tutto come *Nichts-*, *Niemandrose*, la rosa di Nessuno di

² Ancora nel 1931 in *Literat und Literatur* Robert Musil, la cui utopia dell'esattezza e del saggismo non può certo essere taciata di estenuato sentimentalismo né di facile filologismo, rileva come il compito dell'arte poetica consista nel cercare: «[...] für die seit den Tagen des Orpheus verlorene Überzeugung, daß sie die Welt auf zauberhafte Weise beeinflusse, eine zeitgemäße Umwandlung [...]» (R. Musil, *Gesammelte Werke*, vol. II, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1978, p. 1225) Un mosaico dell'antica sinagoga di Gaza presenta Orfeo nell'atto di suonare l'arpa circondato da animali selvatici rapiti dalla musica. La trascrizione ebraica di quell'episodio mostra come la più antica versione del mito greco permettesse di identificare il musico-poeta con il re biblico David, anch'egli suonatore d'arpa.

Silesius, di Rilke e prima ancora *Israel*, rosa di Dio nel deserto, fiore la cui elezione poggia, dopo Auschwitz, sulla beanza di un orrore a-significante, *Israel/rosa-di-Nessuno* di tutti i violentati della Storia, violentati nella parola³.

Fuga di morte, intreccio di voci, "erschwiegenes Wort" (I,138), eco e portato dell'inaudito, fragoroso silenzio dell'universo concentrazionario, tensione spinta all'insostenibile sino alla morte-scandalo della stretta, sino alla *Engführung*: «Verbracht / ins Gelände / mit / der untrüglichen / Spur: // Gras. / Gras, auseinandergeschrieben» (I,204) Sangue versato inutilmente, vite spezzate nel fiore, nel mezzo, nella stagione della saggezza e del riposo: spreco. Così Erri De Luca traduce Abele, "il nome del primo ammazzato della storia sacra" e con la consueta cura per la matericità della parola sottolinea – nella lingua madre, l'ebraico – di quel nome tutta la sonorità di grido di accusa che non cessa ancor oggi di chiamare⁴. Lingua che Pessach/Paul Antschel aveva a tutta prima frequentato, ma *contre-coeur*, per volontà di un padre che vagheggiava il ritorno ai cedri, all'albero dello splendore della Terra di Sion, per poi ritrovarla in quell'anagramma del Ndp che, come la sua parola-verità e come quel "sarò stato", quel futuro anteriore della lirica che apre la parte seconda della raccolta postuma *Schneepart* (1971) (II,349), gli faceva tornare dal passato suo personale e della sua gente – gli ebrei orientali, razza con cui la *Shoah* ha fondato se stessa – le trame di ulteriori orrori: i *non-luoghi*, si diceva, della *banlieue* parigina, scelti già dal Rilke delle *Aufzeichnungen* e della quinta Elegia. Così il poeta che non portava con sé del paese natio – la *Heimat* – neppure la consolazione di un nome, il poeta di Rue Tournafort (II,389) – andava compulsando, nel crepuscolo di psicofarmaci, lessici scientifici, trattati di cristallogenesi, botanica e geofisica per riprodurre in una lingua craterica,

³ Nella *Sefer-ha-baggadah* è scritto: «L'universo è stato creato per amore della Torah. Quando Dio vide che gli uomini la disprezzavano e che anche dopo il diluvio ricaddero nella degenerazione, pensò di distruggere il mondo totalmente. Ma scoprì una rosa la cui fragranza gli rinfrescava l'anima. Questa rosa fu *Israel* quando pronunziò le parole: "Quanto il Signore ha ordinato, noi lo faremo e lo eseguiremo!" (Es.24,7). Allora Dio disse: "Per merito di questa rosa risparmierò tutto il parco"» (SA 59b). La distanza che da tale visione il dopo *Shoah* impone al poeta mi pare efficacemente condensata in una poesia della raccolta *Fadensonnen* (1968): «DIE HOCHWELT – verloren, die Wahnfahrt, die Tagfahrt. // Erfragbar, von hier aus, / das mit der Rose im Brachjahr / heimgedeutete Nirgends» (II,199). Già in una poesia della raccolta *Atemwende* (1967) leggiamo: «An beiden Polen / der Kluffrose, lesbar: / dein geächtetes Wort. / Nordwahr. Südhell» (II,28).

⁴ E. De Luca, *Piste*, introd. a *Kobèlet / Ecclesiaste*, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 12-14.

vulcanica, anoressica, da cui l'antropico è spesso bandito, paesaggi desertici stentatamente illuminati da soli-filamenti. Suoni che dovevano tornargli forse da quel *Cariera de Piatră*, ultimo dei luoghi e primo dei non-luoghi di cui ebbe contezza, tomba-non-tomba dei genitori⁵, spazio-tempo dilatato in cui si colloca la svolta di respiro che fonda la parola "jenseits der Menschen" (II,26)⁶. Paradosso che salva la lingua depurandola dell'elemento umano, ma non mai – a differenza dell'operazione compiuta da tanta lirica novecentesca a cominciare da G. Benn – di quello creaturale e dialogico⁷. Amaro fiore dei ghiacci, distillato di neve rossa che – come nella fiaba di Andersen – gela il dolore negli occhi e con la lacrima-cristallo fissa l'evento traumatico nell'attesa del disgelo-promessa-di-ricongiungimento: aprile, "the cruellest month" (T. S. Eliot) e la *Seine*: il fiume francese revoca, denuncia e smentisce, nell'anfibolia omofonica della lingua

⁵ Cfr. I. Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1979, cap. IX, in particolare p. 123. In un passaggio nevralgico della *Engführung* leggiamo: «Der Ort, wo sie lagen, er hat / einen Namen – er hat / keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas / lag zwischen ihnen. Sie / sahn nicht hindurch. // Sahn nicht, nein, / redeten von / Worten. Keines / erwachte, der / Schlaf / kam über sie» (I,198). È sempre Chalfen a mettere in connessione la poesia con il luogo di deportazione dei genitori del poeta: «Denn der rumänische Name des Lagers, "Cariera de Piatră", bedeutet nichts anderes als "Steinbruch": weil keine Ortschaft in der Nähe war, hatten die Rumänen dem Lager, das sich in einem verlassenen, auch von den Sowjets schon als Straflager benutzten Steinbruch befand, diesen Namen gegeben» (ibid.).

⁶ Uno studio a parte meriterebbe la poesia *Fadensonnen*, pubblicata nella raccolta *Atemwende* (1967), da cui traggio i pochi versi di cui sopra. Questa lingua oltre-umana – se con umano s'intende l'al di qua dell'umano dell'orrore nazista – si presterebbe ad una di quelle *liaisons dangereuses* – così le definivo in un mio lavoro precedente – con la *Grundsprache* di Schreber, al di qua o forse proprio in causa dei "flüchtig hingemachte Menschen", "les hommes à la six-quatre", come traduce Lacan. È noto come Freud sottoponesse la costruzione mentale riassunta dal delirante nelle *Denkwürdigkeiten* ad acuta disamina appuntando il proprio interesse su questa "lingua delle origini". Quanto di anticipatorio della perfetta disciplina dei campi di sterminio mostrassero i metodi usati dal prof. D. G. H. Schreber per educare il figlio Daniel Paul non può sfuggire a chi abbia avuto la ventura di imbattersi nella lettura delle sua pedagogia ortopedica.

⁷ Alla poetica benniana della espansione egoica nella parola, riassunta dalla notissima lirica *Ein Wort*, pare rispondere in *Mit wechselndem Schlüssel* la manciata di neve ghiacciata da cui il poeta scolpisce la sua lingua con procedimento "a levare": «[...] Je nach dem Blut, das dir quillt / aus Aug oder Mund oder Ohr, / wechselt dein Schlüssel. // [...] / Je nach dem Wind, der dich fortstößt, / ballt um das Wort sich der Schnee» (I,112). Da cui si evince che la poesia è per Celan svuotamento, dissanguamento, la poesia vampirizza, non ipertrofizza l'Io poetante, secondo un'evoluzione che nelle ultime prove raggiunge la propria acme.

materna, l'accidentalità del gesto troppe volte ripetuto dai superstiti: il poeta – «die lichtlose Distel, / mit der das Dunkel die Seinen bedenkt» (I,114) – torna alla madre sempre amata, la non mai dimenticata (*die Seine*), e alla sua gente (*Seine*).

Da qui, allora, da tale complessità, da questa coesistenza degli opposti ritengo si debba partire per una ricognizione dell'opera di Paul Celan. Da essa emerge come ogni singola poesia sia legata ad un discorso durato trent'anni e non mai interrotto, discorso del poeta con se stesso, con la propria gente e le proprie radici, discorso, prima di tutto e nonostante Auschwitz, intorno alla creatura.

* * *

von
Pilgerstäben, auch dort, von Südlichem,
fremd
und nachtfasernah
wie unbestattete Worte,
streunend
im Bannkreis erreichter
Ziele und Stelen und Wiegen. (I,287)

Il composto "Maikäfertraum" fa la sua comparsa nella poesia *Frankfurt, September*, scritta in un periodo assai critico della vita di Celan, incalzato da continue crisi psichiche, come testimonia la raccolta *Fadensonnen* (1968) che la contiene⁸. Si tratta di una singola occorrenza, tuttavia, a una più attenta lettura, si può verificare come il semema "Käfer", che di "Maikäfertraum" costituisce il fulcro, compaia a più riprese all'interno del *corpus* del poeta rumeno. Celan è intellettuale attento e raffinato, nulla nella sua opera è lasciato al caso. Senza voler chiamare in causa la categoria mauroniana di *métaphore obsédante*, certo tale occorrenza non è fortuita. In un *Ge-dicht* in cui i riferimenti espliciti a Freud e a Kafka, quelli impliciti a Hölderlin e ai Patriarchi risultano fortemente embricati, il composto "Maikäfertraum" sembra ricoprire una densità iconico-significante fortemente sovradeterminata. Ma ricordiamo il testo: «Blinde, licht- / bärtige Stellwand. / Ein Maikäfertraum / leuchtet sie aus. // Dahinter, klagegera-

⁸ Di *Frankfurt September* mi sono occupata alquanto dettagliatamente in un lavoro precedente, cui mi permetto di rinviare per i particolari (R. Maletta, *Paul Celan: «Frankfurt, September»* in *Studia Theodisca VI*, ed. Fausto Cercignani, CUEM Milano 1999, pp. 247-276). Qui mi interessa cogliere la ricchezza semantica fortemente allusiva del composto "Maikäfertraum" nelle sue connessioni con l'opera di Celan.

stert, / tut sich Freuds Stirn auf, // die draußen / hartgeschwiegene Träne / schießt an mit dem Satz: / “Zum letzten- / mal Psycho- / logie.” // Die Simili- / Dohle / frühstückt. // Der Kehlkopfverschlusslaut / singt» (II,114).

Cuore della poesia è un sogno in qualche modo ispirato a quello che Freud ci presenta nel VI capitolo della *Traumdeutung*, nella sezione dedicata al “lavoro di condensazione”. Che anche nell’arte, in particolare in quella poetica, si operi secondo le leggi che presiedono alla “Traumarbeit”, con i dovuti travestimenti, spostamenti, condensazioni, è evidente ed è stato più volte dimostrato per ritornare sulla *vexata quaestio* in merito alla quale ciascuno dispone di una nutrita bibliografia. Qui interessa allora solo sottolineare come in *Frankfurt, September* l’autore manipoli scientemente, con perizia e destrezza, gli strumenti della psicoanalisi e mediante un lavoro vigile e vigilato vada intagliando cammei nella “viperina” valva dell’inconscio (II,201), incastonando cristalli nel “crepaccio del tempo” psichico (II,39). Così la voce fuori campo dissemina – in maniera tutt’affatto cifrata e studiata – i suoi indizi, sigle di un’esistenza, tropi di un’anima che si riconosce tale tra i simili, Freud, Kafka, Hölderlin e prima ancora i Patriarchi, coloro i quali, insomma, non hanno parte alla mensa della *Simili-Doble*. E la luce cieca di quel supporto divisorio che si apre sulla fronte di Freud rimanda, nella condizione che inerisce alla seconda vista, a quel grandissimo che per primo aveva sofferto per l’incomprensione dei suoi compatrioti: estraneo in patria aveva scontato la propria *hybris*, pagato la propria Colchide con la reclusione nella torre evocata in *Tübingen, Jänner*, lirica che reca nel titolo un luogo, mentre quel mese – Gennaio – rinvia alla data fatidica dell’ebreo, dell’uomo Celan, fatidica per l’umanità tutta. In quella torre a Hölderlin si andava ri-velando – nel paradosso del discorso folle che revoca il messaggio ecumenico – la lingua prima di Babele: glossolalia e profezia, unico luogo di verità del moderno, ricetta della Pizia e dei Profeti, legate a chiasmo: «Käme, / käme ein Mensch, / käme ein Mensch zur Welt, heute, mit / dem Lichtbart der / Patriarchen: er dürfte, / spräch er von dieser / Zeit, er / dürfte / nur lallen und lallen, / immer-, immer- / zuzu. // (“Pallaksch. Pallaksch.”)» (I,226)⁹.

Da qui muove anche Celan che capovolgendo il detto evangelico (Mt 5,37) rifonda la lingua: «Sprich auch du, / sprich als letzter, / sag deinen

⁹ È noto come il *Pallaksch* di Hölderlin significasse talora no, talora sì e quale difficoltà presentasse per gli interlocutori della “Torre” una corretta decifrazione, quanto facilmente essi dovessero incorrere nella “violenza dell’interpretazione”.

Spruch. // Sprich – / Doch scheide das Nein nicht vom Ja. / Gib deinem Spruch auch den Sinn: / gib ihm den Schatten» (I,135). Di tali impossibili torsioni vive e si sostanzia la sua opera: in *Tenebrae* (I,163) come in *Psalms* (I,225) assistiamo al ribaltamento del rapporto creatore-creatura. Nulla di blasfemo, nulla di studiato per *épater le bourgeois*, piuttosto un richiamo alla tecnica midrashica e al *riv*, il tema della contesa dell'uomo con Dio, così presente nella tradizione ebraica e divenuto di bruciante, atroce attualità nel dibattito sui campi di sterminio¹⁰.

La sequenza sintagmatica "Träne – Satz", con il suo necessario corollario paradigmatico, il "Kristall", invero "Atemkristall" (II,31), pensando alla difficoltà di respiro, alla fatica della fonazione di Freud, di Kafka, ma poi, infine, del poeta stesso in un mondo che non si lascia dire, è ad altissima occorrenza in tutto il *corpus* celaniano, e questo sin dalle prime prove, allorché il dolore per la perdita dei propri cari si decanta in parola poetica secondo il mandato della lirica *Kristall*: «Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund, / nicht vorm Tor den Fremdling, / nicht im Aug die Träne» (I,52)¹¹. Il passo seguente è costituito dal plesso nevralgico della

¹⁰ D. Meghnagi scrive: «Nel Midrash gli ebrei trovano il luogo in cui drammatizzare le loro ansie e i dubbi più intimi sulla loro fede. Nel Midrash anche il profeta Mosé può sbagliare, dimenticando di circondare i suoi figli e Dio stesso può "dichiararsi vinto", "rivedere" le sue posizioni e chiedere ai suoi figli di benedirlo» (D. Meghnagi, *Il padre e la legge*, Marsilio, Venezia 1992, p. 22, nota 33). – Il motivo del *riv* mi sembra animare anche *Zürich, zum Storchchen*, dedicata a Nelly Sachs e composta dopo un incontro con la poetessa emigrata in Svezia: «Von deinem Gott war die Rede, ich sprach / gegen ihn, ich / ließ das Herz, das ich hatte, / hoffen: / auf / sein höchstes, umröcheltes, sein / haderndes Wort →» (I,214). – In merito al dibattito sulla *Sboah* cfr. fra i più recenti: G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 1998; M. Giuliani [a cura di], *Auschwitz nel pensiero ebraico*, Morcelliana, Brescia 1998; sempre utile inoltre *Pardès – Pensare Auschwitz*, Thalassa De Paz, Milano 1995 [1989].

¹¹ *Kristall* è tratta dalla sezione *Gegenlicht* della raccolta *Mohn und Gedächtnis* (1952). Il procedimento dell'esposizione in controluce, di largo impiego nella tecnica fotografica, implica un'illuminazione indiretta dell'oggetto da ritrarre che si trova ad occultare la fonte luminosa. È anche la poetica del gioco d'ombra che Celan definisce in contrasto con quella della suggestione musicale: «[...] ich verschatte absichtlich manche Kontur, um der Wahrheit der Nuance willen, getreu meinem Seelenrealismus» (cfr. H. Huppert, «*Spirituell*». *Ein Gespräch mit Paul Celan* in *Paul Celan*, hrsg. v. W. Hamacher u. W. Menninghaus, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1988, p. 321) In *Sprich auch du* al suo dire Celan vuole dare quest'ombra: «[Blicke umher: / sieh, wie's lebendig wird rings – / Beim Tode! Lebendig! / Wahr spricht, wer Schatten spricht. // Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst: / Wohin jetzt, Schattententblätter, wohin? / Steige. Taste empor. / Dünner wirst du, unkenntlicher, feiner! / Feiner: ein Faden, / an dem er herabwill, der Stern:

Engführung, dove il mondo tutto, adusto imbuto dantesco, si fa concrezione cristallina ostruente la membrana dell'occhio e la voce poetante è ancora prigioniera della parola-lebbra: «[...] und / die Welt, ein Tausendkristall, / schoß an, schoß an. [...] // In der Eulenflucht, beim / versteinerten Aussatz, bei / unsern geflohenen Händen, in / der jüngsten Verwerfung, / überm / Kugelfang an / der verschütteten Mauer: // sichtbar, aufs / neue: die / Rillen, die // Chöre, damals, die / Psalmen. Ho, ho-sianna» (I,202-203), mentre il *canto-Kaddish* si chiude sul palindromo della parola-bara, sull'anagramma della parola putrescente, in decomposizione: «Gras. Gras, / auseinandergeschrieben.» (I,204) La lacrima, ricacciata in gola, esce allora in una frase infinita: «Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, "angereichert" von all dem» (III,185).

Anche in *Frankfurt, September* la lacrima non arriva a bagnare il volto-parete del saggio dalla barba di luce, il dolore schermato che è la fronte di Freud trova altra via d'espressione nel tentativo di articolare il *logos* della *psyché*. Un "Maikäfertraum" e uno scrittore che, come l'artista del digiuno, negli ultimi tempi non può più nutrirsi, cui la parola viene negata, epperò non rinuncia alla fabulazione perpetuando il mistero della *phoné* che Josefina, la cantante, porterà con sé. Freud, Kafka, un sogno a esemplificare la scoperta delle leggi che presiedono ai processi inconsci, due racconti definitivi, un canto intonato da un colpo di glottide e la voce fuori campo che si fa protesi di chi nella parola è stato offeso¹². Moderno Aronne, orfano di Mosé, il poeta interroga la memoria sua e dei suoi simili per conoscere il

/ um unten zu schwimmen, unten, / wo er sich schimmern sieht: in der Dünung / wandernder Worte» (I,135). Così inizia il viaggio del poeta che nella raccolta *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) chiama a testimone la saggezza dell'Eleate (Parmenide, *Frammenti*, B1), affinché l'esilio nella parola gli sia propizio, quando, spogliato dell'ombra dei suoi morti, dovrà portarne testimonianza per il mondo.

¹² Il riferimento è ai due racconti di Kafka *Ein Hungerkünstler* e *Josefine die Sängerin oder das Volk der Mäuse*, le cui relazioni con *Frankfurt, September* sono state messe in luce dalla ricca letteratura critica intorno alla poesia. Per quanto riguarda il "sogno dei maggiolini" è sufficiente rilevare che il VI capitolo della *Traumdeutung*, in cui esso è contenuto, costituisce uno snodo fondamentale all'interno dell'episteme freudiana.

futuro, per poter afferrare in esso ciò che di esso non riesce a passare¹³. È in questo cuneo, in questa ferita sempre aperta, mai rimarginata, che viene a collocarsi il motivo del coleottero. In Kafka è "Schwarzkäfer", in Freud è "Käfertraum" che nel racconto della paziente, nella diegesi al femminile, si fa "Maikäfertraum"¹⁴.

Il coleottero, questo strano insetto al quale le elitre, composte di chitina, forniscono una corazza protettiva, popola quel paesaggio interiore di Celan dove passato e futuro collabiscono nella fantasmagoria di un mondo preistorico-siderale, cui solo poche, stente, essenziali forme di vita hanno accesso. È il luogo sito al di qua della virata di respiro: «Laven, Basalte, weltherz- / durchglühtes Gestein. / Quelltuff, / wo uns das Licht wuchs, vor / dem Atem» (I,184). Al pari del "corvo segreto" di Kafka¹⁵ è

¹³ «Logos und Sprache: Die Lateiner waren große Redner und schlechte Philosophen, die Juden waren begabte Logiker und haben die Propheten hervorgebracht», così Benjamin in un aforisma degli *Ästhetische Fragmente* (W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II/2, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985, p. 60). Non solo dei Profeti è di predire il passato, ma pure dei Patriarchi di rimemorare il futuro: paradosso irresolubile alla luce degli scempi del secolo appena trascorso e che mi sembra costituire il nucleo semantic-ideativo di *Mövenküken*: «Freund, / teerübergößner Sackhüpfer du, / auch hier, auf diesem / Gestade gerätst du / beiden, Zeit und Ewigkeit, in die / falsche / Kehle» (II,185). Così il poeta conclude l'empatica apostrofe all'amico gabbiano, fratello assai più sventurato dell'albatro di Baudelaire, ridotto dall'inquinamento che ne devasta l'ambiente e ne minaccia la specie a goffo sacco saltellante.

¹⁴ In una nota di diario del 1913 riferendosi al racconto in seguito pubblicato come *Die Verwandlung* Kafka scrive: «21. Oktober. Verlorener Tag. Besuch der Ringhoffer-schen Fabrik, Seminar Ehrenfels, bei Weltsch, Nachtmahl, Spaziergang, jetzt zehn Uhr hier. Ich denke immerfort an den Schwarzkäfer, werde aber nicht schreiben» (F. Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1992, p. 237. D'ora innanzi citato con TB.) – Per un'analisi del "sogno dei maggiolini" di Freud in rapporto a *Frankfurt, September* cfr. R. Maletta, cit., p. 257 s.

¹⁵ In data 17.10.1921 Kafka annota: «Ich glaube nicht, daß es Leute gibt, deren innere Lage ähnlich der meinen ist, immerhin kann ich mir solche Menschen vorstellen, aber daß um ihren Kopf so wie um meinen immerfort der heimliche Rabe fliegt, das kann ich mir nicht einmal vorstellen» (TB,398). Merita rilevare che per designare i genitori che non si prendono cura della prole la lingua tedesca conosce le espressioni "Rabenvater / Rabenmutter" (*Das Große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Dudenverlag, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich 1995, vol. VI, p. 2682). – Nel suo saggio su Kafka Benjamin osserva come l'oblio, legato al mondo degli antenati, caratterizzi l'afabulazione dello scrittore praghese che fa degli animali i depositari di questo dimenticato: «Essi non sono la meta; ma sono indispensabili per arrivarci. [...] E non vediamo forse l'animale della *Tana* o la "talpa gigante" mulinare e lambiccarsi il cervello, così come li vediamo frugare e scavare? [...] Questo è certo: che fra tutte le creature di Kafka

specchio dell'evento, fuoco della memoria che non cessa di scriversi: «Am Ufer / wandelt verummumt der Gedanke und lauscht: / denn nichts / tritt hervor in eigener Gestalt, / und das Wort, das über dir glänzt, / glaubt an den Käfer im Farn» (I,71). Ospite del ricordo che non vuole cagliare e non può cancellarsi: «Engholztag unter netznervigem Himmelblatt. Durch / großzellige Leerstunden klettert, im Regen, / der schwarzblaue, der / Gedankenkäfer. // Tierblütige Worte / drängen sich vor seine Fühler» (II,46), esso è pure coleottero-pensiero contro i cui sensori si affollano parole che già furono di sangue animale: «die Narbe der Zeit / tut sich auf / und setzt das Land unter Blut – / Die Doggen der Wortnacht, die Doggen / schlagen nun an / mitten in dir: / sie feiern den wilderen Durst, / den wilderen Hunger ...» (I,117). In una delle ultime raccolte scompare, vampirizzato dalla voce poetante, le cui parole-antenne vanno tastando, sulla cresta di un commiato, tracciati impossibili: «ICH KANN DICH NOCH SEHN: ein Echo, / ertastbar mit Fühl- / wörtern, am Abschieds- / grat. // Dein Gesicht scheut leise, / wenn es auf einmal / lampenhaft hell wird / in mir, an der Stelle, / wo man am schmerzlisten Nie sagt» (II,275). E la parola si fa spigolo duro, cresta appuntita, sbavatura avanzata dal calco del ricordo da cui nasce la *poiesis*: «WO ICH mich in dir vergaß, / wardst du Gedanke, // etwas / rauscht durch uns beide: / der Welt erste / der letzten / Schwingen, // mir wächst / das Fell zu überm / gewittrigen / Mund, // du / kommst nicht / zu / dir» (II,253).

Alla luce di tale lettura la metafora del coleottero condensa in un'eccezionale surdeterminazione quella deriva metonimica del significante “auf / Bedeutungs- / jagd, auf / Bedeutungs- / flucht” (II,168) che deflagra in scintille di senso distribuite a pioggia ad accendere di significato passato e futuro del canzoniere celaniano.

* * *

sono soprattutto gli animali a dedicarsi alla riflessione» (W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1972, pp. 281-282). Ricordiamo che il verbo “maikäfern”, usato in senso scherzosamente ironico, significa “arrovellarsi intorno a una decisione da prendere” (*Das Große Wörterbuch der deutschen Sprache*, cit., vol. V, p. 2180).

AUSGESCHLÜPFTE
Chitin-
sonnen.

Die Panzerlurche
nehmen die blauen Gebetmäntel um,
die sand-
hörige Möwe
heißt es gut, das lauernde
Brandkraut
geht in sich. (II,140)

Coleotteri, felci, fossili immoti, memoria pietrificata, incistata nella Storia, abitano sin dall'inizio il mondo poetico di Celan¹⁶. Morti essi stessi:

¹⁶ Per chi conosca lo sviluppo del paesaggio poetico celaniano dalle prime alle ultime prove, nonché la vastità e la precisione delle sue conoscenze scientifiche, l'ordine dei coleotteri presenta caratteristiche interessanti. Olometaboli o ipermetaboli, essi si riproducono per anfigonia, talora, seppur raramente, per partenogenesi. Le livree sono spesso vivacemente colorate e alcuni di essi possono addirittura mutare colorazione per adeguarla all'ambiente. Particolari organi di senso permettono a certe specie di orientare il volo attraverso la percezione degli echi prodotti dagli ostacoli o dagli individui che volano in formazione; le specie fitofaghe possono avvertire radiazioni infrarosse ed evitare zone in cui stanno per divampare incendi. Nell'immensa classe degli insetti, animali fra i più adattabili alle diverse condizioni di vita, non esiste ordine che abbia popolato tanti e tanto disparati ambienti con miglior successo, soprattutto gli habitat estremi: dalle torride pietraie dei deserti sino al limite delle nevi perpetue. Ogni spazio in grado di fornire un filo d'erba, un qualsiasi residuo organico, una piccola preda è stato colonizzato da tale ordine che è il più vasto non solo del regno animale, ma addirittura di tutto il complesso dei viventi. Comparsi nel permiano, forse già nel devoniano, i coleotteri sono tra le specie più antiche. Grazie alle difese che posseggono, possono sopravvivere ai climi più impervi: le ali superiori formano infatti una corazza protettiva ricca di chitina, sostanza insolubile in acqua, negli acidi diluiti e negli alcali. Schiacciando il corpo disseccato di taluni di essi si ricava la cantaridina, sostanza altamente tossica impiegata nella farmacopea per curare lesioni della pelle, e, come ricordato anche da Freud nell'analisi del "Käfertraum", quale potente afrodisiaco (cfr. S. Freud, *Die Traumdeutung* (1899), *G.W. II-III*, Fischer, Frankfurt a.M., p. 297). L'apparato boccale è di tipo masticatorio con mascelle e mandibole assai sviluppate, specialmente nei maggiolini. Questi ultimi compaiono in aprile-maggio e la loro vita da adulti dura solo tre settimane, durante le quali si affollano sulla vegetazione cibandosi di foglie e teneri germogli. Sugli alberi avvengono anche gli accoppiamenti che comportano la morte dei maschi. La vita larvale sotterranea è assai lunga, dai tre ai cinque anni, con forme di incistamento contro il gelo e la siccità. — Per quanto attiene al significato mitico-simbolico, come molti altri insetti anche i coleotteri rappresentano una manifestazione dell'anima, della *psyché*. Gli Elbi, questo tramite con le anime dei morti della antica mitologia e religione nordiche, appaiono spesso sotto forma di coleotteri. Sembra inoltre non sussistano dubbi circa un antico culto ger-

«Farne fächeln / Stille den toten Käfern» (Früh.35), si fanno messaggeri di luce della terra perduta: «Jenes Licht, die Welt der Käfer / stürzt vorbei an meiner Hand. / Meine Freunde, meine Schläfer: wohin sinkt mein rotes Land?» (Früh.,42) Cifra del mondo in cui giacciono coloro che più non sono, trovano ricetto nelle orbite vuote di quei volti cancellati per illuminarne la perenne notte irrisolta: «Unsre Augenhöhlen sind klar / von Käferlichtern erhellt. / Mit Lehm, mit verfilztem Haar / baun wir fort an der Welt» (Früh.,53). Da questo luogo di morte senza riposo essi giungono ai vivi attraverso la parola-ponte del poeta: «Die Käfer der Nacht / kommen. / Sie wandern über deine Hände in die Welt. / Es hat ein Wind dich quer / gelegt über die Schluchten. / Du bist die Brücke und du weißt es nicht» (Früh.,41). Compagni fedeli lo scortano nell'esilio: «Den Sonnenuhren raubte ich die Stunden. / Und nur den Blumen ließ ich ihre Zeit. / Die teilen sie mit meinen schwarzen Hunden, / und meinen Käfern sagen sie Bescheid. // [...] / Nun hat es mit dem Leben keine Eile. Ich sehe dir zu, über das Meer hinweg» (Früh.,80) per non più lasciarlo.

