

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca IX

Hugo von Hofmannsthal • Imma von Bodmershof
Thomas Bernhard • Peter Handke • Robert Musil
Elfriede Jelinek • Christoph Ransmayr
August Ernst von Steigentesch

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. IX (2