Allora nel composto "Maikäfertraum" di *Frankfurt, September* la "Traumarbeit" lascia il posto – con la ricca, polisemica densità iconica del sogno – alla "Dichtearbeit" per aprirsi su un'altra scena: quella della *galut*, dell'esi-

manico dedicato a questi insetti, sotto le cui spoglie la credenza popolare voleva si celassero principi e principesse stregati (cfr. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hrsg. v. H. Bächtold-Stäubli, W. de Gruyter, Berlin-Leipzig 1927-1942, vol. IV, col.906-907) – Inseguendo il motivo del coleottero in Celan me ne sono domandata le possibili origini. Le risposte sono molteplici. Celan teneva a che le sue costruzioni verbali non venissero considerate invenzioni, in quanto, affermava, affioravano dagli strati più profondi del linguaggio. Ciò che gli stava a cuore era liberarsi delle parole in quanto mere designazioni per riuscire a sentire di nuovo in esse i nomi delle cose (cfr. C. Podewils, *Namen / Ein Vermächtnis Paul Celans* in *Ensemble*, 2/1971, p. 69). Partendo dunque dalle indicazioni del poeta ho ricercato l'origine del lessema "Käfer" nella lingua tedesca. Kluge ne riconduce l'etimologia a "fressen, kauen" e fa notare come il significato originario fosse "Heuschrecke" (F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, W. de Gruyter, Berlin, New York 1995, p. 416). L'ebraico biblico conosce nove designazioni diverse per indicare quelle che oggi chiamiamo cavallette o locuste, delle quali peraltro era concesso nutrirsi (Lev. 22). C'è da osservare inoltre che, ad eccezione degli animali domestici, i rimanenti vengono menzionati soprattutto nei libri poetici e, comunque, in contesti a valenza fortemente metaforica. Così gli insetti, primi fra tutti cavallette e locuste, sono nominati con una certa frequenza come simboli della punizione divina contro i nemici di Israel: in Is. 33,4; Ger. 51,27 e nel Salmo 105 Lutero fa ricorso proprio al lessema "Käfer". Sempre Lutero traduce le quattro specie di cavallette inviate da Dio ad annunciare il giorno della Sua venuta con "Raupe", "Heuschrecke", "Käfer" e "Geschmeiß" (Gioele, 1; 2).

stenza diasporica. Nella poesia *In der Luft* – che chiude la raccolta *Die Niemandsrose* (1963) – Celan torna sulle proprie origini: l'oggetto del desiderio è la *Heimat* che la Storia ha cancellato, disperso, violato senza ritorno e che si fa, riga dopo riga, poesia dopo poesia, troppo dell'anima: «In der Luft, da bleibt deine Wurzel, da, / in der Luft. / Wo sich das Irdische ballt, erdig. / Atem-und-Lehm. // Groß geht der Verbannte dort oben, der / Verbrannte: ein Pommer, zuhause / im Maikäferlied, das mütterlich blieb, sommerlich, hell- / blütig am Rand / aller schroffen, / winterhart-kalten / Silben. // Mit ihm wandern die Meridiane: an- / gesogen von seinem / sonnengesteuerten Schmerz, der die Länder verbrüdert nach / dem Mittagsspruch einer / liebenden Ferne» (I,290).

Il testo del *Maikäferlied* nella versione più popolare e antica, registrata in Turingia, recita: «Maikäfer, flieg! Dein Vater ist im / Krieg, dein Mutter ist in Pommerland, / Pommerland ist abgebrannt. Maikäfer, flieg!». I bambini sono soliti cantare la crudele canzoncina facendo camminare l'insetto sulla punta delle dita in attesa che voli via¹⁷. "Maikäferlied" e "Maikäfertraum"

¹⁷ Cfr. *Das Volksliederbuch*, hrsg. v. Heinz Rölleke, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1993, p. 256. Il significato primo e sinistro si disperde nel giocoso mormorio infantile; della filastrocca si conoscono peraltro molteplici varianti comiche, talune francamente scurrili. Celan, cui preme restituire alle parole il significato di quando si attaccarono alle cose per la prima volta, doveva conoscere la versione originaria, dove al posto di "Pommerland" figura "Engelland", con cui si deve intendere la versione cristianizzata di "Elbenland", terra popolata da spiriti temuti dagli uomini e ai quali la mitologia e la religione germaniche assegnano il regno dei morti e delle tenebre ("Elben", anche "Alben" da cui "Alptraum"). "Mutter ist in Engelland" starebbe quindi per "Maikäfer ist im Seelenreich, d.h. tot." (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, cit., vol. V, col.1532-1533) Ricordo che durante la prima guerra mondiale la madre di Celan, ancora nubile, si rifugiò con la famiglia ad Aussig sull'Elba, in Boemia, dove trascorse tre anni (I. Chalfen, cit., p. 32) Anni decisivi, come il poeta ebbe a scrivere in una lettera a Federmann del 3.3.1962 (cit. in J. Felstiner, *Paul Celan. Eine Biographie*, Beck, München 1997 [1995], p. 265) e come testimoniato dalla poesia *Es ist alles anders*, opera di grande bellezza nonché significativo compendio della vita di Celan sino al 1963. Al posto di "Maikäfer" nella canzoncina sopra ricordata compare spesso anche la variante "Käferlein", vezzeggiativo rivolto ai bambini e alla fanciulla amata (Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Nachdr. d. Erstausgabe 1860-1984, dtv, München, vol. XI, col. 19-20). Del resto il lessema "Käfer" significa anche scherzosamente "junges Mädchen". Nell'analisi del sogno dei coleotteri la paziente di Freud associa gli insetti ad un celebre passo della *Käthchen von Heilbronn*: «Verliebt wie ein Käfer bist du mir» (atto IV, sc. 2) e in una nota a piè di pagina lo psicoanalista osserva come un'altra catena di pensieri conduca alla *Penthesilea*, che lo stesso Kleist considerava complementare alla *Käthchen* (Freud, *Die Traumdeutung* (1899), G.W. II-III, cit., p. 296). Sul lessema "Käfer" stinge dunque, nell'universo celaniano, la pro-

– con le sequenze paradigmatiche latenti – convergono allora nel canzoniere celaniano a disegnare quel meridiano che nel discorso di Darmstadt prende il posto della terra perduta¹⁸. Risuona ancora in essi il “canto dell’infanzia”: «Wir werden das Kinderlied singen, das, / hörst du, das / mit den Men, mit den Schen, mit den Menschen, ja das / mit dem Gestrüpp und mit / dem Augenpaar, das dort bereitlag als / Träne-und- / Träne» (I,237), gorgoglio dal paese delle fontane che inciampa nel “Mauscheln” di un dolore bambino, per il quale la “lacrima-e-lacrima” già si preparava. Quel canto sa dell’angoscia dello *Erlkönig* goethiano, conosce la mortifera, insidiosa umidità della palude drostiana: «Lauter / Einzelkinder / mit leisen, moorigen / Muttergerüchen im Hals, / zu Bäumen – zu Schwarz- / erlen – erkoren, / duftlos» (II,276), ma non riesce a dimenticare altri orrori, non può permettere che essi si facciano memoria, perché la memoria comunemente intesa seleziona, discrimina, abbellisce, cesella, mentre l’entrata nella Storia è presente che non vuole passare: «Nach / dem Unwiederholbaren, nach / ihm, nach / allem. // Blubbernde Wege dorthin» (I,252).

Il viaggio in Palestina – sostituito da Kafka con Berlino e, soprattutto per un certo periodo, uno dei pochi davvero felici della sua esistenza, con la Colonia della Casa Popolare Ebraica di Müritzt¹⁹ e da Freud con la con-

messa di un incontro tra il poeta e la madre bambina, inviolata. Con il tempo, tuttavia, questo processo subisce un arresto irreversibile: «[...] ein Mutterstummel / führt ein Frühgesicht / durch einen Schmerz, // sein Gott / schreitet mahnend die Bilderfront ab, / auf den Graten / der obersten / Wiege» (III,91).

¹⁸ «Meine Damen und Herren, ich finde etwas, das mich auch ein wenig hinwegtröstet, in Ihrer Gegenwart diesen unmöglichen Weg, diesen Weg des Unmöglichen gegangen zu sein. / Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende. / Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ... einen Meridian» (III,202). – *Und mit dem Buch aus Tarussa* reca la data di composizione del 20 settembre 1962, il fatto che *Frankfurt, September* riprenda il lessema “Maikäfer” non è casuale per un poeta che ha fatto delle date, le sue e quelle della Storia – per tutte il 20 gennaio 1942 –, motivo di continuo ammonimento per sé e per il lettore: «Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein “20. Jänner” eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben? / Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?» (III,196).

¹⁹ La felicità di quei piccoli ebrei orientali salvati – scrive Kafka all’ex-compagno di liceo H. Bergmann, emigrato in Palestina – dalle angustie e ristrettezze berlinesi grazie a

quista del continente dell'inconscio – Celan di fatto lo compie nell'autunno del 1969. Esso conferma, laddove ce ne fosse stato davvero bisogno, il suo riconoscimento di appartenenza non tanto a 'Eretz Israel quanto piuttosto allo *Israel* con cui Dio dialoga incessantemente nella Bibbia: «Die Heimat bleibt bestehen, *quia absurdum*», aveva scritto ancora nel 1962 a un amico d'infanzia²⁰. Il suo luogo – forse il suo *nessunluogo* – resta comunque la Francia, sebbene la *ville tentaculaire* avesse perso molto del suo fascino: un ebreo, un ebreo askenazita il cui paese natale era stato cancellato, un ebreo lettore di tedesco all'École Normale Supérieure, un ebreo che – non mai vissuto in Germania – continua fino alla fine a scrivere in tedesco.

Che il viaggio in Terra di Sion non fosse una risposta alle angosce e ai tormenti che lo assediavano lo mostra l'evoluzione che nella sua opera conosce il motivo dei coleotteri. La parola si fa sempre più difficile: «LIPPEN, SCHWELGEWEBE der Du-Nacht: // [...] / Zufahrtsverbote, Schwarzmaut. // Es müßte noch Leuchtkäfer geben» (II,206). Tutto impone divieti, è un pedaggio in nero che solo le lucciole, i coleotteri dal ventre luminoso, perverrebbero a rischiarare, mentre il poeta-fratello ha solo più da offrire una "smorfia ventrale incompiuta": «HINTER FROSTGEBÄNDERTEN KÄFERN / ballert das fahrende / Leuchtglück, // eine hilflose / Bauchfratze, Freund, / schläfert dich / ein» (II,287). La voce poetante ci apre la sua mente come in *Frankfurt, September* aveva aperto quella di Freud²¹, la scelta del lessema "hilflos" fa pensare a quella

ebrei occidentali, la loro salute, i visini paffuti e gioiosi, i loro canti festosi dovettero forse risuonare nelle orecchie del poeta consegnato al silenzio, allorché in *Josefine die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* ci narra della moltitudine di ingenui, ignari topini: «Durch die Bäume kann ich die Kinder spielen sehn. Fröhliche, gesunde, leidenschaftliche Kinder. Ostjuden, durch Westjuden vor der Berliner Gefahr gerettet. Die halben Tage und Nächte ist das Haus, der Wald und der Strand voll Gesang. Wenn ich unter ihnen bin, bin ich nicht glücklich, aber wohl vor der Schwelle des Glücks» (F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, Fischer, Frankfurt a.M. 1958, p. 436. D'ora innanzi citato con B.).

²⁰ Riportato in Felstiner, cit., p. 403.

²¹ Merita rilevare che in lingua rumena la locuzione *a avea gândaci în cap* (alla lettera: avere coleotteri in testa) sta ad indicare un individuo dal comportamento strambo e bizzarro. Talora, poi, la credenza popolare ascrive i disturbi psichici e le alterazioni mentali alla presenza di un immaginario cervo volante (cfr. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, cit., vol. IV, col.907). – In una delle ultime poesie della raccolta postuma *Lichtzwang* (1970) il posto dei "coleotteri adornati con nastri di gelo" è occupato dai sentimenti, ritorti essi pure nel gelo, con cui il poeta, coleottero manicomializzato, va intrecciando la propria via *crucis* a quella del pianeta sconvolto dalla *technè*: «SCHALTJAHRHUNDERTE,

prematurazione biologica del piccolo d'uomo ("Hilflosigkeit") che la psicoanalisi freudiana pone drammaticamente a fondamento dell'ominazione e che Celan, altrettanto drammaticamente, pare evocare in una poesia che riprende la costellazione della precedente: «IHN RITT DIE NACHT, er war zu sich gekommen, / der Waisen Kittel war die Fahn, // kein Irrlauf mehr, es ritt ihn grad – // Es ist, es ist, als stünden im Liguster die Orangen, / als hätt der so Gerittene nichts an / als seine / erste / muttermalige, geheimnisgesprenkelte / Haut» (II,234). La gelida tenebra della manicomializzazione, in cui il dolore incompreso si rapprende nello stordimento dei farmaci psicotropi, prosegue in *Steinschlag hinter den Käfern*. Qui il poeta ospitalizzato dice tutta la sua pena: «Da sah ich einen, der log nicht, / heimstehn in seine Verzweiflung // Wie deinem Einsamkeitssturm / glückt ihm die weit / ausschreitende Stille» (II,400)²². Un dolore immane che sfonda nel *Ge-dicht* seguente in cui con movenze artaudiane è cagliata l'esperienza indicibile dell'elettroshock, della camicia di forza: «Fußspangen an / allen Seins- / gelenken» (II,401) Unico ricetto le vitree mammelle da cui rovina – rattenuta, diaccia – la piena dell'orrore al cospetto dell'eterna sepolta, la non mai dimenticata: «[...] mein Stein ist gekommen zu dir, / selbstentgittert, du inwendig / Ottern- / befrachtete, // du verhebst dich / an meinem leichtesten Schmerz» (ibid.), che si dà allo sguardo nella morte anonima, sotto vento, di un ritorno in sé coatto: «du wirst sichtbar, // irgendein Toter, ganz bei sich, / setzt Lee über Luv» (ibid.). La maleficazione del mondo al risveglio – il "nero latte del chiarore mattutino" – invade ormai anche il corpo di colei cui nella raccolta *Die Niemandrose* il poeta si rivolgeva con toni struggenti come "tu mia Somessa, / tu mia Vera" (I,255). Colei verso la quale chiare pietre si muovevano fluttuando nell'aria per riportare al figlio la benedizione materna della parola poetica:

Schalt- / sekunden, Schalt- / geburten, novembernd, Schalt- / tode, // in Wabentrögen gespeichert, / *bis / on chips*, // das Menoragedicht aus Berlin, // (Unasyliert, un-archiviert, un- / umfürsorgt? Am Leben?), // Lesestationen im Spätwort, // Sparflammenpunkte / am Himmel, // Kammlinien unter Beschuß, // Gefühle, frost- / gespindelt, // Kaltstart – / mit Hämoglobin» (II,324) Si veda pure II,310.

²² In un frammento poetico dell'autunno 1884 coleotteri impauriti popolano il paesaggio interiore del Nietzsche più lirico, colui il quale – alla ricerca di un rapporto umano autentico – sta imparando dalle molteplici perdite, dalle innumeri delusioni l'arte del silenzio, giacché il mondo è solo attesa: «Ich liege still, / ausgestreckt, / Halbtodtem gleich, dem man die Füße wärmt / – die Käfer fürchten sich vor meinem Schweigen / – ich warte [...]» (F. Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, W. de Gruyter, Berlin-New York 1974, vol. VII.3, p. 18; ma si veda pure p. 10).

è il riscatto simbolico rispetto alla "cava di pietra", al luogo senza nome; per un tratto di vita la poesia permette al figlio-orfano di celebrare i propri morti, dispersi senza sepoltura. Alla fine del viaggio, tuttavia, le nozze mistiche si consumano con un tu femminile che smaschera l'eterno di ogni promessa soteriologica, e quel verbo – "sich verheben" –, che feriva, al più lieve dolore del figlio, colei il cui grembo, pregno di viperino fardello, si apprestava a sollevare il martirio di lui, ritorna per celebrare l'unione nella pesantezza dell'ombra riconquistata: «WIE ich den Ringschatten trage, / trägst du den Ring, / etwas, das Schweres gewohnt ist, / verhebt sich / an uns, / unendlich / Entimmernde du» (III,112).

La terra dei coleotteri si va dunque configurando come depositaria di quell'alfabeto delle origini che, solo, permetterebbe di ritrovare una lingua divenuta straniera: larve di parole, segni filiformi, essenziali. Allora anche gli insetti, a disagio nel mondo che offusca il nitore cristallino della *lingua-poiesis*, colonizzano uno spazio-tempo che, con il trascorrere degli anni e l'incalzare delle vicende personali, offre il terreno per un'ispirazione ai limiti del possibile: «WAS NÄHT / an dieser Stimme? Woran / näht diese / Stimme / diesseits, jenseits? // Die Abgründe sind / eingeschworen auf Weiß, ihnen / entstieg / die Schneenadel, // schluck sie, // [...] // Tumuli, Tumuli, / du / hügelst hinweg, lebendig, / komm in den Kuß, // ein Flossenschlag, / stet, / lichtet die Buchten, / du gehst / vor Anker, dein Schatten / streift dich ab im Gebüsch, / Ankunft, / Abkunft, // ein Käfer erkennt dich, / ihr steht euch / bevor, / Raupen / spinnen euch ein, // die Große / Kugel / gewährt euch den Durchzug, // bald / knüpft das Blatt seine Ader an deine, / Funken / müssen hindurch, / eine Atemnot lang, // es steht dir ein Baum zu, ein Tag, / er entziffert die Zahl, // ein Wort, mit all seinem Grün, / geht in sich, verpflanzt sich, // folg ihm» (II,340-341). Il poeta, il cui corpo-lingua ha cercato di dare sepoltura ai propri morti nella parola (il *sema* omerico, che sta ad indicare le spoglie-insegne del guerriero caduto, viene reso dalla lingua latina con *tumulus*), ora frana («Tumuli, Tumuli, / du / hügelst hinweg») per approdare in baie agitate da un saldo colpo di pinna (accenno alla morte per acqua che segue al tempo del disgelo), in cui l'ombra, a fatica conquistata, lo abbandona in un arrivo che non conosce altra origine se non quella di una parola verde, alla ricerca del primo, mitico luogo, quello di ogni cominciamento: «HERVORGEDUNKELT, noch einmal, / kommt deine Rede / zum vorgeschatteten Blatt-Trieb / der Buche. // Es ist / nichts herzumachen von euch, / du trägst eine Fremdheit zu Lehen. // Unendlich / hör ich den Stein in dir stehn» (II,367).

E la *Heimat*, di cui il poeta porta il lutto, si fa diabolica promessa celeste, nunzi, una volta di più, i coleotteri che riposano attoniti su vette inviolate dove la morte, la morte dovuta alla propria gente, attende il viandante: «Abglanzbeladen, bei den / Himmelskäfern, / im Berg. // Den Tod, / den du mir schuldig bleibst, ich / trag ihn / aus» (II,242). Il riflesso di un “Maikäfertraum” proiettato sull’anonimo divisorio di un *non-luogo*, unito pel tramite del “Berg” (*Bergkristall*)²³, allo “Atemkristall” in sofferenza nella “Zeitenschrunde” (II,31), si fa cieco riverbero dei ghiacciai, la cui struttura più pura e più preziosa rinvia alla inesorabile regolarità dello *Sprachgitter*: la lingua-ologramma che Celan si va forgiando²⁴. Allora, nel

²³ Un’immagine s’imponde: è la simbolica della novella *Bergkristall* di A. Stifter. Con essa lo scrittore ci regala la sua fiaba di Natale, *rite de passage* ed epifania di una rinascita. I fratellini Konrad e Sanna che, alla vigilia di Natale, attraversano i monti per portare i doni alla nonna materna e smarriscono la strada nella tempesta di neve, vengono a contatto nella grotta di ghiaccio con una dimensione dell’esistenza che costeggia la morte: «Jenseits wollten sie wieder hinabklettern. / Aber es gab kein Jenseits», epperò schiude loro un Assoluto di intatta, sublime purezza che solo in quella notte magica è dato sopportare. In quell’universo gelato «[...] war es blau, so blau wie gar nichts in der Welt ist, viel tiefer und viel schöner blau als das Firmament, gleichsam wie himmelblau gefärbtes Glas, durch welches lichter Schein hinsinkt» (A. Stifter, *Bergkristall*, Reclam, Stuttgart 1982, pp. 41-42). In *Assisi* lo splendore abbagliante che promana dal manto di neve non offre consolazione a chi, nella notte umbra imbiancata, si rivolge insonne al santo degli umili: «Glanz, der nicht trösten will, Glanz. / Die Toten – sie betteln noch Franz» (I,108). Universo entomologico-minerale e *furor* micrologico riflettono il lavoro di scavo e cesello delle parole sbalzate nella lingua-ghiaccio: «SCHNEEPART, [...] // Flachräume schirken / übers / geriffelte Eis; // die Wortschatten / heraushaun, sie klaftern / rings um den Krampen / im Kolk» (II,345). Il regno abitato dai coleotteri pare suggestivamente riprodotto nelle acqueforti che la moglie del poeta, Gisèle Celan-Lestrange, eseguì per i cicli *Atemkristall*, uscito in edizione limitata nell’autunno del 1965, in seguito riproposto nella prima sezione della stupenda raccolta *Atemwende* (1967), e *Schwarzmaut*, di cui fa parte *Abglanzbeladen*, pubblicato in 85 esemplari nella primavera del 1969, successivamente nella prima sezione della raccolta postuma *Lichtzwang* (1970).

²⁴ È attraverso questo mondo fossile, minerale, epperò drammaticamente vivo nel suo ordine e rigore che Celan salda il proprio discorso poetico a quello di Mandel’štam. Il motivo della cristallogenesi in Celan – tutto da studiare – è già nel *Discorso su Dante*. Molte osservazioni ivi contenute sembrano valere anche per il poeta rumeno: «[...] tutto il poema non è che una sola strofa, unitaria e inscindibile. O meglio, non una strofa, ma una struttura cristallina, un solido. Tutta l’opera è attraversata da un flusso di energia costantemente teso alla creazione di nuove forme, è un corpo rigidamente stereometrico, lo sviluppo per monosillabi del cristallo tematico» (O. Mandel’štam, *La quarta prosa*, De Donato, Bari 1967, p. 140). Subito dopo incontriamo la metafora dello sciame di api indaffarate intorno ai favi di miele che sembra guardare a *Weggebeizt* (II,31), poesia che ha

grande *corpus* celaniano, *tout se tient* e la poesia può dispiegare il proprio *cantus firmus* per la perdita irreparabile in una polifonia austera, sobria, controllata, screziata da miriadi di significanti, ognuno un cristallo, memoria pulsante incastonata nella ostinatezza basaltica della lingua-roccia che – guardando immote ere geologiche – risale verso la *Heimat* dei *Käfer*, aniconico regno di purezza non antropizzata, lacrima sedimentata, precipitata sulla soglia e commutata – potere, magia della parola – nell'assoluta, incossa presenza dell'atto poetico come ri-fondazione del mondo: «DU SEI WIE DU, immer. // *Stant up Jherosalem inde / erbeyff dich* // Auch wer das Band zerschnitt zu dir hin, // *inde wirt / erluchtet* // knüpfte es neu, in der Gehugnis, // Schlammbröcken schluckt ich, im Turm, // Sprache, Finster-Lisene, // *kumi / ori*» (II,327). La lingua non deve cancellare, annullare le tenebre né compiacersi di esse, deve piuttosto definirle, contornarle meglio, meglio scandirle, armonizzarle: echi dei mistici, di Meister Eckhardt, Saussure e Hjelmslev, ossimoro caro a Celan tra microlingua scientifica, metalingua e parola poetica. Dacché la Storia ha fatto il proprio ingresso nel mondo degli uomini celebrando con orge di sangue e sacrifici blasfemi "il 20 gennaio" del poeta e della sua gente, la lingua come *parole* rischia ogni giorno di ricoprire un ruolo superfluo, solo la funzione poetica trascende – nella sua irrevocabile terrenità – la volgarità di un linguaggio ormai logoro e consunto²⁵. «Esperienza vissuta – scrive Benjamin, citando Reik, in un appunto di *Parigi capitale del XIX secolo* – significa far fronte sul piano psichico ad una impressione talmente intensa che non siamo più in grado di accoglierla immediatamente»²⁶. È allora proprio in quell'indefinibile confine tra mente e corpo, tra *soma* e psiche, tra *soma* e *sema* che si incunea la poetica celaniana: il lutto si fa cristallo di lingua a suturare, con un cortocircuito immaginale-ideativo che accomuna per certi versi il poeta rumeno a Kafka, *soma* e *sema*, quest'ultimo da intendersi an-

per oggetto se medesima, asintoto tutto celaniano, lapidariamente riassunto in una annotazione del 26.3.1969: «La poésie ne s'impose plus, elle s'expose» (III,181).

²⁵ Per i notissimi riferimenti al 20 gennaio cfr. nota 18 e *Der Meridian* (III,194; 196;201). Quanto Celan avesse visto lontano, anche e soprattutto riguardo all'involgarimento della funzione poetica del linguaggio, è attestato dal suo rifiuto di leggere in pubblico la *Todesfuge*, dopo che l'enorme successo della stessa tanto lo amareggiò a causa dei grossolani fraintendimenti (cfr. W. Emmerich, *Paul Celan*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1999, pp. 94-95). È peraltro sconcertante constatare quante didattizzazioni esistono della suddetta poesia, puntualmente "somministrata" a discenti ignari al solo fine di stiparne la mente con esercizi di lingua tedesca.

²⁶ W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986, p. 526.

che nell'accezione omerica di insegna che contraddistingue il corpo morto per sottrarlo all'oblio, nel rifiuto di dare sepoltura al *sema* attraverso la parola.

Alla fredda, alienata desolazione dei non-luoghi verbali Celan oppone la straniante poetica dei luoghi eterotipi che, sollecitando il lettore ad uno sguardo ellittico rispetto alla caduta del flusso evenemenziale, crea un effetto derealizzante non mai gratuito bensì funzionale al terzo occhio, quello che in *Frankfurt, September* si apre sulla fronte di Freud. Esso produce la cecità invocata dal poeta, perché lo aiuti a ritrovare una lingua che, non lasciandosi tradurre in immagine, si sottragga al destino della rappresentazione (II,45)²⁷. Come in Kafka, sguardo ellittico e poetica dei luoghi eterotipi si intrecciano allora in una fittissima rete di rimandi di cui il motivo, variato, costituisce l'ordito, la struttura portante. È ancora e sempre il corpo cantato a strappare la parola ferita e scorticata ad abissi di silenzio: «FAHLSTIMMIG, aus / der Tiefe geschunden: / kein Wort, kein Ding, / und beider einziger Name, // fallgerecht in dir, / fluggerecht in dir, // wunder Gewinn / einer Welt» (II,307).

In uno dei "Gesprächsblätter" di fine maggio 1924 Kafka, alle prese con *Josefine die Sängerin oder das Volk der Mäuse*, così commenta la modifica apportata al titolo del racconto pubblicato il 20.4.1924 nella *Prager Presse* come *Josefine, die Sängerin*: «Die Geschichte bekommt einen neuen Titel. "Josefine, die Sängerin – oder – Das Volk der Mäuse". Solche Oder-Titel sind zwar nicht sehr hübsch, aber hier hat es vielleicht besonderen Sinn. Es hat etwas von einer Waage»²⁸. Lo "oder" del titolo si pone come quello *aut-aut* tra arte e vita di una cartolina spedita a Felice da Marienbad nell'estate del 1916: «Liebste – übertreibe ich das Schreiben wieder wie in

²⁷ Questa poetica dei luoghi eterotipi mi sembra informare di sé *Der Meridian*, che di innumeri cironlocuzioni, progressioni, digressioni, revoche e incisi si sostanzia: «Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifelt Gespräch» (III,198) Il terzo occhio, quel paradosso secondo il quale, come precedentemente ricordato, i Patriarchi rimemorano gli avvenimenti a venire, è pure quello del poeta che da questa torsione logica fa disperatamente derivare la propria arte: «Die Aufmerksamkeit, die das Gedicht allem ihm Begegnenden zu widmen versucht, sein schärferer Sinn für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe, aber auch für die "Zuckungen" und die "Andeutungen", das alles ist, glaube ich, keine Errungenschaft des mit den täglich perfekteren Apparaten wetteifernden (oder miteifernden) Auges, es ist vielmehr eine alle unserer Daten eingedenk bleibende Konzentration» (III,198).

²⁸ M. Brod, *Über Franz Kafka*, Fischer, Frankfurt a.M. 1974, pp. 179-180.

frühern Zeiten? Zur Entschuldigung: ich sitze auf Deinem Balkon, auf Deiner Tischseite, es ist, als wären die 2 Tischseiten Wagschalen; das an unsern guten Abenden bestehende Gleichgewicht wäre gestört; und ich, allein auf der einen Wagschale, versänke: Versänke, weil Du fern bist. Darum schreibe ich. Auch deshalb, weil es in meinem Kopf trotz der Besserung der letzten 2 Tage immer noch saust und ich nach dem Frieden bei Dir wenigstens mit der schreibenden Hand hintaste»²⁹. Come per l'ultimo racconto anche qui Kafka ricorre al più antico, al più universale simbolo della giustizia³⁰: o la donna presente, la moglie, la madre, oppure la scrittrice, l'altra donna più gelosa, più esigente, più severa. La donna si pone per Kafka su quella linea d'ombra che lo farà assolutamente renitente al matrimonio, perché è quel piatto della bilancia che, pendendo troppo verso la vita vera, lo allontana da quella fantasticata nell'arte, clausura monacale, vizio solitario, misura profilattica necessaria per avvicinare l'universo femminile a tentoni e con la mano protetta dalla penna. Alla donna, ma, soprattutto, della donna si può scrivere solo nell'assenza: «Die Schrift ist ursprünglich die Sprache des Abwesenden», così Freud in *Das Unbehagen in der Kultur*, quello che con *Der Mann Moses*, forse più di esso, rimane il suo testamento spirituale. La traccia assente si fa anche in Celan traccia dell'assente: "die Schlittenspur des Verlorenen" (I,156) accompagna la sua lirica sin dai primi passi lasciati dal monaco di *Schwarze Flocken* (Früh.,129) sulla neve, dai segni vergati dalla mano materna sul foglio bianco in cui, annunciando la morte del padre, chiede al figlio un unico, impossibile atto di *pīetas*, di risposta³¹. Un panno, uno scialle che la copra, che la difenda dai rigori invernali³². Segni neri su foglio bianco, così nella *Torah*, così nel

²⁹ F. Kafka, *Briefe an Felice*, Fischer, Frankfurt a.M. 1967, pp. 668-669. D'ora innanzi citato con F.

³⁰ In uno degli aforismi di *Gegenlicht* (1949) Celan evoca, con piglio e suggestioni kafkiane, l'immagine della bilancia su cui l'esule sopravvissuto soppesa torti e ragioni, colpa e innocenza (III,165).

³¹ Risposta nel senso della lévinasiana responsabilità per *autrui*, non dimenticando che risposta e responsabilità riposano sul medesimo etimo.

³² Solo alcune associazioni che la straordinaria densità della lirica celaniana impone: un *continuum* lega il *fort/da* di Freud come nascita al linguaggio e origine del *Wiederholungszwang* (S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1920), G.W. XIII, cit., p. 20), l'uomo-rocchetto di Kafka (*Die Sorge des Hausvaters*), il "bucklichtes Männlein" della *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* e del saggio su Kafka di Benjamin nonché il volto materno che si vela e si ri-vela in una versione più tarda del *fort/da* (S. Freud, *Hemmung, Symptom und Angst* (1925), G.W. XIV, cit., p. 203). Nella *Bibbia* è scritto come in presenza del futuro sposo la donna dovesse coprirsi il volto (si veda ad es. Gen. 24,65; Cantico 4,1-3; 6,7; Is. 9,19;

saggio sulla poesia del compagno di strada Mandel'stàm, tutto un passato, tutto un futuro³³. Come nelle postreme meditazioni kafkiane, anche Celan evoca la: «Sprachwaage, Wortwaage, Heimat- / waage Exil» (I,288)³⁴. Kafka, in esilio nel mondo, sconta il tempo a venire scrivendo, sua unica gioia e tortura, sua morte e sua vita³⁵. Celan, nelle tre poesie che chiudono la raccolta *Die Niemandrose*, ritrova la *Heimat* perduta, virtualità di un meridiano che nell'u-topia / isotopia del testo riunisce nello spazio-tempo di una "Herzzeit" (I,177) destini randagi: «Von einem Brief, von ihm. / Vom Ein-Brief, vom Ost-Brief. Vom harten, / winzigen Worthaufen, vom / unbewaffneten Auge, das er / den drei / Gürtelsternen Orions – Jakobs- / stab, du, / abermals kommst du gegangen! – // zuführt auf der / Him- / melskarte, die sich ihm aufschlug. // Vom Tisch, wo das geschah. // Von

47,2). Usanza che Paolo di Tarso cercò di acclimatare anche presso i greci (1 Cor. 11,2-16). Si ricordi inoltre come il volto raggianti di Mosé alla discesa dal Sinai sgomenti Israel, amata-amante di Dio, al punto che il condottiero deve coprire quello splendore, dopo aver ri-velato le nuove tavole della Legge (Es. 34,29 ss.). Il *fort/da* del volto materno – con tutto il portato che la riflessione lévinasiana sul volto implica – diventa in Celan il *Kieselstein* di I,286 e di II,94, poesie che ricordano Mandel'stàm, la cui prima raccolta poetica reca appunto il titolo *Kamen' (Pietra)*, e Kafka. L'atto poetico sussume, ri-ela-bora e ri-significa l'usanza ebraica di portare una pietra sulla tomba del defunto.

³³ In *Die Dichtung Ossip Mandelstamms* Celan presenta, in forma dialogica, riflessioni preziose per penetrare la sua stessa poetica: «Es ist dieses Spannungsverhältnis der Zeiten, der eigenen und der fremden, das dem mandelstamm'schen Gedicht jenes schmerz-lich-stumme Vibrato verleiht, an dem wir es erkennen. (Dieses Vibrato ist überall: in den Intervallen zwischen den Worten und den Strophen, in den "Höfen", in denen die Reime und die Assonanzen stehen, in der Interpunktion. All das hat *semantische Relevanz*.) Die Dinge treten zueinander, aber noch in diesem Beisammensein spricht die Frage nach ihrem Woher und Wohin mit – eine "offenbleibende", "zu keinem Ende kommende", ins Offene und Besetzbare, ins Leere und Freie weisende Frage» (P. Celan, *Die Dichtung Ossip Mandelstamms* in Ossip Mandelstam *Im Luftgrab*, hrsg. v. R. Dutli, Ammann Verlag, Zürich 1988, p. 72).

³⁴ Nel sesto *Ge-dicht* della I parte di *Mohn und Gedächtnis* è possibile rinvenire l'origine dell'immagine della bilancia: «DIE Hand voller Stunden, so kamst du zu mir – ich sprach: / Dein Haar ist nicht braun. / So hobst du es leicht auf die Waage des Leids, da war es schwerer als ich ... // Sie kommen auf Schiffen zu dir und laden es auf, sie bieten es feil auf den Märkten der Lust – / Du lächelst zu mir aus der Tiefe, ich weine zu dir aus der Schale, die leicht bleibt» (I,16). In Cantico 1, 5 la Sulamita così si presenta: «Ich bin braun, aber gar lieblich, ihr Töchter Jerusalems». "Das Haar" è sineddoche per il corpo materno scambiato – a quale prezzo! – con la lingua materna.

³⁵ «Ich brauche zu meinem Schreiben Abgeschlossenheit, nicht "wie ein Einsiedler", das wäre nicht genug, sondern wie ein Toter» (F,412), dichiara a Felice nel 1913.

einem Wort // Vom Nebenwort, das / ein Ruderknecht zerknirscht, ins Spätsommerrohr / seiner hellhörigen Dolle: // Kolchis» (I,289).

L'esilio è la terra di Colchide – «le barbare genti dei Colchi funesti agli ospiti», canta Nonno in *Dionisiache*, XIII, 248. La costumanza barbara ha tolto al figlio il trono e il diritto di progenitura nella Legge del Padre, non il mandato del ricordo: lo *An-denken* di Hölderlin si salda al "lallen" di *Tübingen, Jänner* e amplifica – passando per la "haiblaue See" del gas Zyklon B (*Inselbin*, I,141) – la domanda del poeta svevo «Wozu Dichter in dürftiger Zeit?». La voce si fa incerta (la radice ie. *bar* – da cui *barbaros* – è propriamente balbettare, parlare una lingua che gli altri non comprendono), incespica nell'articolare la parola vera: «HOHLES LEBENSGEHÖFT. Im Windfang / die leer- / geblasene Lunge / blüht. Eine Handvoll / Schlafkorn / weht aus dem wahr- / gestammelten Mund / hinaus zu den Schnee- / gesprächen» (II,42), si filamenta nello sforzo che l'emozione della fonazione strappa al dolore, eppure il discorso è sempre di troppo: «[...] Und das zuviel meiner Rede: / angelagert dem kleinen / Kristall in der Tracht deines Schweigens» (I,157).

L'occhio è asciutto, roso dal sale di una Geenna cui il salto mortale della Storia costringe i profeti del moderno che incedono camminando sulle mani³⁶, ma il dolore ha dato luogo a concrezione meravigliosa, sua pena e sua purezza: «Glück, aber nur, falls ich die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche heben kann» (TB, 389)³⁷. La verità invocata da Kafka per

³⁶ L'immagine del camminare sulle mani – che Celan incontra nel *Lenz* di Büchner – compare in *Stimmen* (I,147) per esser poi ripresa nel *Discorso di Darmstadt* (III,195). In un periodo assai difficile del rapporto con Milena, ormai prossimo alla fine dopo l'incontro di Gmünd, Kafka scrive nei diari alla data 27.1.1922: «Die abbröckelnden Kräfte während der Schlittenfahrt. Man kann ein Leben nicht so einrichten wie ein Turner den Handstand» (TB,413).

³⁷ In una lettera del 12.4.1970 a Ilana Shmueli, Celan riferisce che il suo seminario su Kafka va bene e chiosa proprio con questa riflessione del periodo di Zürau (cfr. Felstiner, cit., p. 359). Essa riflette le sensazioni provate dallo scrittore boemo dopo la stesura di *Ein Landarzt* che narra di "eine Wunde" dall'origine misteriosa. Il riferimento biografico è alla tubercolosi. Il 15.9.1917 Kafka aveva annotato: «Du hast, soweit diese Möglichkeit überhaupt besteht, die Möglichkeit, einen Anfang zu machen. Verschwende sie nicht. Du wirst den Schmutz, der aus dir aufschwemmt, nicht vermeiden können, wenn du eindringen willst. Wälze dich aber nicht darin. Ist die Lungenwunde nur ein Sinnbild, wie du behauptest, Sinnbild der Wunde, deren Entzündung F. und deren Tiefe Rechtfertigung heißt, ist dies so, dann sind auch die ärztlichen Ratschläge (Licht, Luft, Sonne, Ruhe) Sinnbild. Fasse dieses Sinnbild an» (TB,386). Partendo da questa esperienza del corpo piagato e dal "Sinnbild" (*symbolon*) che essa produce (il racconto *Ein Landarzt*), Celan crea il *Ge-dicht Coagula* (II,83).

Parte dopo la svolta di Zürau, dopo l'esperienza della "Wunde", è tutta in quell'essere ferito nella parola, unico possesso salvato dall'esilio, foss'anche quello del non esser ancora o mai nati. La risposta – quasi un contro-canto di Celan: «Weggebeizt vom / Strahlenwind deiner Sprache / das bunte Gerede des An- / erlebten – das hundert- / züngige Mein- / gedicht, das Genicht. // Aus- / gewirbelt, / frei / der Weg durch den menschen- / gestaltigen Schnee, / den Büßnerschnee, zu / den gastlichen / Gletscherstuben und -tischen. // Tief / in der Zeiteinschrunde, / beim / Wabeneis / wartet, ein Atemkristall, / dein unumstößliches / Zeugnis» (II,31).

La verità immota, silente, è nei ghiacciai ospitali, presso il meraviglioso favo di ghiaccio, faticosa promessa di terra che «stilla latte e miele» (Es.3,8), tesoro, il più grande, di Canaan (Gen.43,11), gocciolo denso che la bocca dell'amata-sorella dona allo sposo-fratello (Cantico 4,11; 5,1). *Andenken* è pure il titolo della poesia che chiude il ciclo *Mit wechselndem Schlüssel* della raccolta *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), aperto nel ricordo del figlioletto morto. È una delle rarissime in cui il poeta evoca il padre, sineddochicamente presente con il "Mandelaug des Toten", la "gescheiterte Stirne", il "Weißhaar" (I,121). Il vagabondaggio in terra di Colchide è divenuto realtà, la "gescheiterte Stirne" è pure "Klippenschwester": nella trasposizione mitopoietica è Elle, sfortunata sorella di Frisso, il cui sacrificio i Greci, che veneravano la natura, celebrarono con la toponimia di Ellesponto. La madre Nefele, la dea-nuvola protettrice, è qui "sömmernde Wolke" adunantesi intorno alla canizie del morto³⁸. Il canto del cedro calpestato qui trova riposo, la neve che scende a coprire le ossa del morto³⁹

³⁸ Felstiner (cit., pp. 111-112), riprendendo Chalfen (cit., p. 128), riconduce "dein Weißhaar" alla canizie precoce di Leo Antschel, conseguenza delle tribolazioni causate dalla deportazione, il che è sicuramente vero. Purtuttavia nei testi canonici della religione ebraica relativi al mondo dei morti si usa frequentemente uno "scendere nella canizie" nel senso di scendere nello *seol* (cfr. A. Di Nola, *Ebraismo e giudaismo*, Editori Riuniti, Roma 1996, p. 99). Nella poesia *In Ägypten*, la prima composta nell'esilio parigino, il "Wolkenhaar" di una *goyah* adorna le grandi madri dell'ebraismo: «Du sollst zum Aug der Fremden sagen: Sei das Wasser. / Du sollst, die du im Wasser weißt, im Aug der Fremden suchen. / Du sollst sie rufen aus dem Wasser: Ruth! Noemi! Myriam! / Du sollst sie schmücken, wenn du bei der Fremden liegst. / Du sollst sie schmücken mit dem Wolkenhaar der Fremden» (I,46). L'immagine è sollecitata pure da Es.40,38: la nuvola che si posa sul Tabernacolo guiderà e proteggerà Israel sino alla Terra Promessa.

³⁹ «... Kind, ach ein Tuch, / mich zu hüllen darein, wenn es blinket von Helmen, / wenn die Scholle, die rosige, birst, wenn schneeig stäubt das Gebein / deines Vaters, unter den Hufen zerknirscht / das Lied von der Zeder ...» (Früh.129), così in *Schwarze*

si fa brezza gentile di mari del Sud, ovatta di nuvola estiva: «Und um dein Weißhaar vermehrt / das Vlies / der sömmernden Wolke» (I,121). Allora nella dispersione, nella disseminazione, il testo mima l'esistenza dell'ebreo nella *galut* che la voce poetante evoca incrociando al proprio i destini dei compagni di strada: *diasporá*. Il sogno della conquista della Terra dei Padri (*Vaterland*) è cristallizzato nel *diasparagmos* (*Mit Äxten spielend*, I,89) successivo alla perdita irreparabile della "matria", la *Heimat*, principio che presiede alla creazione, ricordando che l'appartenenza al popolo ebraico si deriva per discendenza matrilineare, come quello *Amschel* da cui Kafka fa scaturire la propria origine: «Ich heiße hebräisch Amschel, wie der Großvater meiner Mutter von der Mutterseite» (IB, 156), e quel matronimico che Leo Antschel-Teitler premette al NdP⁴⁰. Secondo la tradizione mistica ebraica la parte femminile di Dio è silenziosa⁴¹. Il silenzio della *mater dolorosa*⁴² presiede alla creazione e si salda al bianco della neve, poi "Wabeneis" (II,31). Tra i ghiacciai nutritivi e accoglienti la "tief Gebeugte" (II,30) guida il poeta allo "Atemkristall"; qui, nella "Zeitenschrunde", si

Flocken l'invocazione materna alla *pietas* dell'unico nato, matrice di tutta la sua poesia a venire.

⁴⁰ Cfr. Chalfen, cit., p. 28.

⁴¹ L'ortodossia ebraica è, da questo punto di vista, assai rigorosa, giacché riserva il canto sinagogale ai soli uomini. In una lettera a Milena del 15.6.1920 è narrato un sogno in cui l'attante Kafka tratta la donna amata come una «qualsiasi donna muta» non riuscendo ad udirne la voce: «Oder vielleicht, ich hatte sie nicht überhört, aber ich hatte ihr nicht antworten können». L'associazione che Kafka aggiunge è quantomeno sconcertante nel *lapsus* che fa passare sotto silenzio il *Libro dei Libri* nella sua teofania più celebre: «Es fällt mir dabei ein, was ich einmal bei jemandem etwa so gelesen habe: "Meine Geliebte ist eine Feuersäule, die über die Erde zieht. Jetzt hält sie mich umschlossen. Aber nicht die Umschlossenen führt sie, sondern die Sehenden"». La lettera è firmata solo da un "Tuo" cui tra parentesi segue: «(nun verliere ich auch noch den Namen; immerfort ist er kürzer geworden und jetzt heißt er: Dein)» (F. Kafka, *Briefe an Milena*, Fischer, Frankfurt a.M., 1965, pp. 66-67. D'ora innanzi citato con MI). Nel *fading* del sogno l'autore del formidabile aforisma «Das Wort "sein" bedeutet im Deutschen beides: Dasein und Ihmgehören» può abbandonarsi alla scotomizzazione del NdP. (F. Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Fischer, Frankfurt a.M. 1953, p. 44. D'ora innanzi citato con H) Il soggetto Franz Kafka, intermittente frequentatore della lingua ebraica, sapeva bene che tale lingua non conosce il verbo "avere" ed utilizza al suo posto il verbo "essere di", "essere a, verso", e l'essere – nel senso dinamico del *being* inglese –, ci ha insegnato la psicoanalisi di Winnicott, pertiene alla madre.

⁴² Trovo la definizione *mater dolorosa* nella bella introduzione di G. Bevilacqua a: P. Celan, *Luce coatta*, Mondadori, Milano 1983, p. XIV.

epifanizza quella svolta di respiro essenziale per *ad-venire* presso la verità che scaturisce dall'incontro voluto, cercato con la realtà: «Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein» (III,168). Dimensione onirica e parola teurgica, tesoro secreto dal favo di ghiaccio⁴³, scandiscono l'incontro di un Io ferito con il mondo, segnando l'agogica di un tempo impossibile in cui il corpo sopravvissuto si canta e si de-canta in un "cristallo di respiro": «dein unumstößliches Zeugnis».

Se lo stato cristallino è il più vicino a entropia zero, allora, nella testimonianza del *rûach*, la distruzione, l'inevitabile dispersione paiono annullate⁴⁴. La perdita, il lutto sono come sospesi per il tempo concesso alla poesia ("Dichtung") dall'arte ("Kunst") – per riprendere la celebre distinzione che informa di sé *Der Meridian* –, tempo necessario a tenersi compagnia sino al ricongiungimento con la misteriosa figura femminile, per unire il proprio cordoglio a quello di lei: «DEIN UHRENGESICHT, / von Blaufeuern über- / lagert, / verschenkt seine Ziffern, // meine / Herkunft / hielt Umschau, sie geht / in dich ein, die mit- / vereinten / Kristalle / flennen» (III,88). E la *restitutio*, operata a mezzo di una lingua che ora nomina l'origine – la "Herkunft" di cui lamentavamo l'assenza in II,341 – è segnata ancora e sempre dal tempo dell'orologio, nel mentre i cristalli, finalmente ricomposti, si sciolgono in un pianto discreto, sommesso. Nel *Discorso di Brema*, citato proprio all'inizio del presente lavoro, Celan racconta all'uditorio le difficoltà attraverso le quali dovette passare la sua scelta di scrivere in tedesco, unica lingua in grado di offrirgli la possibilità di vivere l'atroce realtà del suo tempo. «Ursprung ist das Ziel» ci ricorda Benjamin nelle sue riflessioni sul tempo messianico, seguendolo continuiamo la lettura là dove l'abbiamo interrotta, per ritrovare anche noi l'origine: «Es war, Sie sehen es, Ereignis, Bewegung, Unterwegssein, es war

⁴³ Parole e cose conoscono in ebraico un unico significante (*devarim*); partendo dal medesimo radicale, con una sola vocale di differenza, la lingua ebraica costruisce la parola *api* (*devorim*).

⁴⁴ Questa entropia Celan pare volerla trasmettere al codice fino a far esplodere la lingua, nel mentre il soggetto poetante va sviluppando con gli anni una fantasmaticizzazione che tende all'implosione per uscire dalla gabbia di un linguaggio che lo svuota e lasciarsi vampirizzare dal tu: «Alle die Schlafgestalten, kristallin, / die du annahmst / im Sprachschatten, // ihnen / führ ich mein Blut zu, // die Bildzeilen, sie / soll ich bergen / in den Schlitzvenen / meiner Erkenntnis –, // meine Trauer, ich seh's, / läuft zu dir über» (III,79). È appena il caso di rilevare come l'Io di questa tarda poesia ricambi l'invocazione "accogliami, prendimi in te" ("Hachnissin") rivolta alla figura femminile della lirica *Mandelnde* (cfr. più avanti, nota 68).

der Versuch, Richtung zu gewinnen. Und wenn ich es nach seinem Sinn befrage, so glaube ich, mir sagen zu müssen, daß in dieser Frage auch die Frage *nach dem Uhrzeigersinn* [corsivo r.m.] mitspricht. / Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg» (III,186). Lo "Uhrzeigersinn" diventa alla fine del percorso "Dein Uhrengesicht": il volto, il volto lévinasianamente inteso. Quella parola che in tedesco si differenzia per un solo fonema dalla creazione poetica ("Gedicht / Ge-sicht"), rimane sino all'ultimo devotamente ri-volta alla celebrazione di tutte le proprie date.

Asceti – poeti. Una delle figure più amate dalla tradizione e dalla mitica ebraica è Elia. Perseguitato e isolato dal resto degli umani, egli è testimone sul monte Sinai della più sorprendente teofania biblica: Dio non è nel vento «impetuoso e gagliardo, capace di spaccare i monti e infrangere le rocce», non nel terremoto, non nella fiamma, ma in «una voce di silenzio sottile (*gol demamah daqqah*)» (1RE 19,12). Nella sesta strofa del grande oratorio *Stimmen*, che inaugura la raccolta *Sprachgitter* (1959), il patriarca Giacobbe intona il suo canto sommesso chiedendo un atto di pietà: «Die Tränen. / Die Tränen im Bruderaug. / Eine blieb hängen, wuchs. / Wir wohnen darin. / Atme, daß / sie sich löse» (I,148) Nell'invocazione che apre alla speranza di un soffio creaturale / creazionale il tu del lettore si sente chiamato a un atto di responsabilità verso chi – "Holzgesichtiger" (II,355), "Weißkiesstotterer" (II,357), "Rutengänger im Stillen" (I,117), "Elektronenidiot" (II,134), "Steinmützenkönig" (II,218) – deve far parte per se stesso, esule tra gli esuli, ospite non più sacro, a casa solo nella lingua che va forgiandosi: «DIE GAUKLERTROMMEL, / von meinem Herzgro-schen laut. // Die Sprossen der Leiter, über / die Odysseus, mein Affe, nach Ithaka klettert, / rue de Longchamp, eine Stunde / nach dem verschütteten Wein: // tu das zum Bild, / das uns heimwürfelt in / den Becher, in dem ich bei dir lieg, / unausspielbar» (II,60). La condizione del poeta moderno dopo la *Shoah* è quella di espatriato cui – ultima risorsa e conforto – resta la parola purificata dalla virata di respiro, attimo imprevedibile che denuncia la provenienza del *flatus vocis* dall'anima, portando così testimonianza della stessa per il mondo, messaggio in bottiglia (III,186) che Mandel'stàm non voleva rivolto ai contemporanei e alla genia dei pubblicitari ma ad un lettore a venire⁴⁵. Quel lettore che per Celan sappia

⁴⁵ «Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. / Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Be-

applicare il detto benjaminiano del saggio su Kafka che in *Der Meridian* egli fa suo: «Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele» (III,198), che sappia leggere la dolcezza e l'immedicabile nostalgia che si leva dalle sue rime chioce e strozzate, dal suo canto di legno strappato a morsi dai relitti celesti: «MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN Masten / fahren die Himmelwracks. // In dieses Holzlied / beißt du dich fest mit den Zähnen. // Du bist der liedfeste / Wimpel» (II,20).

La sensibilità per la lingua, la capacità quasi visionaria di sentire la parola nella carne, di mimarla con il corpo fino a riprodurla nella tensione e detensione muscolare, accomunano Celan e Kafka, il quale non scrive poesia forse proprio perché produce una prosa che gli sgorga dalla pennabisturi col nitore adamantino della grande lirica⁴⁶. Nella lettera a Ottla del 29.8.1917, in cui è minuziosamente descritto il primo sbocco di sangue dai polmoni, leggiamo: «Und nun beginnt's. Chrlení, ich weiß nicht, ob es richtig geschrieben ist, aber ein guter Ausdruck ist es für dieses Quellen in der Kehle». Il ceco “chrlení” significa “sputare, espettorare”, Kafka – Signore dei Nomi – è colpito dalle virtù mimetiche del vocabolo: l'accumulo consonantico dell'inizio stempera il groppo di sangue nella liberazione della laterale e della nasale che gli fa ritrovare il sonno dopo lungo tempo⁴⁷. L'interpretazione che lo scrittore dà dell'episodio – in discor-

gegnung – *im Geheimnis der Begegnung?* // Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. / Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen» (III,198). L'immagine del messaggio in bottiglia si incontra in un saggio di Mandel'stám del 1913, che nella traduzione tedesca, nota a Celan, reca il titolo *Vom Gegenüber* (O. Mandelstamm *Vom Gegenüber* in *Paul Celan*, cit., cfr. in particolare pp. 202-203).

⁴⁶ Si veda – per citare solo un esempio fra i tanti – come nella lettera a Milena del 30.5.1920 la lingua ceca canti e in-canti il destinatore (MI,48-49).

⁴⁷ «Ich dachte, es werde gar nicht aufhören. Wie sollte ich es zustopfen, da ich es nicht geöffnet hatte. [...] schließlich hörte es auf und ich schlief ein, besser als seit langem» (F. Kafka, *Briefe an Ottla und die Familie*, Fischer, Frankfurt a.M. 1974, p. 39). La singolare descrizione del primo sbocco di sangue, il senso di liberazione, di benessere e serenità che ne deriva fa venire in mente un'osservazione di Kafka a Brod a proposito di *Das Urteil*: «Weißt du, was der Schlußsatz bedeutet? – Ich habe dabei an eine starke Ejakulation gedacht» (M. Brod, *Über Franz Kafka*, cit., p. 114). Osservazione tanto più singolare e significativa se si ricorda che il racconto – che gli strappò lacrime di gioia e di fatica – era dedicato a Felice Bauer (cfr. F,156-157, nonché la nota di diario in data 11.2.1913, dove Kafka istituisce in *après-coup* sapienti corrispondenze cabbalistiche tra i nomi suo e dell'amata e quelli dei fidanzati del racconto). Ma ritorniamo alle riflessioni di Benjamin precedentemente ricordate: «[...] poiché la cosa più estranea e dimenticata è

danza con il parere del medico – è che si tratti di tubercolosi spirituale, esito della battaglia che per cinque anni dovette combattere nel proprio intimo per voler sposare e contemporaneamente non sposare Felice⁴⁸, la quale, avendolo infine per sé, lo avrebbe strappato all'unica vera compagna delle sue notti insonni, la sola in grado di fargli intravedere – lontana, remota promessa – la Terra dei Padri. Questa promessa Kafka, l'ebreo Kafka, la ricerca, sino a perseguitarla spasmodicamente, nella pratica della scrittura anche e soprattutto in *Josefine die Sängerin oder das Volk der Mäuse*⁴⁹, il racconto più paradossale e meno interpretabile del più sfuggente ed enigmatico tra gli autori, autentico suo testamento: «Ansturm gegen die letzte irdische Grenze» (TB,405). Josefine è la *dormitio virginis* di uno scrittore ebreo ed è pure la versione femminile del padre per interposta persona, quel Giuseppe della stirpe di David che non ha mai generato, che si è sottratto al precetto, epperò si è salvato. Di più: Josefine è padre, madre e figlio, racchiude l'ambizione di Kafka di essere monade, in sé completo, pericolosamente, letalmente autosufficiente⁵⁰. Del resto lo sviluppo per

il corpo – il nostro proprio corpo –, s'intende perché Kafka abbia chiamato "la bestia" l'accesso di tosse che erompeva dal suo interno. Era il primo avamposto della grande schiera» (W. Benjamin, *Angelus Novus*, cit., p. 282). Con la formidabile prolificità del popolo dei topi opposta alla sterile arte di Josefine, che non conoscerà discendenti, la grande schiera celebra nell'ultimo racconto il proprio ambiguo trionfo.

⁴⁸ Cfr. la lettera a M. Brod da Zürau scritta a metà settembre 1917 (B,161).

⁴⁹ «In mir kann ganz gut eine Konzentration auf das Schreiben hin erkannt werden. Als es in meinem Organismus klar geworden war, daß das Schreiben die ergiebigste Richtung meines Wesens sei, drängte sich alles hin und ließ alle Fähigkeiten leer stehn, die sich auf die Freuden *des Geschlechtes, des Essens, des Trinkens, des philosophischen Nachdenkens, der Musik* *zuallererst* [corsivo r.m.] richteten. Ich magerte nach allen diesen Richtungen ab. Das war notwendig, weil meine Kräfte in ihrer Gesamtheit so gering waren, daß sie nur gesammelt dem Zweck des Schreibens halbwegs dienen konnten. Ich habe diesen Zweck natürlich nicht selbständig und *bewußt* [corsivo r.m.] gefunden, er fand sich selbst [...]» (TB,167) Ma l'implacabile scrutatore di sé non si accontenta di questa constatazione e, con una ulteriore torsione, eccolo chiosare cinque anni più tardi: «Er frißt den Abfall vom eigenen Tisch; dadurch wird er zwar ein Weilchen lang satter als alle, verlernt aber oben vom Tisch zu essen; dadurch hört dann aber auch der Abfall auf» (H.47).

⁵⁰ «Sein Wesen ist also ein selbstmörderisches, es hat nur Zähne für das eigene Fleisch und Fleisch nur für die eigenen Zähne» (TB,16), così scriveva ancora nel 1910. «Ohne Vorfahren, ohne Ehe, ohne Nachkommen, mit wilder Vorfahren-, Ehe- und Nachkommenslust. Alle reichen mir die Hand: Vorfahren, Ehe und Nachkommen, aber zu fern für mich. Für alle gibt es künstlichen, jämmerlichen Ersatz: für Vorfahren, Ehe und Nachkommen. In Krämpfen schafft man ihn und geht, wenn man nicht schon an

Kafka, ebreo occidentale, era già deciso: «Ich bin Ende oder Anfang» (H 121), aveva scritto ancora nel periodo di Zürau⁵¹. Josefina è però pure una versione midrashica della *mater dolorosa*, per certi versi una fra le tante parodie della *jiddische Mamme*: il ghetto della Josefsstadt (Josefov) assorbiva l'attenzione del figlio, suscitando le ire di Hermann Kafka che lo voleva assimilato alla benestante borghesia praghese⁵². Josefina tiranneggia e incanta il popolo dei topi, lo scriba che di lei ci narra la pone in una luce ridicola, senza tuttavia scalfirne il carisma, la sacra aura che avvolge esibizioni canore, arie di bravura forse solo immaginate. Pure, tutta la fatica di Josefina, il suo presunto martirio sono inutili, la sua leggenda non si tramanderà, giacché il popolo dei topi non pratica la Storia⁵³. Come Kafka

den Krämpfen zugrunde gegangen ist, an der Trostlosigkeit des Ersatzes zugrunde» (TB,409), così doveva finire, in una annotazione del 21.1.1921.

⁵¹ Il 19.5.1922, pochi giorni dopo la rottura definitiva con Milena, Kafka / Josefina, in-cantatore di moltitudini nonché irridente giudice di se stesso, annota: «Zu zweit fühlt er sich verlassen als allein. Ist er mit jemandem zu zweit, greift dieser zweite nach ihm, und er ist ihm hilflos ausgeliefert. Ist er allein, greift zwar die ganze Menschheit nach ihm, aber die unzähligen ausgestreckten Arme verfangen sich ineinander und niemand erreicht ihn» (TB,426). Per quanto Kafka si riaccostasse negli ultimi tempi al sionismo, per certo quel popolo dei topi, verso il quale in *Josefine die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* mostra tanta simpatetica comprensione, non poteva accoglierlo, così come nella Casa della Colonia Popolare Ebraica di Müritztal dopo qualche tempo dovette sentirsi soltanto un ospite (cfr. la lettera a Tile Rössler del 3.8.1919).

⁵² Da questo mondo volutamente dimenticato, forse rimosso dai padri Kafka trae molta della propria ispirazione, sebbene in esso si muova con l'incertezza dell'insetto che tasta un terreno sconosciuto. È una volta di più l'immagine del "Käfer" che, nella celeberrima lettera del giugno 1921 all'amico Max Brod, si impone alla fantasia del lettore e dello scrittore: «Besser als die Psychoanalyse gefällt mir in diesem Fall die Erkenntnis, daß dieser Vaterkomplex, von dem sich mancher geistig nährt, nicht den unschuldigen Vater, sondern das Judentum des Vaters betrifft. Weg vom Judentum, meist mit unklarer Zustimmung der Väter (diese Unklarheit war das Empörende), wollten die meisten, die deutsch zu schreiben anfangen, sie wollten es, aber mit den Hinterbeinchen klebten sie noch am Judentum des Vaters und mit den Vorderbeinchen fanden sie keinen neuen Boden. Die Verzweiflung darüber war ihre Inspiration» (B,346).

⁵³ «Mit Josefina aber muß es abwärts gehn. Bald wird die Zeit kommen, wo ihr letzter Pfiff ertönt und verstummt. Sie ist eine kleine Episode in der ewigen Geschichte unseres Volkes und das Volk wird den Verlust überwinden. Leicht wird es uns ja nicht werden; wie werden die Versammlungen in völliger Stummheit möglich sein? Freilich, waren sie nicht auch mit Josefina stumm? War ihr wirkliches Pfeifen nennenswert lauter und lebendiger, als die Erinnerung daran sein wird? War es denn noch bei ihren Lebzeiten mehr als eine bloße Erinnerung? Hat nicht vielmehr das Volk in seiner Weisheit Josefins Gesang, eben deshalb, weil er in dieser Art unverlierbar war, so

Josefine non lascia segno, non figli nel pur prolificissimo popolo dei topi, forse perché è essa stessa quella memoria che presiede al silenzio custodendo il ricordo. In una annotazione del 15.10.1921, dopo aver consegnato i diari a Milena, Kafka scrive: «Über M. könnte ich wohl schreiben, aber auch nicht aus freiem Entschluß, auch wäre es zu sehr gegen mich gerichtet, ich brauche mir solche Dinge nicht mehr umständlich bewußt zu machen, wie früher einmal, ich bin in dieser Hinsicht nicht so vergeßlich wie früher, ich bin ein lebendig gewordenes Gedächtnis, daher auch die Schlaflosigkeit» (TB,397)⁵⁴.

Da indecifrabile ambiguità è caratterizzata pure l'enigmatica figura femminile che accompagna Celan in una avventura umana e poetica senza precedenti. Una *dormitio virginis*, una teologizzazione della figura materna occupa un posto preminente nel canzoniere del poeta ucraino, sviluppandosi nel tempo in una ierofania sempre più ambivalente ed inquietante che nulla concede all'oblio⁵⁵: «Keine im Licht der Wort- / Vigilie erwanderte / Hand. // Doch, du, Erschlafene, immer / sprachwahr in jeder / der Pausen: / für / wieviel Vonsammengeschiedenes / rüstest du's wieder

hoch gestellt? / Vielleicht werden wir also gar nicht sehr viel entbehren, Josefine aber, erlöst von der irdischen Plage, die aber ihrer Meinung nach Auserwählten bereitet ist, wird fröhlich sich verlieren in der zahllosen Menge der Helden unseres Volkes, und bald, da wir keine Geschichte treiben, in gesteigerter Erlösung vergessen sein wie alle ihre Brüder» (E,185). Quanto di autobiografico sia presente in *Josefine die Sängerin oder das Volk der Mäuse*, quanto vita e scrittura siano per Kafka – come del resto per Celan – strettamente interrelate, lo mostra la toccante, struggente lettera del 5.7.1922 a M. Brod sullo scrittore: «Der Schriftsteller in mir wird natürlich sofort sterben, denn eine solche Figur hat keinen Boden, hat keinen Bestand, ist nicht einmal aus Staub [...]» (B,385).

⁵⁴ Kafka si lamentava spesso di una cattiva memoria, faticava a mandare a mente e a ricordare i vocaboli ebraici: la lingua che doveva servirgli per entrare in Canaan lo rendeva dimentico, come dimentico è lo squittio dei topi che disturbano, del tutto involontariamente, le esibizioni canore di Josefine (E,174; si vedano pure, a questo riguardo, le speculazioni del cane in *Forschungen eines Hundes*). Tra i vari attributi con cui lo "Jud" piccolo di *Gespräch im Gebirg* definisce e a un tempo nega la propria identità, c'è pure quello della memoria come della debolezza della stessa (III,171). Non sono poche del resto le relazioni tra questa prosa dialogica, che Celan compone nel 1959, e l'ultimo racconto di Kafka, più inerenti evidentemente alla struttura che non al contenuto che in entrambi costituisce piuttosto il pre-testo per un bilancio del proprio essere ebrei nella e oltre la "westjüdische Zeit".

⁵⁵ Si vedano su detta figura femminile le convincenti, sobrie argomentazioni di G. Bevilacqua in P. Celan *Poesie*, Mondadori, Milano 1998, pp. X-CXXIX, uno dei migliori contributi intorno alla evoluzione che questa misteriosa compagna di viaggio conosce nell'opera del poeta, soprattutto nelle raccolte postume.

zur Fahrt: // das Bett / Gedächtnis! // Fühlst du, wir liegen / weiß von Tausend- / farbenem, Tausend- / mündigem vor / Zeitwind, Hauchjahr, Herz-Nie» (I,265). Il bianco è somma di tutti i colori, come il silenzio presso gli antichi è somma di tutte le voci e il tempo messianico è racchiuso tra gli spazi bianchi della *Torah*, perché l'origine è tutta da scrivere: «IM SCHLANGENWAGEN, an / der weißen Zypresse vorbei, / durch die Flut / fuhren sie dich. // Doch in dir, von / Geburt, / schäumte die andre Quelle, / am schwarzen / Strahl Gedächtnis / klommst du zutag» (II,27).

Allora la scoperta della Terra dei Padri, da cui discende la “letteratura zingara” (B,347), uno degli ultimi polloni della *galut*, precipita in una lingua unica che sbalza parole con stilo tagliente. Vena metallifera, drusa, cristallo prezioso (I,251) essa sa farsi umile ciottolo strappato a correnti impetuose: «Vom Anblick der Amseln, abends, / durchs Unvergitterte, das / mich umringt, // versprach ich mir Waffen. // Vom Anblick der Waffen – Hände, / vom Anblick der Hände – die längst / vom flachen, scharfen / Kiesel geschriebene Zeile» (II,94). Così Celan nel maggio 1965, allorché, ricoverato in una clinica psichiatrica fuori Parigi, riprende l'ultima annotazione dei diari di Kafka e ne cava un *Ge-dicht* che conclude la IV sezione di *Atemwende*⁵⁶. La riga tracciata dal ciottolo levigato dall'acqua, consumato dal tempo è ancora presso di noi: «[...] / die Zeile, die Zeile, / die wir umschlungen durchschwimmen, / zweimal in jedem Jahrtausend, / all den Gesang in den Fingern, / den auch die durch uns lebendige, / herrlich-undeutbare / Flut uns nicht glaubt» (II,94). La chiusa della poesia è una mano tesa verso il compagno di viaggio che nel terzo quaderno in ottavo aveva scritto: «Dieses Gefühl: “hier ankere ich nicht” – und gleich die wogende, tragende Flut um sich fühlen!» (H.98)⁵⁷.

⁵⁶ Cfr. Felstiner, cit., p. 291 e p. 408, nota 31. – La riflessione di Kafka è registrata alla data 12.6.1923: «Jedes Wort, gewendet in der Hand der Geister – dieser Schwung der Hand ist ihre charakteristische Bewegung –, wird zum Spieß, gekehrt gegen den Sprecher. [...] Mehr als Trost ist: Auch du hast Waffen» (TB.,429). Nella scelta delle “Amseln” – in Celan figura della poesia in precario equilibrio nel cielo (II,298) – c'è tutta la discendenza matrilineare, di ebrei orientali, del passo dei diari di Kafka precedentemente ricordato, che rafforza la comunione tra i due.

⁵⁷ Anche Celan, la cui unica prosa in lingua tedesca del periodo rumeno era tutta all'insegna di Kafka, dovette sentire che l'unica salvezza era cercare di tenersi a galla aggrappato a un tratto di matita. L'aforisma di Kafka recita: «Ein Strohalm? Mancher hält sich an einem Bleistiftstrich über Wasser. Hält sich? Träumt als Ertrunkener von einer Rettung» (H,387). Allo scrittore boemo fa eco il poeta rumeno: «Geräuschlos hüpf ein Griffel über die schwärzliche Erde, überschlägt sich, wirbelt weiter über die endlose Ta-

La strofa conclusiva di *In Prag*, di poco precedente, suona ancor più desolata, epperò sempre umanissima: «Knochen-Hebräisch, / zu Sperma zermahlen, / rann durch die Sanduhr, / die wir durchschwammen, zwei Träume jetzt, läutend / wider die Zeit, auf den Plätzen» (II,63). È il mare di seme spermatico che mette fine al nominare in cui si gioca un destino (II,57), nome e seme imbevuti di ghetto e di esilio (I,271), verga e testicolo di quella stirpe assassinata, di quella linfa che si voleva estinta (I,239).

Il canto, disperato distillato corporeo che il poeta rumeno strappa al sadismo terrorista degli elettroschock, alla lobotomizzazione dolce e controllata degli psicofarmaci, metafora scientifica che l'Occidente sostituisce al sorvegliare e punire, è quanto lo accomuna a Kafka che in una lettera a R. Klopstock di fine marzo 1923 scrive: «[...] wir verzweifelte Ratten, die den Schritt des Herrn hören, [*laufen*] nach verschiedenen Richtungen auseinander, z.B. zu den Frauen, Sie zu irgendjemandem, ich in die Literatur, alles allerdings vergeblich [...]. Ich habe inzwischen, nachdem ich durch Wahnsinnszeiten gepeitscht worden bin, zu schreiben angefangen und dieses Schreiben ist mir in einer für jeden Menschen um mich grausamsten (unerhört grausamen, davon rede ich gar nicht) Weise das Wichtigste auf Erden, wie etwa einem Irrsinnigen sein Wahn (wenn er ihn verlieren würde, würde er "irrsinnig" werden) oder wie einer Frau ihre Schwangerschaft» (B,431). Le frustate della letteratura salvano l'esiliato di Praga dalla follia degli ospizi per consegnarlo a quella mantico-visionaria che nasce da una pleora di realtà vissuta in un modo che gli altri esseri umani non possono capire; è la prospettiva di chi sta in basso e in basso vuole rimanere perché sa che là riposa l'unica salvezza; è il punto di vista del topo perennemente in allerta. Kafka conosce la follia della letteratura, l'altra, quella dei ricoveri manicomiali, quella ortopedizzata e normata, la conoscono Celan e Freud, il primo sulla propria pelle, nei nervi, sin nelle fibre più intime, il secondo nel tentativo di capirla per darle voce e dignità. Il pessimismo per le sorti dell'umanità lega tutti e tre nel collasso del mito paligenetico che lo sfondamento dell'Essere trascina nell'orgia ctonia del sangue e della terra. Freud si riconosce vieppiù nella figura di Mosé che guida la sua gente fuori dall'Egitto liberandola dal pensiero magico, dalle

fel, hält inne, hält Umschau, nimmt niemanden wahr, setzt die Wanderung fort, schreibt. [...]» (Früh.,191). In fondo entrambi sapevano che da quei segni neri su superficie bianca era nata la *Torah* e con essa il Dio biblico aveva chiamato alla vita l'universo.

superstizioni che sfociano nella schiavitù⁵⁸. Al pari di Kafka e Celan, egli è sempre più assillato dalla questione delle origini, ivi comprese quelle della sua gente: «that miraculous thing, [...] which – inaccessible to any analysis so far – makes the Jew», quel *quid* dinanzi al quale anche l'analisi deve deporre il proprio scandaglio⁵⁹. Jankélévitch – che come Celan parla dopo Auschwitz – ricorre quasi alla stessa immagine di Freud: «[...] c'è nel fatto di essere ebrei una quantità supplementare di alterità che risiede nel sottrarsi a ogni definizione. [...] È un imponderabile, un impalpabile che non dipende dalla religione, che molti non praticano, né dalla razza, di cui neghiamo l'esistenza, e neanche dalla nazionalità. È una profondità che impedisce all'ebreo di essere un uomo puro, nel senso chimico della parola *puro* (come si direbbe un francese puro, un russo puro). [...] È il nostro essere che è in questione, e non il nostro fare né la nostra apparenza. L'odio che l'ebreo suscita, così come la difficoltà di cui è portatore, a prescindere dal fatto che questa difficoltà venga o non venga accettata, dipende da questa complicazione ontologica. Gli avvenimenti della guerra sono stati per molti ebrei che non si consideravano ebrei la rivelazione del loro ebraismo. Essi l'avevano sempre negato, e questo essere fondamentale che portavano in se stessi gli è stato improvvisamente rivelato»⁶⁰.

Così, poco alla volta, in seguito alla ferita nel simbolico, alla beanza incolmabile, andava manifestandosi a Celan il suo essere ebreo. In *Gespräch im Gebirg* anch'egli scopre l'appartenenza a *Israel* dalla prospettiva del

⁵⁸ In una lettera del dicembre 1937, anno in cui vengono pubblicati sulla rivista *Imago* i due saggi *Moses – ein Ägypter* e *Wenn Moses ein Ägypter war ...*, poi inclusi in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen* (1934-1938), Freud scrive: «Ich habe vor einigen Jahren begonnen, mir die Frage vorzulegen, wie der Jude den ihm eigentümlichen Charakter erworben hat und habe nach meiner Gewohnheit bei den ersten Ursprüngen eingesetzt. Ich bin nicht weit gekommen. Ich war überrascht, zu finden, daß schon das erste, sozusagen embryonale Erlebnis des Volkes, der Einfluß des Mannes Moses und der Auszug aus Ägypten, die ganze weitere Entwicklung bis auf den heutigen Tag festgelegt hat – wie ein richtiges frühkindliches Trauma in der Geschichte des neurotischen Individuums. Voran steht hier die Diesseitigung der Lebensauffassung und die Überwindung des magischen Denkens, die Absage an die Mystik, beides auf Moses selbst zurückzuführen, und vielleicht nicht mit aller wünschenswerten historischen Sicherheit ein Stück weiter» (S. Freud, *Briefe 1873-1939*, Fischer, Frankfurt a.M. 1960, pp. 431-432).

⁵⁹ Lettera a B. Low del 19.4.1936 (*ibid.*, p. 421).

⁶⁰ V. Jankélévitch, *La coscienza ebraica*, Giuntina, Firenze 1986 [1984], pp. 8-14. Magistrali restano su questo tema le riflessioni di E. Lévinas, autore che Celan frequentava.

“topo” e mimando quel *ductus* dimesso, fortemente anaforico, quasi bambino con cui lo jiddish aveva detto il piccolo universo dello *shtetl*, rievoca una lingua che davvero la *Shoah* ha trucidato⁶¹. Lingua e mondo che il giovane Paul, assetato di cultura, di Occidente e di città, aveva a tutta prima trascurato. Scoperta difficile e tribolata, fatica immane che ha comportato il passaggio della chiusa: «Über aller dieser deiner / Trauer: kein / zweiter Himmel // ... // An einen Mund, / dem es ein Tausendwort war, / verlor – / verlor ich ein Wort, / das mir verblieben war: / Schwester. // An / die Vielgötterei / verlor ich ein Wort, das mich suchte: / *Kaddisch*. // Durch / die Schleuse mußst ich, / das Wort in die Salzflut zurück- / und hinaus- und hinüberzuretten: / *Jiskor*» (II,222).

In *Vom Anblick der Amseln* Celan e Kafka risalgono la corrente tenendosi abbracciati, cercando di contrastare con un tratto di penna la piena del tempo-non-tempo della occidentalizzazione, su fino alla chiusa dove il poeta incontra le proprie origini: *Schwester*, parola alla quale la Sulamita ed il suo amato hanno conferito un profumo la cui fragranza, divorando millenni, giunge intatta sino a noi; *Kaddisch*: il tributo pagato ai propri morti; infine l'imperativo più importante, il mandato del ricordo celebrato nel rito: *Jiskor*.

* * *

⁶¹ La piccola prosa dialogica del 1959 si chiude, come l'ultima poesia, nel ricordo di *shabbat*, parola che in ebraico è di genere femminile.

DEN VERKIESELTEN SPRUCH in der Faust,
vergißt du, daß du vergißt,

am Handgelenk schießen
blinkend die Satzzeichen an,

durch die zum Kamm
gespaltene Erde
kommen die Pausen geritten,

dort, bei
der Opferstade,
wo das Gedächtnis entbrennt,
greift euch der Eine
Hauch auf. (II,79)

Quando falcerete la messe dei vostri campi, non mietete fino ai margini estremi del campo. Tu non raccattar le spighe rimaste dopo la mietitura; non racimolar la tua vigna e non raccogliere i frutti caduti per terra nel frutteto, ma lasciali al povero e al forestiero: Io sono il Signore, Iddio vostro.

Lev. / E chiamò 19,9

Mi sono chiesta a volte, diverse volte, sempre più spesso nel corso degli anni che vado dedicando al *corpus* celaniano, come sarebbe oggi Paul Celan, l'uomo intendo, e mi sono sorpresa a fantasticarlo quest'uomo, i tratti somatici, i capelli bianchi, il volto molle e rugoso – non riesco; sempre la scarna documentazione fotografica a mia disposizione si sovrappone in dissolvenza, epperò la fantasticheria non per questo cessa, anzi, si avvita su se stessa e riparte, riparte dall'inizio: «Ich bin Ende oder Anfang» (H,121), aveva scritto Kafka ancora nel periodo di Zürau. L'inizio è anche il *Bereschit* biblico in cui, secondo i maestri, Dio prima di creare cielo e terra crea le lettere dell'alfabeto.

È un Paul adolescente, vestito di nero come lo straniero fantasticato da I. Bachmann in *Malina*, che guarda sorpreso nell'obiettivo del fotografo; è un particolare periferico Paul, non era lui, non doveva essere lui oggetto della foto⁶². È di spalle, il minuto, delicato volto femminile, così simile a quello materno, girato verso l'occhio meccanico, impersonale. Chi conosce le di-vagazioni di Lacan sullo sguardo, in ispecie il *Séminaire XI*, non riesce più a togliersi quella foto dai pensieri, è lo sguardo di *autrui*, è il lembo di reale, l'irriducibilmente, lo scandalosamente Altro. Talora mi figuro sia

⁶² La foto, scattata nel febbraio del 1937 a Czernowitz, è in possesso di Pearl Fichmann, amica di Celan. Se ne veda la riproduzione in Felstiner, cit., p. 33.

questo il *Du* così ossessivamente invocato, interrogato, performato dall'atto di parola celaniano. L'ebreo porta scandalo e testimonianza; siamo diventati, diventiamo ogni giorno esseri senza memoria, la affidiamo alle nostre macchine, felici della conquistata condizione di Lotofagi: sia fatta la loro volontà⁶³. La parola biblica, da frequentare anche in senso laico nel recupero dell'*ethos* e della morale, è altra, è il rovelto ardente che non cessa mai di spegnersi; Eichmann, nella sua "banalità", voleva soffocarla nelle fabbriche di morte – "die Mühlen" – ad Auschwitz come altrove. Celan ha reso l'eufemismo esplicitamente, scandalosamente celebre anche se un ottuso portavoce della società bundesrepubblicana ed europea non voleva, non riusciva a capirlo: la banalità, appunto⁶⁴. Così la cattiva coscienza di un influente non-poeta parlava già trenta e passa anni fa la proterva sirena dell'oblio.

Il volto dell'Altro si diceva: echi di Buber, di Heidegger, di Lévinas, certo. Nelle poesie di Celan echi di Freud, Kafka, Benjamin, Hölderlin – ritratto dell'artista *as a Dog* (D. Thomas), *en jeune singe* (M. Butor): viene incontro il figlio di Paul, Eric, illusionista, prestidigitatore di professione, epperò anche pedagogo seguace del metodo Feldenkrais. Il padre della psico-analisi era ebreo, il nucleo intorno a lui agli inizi quasi esclusivamente ebreo, un signore svizzero si inventò una psicoanalisi ariana, il figlio prediletto rinnegò il padre: l'ebreo ci mostra quello che abbiamo dentro, è il nostro rimosso, ogni giorno, giorno dopo giorno. Ecco ciò che ho ca-

⁶³ «Durch die Schotten / blutet die Botschaft, Verjährtes / geht jung über Bord: // Über Krakau / bist du gekommen, am Anhalter / Bahnhof / floß deinen Blicken ein Rauch zu, / der war schon von morgen. Unter / Paulownien / sahst du die Messer stehn, wieder, / scharf von Entfernung. Es wurde / getanzt. (Quatorze / juillet. Et plus de neuf autres.) / Überzwerch, Affenvers, Schrägmaul / mimten Gelebtes. Der Herr / trat, in ein Spruchband gehüllt, / zu der Schar. Er knipste / sich ein / Souvernichen. Der Selbst- / auslöser, das warst / du» (I,283), così in *La Contrescarpe* il poeta rivive il proprio arrivo in Francia, evento che non vuole cancellarsi, che non si lascia fissare in una piccola foto-ricordo ("Souvenirchen") per rimanere *vulnus*, "Erinnerungswunde" (II,57).

⁶⁴ Recensendo Celan H. E. Holthusen commette un'imperdonabile dis-attenzione di cui mi sono occupata nel lavoro precedentemente ricordato (cfr. R. Maletta, cit., p. 258, nota 22). Richiamo sinteticamente i termini della questione: sulla *FAZ* del 2.5.1964 il critico letterario bundesrepubblicano aveva liquidato il verso «Ihr mahlt in den Mühlen des Todes das weiße Mehl der Verheißung» (I,35) della poesia *Spät und Tief* come una metafora buona per tutte le occasioni dimenticando (!) che per Eichmann ad Auschwitz i "mulini" della morte dovevano funzionare ininterrottamente e a pieno ritmo. Si veda in proposito la risposta di P. Szondi sulla *FAZ* del 25.6.1964.

pito in questi anni, è lo specchio dello specchio dentro il quale il nostro Io si riflette ogni mattina per ritrovarsi. L'immagine, virtuale alla potenza, epperò autenticamente vera, suscita allora odio o lodi esagerate, stucchevole ammirazione, tributo al narcisismo della tolleranza, ultima moda occidentale.

È il popolo della memoria, dell'Inizio e della Fine, il popolo del Libro che incontriamo in Celan. In lui l'uomo non può essere distinto dal poeta che: «[...] zeltlos [...] und damit auf das unheimlichste im Freien, mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend» (III,186)⁶⁵. Dalla lettura del *corpus* celaniano si esce cambiati, non passa indifferente, lo si rifiuta in blocco, lo si salva in parte e allora sono le similitudini con i giuochi enigmistici per certe poesie scomode e perturbanti, oppure lo si accoglie amandolo ardentemente di un amore ossimorico, è sovente un odio appassionato, sensuale, da amante, un corpo a corpo con la lingua di Celan. Ogni sintagma, ogni sema, ogni sequenza fonematica strappa sudore ed è allora un lavoro interminabile, come l'analisi di Freud. È poeta geloso e assoluto Paul Celan da Czernowitz presso Sadagora, vuole tutta l'attenzione, lo studio. La ossessiva ricerca dei riferimenti, anche ad archivi completamente aperti, chiarirà molte occasioni che hanno portato alla stesura di poesie, ma resterà insoddisfatta. E il premio, allora, la gratificazione? Forse da quella lettura, che mi sembra debba avvenire (*ad-venire*) a bassa voce, tra sé e sé, quasi salmodiando, da quell'incontro unico, si esce con una maggior consapevolezza dell'essere uomo tra gli uomini, individuo tra individui. "Se questo è un uomo", scriveva il nostro Primo Levi che non amava Celan. Troppo ermetico, troppo criptico. E, invero, per spiegare il sorprendente, l'irriducibile fattore uomo ci sono da sempre i grandi moralisti, ma il valore di Celan è di tutt'altra caratura: la sua lingua aspra, corrusca, sempre più scarna e scheletrica negli anni, è essa stessa *ethos*, umanità, profondità. Per questo di tanti poeti intensamente amati e ammirati solo uno non riesco a togliermi dagli occhi e dalla mente: quel quasi bambino che, sorpreso dall'occhio fotografico, mi guarda, ci guarda, ci scava dentro con le sue poesie, profeta senza patria, esiliato derelitto, dimentico flâneur psichiatrizzato, involontario, coatto

⁶⁵ «Der Dichter – der Mensch, dem die Sprache alles ist, Herkunft und Schicksal – ist mit seiner Sprache im Exil, "unter Skythen". "Er hat" – und auf diese erste Zeile des Titelgedichts ist der ganze Zyklus gestimmt – "er hat Abschied gelernt – eine Wissenschaft"», così Celan a proposito dei *Tristia* di Mandel'stäm (P. Celan, *Die Dichtung Ossip Mandelstams* in Ossip Mandelstäm *Im Luftgrab*, cit., p. 75).

frequentatore dei non-luoghi verbali che già la *linguamata/linguamadre* imponeva nel collasso della memoria.

«Vergesse ich dich, Jerusalem, / so verdorre meine Rechte. // Meine Zunge soll an meinem Gaumen kleben, / wenn ich deiner nicht gedenke», così il Salmo 137 nella fulgida traduzione luterana. Oblio e memoria: «Ich bin ein lebendig gewordenes Gedächtnis, daher die Schlaflosigkeit», aveva scritto Kafka. Allora l'impossibilità del sonno lascia il posto alla letteratura, letteratura che si fa sonno e sogno, impossibilità di sognare perché qualcuno deve restare desto: «Versunken in die Nacht. [...] Ringsum schlafen die Menschen. Eine kleine Schauspielerei, eine unschuldige Selbsttäuschung, daß sie in Häusern schlafen, in festen Betten, unter festem Dach, [...] in Wirklichkeit haben sie sich zusammengefunden wie damals einmal und wie später in wüster Gegend, ein Lager im Freiem, eine unübersehbare Zahl Menschen, ein Heer, ein Volk, unter kaltem Himmel auf kalter Erde, hingeworfen wo man früher stand, die Stirn auf den Arm gedrückt, das Gesicht gegen den Boden hin, ruhig atmend. Und du wachst, bist einer der Wächter, findest den Nächsten durch Schwenken des brennenden Holzes aus dem Reisighaufen neben dir. Warum wachst du? Einer muß wachen, heißt es. Einer muß da sein»⁶⁶.

Uno deve vegliare, uno deve esserci. C'è in Geremia un gioco di parole – di quelli che la lingua ebraica biblica accoglie con crepitante inventività – tra *shoqed* e *shaged*, tra “mandorlo” e “vigilo”⁶⁷. Solo una vocale di differenza tra la pianta più amata, il poeta dell'esilio di Voronež e l'imperativo etico del vigilare⁶⁸. Ecco, quel giovane quasi ancora imberbe, che rientra

⁶⁶ F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, Fischer, Frankfurt a.M. 1954, p. 116.

⁶⁷ «Mi fu rivolta questa parola del Signore: “Che cosa vedi, Geremia?” Risposi: “Vedo un ramo di mandorlo”. Il Signore soggiunse: “Hai visto bene, poiché io vigilo sulla mia parola per realizzarla» (Ger. 1,11-12).

⁶⁸ In tedesco e con la *m* geminata, come lo scrive Celan, Mandelstamm dà luogo all'anfibolia omofonica che riconduce il nome al ceppo, alla stirpe dei mandorli come pure alla pianta di Sion: «Zähle die Mandeln, / zähle was bitter war und dich wachhielt, / zähl mich dazu [...]» (I,78). Dalle prime prove alle ultime il canto del poeta è rivolto a tener viva la memoria della sua gente: «Das seidenverhangene Nirgend / widmet dem Strahl seine Dauer, // ich kann dich / hier sehn. // Eingehn dürfen bei euch, ausgehn – / [...] / Komm, ich hell auf, // komm, ich geb dich / mir und auch dir, / Überzüchtete, / Schwere» (III,74). E la *matria/Heimat* ritorna a farsi, nella lingua delle origini, figura che accoglie: «MANDELNDE, die du nur halbsprachst, / doch durchzittert vom Keim her, / dich / ließ ich warten, / dich. // Und war / noch nicht / entäugt, / noch unverdornt im Gestirn / des Lieds, das beginnt: / *Hachnissini*» (III,95). “Hachnissini” è in ebraico

nella foto di scorcio e del tutto casualmente, ci ricorda con il suo sguardo stupito, affatto privo di qualsivoglia narcisistica posa, il mandato della memoria: vigilare. Ecco il senso del far poesia dopo Auschwitz, ecco perché – come premette Celan a *Aus dem Buch von Tarussa* – “Alle Dichter sind Jid’n”⁶⁹.

imperativo di seconda persona femminile singolare e significa “accoglimi”, “prendimi in te”, con esso si apre una notissima lirica di Chajim Nachman Bialik, il primo poeta ebreo della modernità (cfr. Felstiner, cit., p. 331-332).

⁶⁹ Felstiner fa notare come l’epiteto *zbid*, che Celan riprende dalla Cvetaieva, abbia una connotazione spregiativa e venga quindi usato ironicamente (cfr. Felstiner, cit., pp. 256-257). Se l’esistenza dello “Jude” – la sua sopravvivenza dopo la *Shoah* – costituisce di per sé uno scandaloso incomodo, la scelta del vocabolo spregiativo (*zbid*, in tedesco *Jid’n*) trovato nell’opera di una poetessa perseguitata, tra coloro per i quali «[...] das noch nicht zu Ende gedachte Wort Roman Jakobsons gilt, daß sie von ihrer Generation “vergeudet” wurden» (V,623), una ebrea russa che aveva posto fine ai propri giorni impiccandosi in una squallida soffitta, è ancor più inquietante per chi lo sappia leggere, inquietante per le sorti della poesia all’epoca delle cyber-tecnocrazie che vanno consumando sacrifici al villaggio globale. Provo allora a concludere con le parole di uno dei grandi maestri del Novecento, Paul Ricoeur, che, forse, non sarebbero dispiaciute a Celan: «[...] la mia speranza sta nel linguaggio, la speranza che ci saranno sempre dei poeti, che sempre ci sarà gente che rifletterà su di essi e persone che vorranno politicamente che questa parola, questa filosofia della poesia, produca una politica» (P. Ricoeur, *L’unico e il singolare*, Servitium, Bergamo 2000 [1999], p. 62).

Leopold R. G. Decloedt
(Wien)

*Krieg um Peter Handke
Handke und seine Haltung zu Serbien*

Drei Kurzansichten Handkes. – 1. Das größte Schriftstellerwesen deutscher Sprache; dessen Bedeutung ermisst sich daran, dass es, noch während des Goethe-Jahres – übrigens erfolgreicher – das Handke-Jahr ausgerufen hat. 2. Ein orthodoxes, papstkritisches, popenähnliches Serbienreisendes, das sich von Serben mit bedingungsloser Verehrung umgeben lässt. 3. Ein, kurz gesagt, Massenmediales; ein Allgegenwärtiges-wo-man-es-lässt; Papier, Bildschirm, Szene: Nichts ist vor ihm sicher. Neulich starb, im Zoo von Gelsenkirchen, Käfig-Ost, eine Kobra bei seinem bloßen Anblick.¹

Als die NATO im Oktober 1998 wegen der serbischen Offensive im Kosovo erstmals mit Luftangriffen drohte, fuhr Peter Handke demonstrativ nach Belgrad, um seine Solidarität mit dem serbischen Volke zu bekunden. Die Fahrt habe ihn in der Auffassung bestätigt, dass die westlichen Schuldzuweisungen unstatthaft und kriminell seien. Am 18. Februar 1999 erklärte er dem serbischen Staatsfernsehen am Rande der Friedensgespräche in Rambouillet, er wolle wieder nach Serbien reisen, sollte es zu den von der NATO angedrohten Luftschlägen kommen: «Mein Platz ist in Serbien, sollten die NATO-Verbrecher das Land bombardieren»². Zugleich wiederholte er seine schon 1991 und 1996 in aller Ausführlichkeit formu-

¹ Jürg Laederach: «Blinder auf wüstem Feld». In: Weltwoche, 22.04.1999.

² Hans Rauscher: «Mein Platz ist in Serbien». In: Kärntner Tageszeitung, 20.02.1999.

lierten Bedenken in bezug auf die aus seiner Sicht extrem einseitige Berichterstattung über Serbien in den westlichen Medien. Die Reaktionen der (deutschsprachigen) Presse, die in ihrer Heftigkeit an die Diskussionen anlässlich Günter Grass' *Ein weites Feld* (1995) erinnern, Handkes Aussagen zu Slowenien, Serbien und Jugoslawien und die Frage nach den tieferen Gründen für sowohl Handkes Verhalten als auch für die scharfen Reaktionen seitens der Presse sind Thema des vorliegenden Beitrags.

Abschied von Jugoslawien

Erste Ansätze für eine mögliche Erklärung für Handkes kritiklos proserbische Haltung finden sich meiner Meinung nach in seiner teilweise slowenischen Abstammung, zu der er sich in Interviews schon mehrmals bekannt hat. Obwohl Handke anfangs das Slowenische strikt ablehnte, fing er allmählich an, sich für die Sprache seiner Mutter und für die Familiengeschichte zu interessieren. Dieses Interesse gipfelte im Roman *Die Wiederholung* (1986), in dem er dem Slowenentum und der slowenischen Sprache ein literarisches Denkmal setzt, das allerdings nur wenig mit der historischen und gesellschaftlichen Realität des Landes zu tun hat, umso mehr aber mit Handkes Versuch, eine Traumwelt, eine Gegenwelt zur (österreichischen) Wirklichkeit zu errichten³. 1991, als sich die Slowenen für die Unabhängigkeit ihres Landes entschieden, nahm Handkes Bewunderung für das Slowenische jedoch ein jähes Ende. Aus seiner Sicht konnte Slowenien (oder besser: das, was er für Slowenien hielt) nur im Rahmen des Bundesstaates Jugoslawien, der für Handke wegen der großen Unterschiede zu den westlichen, kapitalistischen Ländern leicht zu einer Vorlage für die Projektion seiner Utopie einer Idealwelt werden konnte, existieren. Das Ende von Jugoslawien bedeutete für Handke nicht nur das Ende einer politischen Realität, sondern auch und in erster Linie das Ende seiner Traumwelt, das Ende des «wirklichste[n] Land[es] in Europa»⁴, wo er die im deutschsprachigen Raum so vermisste Wirklichkeit auf intensivster Weise erleben könne. Als Reaktion auf Sloweniens Unabhängigkeit erschien am 27.-28. Juli 1991 in der *Süddeutschen Zeitung* der ein wenig später auch in Buchform veröffentlichte Aufsatz «Abschied des

³ Vgl. die unveröffentlichte Diplomarbeit von Alenka Balon: Slowenien und Slowenisches im Werk Peter Handkes. Wien, 1999.

⁴ Peter Handke: Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine Wirklichkeit, die vergangen ist. Erinnerung an Slowenien. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, S. 44.

Träumers vom Neunten Land», der ohne weiteres als Bekenntnistext, als nostalgische Verherrlichung des Bundesstaates Jugoslawien eingestuft werden kann. Für Handke ist die slowenische Staatsgründung nichts mehr als ein vom Ausland unterstützter Akt des bloßen Egoismus. Die scharfe Ablehnung des u.a. mit historischen Argumenten untermauerten Unabhängigkeitsstrebens der Slowenen lässt sich teilweise durch Handkes Hass gegen die Geschichtssehnsucht der Menschen erklären. Handke – so betont er selbst in mehreren Interviews – fühle sich am wohlsten in einem Land, wo man nur Greifbarkeit, Wirklichkeit und Gegenwart spüren kann. Slowenien, wo er zum ersten Mal der österreichischen Geschichte entgegen sei, erfülle genau diese Kriterien⁵. Seine Liebe zu Slowenien geht also mit seinem Haß gegen Österreich Hand in Hand. Das jugoslawische Bundesland Slowenien war für ihn ein positiv behaftetes Land, wohin er vor dem «unwirklichen» Österreich flüchten konnte⁶.

Gerechtigkeit für Serbien

Auch in dem 1996 in einer Feuilleton-Sonderbeilage der *Süddeutschen Zeitung* veröffentlichten Text «Gerechtigkeit für Serbien»⁷, der bald nach dem Erscheinen in der Zeitung als *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau Save, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* beim Suhrkamp Verlag herauskam, geht es Handke in erster Linie nicht um die «Wirklichkeit des Balkans und deren mediale Spiegelung», sondern um sein «Bedürfnis nach einer überschaubaren Welt, die noch erzählbare Züge eines Märchens trägt»⁸. Dass die meisten Rezipienten mit dieser Ausgangsposition Handkes kaum etwas anfangen konnten, zeigt sich in der Tatsache, dass nicht so sehr Handkes eigensinnige Ästhetik, sondern die Kriegsschuld auf dem Balkan und die – nach Handkes Meinung besonders einseitige und für Serbien ungerechte – Berichterstattung westlicher Medien über den Balkankrieg im Mittelpunkt der sofort nach Erscheinen des Textes begonnenen Debatte stand, in der es bald nicht mehr um Thesen, sondern um

⁵ Christian Ankowitsch: «Wirklich nur aus Anschauung reden». In: Der Standard, 02.10.1991.

⁶ Vgl. u.a. W. Schmidt-Dengler: «Peter Handke. Abschied des Träumers vom Neunten Land». In: Ex Libris. ORF, 08.03.1992.

⁷ Der Text erschien in zwei Folgen. Die erste Folge erschien in der *Süddeutschen Zeitung* vom 05.-07.01.1996. Der zweite Teil erschien am 13.-14.01.1996.

⁸ Herbert Wessels: «Des Dichters Reise zu den Serben». In: Hamburger Abendblatt, 17.02.1996.

Persönliches und Kleinmenschliches ging⁹ und an der sich Philosophen wie Alain Finkielkraut, André Glucksmann und Bernard-Henri Lévy, Filmregisseure wie Marcel Ophüls¹⁰, Emir Kusturica und Theo Angelopoulos, und Schriftsteller wie Peter Schneider, Jürg Laederach und Bora Cosic beteiligten.

Nachdem Handke verschiedene Kommentare in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und *Le Monde* gelesen hatte und der von Handke sehr geschätzte Film *Underground* des Serben Emir Kusturica von dem Wortführer zahlreicher Pro-Sarajewo-Aktionen Alain Finkelkraut als «Terrorismus» und «proserbische Propaganda» abqualifiziert worden war, entschloss sich Handke, in das Kriegsgebiet zu reisen, um sich alles mit eigenen Augen anzusehen. Die Vorbereitungen und die verschiedenen Etappen der Reise, die er im November 1995, kurz vor dem Friedensschluss von Dayton, unternommen hat, beschreibt er in einem Bericht, der aus seiner Sicht «Wort für Wort als Friedentext» zu lesen ist und in dem er westlichen Journalisten vorwirft, sich bei der Berichterstattung von einem «nackten, geilen, marktbestimmten Fakten- und Scheinfaktenverkauf» leiten zu lassen. Die meisten Journalisten und Kommentatoren reagieren entweder bestürzt oder sehr gehässig. Handke wird – wie auch schon 1992 – Ahnungslosigkeit, Blauäugigkeit und Unkenntnis der Tatsachen vorgeworfen¹¹. Seine Texte brächten keine neuen Fakten, und in seinen Betrachtungen lasse er gezielt die «genauso lügenhafte Propagandamaschinerie der offiziellen Medien in Belgrad»¹² außer Betracht. Die meisten Journalisten und Kommentatoren zeigen kein Verständnis für Handkes realitätsferne, romantisch-verklärte Darstellung der Lage am Balkan. Es ist für sie abso-

⁹ «Der Streit tobt – aber längst nicht mehr um Thesen [...] Vielmehr um Peter Schneiders enge Jeans und andere Virilitäts-Demonstrationen, um Jürg Laederachs Neid auf Ruhm und Auflagen, um Zweifel an Marcel Ophüls' Verstand. Anfragen zum Bürgerkrieg der Südslawen wurden sofort [...] ohne viel Lesens – abgefertigt: als naiv, verblasen, historisch dumm. Poetenpolitik halt. Weltanschaulicher Schund. [...] Auf Argumente wurde gar nicht eingegangen, man hat sie gleich abgekanzelt, um sie dann zu mißdeuten und zu diffamieren» (Sigrid Löffler: «Anschwellender Autoren-Zank». In: *Die Presse*, 13.02.1996).

¹⁰ Vgl. «Handke liefert den Mitläufern ein Alibi. Gespräch mit dem Regisseur Marcel Ophüls». In: *FAZ*, 31.01.1996. Vgl. auch: Marcel Ophüls: «„Gerechtigkeit?“ Marcel Ophüls antwortet Peter Handke». In: *Basler Zeitung*, Basel, 20.01.1996.

¹¹ Vgl. dazu u.a.: *Noch einmal für Jugoslawien*. Peter Handke. Hg. von Thomas Deichmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. Im Literaturhaus in Wien befinden sich über 400 Zeitungsausschnitte zu Handke und der hier behandelten Problematik.

¹² Interview mit Milo Dor von Oliver Lehmann. In: *News*, Wien, 18.01.1996, S. 61.

lut nicht nachvollziehbar, dass Handke schreibend, Harmonie und Normalität in einem Land zu schaffen versucht, das den meisten nur durch die verheerenden Kriegsbilder und Gräueltaten bekannt ist¹³. Handke sei ein Egoist, bei dem der Balkankrieg «dieselben narzistischen Schauer» auslöst, «die Hemingway zum Stierkampf trieben. Wenn alle den Stier bemitleiden, warum nicht einmal zum Torero halten?»¹⁴. Für manche Schriftstellerkollegen, Kritiker und Journalisten ist Handkes Versuch, durch die Kraft des Poetischen die Tragödie zu überwinden, ein ethisch nicht zu verantwortende Angelegenheit.

Die heftigste Reaktion kommt von der *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, die von Handke namentlich in seinem Reisebericht als «zentrales europäisches Serbenfreßblatt» bezeichnet wird. Laut dem FAZ-Autor Gustav Seibt, der spätestens seit Handkes Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) auf das heftigste mit Handke in Fehde liegt, seien Handkes Aussagen, deren «offenkundige Absurdität» es schwer macht, sich darüber aufzuregen, besonders «skandalös». Nach Seibt beruhen Handkes Äußerungen daher «weniger auf politischen Ansichten als auf ideologischen und poetologischen Affekten, die deutlich werden, wenn man den Reisebericht mit den Romanen und Essays verknüpft». Handkes Serbien sei «eine Stätte poetischer Wirklichkeit», wo «die Dinge und Handlungen in einem Rilkeschen oder Heideggerschen Sinne “eigentlich”» werden. Nirgendwo habe Handke die ideologisch-politischen Affekte, die seiner Dingpoesie und -Metaphysik zu Grunde liegen, «so deutlich ausgesprochen wie in seinen Äußerungen zu Jugoslawien». Nach Seibt vereine das heutige Serbien

zwei Voraussetzungen, die es dem Dingdichter Handke angenehm machen: Es ist arm und es lebt in der Nachbarschaft eines Krieges – so viel Wirklichkeit kann sonst nirgends sein. Und noch etwas kommt hinzu. Serbien ist allein, es ist moralisch isoliert. Das fördert den Lebensernst. [...] Wahrhaft gespenstisch ist das Serbien, das Handke sich auf seiner Reise erfunden hat. Nicht einmal der

¹³ Vgl. u.a. Ekkehart Baumgartner, «Private Rührung und blinde Kritik». In: Hamburger Abendblatt, 20.02.1996; Peter Schneider, «Der Ritt über den Balkan». In: Der Spiegel, 15.01.1996; Thomas Schmid, «Einsamer Sucher nach der Wahrheit. Der Schriftsteller Peter Handke fordert “Gerechtigkeit für Serbien”, kultiviert aber nur Klischees und Vorurteile». In: Die Tageszeitung, Berlin, 16.01.1996; Smail Balic, «Wo bleibt die Gerechtigkeit für Bosnien, Herr Handke?». In: Die Furche, 01.02.1996; Ekkehart Baumgartner, «Private Rührung und blinde Kritik». In: Hamburger Abendblatt, 20.02.1996.

¹⁴ dsch: «Handke im Thalia». In: FAZ, 20.01.1996.

schlimmste Feind der Serben kann ihnen wünschen, dass sie diesem Bild wirklich entsprechen. Der Dichter Peter Handke aber hat mit diesem Text die Befürchtungen bestätigt, die man seit der "Niemandsbucht" hegen mußte. Er hat sich jetzt endgültig die Provinz des weltanschaulichen Schundes erobert. Aus ihm spricht ein Wahn von Krieg und Blut und Boden, der beunruhigend ist, weil er Methode hat.¹⁵

Gustav Seibt bringt hier die ganze durch Handkes Text «Gerechtigkeit für Serbien» losgelöste Diskussion auf den Punkt. Es handelt sich um den ewigen Konflikt zwischen Fiktion und Realität, zwischen Journalist und Schriftsteller, zwischen Moral und Ästhetik, zwischen Kurzlebigkeit und Dauer. Die Beantwortung der Frage nach einer angemessenen ästhetischen Reaktion auf politische Ereignisse ist – wie alles bei Handke – eine Sache der Sprache, der Sprachkritik. Schon 1966 vertrat er die Meinung, dass Literatur «mit der Sprache gemacht wird, und nicht mit den Dingen, die mit der Sprache beschrieben werden». Er beklagt sich über Autoren und Kritiker, die die Wahrheit der Literatur nicht daran messen,

daß die Worte stimmen, mit denen man die Gegenstände beschreibt, sondern daran, ob die Gegenstände "der Wirklichkeit entsprechen". So werden die Worte für die Gegenstände als die Gegenstände selber genommen. Man denkt über die Gegenstände nach, die man "Wirklichkeit" nennt, aber nicht über die Worte, die doch eigentlich die Wirklichkeit der Literatur sind. [...] Es wird vernachlässigt, wie sehr die Sprache manipulierbar ist, für alle gesellschaftlichen und individuellen Zwecke. Es wird vernachlässigt, dass die Welt nicht nur aus den Gegenständen besteht, sondern auch aus der Sprache für diese Gegenstände. Indem man die Sprache nur *benützt* und nicht *in* ihr und *mit* ihr beschreibt, zeigt man nicht auf die Fehlerquellen in der Sprache hin, sondern fällt ihnen selber zum Opfer. [...] Anstatt so zu tun, als könnte man durch die Sprache schauen wie durch eine Fensterscheibe, sollte man die tückische Sprache selber durchschauen und, wenn man sie durchschaut hat, zeigen, wie viele Dinge mit der Sprache gedreht werden können.¹⁶

¹⁵ Gustav Seibt: «Wahn von Krieg und Blut und Boden. Serbien ist Deutschland. Zu Peter Handkes unberuhigendem Reisebericht». In: FAZ, 16.01.1996.

¹⁶ Peter Handke: «Zur Tagung der Gruppe 47 in USA» (1966). In: P. H.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999, S. 29-34, hier S. 30-31.

Handke ist in seinen Werken ständig auf der Suche nach Möglichkeiten, um das eigene Bewusstsein und das Bewusstsein des Lesers und des Theaterbesuchers zu verschärfen:

Ich erwarte von einem literarischen Werk eine Neuigkeit für mich, etwas, das mich, wenn auch geringfügig, ändert, etwas, das mir eine noch nicht gedachte, noch nicht bewußte *Möglichkeit* der Wirklichkeit bewußt macht, eine neue Möglichkeit zu sehen, zu sprechen, zu denken, zu existieren. Seitdem ich erkannt habe, daß ich selber mich durch die Literatur habe ändern können, daß mich die Literatur zu einem andern gemacht hat, erwarte ich immer wieder von der Literatur eine neue Möglichkeit, mich zu ändern, weil ich mich nicht für schon endgültig halte. Ich erwarte von der Literatur ein zerbrechen aller endgültig scheinenden Weltbilder. Und weil ich erkannt habe, daß ich selber mich durch die Literatur ändern konnte, daß ich durch die Literatur erst bewußter *leben* konnte, bin ich auch überzeugt, durch meine Literatur andere ändern zu können. Kleist, Flaubert, Dostojewski, Kafka, Faulkner, Robbe-Grillet haben mein Bewußtsein von der Welt geändert.¹⁷

Dies ist jedoch nicht, wie man auf den ersten Blick vermuten könnte, ein Plädoyer für eine engagierte Literatur, sicher nicht im üblichen Sinne des Wortes: «Ein engagierter Autor kann ich nicht sein, weil ich keine politische Alternative weiß zu dem, was ist, hier und woanders, (höchstens eine anarchistische)»¹⁸. Die von Handke angestrebte Bewusstseinsenerweiterung versucht er mittels Schockeffekte in Gang zu setzen, die auf einer prinzipiellen Enttäuschung beruhen, auf einer radikalen Durchbrechung des allgemeinen Erwartungshorizonts. Standardsätze und Gemeinplätze werden von Handke als sprachliches und literarisches Klischee enttarnt, um so das Publikum vor einem unreflektierten Sprachgebrauch zu warnen und es dazu zu bringen, bewusster zu leben.

Die Wörter Hitler, Auschwitz, Lübke, Berlin, Johnson, Napalmbomben sind mir schon zu bedeutungsgeladen, zu politisch, als daß ich sie, als Wörter, literarisch noch unbefangen gebrauchen könnte. Wenn ich diese Wörter in einem literarischen Text lese, gleich in welchem Zusammenhang, bleiben sie für mich unwirksam, sind für mich ärgerlich literarisch geworden, lassen mich weder zum Denken

¹⁷ Peter Handke: «Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms». In: P. H., Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. S. 19-28, hier S. 19-20.

¹⁸ Ebenda., S. 26.

kommen noch assoziieren. Jedenfalls erscheinen mir gesellschaftliche oder politische Dinge in der Literatur, naiv beim *Namen* genannt, als Stilbruch, es sei denn, man nimmt die Namen nicht als Bezeichnungen dieser Dinge, sondern als Dinge für sich und zerstört dabei die festgesetzten Bedeutungen dieser Wörter. Es interessiert mich als Autor übrigens gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, *meine* Wirklichkeit zu zeigen (wenn auch nicht zu bewältigen). [...] Was die Wirklichkeit betrifft, in der ich lebe, so möchte ich ihre Dinge nicht beim Namen nennen, ich möchte sie nur nicht *undenkbar* sein lassen. Ich möchte sie erkennbar werden lassen in der Methode, die ich anwende.¹⁹

Auch in seinen Darstellungen über Jugoslawien anno 1996 will Handke in erster Linie zum Nachdenken über die Sprache anregen. Er will den Menschen bewusst machen, dass die Sprache vor allem von der Presse und von der Politik leicht missbraucht werden kann. Obwohl Handke also immer wieder auf der Position eines unpolitischen Autors harrt, kann man ihm politisches Engagement doch nicht ganz absprechen. Trotzdem: Er hat «bei aller politischen Parteinahme stets darauf bestanden, seine ästhetischen Mittel nicht der vordergründigen Polit-Plakatierung zu opfern. Deswegen ungeachtet kritisiert er nun auf politisch-polemischer Art die Selbständigkeit der Republik Slowenien»²⁰.

Genau diese doppeldeutige Haltung führt immer wieder zu scharfen Diskussionen, zu Unverständnis und Schimpftiraden. Die meisten Kritiker und Journalisten können für die ästhetische Positionierung Handkes kein Verständnis aufbringen. Vor allem dann nicht, wenn er seine Ästhetik an einem Krieg, der mitten in Europa stattfindet, ausprobiert. Die Öffentlichkeit erwartet sich in solchen Krisensituationen konkrete Stellungnahmen, konkrete Antworten auf konkrete Fragen. Eine poetische, auf Sprachkritik ausgerichtete Antwort wird als völlig fehl am Platz erfahren. Deswegen ist Handke die mit dem Reisebericht beabsichtigte Polarisierung der intellektuellen Szene Deutschlands und Österreichs gut gelungen: Handke achtet – wie der in Wien lebende Schriftsteller Michael Scharang richtig sagt –

die Gesetze des Erzählens, also dessen Gesetzlosigkeit, auch dort [...], wo Politik und Medien bereits eine hierarchische Gesetzmäßigkeit durchgesetzt haben [...]. Das Wesen des Erzählens aber – und

¹⁹ Ebenda, S. 25.

²⁰ Alenka Ballon: Slowenien und Slowenisches, S. 68.

deshalb sind Erzähler bei den Autoritäten so unbeliebt – ist Gleichheit. Nichts erträgt die Erzählung, was Vorrang hat vor irgend etwas anderem; was als wichtig anerkannt wird, um anderes als unwichtig wegzudrängen. [...] kein Gedanke, der sich Nebengedanke schimpfen lassen muß; keine Erinnerung an Vergangenes, die es sich bieten läßt, von der Gegenwart unaktuell gescholten zu werden. Die Erzählung, die freieste Form, mit anderen in Verbindung zu treten, wird von denen, die auf Information gedrillt sind, als obszöne Ausschweifung empfunden. Mit Recht: Information ist, nach dem Befehl, die am stärksten verkürzte Darstellung von Wirklichkeit.²¹

Handke geht es also in erster Linie um «die Verteidigung der Dichtkunst gegenüber der „Tatsachenkunst“, den Medien. Die Verteidigung der Frage gegenüber der Behauptung. Der Details gegenüber dem Ganzen»²². Handke will zeigen, dass die Presse uns eine unreale Realität vorführt, eine Realität, in der Wörter ohne Rücksicht auf sprachliche Authentizität eingesetzt werden. Je brisanter die politische Situation jedoch wird, auf die Handke seine Poetik anzuwenden versucht, um so größer wird das Unverständnis der Kritiker und Schriftstellerkollegen. Auch dann, wenn in Handkes «Störsignalen vernünftige Inhalte auszumachen wären»²³, wird meistens nur noch über ihn geschmunzelt und gelacht. Je härter er die Presse angreift, je mehr er auf seiner ästhetischen Position beharrt, um so schonungsloser sind die Reaktionen.

Handke gegen die Welt – Chronologie eines Konflikts

Als die NATO im Oktober 1998 Belgrad wegen der serbischen Offensive im Kosovo erstmals Luftangriffe androhte, fuhr Handke in die Hauptstadt Restjugoslawiens. Er kam von dieser Fahrt zurück in der Überzeugung, dass die kollektiven westlichen Schuldzuweisungen unstatthaft, ja sogar kriminell seien. In dem inzwischen berüchtigt gewordenen Interview mit dem serbischen Staatsfernsehen am Rande der Friedensgespräche in Rambouillet am 18. Februar 1999 meint Handke, er wolle wieder nach Serbien reisen, sollte es zu den von der NATO angedrohten Luftschlägen kommen. Abgesehen von einigen wenigen positiven Reaktionen (Ein *Standard*-Leser bedankt sich am 24.02.1999 bei Handke, dass er sich

²¹ Michael Scharang: «Erfahrung schrecklicher Fremdheit». In: Der Standard, 24.01.1996.

²² Monika Goetsch: «Handke-Ärger». In: Das Sonntagsblatt, 23.02.1996.

²³ Bert Rebhandl: «Gerechtigkeit für Handke». In: Format, 29.03.1999.

gegen den «Staatsterrorismus» der NATO zur Wehr setzt, ein anderer findet seine Haltung («beeindruckend menschlich») sind die meisten jedoch durchaus negativ bis gehässig. Am meisten empören sich die Journalisten über das Fehlen jedes Mitleids für die Kosovaren. *Der Standard* ist der Meinung, Handke habe sich «selbst aus dem Bereich humanen Denkens» ausgeschlossen und habe endgültig sein Denkvermögen verloren²⁴. Dem *Spiegel* ist es nach Dichten zumute. Dort ist zu lesen:

Endlich ist er wieder zur Stelle, unser göttergleicher Friedens-Peter. Seine Botschaft an die Unterdrückten und Vermaledeiten aller Erdteile: In Gefahr und größter Not / scheut der Peter nicht den Tod. [...] Ja, möchte man nun selbst ganz euphorisch ausrufen, ja ihr Dichter und Denker, geht hinaus und werft euch vor die Panzer der westlichen Kriegstreiber. Euer Platz sei an der Seite der Gedeemühten und Beleidigten in Belgrad! [...] Freiheit für Milosevic – Kampf den Vasallen des US-Imperialismus! Nieder mit der Schröder/Fischer-Bande! Stoppt die feige Aggression der Kosovo-Albaner! Glückliche Welt, die solche Poeten hat. Dichter in den Bombentrichter!²⁵

Erst recht fassungslos stehen jedoch die meisten Leute Handkes Aussage gegenüber, es gebe keine Kategorien für das, was die Serben seit acht Jahren durchmachen. Bei den Juden gebe es Kategorien und Begriffe, darüber könne man reden. Bei den Serben aber handle es sich um eine Tragödie ohne Grund.

Frank Schirrmacher, Herausgeber der *FAZ*, fragt sich in diesem Zusammenhang, ob «der Vergleich mit dem Holocaust ein Handkescher Witz für das serbische Staatsfernsehen»²⁶ sei. Handkes Reaktion folgt prompt. In einem Brief an das deutsche, von Hubert Burda, einem Freund von Handke, herausgegebene Nachrichtenmagazin *Focus* stellt er klar, daß er *keine* Parallelen zwischen der Vernichtung der Juden und den Leiden des serbischen Volkes in diesem Jahrhundert ziehen wollte – er habe sich im Gespräch mit dem jugoslawischen Staatsfernsehen «verhaspelt»:

Als ich sagte, beim Thema Juden gebe es *Kategorien, darüber könne man*

²⁴ «Handke in Belgrad». In: *Der Standard*, 20.02.1999.

²⁵ «Lebener Schild». In: *Der Spiegel*, 22.02.1999.

²⁶ Hier zitiert nach *Die Presse*, die am 12.03.1999 Auszüge aus Frank Schirrmachers Abrechnung mit Handke unter dem Titel «Handke als Mönch, als Schiller für Serben – und als Medienkritiker» bringt.

reden, wollte ich das gerade Gegenteil sagen. Zum Thema Juden(vernichtung) gibt es keine Kategorien. Die Juden sind außer Kategorie. Darüber gibt es nichts zu sagen (daran ist nicht zu rütteln). Das Volk aber, das in diesem Jahrhundert (nach den Juden) am meisten in Europa gelitten hat (durch die Deutschen, die Österreicher, die katholischen Ustascha-Kroaten), das sind für mich die Serben. Und was man dem serbischen Volk angetan hat und jetzt weiter antut, das geht über mein Verstehen.

Im gleichen Atemzug kritisiert Handke die Medienberichterstattung über das Interview. Nicht er, sondern der Zuhörer sei an der ganzen Aufregung schuld. Die Zeitungen seien ja «mehr und mehr von Maulwerkern bevölkert, von Anti-Lese-Ratten»:

Bemerkenswert dabei aber, wie gerade die geschriebene Presse, allen voran die FAZ, sich auf meinen Verhaspler gestürzt hat. Für diese Leute scheint nur noch das Mündliche, nicht mehr das Schriftliche zu gelten. Ich bin ein Schreiber und Leser, und im Mündlichen kann (und darf) mir das eine und andere unterlaufen, vor allem, weil kein böser Wille (im Gegenteil!) vorhanden ist (und war).²⁷

Handke, der mit seinen Schriften immer wieder versucht, den Leser davon zu überzeugen, dass das eigene Weltbild nie das einzig richtige ist, begibt sich hier deutlich auf glattes Eis. Er benimmt sich wie ein schmolzendes Kind, das Recht behalten will, und das mit allen Mitteln versucht, die eigene Position zu verteidigen. Die Reaktionen sind dementsprechend hart und unnuanciert:

Drei Jahre [seit seiner Reise 1996] sind eine lange Zeit. Und selbst ein Rohling wie Handke muß da schon einmal die Dosis erhöhen. Also: Ein Statement über den Holocaust, in welchem Handke Otto Habsburg an Irrwitz übertrifft. [...] – Das eigentliche Drama ist ohnedies das Versinken dieses einst wundervollen Schriftstellers im zähen Sumpf misanthropischer Eitelkeit.²⁸

Am 24. März 1999 beginnt die NATO mit den Luftangriffen gegen Serbien. Am 26. März meldet Handke sich in der Belgrader Zeitung *Politika* mit einer «im Lärm des Militärflughafens von Villacoublay» abgefassten Stellungnahme, die bald in allen Zeitungen Europas verbreitet wird:

Danke, NATO. Danke, große kleine Schriftsteller von Garcia Marquez

²⁷ Auszüge aus Handkes Brief hier zitiert nach «Peter Handke und Serbien. Ein halber Rückzieher». In: Die Presse, 15.03.1999.

²⁸ Frido Hütter: «Handke im Sumpf». In: Kleine Zeitung, 21.03.1999.

bis Günter Grass, von Kenzaburo Oe bis zum Subkommandanten Marcos, daß ihr nicht Stellung nimmt. Danke Papst im Vatikan für dein segensreiches Schweigen. Ein großer Schritt für die Menschheit! – Dennoch, für all diejenigen auf dem Planeten Erde, die noch nicht zu Marsianern oder anderen Schlächtern mutiert sind, heißt die neue Heimat seit dem 24. März 1999 Serbien, Montenegro, Republika Srpska und Jugoslawien.

Mit dieser Aussage gerät Handke, der sich doch immer wieder von der Politik distanziert, endgültig in die oft nicht nachvollziehbaren Gefilde der Politik. Während *Die Presse* – und mit ihr viele andere eher konservative Zeitungen – Handkes Aussagen als Stellungnahme für die Serben und gegen die Nato interpretiert²⁹, sieht die eher progressive Wochenzeitschrift *Format*, darin nicht so sehr ein «Einverständnis mit der Politik des Slobodan Milosevic, sondern [einen] Reflex auf eine Bündnispolitik, die sich zunehmend vom Völkerrecht dispensiert [...] Mit dieser Kritik steht Handke nicht allein, er ist nur ihr äußerster Exponent»³⁰. Auch Zlatko B., ein mit Handke befreundeter Maler, der sich «aus gebührender Bewunderung für den niederländischen Meister Adrian Brouwer» Adrian Brauer nennt und der Anfang April 1999 mit Handke nach Belgrad gefahren ist, spricht sich in seinem Reisetagebuch heftigst gegen die Abqualifizierung Handkes «als eine Art serbischen Dichterbonzen» aus. Während des ganzen Aufenthaltes in Serbien habe Handke jeden Kontakt mit Regierungsoffiziellen und mit den serbischen Medien verweigert. Nur für die Belgrader Zeitung *Politika* habe er einige Worte übrig gehabt³¹: «Als ich hörte, daß die NATO-Bombardierungen bis zum letzten Serben fortgesetzt sein sollen, habe ich mich entschlossen zu kommen und hier, in Serbien, mit euch zu sein»³². Er sei nach Belgrad gekommen, «um das zu riechen, was er zu Hause nicht habe, das Aroma des Landes»³³.

An dem Tag, wo Handke seine Heimreise über die große Brücke von Novi Sad antritt, am Freitag, den 2. April 1999, teilen der private Rat der Serbischen Weltgemeinschaft in Belgrad und die amtliche jugoslawische

²⁹ Hans Haider: «Wer zum Mars greift ... Das falsche Bild zum Krieg auf dem Balkan». In: *Die Presse*, 29.03.1999.

³⁰ Bert Rebhandl: «Gerechtigkeit für Handke». In: *Format*, 29.03.1999.

³¹ «Handke: Das Protokoll seiner Reise ins Kriegsgebiet». In: *News*, 08.04.1999, S. 202-206, hier S. 204.

³² Vgl. u.a. Vienna-Online, 01.04.1999 und «Aroma des Krieges». In: *Süddeutsche Zeitung*, 03.04.1999.

³³ «Aroma des Krieges». In: *Süddeutsche Zeitung*, 03.04.1999.

Nachrichtenagentur Tanjug mit, dass Handke zum «Serbischen Ritter» ernannt worden sei, ein Titel mit dem seit 1993 Personen ausgezeichnet werden, «denen „außerordentliche“ Taten zum Wohle des serbischen Volkes bescheinigt werden». Dejan Medakovic, Mitglied der serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste, sieht den Ritterschlag als Zeichen der Anerkennung für die «Tapferkeit» des Autors bei der Erläuterung der Tragödie Serbiens angesichts der «bestialischen und brutalen» NATO-Aggression³⁴. Handke dementiert den Ritterschlag in einem am 16. April 1999 in der *Süddeutsche Zeitung* veröffentlichten Brief. Er habe von der Nachricht erst durch die deutschen Zeitungen gehört. Im Mai allerdings räumt er ein, er habe gleich bei seiner Rückkehr in Paris ein Fax einer Organisation der Weltserben vorgefunden, «die mit keiner staatlichen serbischen Stelle etwas zu tun hat. Das sind gutwillige, ungeschickte Menschen, die das gerade in dem Moment, in dem man sich mit so was lächerlich macht, an die Welt geben»³⁵.

Im eben erwähnten Brief vom 16.04.1999 stellt Handke auch noch einige angeblich von ihm stammende und in den Medien immer wieder kolportierte Zitate richtig. So habe er seine kurz nach Beginn der NATO-Luftangriffe angetretene Serbien-Reise nicht unternommen um «das Aroma des Krieges zu riechen». In Wirklichkeit habe er gesagt: «Ich bin hier, um das Land zu spüren». Darüber hinaus habe er auch nie erklärt, «bis zum letzten Serben» in Serbien bleiben zu wollen. Der Satz «So wie die NATO Jugoslawien bombardiert, um, nach eigenen Angaben, nicht die Glaubwürdigkeit zu verlieren, so wollte ich während der Bombardements in Jugoslawien sein, um meinerseits die Glaubwürdigkeit nicht zu verlieren» sei von der Belgrader Zeitung *Politika* fälschlicherweise mit dem Satz «Als ich hörte, daß die NATO-Bombardierungen bis zum letzten Serben fortgesetzt werden sollen, habe ich mich entschlossen zu kommen und hier, in Serbien, mit euch zu sein» übersetzt worden. – Schuld am Missverständnis sind also diesmal die Übersetzer und indirekt auch wieder die (in diesem Fall: serbische) Presse.

Peter Handkes Unmut beschränkt sich jedoch nicht auf die Presse. Am 6. April 1999 teilt er in einem offenen Brief, der am 08.04.1999 in der österreichischen Zeitschrift *Nems*³⁶ veröffentlicht wird, mit, dass er – um

³⁴ Joachim Güntner: «Ein Ritter ohne Preisgeld». In: Neue Zürcher Zeitung, 09.04.1999.

³⁵ Heinz Sichrovsky: «Peter Handke. Das Interview». In: News, 12.05.1999.

³⁶ Peter Handke: «Deshalb verlasse ich die Kirche». In: News, 08.04.1999, S. 204.

«seine Glaubwürdigkeit nicht zu verlieren» – das Preisgeld (70.000 ATS) des Georg-Büchner-Preises, den er 1973 bekommen hat, an die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt zurückgeben wolle. Die Rückgabe des Preises sei genauso «symbolisch» zu sehen, wie «laut westlichen Medien das Zuschlagen der NATO im Herzen Belgrads» ist. Im selben Atemzug kündigt Handke auch seinen Austritt aus der katholischen Kirche an. Seiner Meinung nach habe der Papst nicht entschieden genug gegen die NATO-Angriffe auf Jugoslawien reagiert. In seiner Osterbotschaft am 12. Tage des Krieges habe der Papst zwar den “Bruderkrieg” aber nicht den “Allrohrüberfall der NATO gegen ein kleines Land” verurteilt. Während ein Kommentar des Vatikans ausbleibt, zeigt sich die Akademie in Darmstadt völlig überrascht. Sie sei «nach gewissenhafter Selbstprüfung» zum Schluss gekommen, dass sie sich nie über Handke lustig gemacht und auch nie antiserbische Erklärungen abgegeben habe. Christian Meier, Präsident der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, meinte ironisch, es seien ja auch noch eine Menge Zinsen und Zinsseszinsen angefallen, die er eigentlich auch zurück haben wolle. Handkes Anschuldigungen seien nicht nachzuvollziehen. Zwar könne man über die NATO-Bombardements im Kosovo unterschiedlich urteilen, nicht aber über die serbische Politik, die eine “fürchterliche Angelegenheit” sei³⁷. Am 14.04.1999 bestätigt die Akademie den Eingang des Preisgeldes³⁸.

Am Freitag, 23.04.1999, fahren Handke und zwei Begleiter über Slowenien und Kroatien nach Banja Luka. Handke wolle vermeiden, so Zlako B., dass man ihm nachsagt, er informiere sich nur über eine Seite³⁹. Am 23.04. trifft sich Handke mit Franjo Komarica, katholischem Bischof der von Bosnien separierten «Republika Srpska». Am 25.04 ist er schon in Belgrad. Am 26.04. besucht er die bei NATO-Luftangriffen zerstörte Fahrzeugfabrik «Zastava» im zentralserbischen Kragujevac. Prompt wird er von der amtlichen jugoslawischen Nachrichtenagentur Tanjug zum «erwiesenen Freund des serbischen Volkes» hochgejubelt. Am 28.04. sieht er sich eine Probe des Stückes *Die Fahrt im Einbaum* am Belgrader Volkstheater an. Am 29.04. geht es wieder nach Österreich. Zu dem geplanten Besuch im Kosovo kommt es allerdings nicht. Diesen Besuch habe er –

³⁷ Vgl. Hubert Spiegel: «Zehntausend Mark. Peter Handke gibt den Büchner-Preis zurück». In: FAZ, 08.04.1999 und: «Handke-Protest. Darmstadt reagiert ironisch». In: Der Standard, 09.04.1999.

³⁸ «Peter Handke brüskiert Deutsche Akademie». In: Neues Volksblatt, 15.04.1999.

³⁹ «Handke. Jetzt reist er mitten in den Kosovo». In: News, 22.04.1999.

so *Politika* – «aus Sicherheitsgründen» verschieben müssen⁴⁰. Schon am 12. Mai 1999 erscheint in *News* ein großes, mit Fotos von Adrian Brauer aufgeschmücktes Interview mit Peter Handke. Darin meint Handke, Antiserbentum sei für ihn ein Schimpfwort wie Antisemitismus geworden. «Ich bin nicht pro, ich bin mit den Serben, physisch, historisch, herzlich, gedanklich, mit den Füßen, mit den Händen»⁴¹. Wieder einmal betont er, dass es in diesem Krieg – wie überhaupt im Leben – auch um ein sprachliches Problem handelt:

Für mich ist das, was in diesem Krieg auch sprachlich passiert, ein Verbrechen Rest- und Ex-Europas. Wenn die NATO einen Flüchtlingszug bombt oder eine Eisenbahnbrücke, über die gerade ein Zug drüberfährt, und sagt, das ist ein “tragischer Irrtum”, dann ist das Wort “tragisch” für immer verunglimpft. [...] Schon der Sprachgebrauch! “Krieg im Kosovo”, da könnte ich schon meinen Kugelschreiber entschleunigen. Für mich heißt das “Der Krieg gegen Jugoslawien” [...] Wir können das zwar nicht beweisen, aber es wird sicher bewiesen werden. Ich habe da ein sprachkritisches Formbewusstsein, das mir sagt: Etwas ist falsch. Oder dass man von den “Deportierten” spricht. Für mich ist das eine Entwertung des Judenelends. [...] Ich kann auch das Wort Ethik nicht mehr aushalten. Es ist ein anders Wort für Willkür geworden. Sogar gewissenhafte Denker wie Jürgen Habermas kommen plötzlich mit Adverbien, wo man spürt, dass sie überhaupt nichts mehr denken. “Zweifellos moralisch berechtigter Angriff”. Zweifellos ist das meistgebrauchte Wort der Leute, die voll von Zweifeln sind.⁴²

Die Fahrt im Einbaum

Während Handke seinen Kreuzzug gegen die, wie er meint, Vergewaltigung der Sprache seitens der Presse und der Politiker in aller Heftigkeit fortsetzt, probt Claus Peymann in aller Ruhe das als Stück über den Balkankrieg angekündigte Schauspiel *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*. Das Stück hätte schon bei den Wiener Festwochen 1998 ausgeführt werden sollen. Da der Text damals jedoch noch nicht ganz fertig war, wurde beschlossen, die Aufführung in die Festwochen 1999 zu

⁴⁰ Vgl. «In Kürze: Peter Handke». In: Die Presse, 03.05.1999. Vgl. auch (Vgl. News, 06.05.1999).

⁴¹ Heinz Sichrovsky, «Peter Handke. Das Interview». In: News, 12.05.1999.

⁴² Ebenda.

verschieben. Claus Peymann ließ jedoch die Kooperation mit der Stadt Wien platzen. Das Stück, dessen Uraufführung am 9. Juni 1999 stattfand, sollte die Wiener Abschiedsinszenierung des scheidenden Burgtheaterchefs werden.

Der Text, der am 28. April 1999 als Buch erschien⁴³, wurde wie ein Staatsgeheimnis gehütet. Dennoch erschienen in der österreichischen Wochenzeitschrift *Format* schon am 11. März 1999 exklusiv erste Auszüge mit Regieanweisungen, die von der Redaktion und nicht von Handke stammten. Das Stück wird entsprechend dem von Handke selbst erzeugten Erwartungshorizont – er hat immer wieder betont, dass alles was er zum Krieg am Balkan zu sagen hat, in dem Stück nachzulesen sein wird – als «Liebeserklärung an Serbien und eine vernichtende Abneigungsbekundung wider westliche Allmachts- und Allwissenheitsphantasien» genannt. *Die Fahrt im Einbaum*, in dem Handke «ein atypisch giftiges, griffiges und satirisches Selbstporträt verschlüsselt» habe, nehme «voll Trauer und Sprachgewalt für den verwüsteten Balkan und seine Opfer auf allen Seiten Partei»⁴⁴.

Die Burgtheaterdirektion reagiert prompt und spricht von einem «eindeutig widerrechtlichen Vorgang». Die Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, die Grazer Autorenversammlung, das Literaturhaus Wien und die IG Autorinnen/Autoren rufen *Format* in einem offenen Brief (22.03.1999) dazu auf, «in Zukunft unautorisierte Veröffentlichungen von literarischen Werken zu unterlassen und sich in ihrem redaktionellen Bemühen außerhalb von vorabgedruckten Texten aufzuhalten». Der Vorabdruck in *Format* sei ein «Raubdruck», «der zugleich die sogenannten Urheberpersönlichkeitsrechte des Autors verletzt, das Recht auf die nicht-entstellende Wiedergabe». Handke selbst reagiert am 19. März 1999 mit einer Aussendung, in der er mit einer Absage des Stückes droht:

Bei dem einen journalistischen Musterexemplar heißt es so: Peter Handke habe seine Äußerungen nur getan, um Reklame für das Drama zu machen. Die andere Edelfeder weiß, daß auf den Proben “Schreiduelle” stattfinden, daß “schon wieder ein Schauspieler abge-

⁴³ Mitte April erschien in der Frankfurter Zeitschrift «Novo» – flankiert von einem ausführlichen Interview mit Claus Peymann – erstmals ein autorisierter Vorabdruck des Dramas.

⁴⁴ Heinz Sichrovsky, «Handkes Wut. Auszüge aus dem “Burg”-Plädoyer für Serbien». In: News, 11.03.1999, S. 138-141.

sprungen” ist, daß die Freundschaft P. H.’s mit einem europaweit berühmten Theaterregisseur “wegen Serbien zerbrochen” sei.

Der Höhepunkt sei jedoch die Tatsache, dass

ein anderer Grandseigneur des modernen Journalismus, untermalt von einer sehr treffenden Zeichnung (?), die P. H. mit einem (wohl serbischen?) Messer zwischen den Zähnen darstellt, fordert, das Stück abzusetzen von der “Bühne der Republik” – Grund: P. H. sei nicht bloß ein “Geschichtsfälscher”, sondern würdige auch noch “die Ermordung von sechs Millionen Menschen” (=Juden) herab. Hut ab (oder Mütze) meinerseits für solch exemplarischen heutigen Zeitungschreiberstreich, der Spruchbemächtigung und der Wortvergewaltigung. In demselben neualtdeutschen und neuuropäischen Wochenblatt stand drei Wochen zuvor ein als Interview mit P. H. ausgegebenes, heimlich aufgenommenes Telefongespräch, standen zwei Wochen zuvor ausführliche Auszüge aus meinem Stück, illegal abgedruckt, gestohlen. Auch dazu von meiner Seite kein Wort mehr. Nur eines möchte ich sagen: Journalisten, macht mit mir, wie es euch gefällt; schreibt oder sagt meinethalben sogar, daß P. H. sich “die Birne weichgesoffen” hat – daß nur noch der Psychiater hilft – daß sein Stiefvater “ein Trinker” war – daß seine Mutter eine Selbstmörderin war – daß seine dreißigjährige Tochter hinkt – daß seine achtjährige Tochter schießt (oder umgekehrt): aber laßt das Stück – laßt die im status nascendi befindliche Aufführung – laßt vor allem die Schauspieler in Frieden, ab sofort und bis nach der Premiere! Anders wird, von mir aus, “Das Stück zum Film vom Krieg” auf der Bühne vorerst nicht stattfinden; das Publikum, das Zuschauervolk, für welches das Drama bestimmt und geschrieben ist, wird es, dank euch Medienlichtern, nicht sehen.⁴⁵

Auch Claus Peymann und sein Co-Direktor Hermann Beil wehren sich gegen eine tagespolitische Interpretation des Stückes. Das Stück sei «etwas völlig anderes als die Handke-Statements. Es ist ein großes, poetisches Stück über die Entstehung eines Bruderkriegs. Es ist fatal, diese beiden Dinge zu vermengen»⁴⁶. Claus Peymann betont, das Stück sei «kein Leitartikel zur 49. Bombennacht», sondern eine «Suche nach dem Krieg in ei-

⁴⁵ Vgl. «“Laßt mein Stück in Frieden”! Peter Handke: Kurzer Brief an die “Edelfedern” des Journalismus». In: Der Standard, 20.03.1999. Vgl. auch «Handke droht mit Absage». In: Kurier, 20.03.1999. Und: «Der “Einbaum” schlingert schr». In: Kleine Zeitung, Graz, 20.03.1999.

⁴⁶ H. Christmann u.a.: «Handke und die Marsianer». In: Format, 29.03.1999.

nem selbst»⁴⁷. Es handle sich bei *Die Fahrt im Einbaum* um ein «hochkomplexes, sehr vielschichtiges Gebilde aller möglichen, einander unentwegt auch widersprechenden Positionen»⁴⁸. Was Handke als politische Person zu der jetzigen Situation am Balkan sagt, berühre das Stück überhaupt nicht. Tatsache sei nur, dass Handke «ein Stück aus einem Bewußtsein geschrieben hat, das ihn schon vor neun Jahren die Katastrophe voraussahen und warnen hat lassen»⁴⁹.

Peymanns und Biels Versuch, Handkes Drama als dichterischem Beitrag zum Verständnis der Tragödie eines Krieges überhaupt darzustellen, wird von den meisten Kommentatoren jedoch zurückgewiesen. Hans Rauscher zum Beispiel – für den Handke «ein Wiederholungstäter gegen humanes Denken» sei, der in einer pseudo-literarischen Sprache, den Opfern ihren Opferstatus zu nehmen versucht – ist der Meinung, dass sich Handkes «sprachkritische[s] Formbewußtsein» nur noch wenig

von dem eines Staberl [unterscheidet], der vor Jahren in einer berüchtigten Kolumne geschickt den Vergasungstod der Juden in Frage stellte. Hier erreicht ein weltbekannter Dichter das Niveau eines Holocaust-Verharmlosers in irgendeiner rechtsradikalen Hetzschrift. Oder – die andere Seite derselben Medaille – die moralisch-intellektuelle Verrottung jener Intellektuellen, die Stalin und Mao für die Schaffung eines “neuen Menschen” priesen. Ist das noch poetische Naivität oder nicht vielmehr schon der verdrucktschlaue Versuch, das Unleugbare zu leugnen?⁵⁰

Ronald Pohl, für den das Stück *Die Fahrt im Einbaum* ein Beitrag «zu einem Theater der Zukunft» ist, meint – und fasst somit die ganze Diskussion um Handke weitgehend zusammen –:

Handkes Auslassungen liegt aber gewiß eine Idee von Poesie zu-

⁴⁷ Reinhold Reiterer: «Kein Kommentar zum Tag». In: Oberösterreichische Nachrichten, 14.05.1999. Vgl. auch «Peymanns letzte Premiere». In: Neue Zeit, 13.05.1999.

⁴⁸ «Premiere: Handkes Balkan-Stück». In: Salzburger Nachrichten, 05.06.1999.

⁴⁹ Heinz Sichrovsky u.a., «Abschied». In: News, 08.04.1999. S. 148-153, hier S. 150. Vgl. auch ein Leserbrief von Bernd Liepold-Mosser: «Und überhaupt vermag mir Handkes Versuch, unterhalb oder oberhalb der medialen und politischen Auseinandersetzung einen “poetischen” Weg der Verständigung zu suchen und diesem auch eine Form zu geben, in einem Satz mehr zu geben als der gesammelte Jahrgang einer Wochenzeitschrift» (In: Format, 29.03.1999).

⁵⁰ Hans Rauscher: «Peter Handkes moralischer Zerfall». In: Der Standard, 14.05.1999.

grunde: eine solche wohl, die die Sphäre des Politischen der um so viel größer gedachten der Poesie zuschlägt. Denn Handke ermächtigt sich poetisch selbst. Er bestreitet vehement das Monopol der Medien auf das angemessene Sprechen über die Greuel am Balkan. Er betrachtet die dafür vorgesehenen Organe, die internationalen Fernmeldegänger und Bilderzeuger, als Quellen der Niedertracht, die man den Serben gegenüber nach Meinung von Handke an den Tag legt. Eine sprachlich hochgerüstete Poesie soll der Politik den Rang ablaufen, gerade weil sie in tönenden Worten "verkündigt", was das elektronische Medium bilderrauschend (nicht) wiedergeben kann. Handke hat für die poetische Probe auf das hochpolitische Exempel ausgerechnet das Theater gewählt. Sein Stück [...] ist eine einzige Zurüstung auf die Geltung einer weltumspannenden Universalpoesie. [...] Handke glaubt blindlings an die bannende Kraft der Wortwörtlichkeit. Er folgt hierin dem Frühromantiker Novalis, der meinte, daß es in der Sprache wie "mit den mathematischen Formeln sei" [...] Eben darum wackelt bei Handke sehr oft nur der Schwanz mit dem Hund: Die Weltverhältnisse werden nicht allein schon dadurch friedfertig, daß man sie mit den höheren Weihen geheiligter Begriffe versieht und diese zusammensteckt. [...] Handke will eine entgleiste Moderne also mit poetischer Gewalt aus dem Abgrund ihrer Sprachverkommenheit reißen. Und es sind ausgerechnet die dramatischen Schriftsteller unserer Tage, die die Ergebnisse unserer Zivilisation leidenschaftlich dementieren.⁵¹

Fazit

Handkes Haltung zu Serbien ist nicht so eindeutig, wie dies auf den ersten Blick scheint. Die Medienschelte und die oft groteske Formen annehmenden Reaktionen auf die Ereignisse am Balkan sind mehr als eine wohlkalkulierte PR-Aktion oder eine gezielte Selbstinszenierung. Seine Haltung ist auch eine konsequente Fortsetzung seiner schon in den sechziger Jahren formulierten Poetik, nach der die Sprache zum Zentrum seiner literarischen Aktivitäten gemacht wird. Handkes Übertreibungen sind in erster Linie literarische Übertreibungen – das sehen auch viele seiner schärfsten Kritiker ein. Die Nähe der Kriegsschauplätze und die Tatsache, dass Handke sich zu aktuellen Ereignissen geäußert hat, machen es jedoch schwierig, in Handkes Statements in erster Linie ästhetische und nicht po-

⁵¹ Ronald Pohl: «Auf der Trümmerhalde der Universalpoesie». In: Der Standard, 18.05.1999.

litische Stellungnahmen zu sehen. Dazu kommt noch, dass Handke durch den von ihm immer wieder erhobenen – seiner Poetik völlig widersprechenden – Wahrheitsanspruch («Nur ich habe Recht!») viel von seiner Glaubwürdigkeit verloren hat. Dementsprechend wird ihm von vielen Kritikern Bauchnabelschau und dickköpfige Besserwisserie vorgeworfen. Aus welchen Gründen auch immer, Handke versucht hat, den Krieg zu literarisieren, der Versuch ist ihm nicht gelungen. Dafür ist es ihm jedoch sehr wohl gelungen, seine Leser zum Nachdenken und zu Stellungnahmen herauszufordern. Niemand kann seinen Texten gegenüber gleichgültig bleiben.

Riccarda Novello
(Udine)

«Die Pfirsichtöter» di Alfred Kolleritsch
Tra autobiografia e formalizzazione letteraria

Alfred Kolleritsch ist ein freundlicher Mensch mit einem ziemlich bösen Blick. Mit diesem bösen Blick für die ihn umgebenden Zustände und der Freundlichkeit für die einzelnen Leute hat er auch sein Buch geschrieben.¹

Con queste parole Peter Handke accolse il romanzo *Die Pfirsichtöter (Gli ammazzapesci)* che segnò il debutto letterario di Alfred Kolleritsch. Il testo, pubblicato nel 1972, è stato ristampato qualche anno fa dalla casa editrice Droschl insieme a un volume critico² di notevole interesse sulla figura di un autore che ha contribuito in misura significativa al fiorire della letteratura austriaca contemporanea.

Nei paesi di lingua tedesca, il nome di Kolleritsch è legato innanzitutto al ruolo di editore della celebre rivista letteraria «manuskripte» e di presidente del «Forum Stadtpark», l'istituzione che da alcuni decenni anima la vita culturale della città di Graz.

Il «Forum Stadtpark» e i «manuskripte» hanno avuto senza dubbio un carattere d'avanguardia nell'Austria del secondo dopoguerra, orientata in senso fortemente conservatore e tradizionalista³. Nella ricerca di un'identità espressamente differenziata rispetto a quella tedesca, la politica culturale austriaca si rifece al cosiddetto *Großes Erbe* della letteratura nazionale del diciannovesimo secolo e dell'inizio del ventesimo, in particolar modo

¹ Peter Handke, *Freundlicher Mensch mit bösem Blick*, in «Neue Krone Zeitung», Wien, Steiermark-Ausgabe, 15.10.1972.

² Cfr. *Alfred Kolleritsch*, Dossier 1, a cura di Kurt Bartsch e Gerhard Melzer, Literaturverlag Droschl, Graz 1991.

³ Cfr. W. Weiß, *Zwischenbilanz. Österreichische Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, in *Zwischenbilanz*, a cura di W. Weiß e S. Schmid, Salzburg 1976.

alla tradizione della *Heimatliteratur*⁴, mentre si guardava ancora con diffidenza alle sperimentazioni e ai contatti con il “moderno”, e in tal senso venne discriminata l'avanguardia letteraria rappresentata negli anni cinquanta dalla «Wiener Gruppe»⁵. «Seither klafft in Österreich der Riß zwischen der “Moderne” und der Öffentlichkeit so sehr, daß dieser Riß bis heute politische Dimensionen hat», come ha scritto Alfred Kolleritsch⁶.

In questo contesto, l'inaugurazione del «Forum Stadtpark», che avvenne nel 1960 a Graz, nei locali del restaurato *Stadtparkcafé* – dopo che i giovani promotori ebbero superato le forti resistenze delle autorità cittadine –, ebbe un effetto davvero dirimpente. L'apertura del Forum fu salutata dalla stampa come «die Revolution im Stadtpark», e offrì a molti giovani artisti la possibilità di solidarizzare in nome del rinnovamento culturale. «Die Mitglieder einer hellhörigen Generation wollten sich lösen von schlechten Traditionen der Grazer Kunstszene»⁷, così Alfred Kolleritsch ricorda quel periodo così significativo.

I «manuskripte» si distinsero subito per il loro carattere di apertura, come ama sottolineare Kolleritsch: «Wir haben von Beginn an den «manuskripten» keine Grenzen gezogen. Peter Bichsel veröffentlichte zum erstenmal in den «manuskripten», (außerhalb der Schweiz), ebenso die tschechischen Konkreten, unter ihnen Vaclav Havel [...] Die Redaktion wollte keine stilistischen oder ideologischen Einbahnstraßen. Die Konfrontation von Schreibweisen war ihre Leitlinie»⁸.

Presto si venne delinendo un gruppo di letterati accomunati non da una concezione estetica e politica, ma semplicemente dal legame con il «Forum» e i «manuskripte». Per Kolleritsch l'unità della cosiddetta «Grazer Gruppe» consisteva unicamente nella «Tatsache des Weiterschreibens»⁹.

⁴ Cfr. Kurt Bartsch, *Das Forum Stadtpark Graz und seine Zeitschrift «manuskripte» in den 1960er Jahren: Eine Avantgarde?*, in *Trans-Garde. Die Literatur der «Grazer Gruppe», Forum Stadtpark und «manuskripte»*, a cura di Kurt Bartsch e Gerhard Melzer, Droschl, Graz 1990.

⁵ Cfr. Kurt Bartsch, *op. cit.*, p. 9.

⁶ A. Kolleritsch, in *Die Anfänge des «Forum Stadtpark»*, in *Literatur in Graz seit 1960. Das Forum Stadtpark*, Böhlau Verlag, Wien/Köln, 1989 (=Walter Buchebner Literaturprojekt 2.), p. 9.

⁷ A. Kolleritsch, citazione riportata dall'articolo di Martin Behr *Ausbruch, Aufbruch und keine Reibflächen. 30 Jahre Forum Stadtpark in Graz. Was blieb von der «Revolution»? Es droht ein neuer Tiefschlaf*, «Salzburger Nachrichten», 1.12.1990.

⁸ Alfred Kolleritsch, *Marginalie*, «manuskripte», n. 110, Graz, 1990.

⁹ Alfred Kolleritsch, *Marginalie*, «manuskripte», n. 58, Graz, 1977.

Accanto ai membri della Wiener Gruppe, da Konrad Bayer a Oswald Wiener, da Friederike Mayröcker a Ernst Jandl, si misero in luce molti altri autori, come Wolfgang Bauer, Barbara Frischmuth, Peter Handke, Klaus Hoffer, Gunter Falk, Michael Scharang. E si venne attuando in tal modo l'intenzione dell'editore: «Für mich waren die "manuskripte" immer eine Zeitschrift für Autoren»¹⁰.

Nel corso degli anni il «Forum» ha continuato a formare giovani talenti, così si è potuto parlare di una «zweite Welle» dei cosiddetti «Grazer Autoren», tra cui Gert Jonke, Harald Sommer, Gerhard Roth, Helmuth Eisendle, Bernard Hüttenegger, mentre più di recente è emersa una «dritte Welle», con Erwin Einzinger, Walter Grond, Günther Freitag, Eva Schmidt, Wolfgang Herrmann, Michael Donhauser, Lukas Cejpek, Georg Pichler, Peter Waterhouse.

Nell'introduzione al numero 110 dei «manuskripte», per il trentesimo anniversario della rivista, Kolleritsch affermava che era ancora lecito parlare di «manuskripte – Autoren», precisando: «ohne damit ein Etikett zu meinen [...] Die Nähe entsteht auch durch die Unbeirrbarkeit, sich für Autoren einzusetzen, mit dabei zu sein auf ihrem Weg»¹¹.

Retrospectivamente la rivista può essere considerata come un capitolo di storia della letteratura, ma mantiene intatta la funzione di preservare «das Kontinuum des "Entdeckens"»¹².

I «manuskripte» seguitano a rendere possibile il confronto tra gli autori e gli stili più diversi proprio in virtù della loro autonomia da vincoli esterni: «sind insofern frei, als sie keine Verlagsinteressen repräsentieren»¹³.

Nel divulgare la letteratura moderna «im Sinne der alten Bewußtseins-erweiterung»¹⁴, Kolleritsch si è sempre attenuto a una scrupolosa serietà, nella piena consapevolezza che non esistono criteri assoluti in base a cui stabilire in modo definitivo il valore di un testo: «Ich bin immer davon ausgegangen, daß ich Texte gelesen und gegengelesen habe [...] Man findet

¹⁰ «Per me i "manuskripte" sono stati sempre una rivista per autori». Alfred Kolleritsch ha più volte ribadito questo concetto nel corso di colloqui con chi scrive.

¹¹ Alfred Kolleritsch, *Marginalie*, «manuskripte», n. 110, Graz, 1990.

¹² Alfred Kolleritsch, in *Die Anfänge des «Forum Stadtpark»*, *op. cit.*, p. 11.

¹³ Alfred Kolleritsch, *ibidem*.

¹⁴ Alfred Kolleritsch intervistato da Karin Kathrein in *Der Heimatlosigkeit einen Ort geben*, in «Die Presse», Wien, 14./15.10. 1978.

doch das heraus, was einem als das Gewichtigere erscheint, bei all den Möglichkeiten des Irrtums»¹⁵.

Nel contempo, l'edizione di «manuskripte» ha rappresentato anche un continuo processo di apprendimento e un potente stimolo creativo «wie ich im Mitmachen in der Literatur auch mich selbst entwickelt habe»¹⁶. Lo scrittore, infatti, ha ricordato più volte che il suo incontro con la letteratura moderna avvenne proprio negli anni 1959-60: «in mir ist die Lust erwacht, einfach mit Schriftstellern zu kommunizieren. Man hatte ja hier keinen Kontakt gehabt, ein Dichter war etwas Fremdes, Monströses»¹⁷.

In quel periodo egli si trovò ad affrontare una situazione piuttosto conflittuale: come editore doveva operare una continua scelta dei testi da pubblicare, ma nel contempo era indotto a valutare le sue personali qualità artistiche, mentre intorno a lui si era già formata una schiera di autori più giovani di una decina d'anni, come Wolfgang Bauer, Barbara Frischmuth, Peter Handke. Così esitò a lungo prima di dare alle stampe il primo romanzo, che in sostanza era già terminato nel 1965-66, – anche per una sorta di naturale ritrosia: «es war ein sehr starkes und intensives Nahverhältnis zu dem, was als biographisches Material vorhanden war»¹⁸. Si decise a pubblicarlo solo nel 1972, grazie all'affettuoso incoraggiamento degli amici, dopo che alcuni capitoli erano apparsi su varie riviste.

Da allora Kolleritsch ha continuato a scrivere opere in prosa e raccolte di liriche, nella lucida coscienza della funzione critica della letteratura, «eine kritische Funktion, die von keiner Ideologie beansprucht wird, [...] Literatur bricht in Gewohnheiten ein, öffnet wie neues Sehen, neues Wahrnehmen. Sie verteidigt nie Bestand»¹⁹.

Kolleritsch ha sostenuto spesso di non saper scrivere se non di cose di cui abbia avuto esperienza diretta, o almeno indiretta tramite il racconto di persone a lui vicine. La sua scrittura, dunque, non si basa mai sulla pura finzione, ma affonda le radici nell'immediata realtà autobiografica:

Ich bin immer davon ausgegangen, daß das, was ich selber mitgelebt habe, das einfach mein In-der-Welt-Sein ausgemacht hat, für mich

¹⁵ Alfred Kolleritsch intervistato da Riki Winter, *Ich mag mich nicht fortstehlen*, in *Alfred Kolleritsch*, Dossier 1, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶ Alfred Kolleritsch intervistato da Rüdiger Wischenbart, *Ich habe mich immer als Oppositioneller gefühlt. Gespräch mit Alfred Kolleritsch, der einen neuen Gedichtband veröffentlicht hat*, in «Neue Zeit», Graz, 8.4.1982, p. 4.

¹⁷ Alfred Kolleritsch in Rüdiger Wischenbart, *op. cit.*

¹⁸ Alfred Kolleritsch, in Riki Winter, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹ Alfred Kolleritsch, colloquio con chi scrive, Graz 1990.

als Hintergrund gedient hat. Ich habe mich immer auf diese Erfahrungen zurückbezogen, weil ich ja auch von ihnen berichten wollte.²⁰

Questo legame con la realtà vissuta risulta particolarmente evidente proprio nel romanzo d'esordio che rielabora una tematica strettamente personale: «Ich habe Teile meiner Kindheit, das Aufwachsen in der Steiermark, im Umkreis eines Schlosses, sozusagen in einem Schloßpark, verarbeitet und habe das Erlebte in Modelle verpackt. Das heißt, ich habe versucht, philosophische Modelle und Strukturen mit diesen, meinen Inhalten zu füllen, die Inhalte durch diese Strukturen zu interpretieren»²¹.

Tuttavia l'autore non ha inteso rendere fedelmente il nucleo di quei contenuti, ma ha voluto piuttosto mettere a fuoco i particolari salienti del paesaggio sociale ed emozionale della sua infanzia per chiarirlo a sé e agli altri: «Verstehen kann man aber nur, indem man, was gegeben ist, in eine Ordnung bringt und es heranträgt an Verstehensmodelle»²².

Attraverso la stesura del romanzo, grazie al mezzo artistico, alla trascrizione letteraria, l'autore è infatti riuscito a distanziarsi da quel mondo complesso, ad assumere una lucida posizione critica e, soprattutto, a conferire al materiale autobiografico un significato autonomo, valido anche per i possibili destinatari. Kolleritsch ammette di aver agito in questo senso:

Wenn man den Roman jetzt psychologisch sieht, habe ich diese Form auch gewählt im Sinne einer Verschlüsselung, so habe ich halt etwas Scheu vor dieser erlebten Welt.²³

La narrazione dei *Pfirsichtöter* nasce dunque dal ricordo, di cui conserva la vaga indeterminatezza dei particolari, il ripetersi insistente di pochi tratti significativi, l'astrattezza delle figure e l'imprecisione dei contorni, la ripetitività dei movimenti. Non a caso, infatti, Urs Widmer ha sottolineato a questo proposito come il racconto dia l'impressione di tramutarsi continuamente nel ricordo del racconto: «So wird das Buch sogleich zu einer Erinnerung an das Buch, d.h. an Bilder wie vielleicht stockfleckige Fotografien»²⁴.

²⁰ Alfred Kolleritsch, in Riki Winter, *op. cit.*, p. 10.

²¹ Alfred Kolleritsch, in Riki Winter, *op. cit.*, p. 7.

²² Alfred Kolleritsch, in Riki Winter, *op. cit.*, p. 10.

²³ Alfred Kolleritsch, colloquio con chi scrive, Graz 1990.

²⁴ Urs Widmer, *Ferne Vergangenheit oder ferne Zukunft*, in *Wie die Grazer auszogen, die Lite-*

Kolleritsch afferma che per lui esistono due tipi di ricordo. Il primo è quello esemplificato dagli abitanti del castello, nel quale è ambientato il romanzo: sono coloro che, con ostinazione, si richiamano continuamente al passato per legittimare la loro posizione di superiorità e consacrare il potere di cui sono detentori in base a una lunga tradizione di dominio feudale. Per i signori del castello ricordare significa ribadire la continuità con quanto è stato, nell'arbitraria presunzione di potersi sottrarre al fluire del tempo. Addirittura, si potrebbe sostenere con l'autore, la staticità di quel mondo corrisponde proprio all'assenza della memoria storica e personale, alla scelta di rinunciare alla prospettiva dolorosa del distacco, del rimpianto, dell'assenza: «Im Grunde genommen würde ich sagen, daß die im Schloß gar keine Erinnerung haben. Das hat ja auch immer etwas mit Wehmut und Abschied zu tun. Diese Erinnerung ist dort ausgeschaltet»²⁵.

A questa posizione sterile e vana Kolleritsch contrappone una riflessione poetica che implica un lucido confronto con il passato, e una successiva rielaborazione critica. Il suo atteggiamento diventa, dunque, l'indispensabile premessa alla scrittura («Da ist dieses Erinnern ja gleichzeitig ein Beleben, [...] eben die Möglichkeit, überhaupt davon zu erzählen»²⁶), e consente di conseguenza una presa di coscienza liberatoria da quella che un tempo è stata vissuta come una condizione di oppressione e di angoscia: «Eine bedrückende Gegenwart [...] Mit der Erinnerung wird das freier, beginnt zu fließen, man versteht es, man kann es von allen Seiten sehen, man kann es interpretieren, beleuchten [...] und da findet dann bis zu einem gewissen Grad die Überwindung statt»²⁷.

Questa emancipazione non avviene nel senso di una accomodante riconciliazione, ma piuttosto si delinea come trasposizione dei frammenti vissuti al fine di riconfigurarli in un altro ordine di realtà: «es ist verstanden und damit aufgehoben, es ist überwunden und gleichzeitig lebt es halt auf einer anderen Stufe weiter»²⁸.

Può quindi essere di qualche interesse ricostruire l'ambiente originario dell'autore, per cercare di comprendere le motivazioni della sua scrittura e di decifrare i segni di quella dimensione «mitica» che costituisce il fascino singolare dei *Pfirsichtöter*.

ratur zu erobern, a cura di Helmut Eisendle e Jörg Drews, Edition text + kritik, München, 1979, p. 64.

²⁵ Alfred Kolleritsch, colloquio con chi scrive, Graz 1990.

²⁶ Alfred Kolleritsch, *ibidem*.

²⁷ Alfred Kolleritsch, *ibidem*.

²⁸ Alfred Kolleritsch, *ibidem*.

Alfred Kolleritsch è nato nel 1931 in un piccolo villaggio della Stiria meridionale, in una casa situata nelle immediate vicinanze del castello di Brunensee, «in einem Landstrich, den ich heute noch sehr liebe, der mein Schreiben beeinflusst, weil er die sinnlich anschauliche, bildliche Grundlage dessen ist, wofür ich schreibe»²⁹.

Questa natura, dolce e regolare, punteggiata di colline vulcaniche, prati e vigneti, viene rispecchiata fedelmente nei *Pfirsichtöter*, seppure a un notevole livello di astrazione: il romanzo ritrae, infatti, il castello e il paesaggio circostante, gli stagni scintillanti, il vasto parco e il viale di tigli, e poi i boschi d'ontani e di frassini, popolati di fagiani, storni e taccole. Gli spazi attigui al castello sono indicati con precisione nella loro funzionalità sociale, come gli orti concessi alla servitù, il fienile in cui trovano alloggio i filosofi, la fabbrica di birra, la segheria, le rimesse e la chiesa. Ogni elemento appare fortemente stilizzato, irrigido nella sua valenza simbolica: l'autore spesso si limita a nominarli, evocandoli attraverso il ripetersi di singoli dettagli, come «der Windofen» nella cucina di Maria Neumeister, o la lamiera di cui è rivestita la torre.

Gli ambienti interni, la cucina, la sala da pranzo, la cappella sono la sede di precisi rituali che scandiscono il ritmo della vita nobiliare: lo spazio si delinea anzi come la struttura portante del discorso narrativo, come ha sottolineato Gerhard Melzer parlando di una «soziale Topographie»³⁰. L'elemento centrale di questa complessa organizzazione spaziale è senz'altro il castello che sembra quasi animarsi di vita propria quale istanza normatrice che assegna ad ognuno una precisa collocazione sociale. Come scrive Melzer, il sistema, nel suo complesso, è caratterizzato dall'isolamento e dall'impenetrabilità³¹: porte, portoni, finestre e inferriate ricorrono di continuo a isolare il rigido ordine del castello dal fluire caotico e imprevedibile della vita. Alla dicotomia tra spazio aperto e spazio chiuso, si affianca quella tra il basso e l'alto, che viene assicurata dall'opposizione semantica «Höhle-Speisesaal», dalla contrapposizione tra razionalità e irrazionalità: dal sole del tavolo rotondo – che rappresenta l'aspirazione a eternare la purezza e la perfezione incorruttibile –, alla cucina, caverna

²⁹ Alfred Kolleritsch, in Franz Weinzettl, *Daten zu Alfred Kolleritschs Leben und Werk*, in *Alfred Kolleritsch*, Dossier 1, *op. cit.*, p. 165.

³⁰ Gerhard Melzer, *Im Zeichen des Schlosses. Versuch über den Roman «Die Pfirsichtöter» von Alfred Kolleritsch*, in Dossier 1, *op. cit.*, p. 27.

³¹ Cfr. Gerhard Melzer, *ibid.*, p. 28: «Ciò che caratterizza quest'ordine spaziale, oltre alla sua staticità, è soprattutto il suo isolamento e la sua impermeabilità».

primordiale in cui ha luogo l'arcana trasformazione degli alimenti per approdare infine alla cloaca («von oben stürzt es herab»³²), che è il simbolo dell'irrazionalità, il luogo dove si disfrena l'anarchia della materia destinata a confluire nella torbida acqua primordiale. L'accurata descrizione della cloaca funge, naturalmente, da ironico contrappunto alla raffinatezza elaborata delle pietanze destinate ai signori: attraverso l'idea dell'eterno ritorno delle cose si vanifica la presunzione di poter «tagliare con il coltello l'alto e il basso», di riuscire a distinguere tra ciò che permane e ciò che trascorre, per assicurare una perenne validità alle proprie convinzioni. Sopra la fognatura si ergono dispotiche le mura del castello, ma è al di sotto, nelle viscere profonde della terra che si cela il mistero imponderabile dell'inizio e della fine di tutto.

Può essere utile ricordare, a questo punto, che la famiglia materna di Kolleritsch lavorò al castello per diverse generazioni; la nonna Maria, in particolare, era capocuoca, «sie kochte für sehr illustre Adelige, nicht nur in der Steiermark, sondern einige Jahre ihres Lebens auch in Venedig, in Palazzo Vendramin»³³. Il padre rivestiva, invece, l'incarico di *Teich- und Forstverwalter*, e il figlio crebbe insieme ai bambini delle famiglie di contadini e piccoli impiegati del paese, avvertendo l'incommensurabile distanza che separava il loro mondo dalla sfera del castello, superiore e inaccessibile:

Ich war ein eher ängstliches Kind. Das Schloß, die Adelige – als Menschen, die mir unerreichbar und überdimensioniert erschienen – schüchtern mich ein. Die Adelige sprachen sogar eine andere Sprache, selbst ihr Deutsch war anderes. Da ist ein Abgrund aufgebrochen.³⁴

A quegli anni trascorsi a Brunnsee risale anche l'intenso rapporto con la natura del luogo, presto esperita nella sua irrimediabile caducità. Da qui deriva un particolare e personale senso di angoscia, che nasce ad esempio dallo smarrimento indicibile nel contemplare il cielo stellato: «das ohnmachtauslösende Firmament, Schwindelerreger der Kindheit, die Amme der Metaphisik»³⁵.

³² «Qualcosa precipita dall'alto». *Die Pfirsichtüter. Seismographischer Roman*, Droschl, Graz, 1991, p. 25. Cfr. l'ed. italiana, *Gli ammazzapeschi*, Marsilio, Venezia, 1995, p. 20.

³³ Alfred Kolleritsch, colloquio con chi scrive.

³⁴ Alfred Kolleritsch, *ibid.*

³⁵ «il firmamento che induceva al deliquio, la vertigine dell'infanzia, la nutrice della metafisica», Alfred Kolleritsch, *Die Sanduhr in Zeitgenössische Literatur – Literatur für Zeitge-*

Ma la natura può rappresentare anche un appoggio, un solido sostegno alle pene, agli affanni e all'inquietudine dell'uomo, un insostituibile punto di riferimento simboleggiato dall'abete rosso, presente in tutti e tre i romanzi di Alfred Kolleritsch. Nella *Grüne Seite* (*Il lato verde*, 1978) si dice, ad esempio, che «Mitten auf der Wiese stand eine mächtige Fichte. Sie war höher als das Schloß»³⁶.

Il paesaggio esterno, tuttavia, veniva percepito sempre in stretta correlazione con la povertà e i bisogni dei suoi abitanti, e quest'esperienza agì più tardi da correttivo alla tentazione di idealizzare l'ambiente natio: «als eine positive Schwerkraft gegen idyllische Naturbetrachtungen»³⁷.

Alla fantasia infantile del fratello dell'autore va ricondotta poi, nei *Pfirsichtöter*, l'invenzione degli Hochzat, figure surreali che intervengono nel romanzo a incrinare il corso «reale» degli eventi, come ha spiegato Otto Kolleritsch: «Es war eine Gegenwelt zur realen, in der es das körperliche Bedrohtheit durch den Krieg gab, zum Beispiel die Bombenangriffe in Graz»³⁸. Gli Hochzat si collocano al di là di ogni dimensione spazio-temporale, sfuggono a qualsiasi classificazione in quanto rappresentano la sfrenata libertà dell'anarchia, il trionfo della vitalità su regole e imposizioni prive di senso: «Sie sind im Schloß und überall»³⁹.

Sia per Alfred sia per Otto Kolleritsch il ricorso all'arte non ha rappresentato quindi un rifugio dalle difficoltà del mondo esterno, bensì la possibilità di reagire in modo efficace contro «das Entsetzliche der realen Welt»⁴⁰.

Anche per quanto riguarda i personaggi del romanzo, così bizzarri e singolari, l'autore si è ispirato al microcosmo di Brunensee, da cui ha tratto i rispettivi nomi.

L'unica figura completamente frutto d'invenzione è quella del principe Heinrich, che si esercita continuamente, e inutilmente, nel ruolo di sterile custode del retaggio nobiliare.

nossen. *Almanach für Literatur und Kunst 1981*, Residenz Verlag, Salzburg/Wien, 1981, p. 105.

³⁶ «In mezzo al prato si ergeva un imponente abete rosso. Era più alto del castello», Alfred Kolleritsch, *Die grüne Seite*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1981, p. 62.

³⁷ Alfred Kolleritsch in Franz Weinzettl, *op. cit.*, p. 166.

³⁸ Otto Kolleritsch, *ibid.*, p. 168.

³⁹ «Sono al castello e dovunque», *Die Pfirsichtöter*, *op. cit.*, p. 179. Cfr. l'ed. it., p. 148.

⁴⁰ Otto Kolleritsch in Franz Weinzettl, *op. cit.*, p. 168.

Le persone a cui il romanzo si ispira si riconobbero nelle vicende descritte al punto che, subito dopo la pubblicazione dell'opera, Kolleritsch ricevette addirittura minacce di querela da parte di alcuni abitanti del villaggio che si consideravano vilipesi.

La complessità dell'opera, tuttavia, non può essere interpretata solo in chiave autobiografica, perché, durante la lettura, si può ancora intravedere o almeno immaginare un'oggettività storico-sociale.

La qualità peculiare del testo, ciò che lo rende autonomo e in sé compiuto rispetto alle fonti autobiografiche, è la sua letterarietà, ovvero l'organizzazione formale del materiale narrativo, l'operazione di transcodificazione estetica: la scrittura di Kolleritsch trasvaluta infatti ogni elemento più o meno realistico in linguaggio connotativo, in un sistema chiuso di segni.

Per realizzare una prospettiva critica in grado di ordinare e chiarire i frammenti di vita serbati nella memoria, per erigere una sorta di barriera protettiva contro l'incalzare irrequieto dei ricordi, l'autore ha attuato un'operazione di idealizzazione e mitizzazione del dato concreto: questo processo di astrazione purifica il materiale autobiografico dal suo significato immediato e contingente, conferendogli una validità paradigmatica.

Il racconto si qualifica come creazione letteraria già con la suddivisione in capitoli introdotti – secondo l'uso latino del complemento d'argomento – dalla preposizione *von*: l'autore intende così distanziare il lettore dall'oggetto della narrazione e sollecitarlo alla riflessione.

Nel complesso, il romanzo appare caratterizzato da un continuo movimento circolare, dal costante rispecchiamento del concreto, ovvero del singolo dettaglio nell'astrazione del significato generale, in un gioco sottile di scambio tra particolare e universale. Continuo è l'alternarsi di descrizioni minuziose, in cui abbondano gli elementi estremamente realistici – come accade ad esempio nella scena cruenta in cui si riferisce l'uccisione del maiale in tutti i suoi dettagli – e sottili disquisizioni filosofiche o rappresentazioni a un alto livello di formalizzazione, come avviene nella raffigurazione della sala da pranzo dei signori e del cerimoniale relativo al banchetto nobiliare: «Es geht die Treppe empor zum Rund des Tisches. Es trägt und verwandelt in Speise, es geht den Weg von unten nach oben»⁴¹. Come ha scritto Urs Widmer è proprio questa la peculiarità del romanzo:

⁴¹ «Sale le scale che conducono alla rotondità del tavolo. Porta e trasforma il cibo, percorre il cammino dal basso verso l'alto». *Die Pfirsichtöter*, *op. cit.*, p. 28. Cfr. l'ed. it., p. 25.

«eine Art Spiegelungsvorgangs vom Abstrakten eines Gedankenmodells zum Konkreten eines individuellen Lebens»⁴².

Il racconto dei *Pfersichtöter* è stato interpretato come un'allegoria, e dei suoi personaggi si è parlato come di «Figuren ohne Fleisch und Blut»⁴³. Ma il concetto di allegoria presuppone un significato profondo e nascosto che andrebbe individuato oltre quello letterale del testo. Si dovrebbe parlare piuttosto di un sistema di segni, che riassume e condensa, a livello simbolico, tutto un mondo vissuto e rappresentato nella sua emblematicità. Si potrebbe forse avanzare il concetto di mito, in quanto storia conservata e ricreata dal narratore, che si avvale di una serie di simboli personali, ovvero di significati archetipici, ognuno dei quali rappresenta un aspetto particolare della sua visione del mondo.

Nel sistema del romanzo, dunque, ogni elemento riceve significazione dal rapporto con il tutto, ogni immagine rimanda al codice personale dell'autore, ogni particolare richiede il riferimento alla sua tavola assiologica, può essere spiegato solo richiamandosi al suo universo immaginario.

Così il castello diventa il simbolo di ogni ordine gerarchico, mentre la camelia rappresenta la sterile purezza imposta alle ragazze della servitù, vestite di bianco per testimoniare il ripudio del disordine legato alla sessualità. La rotondità del tavolo – come lo splendore del sole – diviene infine espressione della fede assoluta del ceto nobiliare nella vita come totalità in sé compiuta, e perciò assolutamente prevedibile e controllabile.

Indubbiamente, nei *Pfersichtöter* è presente una componente di satira verso l'immobilismo politico-sociale caratteristico di una società ancorata a una mentalità e a un ambiente aristocratico-feudale. Tipico della letteratura austriaca, il tema del castello era stato oggetto di vari romanzi pubblicati tra il 1955 e il 1960⁴⁴, mentre nel 1975 usciva *Schloß mit späten Gästen* di Gerhard Amanshauser, dominato da una prospettiva ironica e satirica. Il testo di Kolleritsch, però, si distingue dagli altri per il definitivo ripudio del mito del castello, per l'atteggiamento critico-ironico che non lascia spazio alcuno alla nostalgia del «buon tempo antico». Per questo lo si potrebbe forse inserire in quella tradizione di critica e di satira dell'ordine costituito

⁴² Urs Widmer, *Ferne Vergangenheit oder ferne Zukunft*, in *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern*, op. cit., p. 64.

⁴³ Joachim Schondorff, *Alfred Kolleritsch: Die grüne Seite*, in *Literatur und Kritik*, ottobre 1976, n. 109, p. 567.

⁴⁴ Cfr., ad esempio, i romanzi *Moos auf den Steinen* (1956) di Gerhard Fritsch e *Sonne und Mond* di Albert Paris Gütersloh (pubblicato nel 1962).

di cui Christlieb Hirte⁴⁵ individua l'inizio nella lirica politica del *Vormärz* e nel teatro popolare viennese (in particolare di Nestroy, dalla cui commedia *Der böse Geist Lumpazivagabundus* derivano due dei nomi degli Hochzat). Hirte ne riconosce la continuità in Kraus e Horvath e ne segnala infine la ripresa in autori contemporanei come Qualtinger, Wolfgang Bauer e Peter Turrini.

L'intenzione parodistica di Kolleritsch si evidenzia ad esempio nella grottesca figura del principe Heinrich che, con la sua smodata passione per i capponi, rappresenta un chiaro rovesciamento dell'eroe tradizionale; oppure nel dialogo drammatico degli Hochzat che si ergono a giudici beffardi, o ancora nella velleitaria pretesa della contessa di proibire ai subalterni l'albero di pesche: «diesen Baum zu haben, ist unser Recht allein»⁴⁶.

Il romanzo si conclude prefigurando l'avvento di un tempo nuovo che realizzi gli ideali di libertà e uguaglianza tra gli uomini: «Wenn alle frei sind, sind alle gleich»⁴⁷. Ma proprio nell'indeterminatezza di questa visione utopica l'opera rivela il suo carattere tipicamente austriaco, nella mancanza di qualsiasi accenno a una classe borghese in grado di bilanciare il potere dei nobili. Come ha scritto Claudio Magris, nell'Ottocento l'Austria rimase pressoché estranea agli ideali della rivoluzione francese, mentre veniva sentito come dominante il problema del dissidio tra le varie nazionalità dell'impero. La monarchia asburgica fallì così in uno dei compiti principali dello stato moderno, quello di esautorare l'oligarchia feudale⁴⁸.

Ma l'atteggiamento di ribellione, quella «Kritik am Bestehenden»⁴⁹ che si può riscontrare nei *Pfirsichtöter* si risolve unicamente sul piano estetico, per il programmatico rifiuto di ricorrere all'azione caratteristica di una letteratura «antirealistica e apolitica»⁵⁰ come quella austriaca. L'indetermina-

⁴⁵ Christlieb Hirte, *Anmerkungen zur österreichischen Literatur*, in «Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie», n. 6, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar, 1981, p. 140.

⁴⁶ «Possedere quest'albero è unicamente un nostro diritto». *Die Pfirsichtöter*, *op. cit.*, p. 181. Cfr. ed. it., p. 150.

⁴⁷ «Quando tutti sono liberi, tutti sono uguali». *Die Pfirsichtöter*, p. 202. Cfr. ed. it., p. 166.

⁴⁸ Cfr. Claudio Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963, p. 152.

⁴⁹ L'espressione «critica all'esistente» è usata da Elisabeth Wiesmayr per definire l'impegno politico-culturale di Kolleritsch, quale emerge dalle prime liriche pubblicate nei «manuskripte». Cfr. E. Wiesmayr, *Die Zeitschrift «manuskripte» 1960-1970*, Anton Hain Verlag, Königstein 1980, p. 61.

⁵⁰ Cfr. Ulrich Greiner, *Über das «Österreichische» in der österreichischen Literatur*, in U.

tezza dell'utopia finale può essere interpretata come frutto di quello scetticismo anarchico individuato da Ulrich Greiner sulla base di una comune dichiarazione di H. C. Artmann, Helmut Eisendle e Peter Rosei: «Wir sind unbewaffnete Individualanarchisten austriazistischer Prägung, die es immer als ihr höchstes Ideal ansahen, Tradition und Zukunft in einer poetischen Gegenwart zu vereinen, das heißt, das Menschenrecht auf anarchistische Untätigkeit zu vereinen»⁵¹.

Più in generale, nei *Pffirsichtötter* si può riconoscere un aspetto fondamentale della letteratura avanguardistica e sperimentale degli anni Cinquanta e Sessanta, ovvero «die Revolutionierung der Form statt der Revolutionierung der Gesellschaft»⁵².

Kolleritsch non si prefigge certo un intento rivoluzionario, ma mira piuttosto a uno scopo educativo, a evidenziare alcune tematiche, proprio come gli *Sprechstücke* di Peter Handke: «Sie wollen nicht revolutionieren, sondern aufmerksam machen»⁵³.

Già Ludwig Harig, nella sua recensione⁵⁴, evidenziava l'influsso dello strutturalismo sul romanzo, e in particolare sulla convinzione dell'autore che una rivoluzione non può mutare le condizioni naturali che regolano i rapporti tra gli uomini.

D'altro canto, l'atteggiamento critico di Kolleritsch vuole avere un significato nettamente filosofico: la sua polemica è rivolta soprattutto contro l'ostinato conservatorismo, contro il cieco rifiuto di ogni novità che contraddistingue l'ordine del castello, ovvero «die wütende Beharrlichkeit, die Verneinung des Todes»⁵⁵. Nella poesia dal chiaro riferimento autobiografico *Das Haus, in dem ich geboren wurde* l'autore condanna con amarezza coloro che si arrogarono il diritto di distruggere la casa natale: la sua è la

Greiner, *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, Carl Hanser Verlag, München/Wien 1979, p. 12.

⁵¹ *Brief* del 4-6-1978, in Ulrich Greiner, *op. cit.*, p. 48.

⁵² Christlieb Hirte, *op. cit.*, p. 145.

⁵³ Peter Handke in Chr. Hirte, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁴ Cfr. Ludwig Harig, *Die kurze Ewigkeit der Kapaune. Gedanken zu Alfred Kolleritschs erstem Roman*, in «Süddeutsche Zeitung», München, 4-4-1973.

⁵⁵ «la furente ostinazione / la negazione della morte», Alfred Kolleritsch, *Das Haus, in dem ich geboren wurde*, in *Einübung in das Vermeidbare. Gedichte*, Residenz Verlag, Salzburg/Wien, 1978, p. 84. In italiano, la poesia (*Demolirono / la casa in cui nacqui*) è stata pubblicata in *Luci. Lune. Luoghi. Antologia della poesia austriaca contemporanea*, a cura di Luigi Reitani, Marcos y Marcos, Milano, 1999.

ribellione dell'individuo verso ogni sistema che impone con forza la propria ideologia fino a soffocare le ragioni del singolo.

Nella struttura narrativa dei *Pfirsichtöter* si può scorgere il riflesso della polemica contro i moduli narrativi tradizionali, che fu particolarmente viva a Graz nella seconda metà degli anni sessanta, quando i giovani autori della «Grazer Gruppe» manifestarono la loro avversione per una prosa che si proponesse quale visione ordinata e armonica del reale. Si pensi, ad esempio, a quanto affermava Gert Jonke nella sua *Glasbausbesehtigung*: «Ich glaube nicht an normale Erzählungen»⁵⁶.

Al pari degli altri autori del gruppo, anche Kolleritsch risente qui dell'influsso dello strutturalismo allora imperante: nel romanzo appare così dominante la visione sincronica del mondo fenomenico, l'analisi delle strutture del reale che si traduce, a livello narrativo, nella quasi totale assenza di evoluzione, di dinamicità delle vicende narrate.

Il testo si sviluppa secondo un ordine paradigmatico, allineando, uno dopo l'altro, dieci capitoli che raffigurano altrettanti aspetti della vita al castello; solo alla fine il corso della narrazione sembra riappropriarsi della dimensione temporale, con il crollo del sistema feudale e l'irrompere di un tempo nuovo.

Nel romanzo sono inoltre riconoscibili molte delle innovazioni introdotte dal *nouveau roman* nella struttura e nel discorso narrativo, e particolarmente recepite dal gruppo di Graz: il prevalere della descrizione quale mezzo espressivo, la distruzione del soggetto autonomo basata sulla continuità e unità della coscienza, la frammentarietà della narrazione⁵⁷.

Il racconto risente cioè dello sperimentalismo dominante in quel periodo: indubbiamente esso non si presenta come un'organica totalità, come armonioso rispecchiamento della natura, possiede anzi un carattere avanguardistico in quanto riconoscibile nella sua qualità di prodotto artefatto, costituito attraverso il montaggio e la combinazione di una serie di quadri. Proprio l'organizzazione sorprendente del materiale preclude al lettore ogni possibilità di identificazione passiva, e lo invita piuttosto a cimentarsi in un confronto attivo con il testo, per tentare di riordinare, in

⁵⁶ Gert Jonke, *Glasbausbesehtigung*, Suhrkamp Verlag, Fr. a. M., 1970, p. 24.

⁵⁷ Cfr. Anton Reininger, *Dem Ende des experimentellen Romans entgegen? Zur Entwicklung der Grazer Gruppe*, in *Österreichische Literatur seit den zwanziger Jahren. Beiträge zur ihrer historisch-politischen Lokalisierung*, a cura di Friedbert Aspertsberger, Österreichischer Bundesverlag, Wien 1979, pp. 124-139.

qualche modo, i frammenti di narrazione presentati nel continuo variare delle prospettive.

Eppure, in fondo non si dovrebbe negare al romanzo un certo carattere «epico», in quanto l'autore intende rappresentare le strutture portanti di un tipico paesaggio sociale, di un ambiente peculiare, perlomeno quali esse si rispecchiano nella coscienza degli uomini. Nei *Pfirsichtöter* si sente un'eco della crisi del romanzo novecentesco, che si pose il problema – con Joyce, Proust, Kafka – di cogliere la struttura del reale in quanto si manifesta nel riflesso della coscienza.

Kolleritsch è mosso proprio dalla volontà di individuare e rappresentare le regole che ordinano l'agire degli uomini, le categorie che determinano il loro modo di pensare e quindi di comportarsi: «Ich glaube, daß überall auf der Welt sich gleiches wiederholt, daß diese Ordnungen, diese Strukturen da und dort die Faktoren sind, die menschliches Zusammenleben bestimmen»⁵⁸.

Il racconto, allora, si potrebbe definire «epico», nel senso attribuito a questo termine da Alfred Döblin il quale, proprio nella consapevolezza della crisi del romanzo tradizionale, sosteneva la necessità della finzione epica, la possibilità di raffigurare la realtà storico-sociale in modo esemplare: «Das ist *das Exemplarische des Vorgangs und der Figuren*, die geschildert werden und von denen in der Berichtform mitgeteilt wird. Es sind da starke Grundsituationen, Elementarsituationen des menschlichen Daseins, die herausgearbeitet werden»⁵⁹.

Analoga è la fiducia che Kolleritsch ripone nel mezzo artistico; attraverso il romanzo egli vuole dimostrare, indicare la presenza determinante di queste strutture: «Ich möchte es aber dort demonstrieren, wo ich auch die Erfahrung habe, ich mag mich nicht fortstehlen. Meine Selbsterfahrung ist eben an diese Orte gebunden, weil ich meine, daß ein Ort auch mehr ist, als man landläufig als Ort versteht, daß sich an einem Ort eine ganz bestimmte Form von Welt eröffnet»⁶⁰.

L'idealismo degli abitanti del castello, che intendono sottrarsi alla caducità del mondo sensibile, si manifesta nel forte convincimento di essere i depositari della suprema verità, del valore assoluto. I nobili rappresentano quindi nel romanzo una visione del mondo che confida nell'esistenza di

⁵⁸ Alfred Kolleritsch nell'intervista a Riki Winter, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁹ Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werkes* in *Aufsätze zur Literatur*, Walter, Freib. i. Breisgau, 1963, p. 106.

⁶⁰ Alfred Kolleritsch, intervista con Riki Winter, *op. cit.*, p. 13.

categorie perennemente valide, nell'ordine gerarchico, nella provvidenza divina che regge le sorti dell'umanità intera:

Ich bin der Meinung im tiefsten Sinn, daß sich vor dem Abgrund und vor dem Chaos immer irgendetwas wiederholt auf der Bühne [...] Es ist kein beliebiges Schloß, es ist ein Ort, der auf besondere Weise dieses Spiel, diesen Kampf zwischen Zeit und Dauer herzeigt.⁶¹

Anche altrove l'autore ha ribadito di aver utilizzato quel materiale concreto per ritrarre il gioco, la lotta perenne tra conservatorismo e innovazione, tra coloro che detengono il potere e quelli che ne sono esclusi, tra il permanere e il perire delle forme di vita:

Ich glaube, daß jede Gemeinschaft, jede Gesellschaft, in der Menschen leben, irgendwelchen Modellen folgt. Da habe ich in den "Pfersichtöttern" das Modell der Trennung von Bleibendem und Vergehendem ganz sinnlich vor Augen gehabt, und alles von mir Erfahrene und Erlebte hat sich darin erschlossen, diese Vermittlung von oben und unten, Adel und Untertanen.⁶²

E come altrettanti segni sono da intendersi i vari personaggi, che l'autore si limita a presentare attraverso i rispettivi nomi, attribuendo loro solo di rado qualche preciso tratto esteriore, senza però corredarli di una descrizione fisica, di una concretezza figurativa: «Diese Figuren sind mit den Strukturen gleichzeitig da [...] Figuren, die etwas vom Leben einfach herzeigen, so ein Stück Leben, das sich verrät»⁶³.

I personaggi si identificano interamente con i ruoli che ricoprono nell'ambito del castello: non sono collegati da rapporti psicologici, sentimentali, ma corrispondono invece a funzioni sociotematiche, e si raggruppano in base a una relazione di dipendenza sociale. Al vertice della scala gerarchica troneggiano i nobili, seguiti dai filosofi e dai loro amici. In posizione subalterna troviamo quindi il gruppo dei servitori, e infine quello dei mendicanti, collocati in fondo alla piramide sociale. I servitori, in particolare, sono caratterizzati dalla mansione che ognuno di essi svolge al castello: la cuoca, le ragazze di cucina, i domestici preposti al servizio diretto dei padroni, il cocchiere, il giardiniere, la guardarobiera addetta alla biancheria.

In genere, che si tratti di nobili o di servitori, essi non sono individui contraddisti da una singolarità psicologica, ma tipi stilizzati e schematizzati, maschere in cui si cristallizzano determinati atteggiamenti caratteristici

⁶¹ Alfred Kolleritsch, colloquio con chi scrive.

⁶² Alfred Kolleritsch, intervista con Riki Winter, *op. cit.*, p. 11.

⁶³ Alfred Kolleritsch, colloquio con chi scrive.

delle rispettive funzioni. Eppure queste figure non appaiono del tutto stereotipate, ridotte a semplici ingranaggi nel sistema ben congegnato della vita al castello; talvolta conservano un soffio di umanità, forse una lieve traccia delle persone reali che hanno ispirato l'autore: non prive di significato sono le lacrime che scorrono sul volto di Cölestin, oppure il sorriso che illumina Rosalie Ranz.

Kolleritsch ha ribadito che non era sua intenzione occuparsi della psicologia dei personaggi: «Das ist kein psychologischer Roman, und wenn der Cölestin weint, dann weint er eigentlich nicht, dann weint in ihm das, was in diesem Schloß nicht an Menschlichem sein darf»⁶⁴. Tuttavia l'autore ammette che dietro la loro apparente freddezza, queste figure lasciano intravedere uno spiraglio della vita reale: «Andererseits kann man sie wirklich nur als Reaktionsfiguren sehen, die dort eingesetzt sind und die man vielleicht als Kind da so wahrgenommen habe»⁶⁵.

Secondo la lezione wittgensteiniana per cui il parlare un linguaggio fa parte di una forma di vita, nel romanzo sono riconoscibili diversi ordini linguistici che corrispondono ad altrettanti gruppi sociali: i vari lessici sono utilizzati come materiale poetico, in un movimento circolare dal concreto all'astratto.

Peter Handke ha evidenziato come il vocabolario storico della filosofia venga qui raccolto, montato e innalzato al valore di poesia, e sperimentato nella sua validità di modello letterario atto a descrivere la vita di determinate persone in un determinato ambiente storico⁶⁶. L'ordine del castello è fondato su una concezione assoluta della lingua, che si propone come unica verità possibile. Si tratta di una «Sprache der Identität [...] der nicht mehr verschiebbaren Metaphern»⁶⁷, una lingua che ha irrigidito il senso del mondo in formule stereotipate, imprigionando la vita, la ricchezza multiforme del reale in una soffocante gerarchia di valori. I padroni del castello possiedono l'arrogante sicurezza che tutto abbia un nome, e l'esistenza dei servitori trova una legittimazione solo grazie all'accondiscendenza di chi li nomina. Così il principe Heinrich si avvale di rigide etichette per identificare le persone che lo circondano con le mansioni svolte:

⁶⁴ Alfred Kolleritsch, colloquio con chi scrive.

⁶⁵ Alfred Kolleritsch, colloquio con chi scrive.

⁶⁶ Cfr. Peter Handke, *op. cit.*

⁶⁷ «la lingua dell'identità [...] delle metafore non più differibili», Alfred Kolleritsch, *Gespräche im Heilbad. Verstreutes, Gesammeltes*, Residenz Verlag, Salzburg/Wien 1985, p. 107.

«Zu den Küchenmädchen sagt er “Küche”, zum Gartenmeister “Garten”, zum Diener Mandl “Silber”, zum Stallmeister “Pferd”»⁶⁸.

La lingua dei signori impone la sua verità aprioristicamente, per fondare in modo assoluto un sistema di potere, come si afferma chiaramente a proposito della contessa e della sua decisione di tagliare l'albero di pesche piantato dal domestico Cölestin: «Was sich nicht aus ihrem Wort schuf, das der Anfang ist, ist Diebstahl an ihrem Wort, das vor den Dingen war»⁶⁹.

E il principe Heinrich è pienamente consapevole che la continuità del potere si fonda sulla parola: «Die Mutter hat mir das Wort gegeben, das ich weitergebe»⁷⁰. Nella sua concezione strettamente deterministica, le parole scritte possiedono un'esistenza autonoma e imbrigliano l'accadere in maniera definitiva: «Die Bücher sind geschrieben, wir lesen Sätze. Sie halten unumstoßbar das Geschehen zusammen»⁷¹.

Anche qui l'autore si richiama all'esperienza diretta, alla forte impressione avvertita da bambino nel sentir parlare gli abitanti del castello, che si imponevano sul villaggio già in virtù del loro registro linguistico più elevato e del loro accento particolare; essere interpellati dai signori di Brunnsee rappresentava quindi un vero onore: «Dann war dieses Ansprechen mehr als eine bloße Namensnennung, es war schon eine Art von Erhöhung, was einen so erfreute»⁷².

A scuotere le fondamenta di questo sistema linguistico irrompono, da una dimensione fantastica, gli Hochzat: come ha scritto Melzer, queste figure personificano una lingua che «ricerca la vicinanza delle cose»⁷³, che forgia i suoi termini dopo aver percepito la realtà con tutti gli organi di senso, che non si limita dunque a osservare il mondo dall'algida distanza dei concetti, ma all'opposto anela di continuo al contatto fisico con gli og-

⁶⁸ «Alle ragazze di cucina dice “cucina”, al capo giardiniere dice “giardino”, al servitore Mandl “argento”, allo stalliere “cavallo”». Alfred Kolleritsch, *Die Pfirsichtöter*, p. 98. Cfr. *Ped. it.*, p. 80.

⁶⁹ «Ciò che non fu creato dalla sua parola, che è il principio, è un furto a danno della sua parola, che fu prima delle cose». Alfred Kolleritsch, *ibid.*, p. 34. Cfr. *ed. it.*, pp. 29-30.

⁷⁰ «La mamma mi ha dato la parola, che io trasmetto». Alfred Kolleritsch, *ibid.*, p. 107 – cfr. *ed. it.*, p. 86.

⁷¹ «I libri sono scritti. Noi leggiamo delle frasi. Esse tengono irrevocabilmente uniti gli eventi». Alfred Kolleritsch, *ibid.*, p. 106. Cfr. *ed. it.*, p. 85.

⁷² Alfred Kolleritsch, colloquio con chi scrive.

⁷³ Gerhard Melzer, *op. cit.*, p. 35.

getti circostanti: «Hochzat Leim steht im Zimmer und reibt mit dem linken Fuß den Boden, bis den Boden heiß ist. Mit dem Fuß vernimmt er die Sprache, die das Maß angibt»⁷⁴.

Alla fine del romanzo, il mondo del castello si ridurrà al racconto del castello, per immergersi nel flusso della storia e rivelare così l'assurda vanità di coloro che pensavano di poter dominare lo scorrere del tempo con una lingua separata dall'esperienza e ancorata a significati prefissati.

Del resto, Kolleritsch ha identificato chiaramente il suo ideale poetico in una «Poesie des Unbestimmten, eine weithin auslaufende Phantasie, über alles hinwegschnellende Sätze, Bilder, die die Nähe fleischlich und selbstverständlich erscheinen lassen»⁷⁵.

Nelle sue opere l'autore ha inteso costantemente dimostrare il carattere dinamico della lingua, che offre infinite possibilità di percezione e categorizzazione del reale, e ha identificato il fine ultimo dell'attività letteraria nell'apertura alla molteplicità della conoscenza, nella necessità di rinnovare il proprio atteggiamento verso le cose del mondo. Il suo scopo è «neues Sehen und Kennen der alten Sachen, die ihre Identität aus dem alten, faulen Sehen haben»⁷⁶.

Proprio in virtù del processo di astrazione cui soggiacciono le vicende e i protagonisti, il romanzo acquista carattere tipologico, emblematico, esemplare; il testo suscita quindi nel lettore quasi un'impressione di irrealità, e il microcosmo rappresentato appare situato al di là dello spazio e del tempo.

La critica ha più volte sottolineato il carattere fantastico, surreale del volume, ha parlato di un mondo magico, fiabesco, accedendo al quale si ha l'impressione di inoltrarsi in un lungo sogno, come ha scritto Gerhard Roth: «Man geht hinein in den langen Traum»⁷⁷.

In effetti questa sensazione è giustificata dall'assoluta staticità dell'ordine feudale, descritto nei suoi puntigliosi rituali, nel rigido formalismo della sua etichetta. All'interno di questo mondo perfettamente ordinato i personaggi si muovono lentamente, quasi al rallentatore, e i loro gesti sono misurati e precisi. Tuttavia la dimensione principale, ovvero la realtà del

⁷⁴ «Hochzat Leim è in piedi nella stanza, e con il piede sinistro sfrega il pavimento fino a riscaldarlo. Con il piede percepisce il linguaggio che stabilisce la misura». Alfred Kolleritsch, *Die Pfirsichtöter*, p. 175. Cfr. ed. it., p. 145.

⁷⁵ Alfred Kolleritsch, *Gespräche im Heilbad*, op. cit. p. 125.

⁷⁶ Alfred Kolleritsch, *Die Sandubr*, op. cit., p. 108.

⁷⁷ Gerhard Roth, *Alfred Kolleritsch: Die Pfirsichtöter*, in «manuskripte», n. 36, 1972, pp. 67-68.

castello come ci viene prospettata nella sua regolarità lineare, sfuma spesso nel ricordo, nel sogno, nelle fantasticherie dei protagonisti. Così Cölestin, appoggiato alle mura del castello, si abbandona a riflessioni in cui passato e presente si confondono, e il principe Heinrich ricorda il sogno, in cui veniva vanificato ogni suo sforzo di raggiungere la meta, a singificare l'insensatezza e la vacuità del suo ideale di purezza e perfezione.

Ma, in fondo, tutta la vicenda dei *Pfirsichtöter* possiede i caratteri sfumati, imprecisi e abnormi propri di una dimensione onirica. Molti particolari sembrano esagerati e insensati rispetto alla nostra nozione del senso comune. Assurda e irragionevole risulta la vicenda della domenica dei gatti, spropositata la reazione della contessa che taglia personalmente i peschi piantati contro la sua volontà, irreali e fantastici il ruolo degli Hochzat, che irrompono dall'immaginazione del ragazzo O. In generale sono sorprendenti quasi tutte le situazioni raffigurate, che pure hanno tutte un riferimento autobiografico concreto: così la storia della vecchia Lipp che, in punto di morte, vorrebbe distruggere i suoi averi per non doverli lasciare in eredità; la figura di Irma, la vicenda dei ventiquattro soldati che si appartano con una sola donna, la quale poi torna fumando sigarette nere – un ricordo, questo, delle violenze perpetrate dalle truppe sovietiche alla fine della seconda guerra mondiale.

Il romanzo possiede, in complesso, un carattere surreale, che gli deriva dall'attenzione prestata ai casi più strani e inusitati della vita quotidiana, dalla registrazione puntuale degli aspetti imprevedibili dell'esistenza, dalla scoperta del meraviglioso nelle vicende umane, e, nel contempo, dal tentativo di dominare in qualche modo ciò che appare irrazionale, di rendere ripetibile l'inusuale, di riconoscere nell'assurdità del caso un barlume di senso. Le situazioni fantastiche si intrecciano alla descrizione dei rituali del castello, al loro esasperato formalismo, alla loro rigida razionalità, funzionale all'ordine esistente. Ma la straordinarietà degli eventi narrati non si presenta come artificiale, come frutto dell'invenzione artistica, bensì quale prodotto della natura, che è compito del poeta tentare di decifrare e comunicare.

Nel rievocare il paesaggio di Brunnsee, l'autore ricorda in particolare la viva impressione che gli suscitò da bambino il gesto improvviso della nobildonna, quando questa decise di segare i teneri tronchi dei peschi appena piantati: «Das sind einfach Geschehen, die unter einem ganz bestimmten Druck, unter dem Druck des Schlosses, entstanden sind. Da haben sich die merkwürdigsten Schicksale und die Figuren verflochten [...] Da sind Andeutungen und Erzählungen, daß immer irgendwo ein Rätsel bleibt, das

man gar nicht enträtseln kann oder soll, weil einfach die Sachen selber diese Absurdität haben [...] es kommt sicherlich etzwas dazu, was dem Menschen eigen bleibt»⁷⁸. Grazie al romanzo Kolleritsch ha potuto racchiudere i suoi ricordi in una forma definita e compiuta, che conserva intatti questi frammenti sparsi di una realtà lontana, nel loro fascino enigmatico, nel loro carattere lievemente assurdo e profondamente umano.

Negli anni l'atteggiamento dell'autore verso il microcosmo della sua infanzia si è venuto rasserenando, come egli stesso ha riconosciuto nel corso di un'intervista: «Andererseits habe ich die Menschen, die ich beschrieben habe, immer sehr geliebt, auch wenn sie in diesen Formen, in diesen "Wahrheiten" gelebt haben. Man kann sie nicht so eindeutig abqualifizieren, wie ich es selbst oft getan habe, weil auch das – im Wittgensteinschen Sinne – Lebensformen sind, Haltegriffe, an denen Menschen ihre Existenz aufhängen»⁷⁹.

Tra i motivi ispiratori del romanzo si può quindi annoverare anche una forma di comprensione verso chi non ha il coraggio di aprirsi alla molteplicità della vita e, cercando un sicuro riparo dalla caducità, resta imprigionato all'interno di schemi e ordini prefissati, in preda a un'angoscia invincibile e irreparabile: «Diese Angst, die in meinen Büchern auftaucht, ist die Angst, in diesen Ordnungen zu leben»⁸⁰.

Per riassumere il significato del testo e, più in generale, dell'esperienza umana e letteraria di Alfred Kolleritsch si può ricordare la sua costante apertura alle forme molteplici e fuggevoli dell'esistente, nella ferma consapevolezza del destino di caducità a cui l'uomo non può sottrarsi, e nella serena disponibilità ad avventurarsi nell'orizzonte illimitato del possibile: «Ich schreibe mit der rechten Hand, aber ich denke links. Das bedeutet für mich den Weg zu verlassen, der ausgetreten, der vorgegeben ist, zumindest immer auf den zweiten Weg zu achten, obwohl ich der Meinung bin, daß es viele viele Wege gibt. Besonders schön sind sie, wenn sie Holzwege sind»⁸¹.

⁷⁸ Alfred Kolleritsch, colloquio con chi scrive.

⁷⁹ Alfred Kolleritsch, intervista con Riki Winter, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁰ Alfred Kolleritsch, intervista con Riki Winter, *op. cit.*, p. 12.

⁸¹ Alfred Kolleritsch, *ibid.*, p. 16.

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 rappresentanza culturale a Milano è preposta ai rapporti con l'Italia settentrionale, vale a dire che la competenza di questo 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 dell'Istituto Austriaco di Cultura a Milano, 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 ambiti del settore culturale, agisce in cooperazione con la Cancelleria Federale d'Austria e il Ministero della Pubblica Istruzione, la Scienza e la Cultura.

MANIFESTAZIONI VARIE ORGANIZZATE
DALL'ISTITUTO AUSTRIACO DI CULTURA DI MILANO
NEL 1999

LETTERATURA (letture, presentazione di libri ecc.)

Presentazione della rivista letteraria „Lichtungen“

Trieste, 22.1.99

In collaborazione con: Circolo di Cultura Italo-Austriaco di Trieste
Consolato Austriaco a Trieste

Dietmar Polaczek legge dal suo libro „Geliebtes Chaos Italien“

Milano, 9.2.99

In collaborazione con: Austria-Italia Club Milano

Presentazione del libro „Vostro fratello Ludwig“ (traduzione delle lettere di famiglia di Wittgenstein)

Intervengono: Prof. Carlo Sini, Rosellina Archinto e Prof. Gabriella Rovagnati

Milano, 22.2.99

In collaborazione con: Edizione Archinto

Lettura bilingue con Andrea Jonasson: „Ingeborg Bachmann“ („Poeti Europei del 900“)

Milano, 8.3.99

In collaborazione con: Piccolo Teatro di Milano, AICEM

Presentazione della antologia di lirica austriaca „Luce, Lune, Luoghi“

Milano 16.3.99

In collaborazione con: Marcos y Marcos

Lettura bilingue con Sonia Bergamasco „Thomas Bernhard - Ein Interview“
Milano, 17.3.99

Presentazione della traduzione italiana di: „Der See“ di Gerhard Roth
Milano, 8.4.99
In collaborazione con: Marcos y Marcos

Herbert Rosendorfer legge dalle sue opere:
Trieste, 8.4.99
In collaborazione con: Circolo di Cultura Italo-Austriaco di Trieste

Lettura bilingue con Karl Lubomirski
Meran, 8.4.99
In collaborazione con: Akademie Deutsch-Italienischer Studien

Presentazione del libro „Hotel Fantasie“ di Martin Kubaczek
Bolzano, 13.4.99
In collaborazione con: FOLIO Internationales Buchbüro

Barbara Frischmuth legge dalle sue opere nell'ambito del convegno di letteratura: „Attraversare le soglie. Autori austriaci tra contemporaneità e tradizione“
Milano, 13.4.99
Bergamo, 15.4.99
In collaborazione con: Università degli Studi di Bergamo,
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere;
Assessorato alla Cultura del Comune di Bergamo
Scuola Tedesca di Milano

Waltraud Anna Mitgutsch legge dalle sue opere nell'ambito del convegno di letteratura „Attraversare le soglie. Autori austriaci tra contemporaneità e tradizione“
Bergamo, 14.4.99
In collaborazione con: Università degli Studi di Bergamo,
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Assessorato alla Cultura del Comune di Bergamo

Evelyn Schlag legge dalle sue opere nell'ambito del convegno di letteratura:
„Attraversare le soglie. Autori austriaci tra contemporaneità e tradizione“
Bergamo, 14.4.99

In collaborazione con: Università degli Studi di Bergamo,
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere;
Assessorato alla Cultura del Comune di Bergamo

Lettura bilingue con Alois Brandstetter: „Die Abtei“/“L'Abbazia“
Genova, 5.5.99

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Lettura bilingue con Robert Schindel „Gebürtig“/“Uwaga“
Bergamo, 15. 04.99

Udine, 16.04.99

Genova, 20.04.99

Milano, 21.04.99

In collaborazione con: Università e Comune di Bergamo
Biblioteca Austriaca di Udine
Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Presentazione del libro: „Le ricette di Papageno“ (Ein Festmahl für
Papageno)

Milano, 16.6.99

Hans Raimund legge dalle sue opere nell'ambito del festival di letteratura:
„Tratti Folk Festival“

Faenza, 24.7.99

In collaborazione con: Moby Dick Edizioni, Comune di Faenza

Hans Eichhorn legge dalle sue opere nell'ambito del festival di letteratura:
„Tratti Folk Festival“

Faenza, 24.7.99

In collaborazione con: Moby Dick Edizioni, Comune di Faenza

Lettura bilingue dalle opere di Adalbert Stifter

Genova, 7.12.99

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

MOSTRE

Mostra „Spuren/Tracce“ in occasione della rappresentazione di „Am Ziel“
di Thomas Bernhard

Genova, 10. - 28.2.99

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Mostra fotografica „Die 3. Generation - Debuts der letzten 20 Jahre“/
„La terza generazione. Scrittori austriaci contemporanei“

Bergamo, 14.4. - 27.4.99

In collaborazione con: Comune di Bergamo, Università degli Studi di
Bergamo (Facoltà di Lingue e Letterature Straniere)

Mostra „Joseph Roth“ in occasione del simposio „Ostjuden - Westjuden“
Vercelli, 10. - 17.5.99

In collaborazione con: Università del Piemonte Orientale „A. Avogadro“
Dipartimento di Studi Umanistici; Comune di
Vercelli

TEATRO

Rappresentazione di „Slappstock“, del „Theater ohne Grenzen“

Bologna, 16. - 18.1.99

In collaborazione con: Associazione Culturale Italia-Austria di Bologna

Rappresentazione di „Anatol“ di A. Schnitzler

Brescia, 22. - 24.1.99

Sirmione, 27.02.99

Nuvolento, 8.05.99

In collaborazione con: IL NODO Associazione culturale

Rappresentazione di „Am Ziel“/„Alla meta“ di Thomas Bernhard

Milano, 23.3.99 - 6.4.99

In collaborazione con: Teatro Porta Romana

Rappresentazione di „Vor dem Ruhestand“/„Prima della pensione“

Milano, 6. - 20.4.99

In collaborazione con: Teatro Franco Parenti

Rappresentazione di „Mephisto o l'anima morta di Agnes Pollinger“ di
Ödön von Horváth
Milano, 8.4. - 22.4.99
In collaborazione con: Teatro Litta

Rappresentazione di „Wunschloses Unglück/Mal di voce“ di Peter Handke
come contributo al Festival „Mittelfest“ di Cividale del Friuli
Cividale, 25.7.99
In collaborazione con: Mittelfest, Comune e Regione di Udine, Regione e
Camera di Commercio della Venezia Giulia

Rappresentazione di „Ritter, Dene, Voss“ di Thomas Bernhard
Milano, 11.11. - 23.12.99
In collaborazione con: Teatro OUT OFF

CONVEGNI E CONGRESSI

Incontro dei docenti di lingua tedesca dell'Italia settentrionale, di Slovenia
e Croazia
Trieste, 5. - 7.3.99
In collaborazione con: Università di Trieste

Convegno „Tage der österreichischen Literatur“/“Attraversare le soglie.
Autori austriaci tra contemporaneità e tradizione“
Bergamo, 13. - 15.4.99
In collaborazione con: Università di Bergamo, ADILT Associazione
Italiana di Docenti di Lingua Tedesca; Comune di Bergamo, Assessorato
alla Cultura

Convegno dei docenti austriaci di germanistica nell'Italia settentrionale
(Germanistentreffen) con conferenza di Franz Haas: „Der austriakische
Autismus in der Gegenwartsliteratur“
Milano, 22.10.99

Convegno „Adalbert Stifter tra filologia e studi culturali“
Relatori austriaci: Alfred Doppler, Johann Lachinger, Peter Plener e
Herwig Gottwald
Milano, 12. e 13.11.99
In collaborazione con: Università degli Studi di Milano

SEMINARI E TAVOLE ROTONDE

Seminario di letteratura nell'Istituto di Germanistica presso l'Università di Udine:

Temi: Thomas Bernhard, Peter Handke, Günter Brödl, Josef Haslinger, Gert Jonke, Werner Kofler, Michael Köhlmeier, Erich Hackl, Friederike Mayröcker, Alois Hotschnig, Ruth Klüger, Christoph Ransmayr, Robert Menasse, Marlene Streeruwitz

sotto la direzione di: Mag. Arno Russegger (Klagenfurt)

Udine, novembre 1998 - maggio 1999

In collaborazione con: Università di Udine

Tavola rotonda: „Nicolò Minato e la tradizione dei poeti cesarei alla corte di Vienna“

Intervengono: Giulia Raboni e Pietro Santi

Milano, 1.12.99

In collaborazione con: „Civiltà Musicale“

CONFERENZE

Conferenza del Prof. Clemens Ruthner „Alexander Lernet-Holenia“

Trieste, 11.1.99

In collaborazione con: Circolo di Cultura Italo-Austriaco di Trieste

Conferenza della Prof.ssa Maria Luisa Roli „Adalbert Stifter und die Frühromantik“

Milano, 13.1.99

Conferenza della Prof.ssa Giuliana Ricci „L'Europa riconosciuta.

Architettura per il teatro e rappresentazioni a Milano nella seconda metà del settecento“

Milano, 27.1.99

Conferenza del Prof. Marino Freschi „Die Südtiroler Literatur der Gegenwart von Norbert C. Kaser bis Joseph Zoderer“

Milano, 10.2.99

Conferenza della Dott.ssa Gunhild Paccanelli-Schneider „A chi appartengono gli scrittori? Ruth Domino Tassoni e il peregrinare linguistico“
Milano, 24.2.99

Ciclo di conferenze del Dott. Alberto Rizzuti sul tema: „Die schöne Müllerin“
Udine, 17.3.99
In collaborazione con: „Amici della Biblioteca Austriaca di Udine“

Conferenza di Michaela Bürger sulla letteratura austriaca del dopoguerra
La Spezia, 19.3.99
In collaborazione con: ACIT La Spezia

Conferenza della Dott.ssa Flavia Foradini „L’eredità di Thomas Bernhard: una commedia?“
Milano, 7.4.99

Conferenza del Prof. Heinz Fingerhut „Franz Kafka und die Welt der metaphorischen Sprache“
Piacenza, 23.4.99
In collaborazione con: Circolo Culturale Italo-Austriaco di Piacenza

Conferenza di Clementina Pozzi „Rilke e Milano. Le lettere alla contessa Aurelia Gallarati-Scotti (1921-1926)“
Trento, 29.4.99
Milano, 26.5.99
In collaborazione con: Associazione Italia-Austria di Trento e Rovereto

Conferenza del Prof. Fausto Cercignani „Robert Musil e il suo Törleß“
Milano, 5.5.99

Conferenza del Prof. Alois Brandstetter: „Zum Sprachverfall im Deutschen“
Genova, 11.5.99
In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Conferenza del Prof. Stefano Beretta „Paul Celan übersetzt Ungherettis Gedichte“
Piacenza, 27.5.99
In collaborazione con: Circolo Culturale Italo-Austriaco di Piacenza

Conferenza della Prof.ssa Maria Cecilia Farina „Lorenzo da Ponte, librettista di Mozart“
Milano, 2.6.99

Conferenza della Prof.ssa Gabriella Rovagnati „Richard Beer-Hoffmann: Die ‘erahnte’ Insel/L’isola presagita“
Milano, 9.6.99

Conferenza della Dott.ssa Michaela Bürger „Guerra di parole. Critica della guerra come critica del linguaggio nelle ‘Die letzten Tage der Menschheit’ von Karl Kraus“
Genova, 12.6.99
In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Conferenza del Prof. Quirino Principe „Un incontro tra l’Austria e i Campi Elisi: Goethe, Beethoven, Schubert“
Milano, 22.9.99

Conferenza del Prof. Alessandro Costazza „Il passato fascista e nazionalsocialista nella letteratura del Sudtirolo“
Milano, 29.9.99

Conferenza della Prof.ssa Gabriella Rovagnati „Strauss e Hofmannsthal“
Milano, 20.10.99

Conferenza del Dott. Alberto Milanese (Pavia) „L’immagine dell’Austria nei periodici italiani 1880-1914“
Milano, 27.10.99

Conferenza della Dott.ssa Claudia Sonino „Joseph Roth: Austriazität und Ostjudentum“
Milano, 3.11.99

Conferenza del Dott. Herbert Meyer „Ein Literaturarchiv und sein Autor“
Genua, 9.11.99
In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Conferenza di Nicoletta Dacrema „Temi e figure ebraiche in Franz Grillparzer“
Milano, 17.11.99

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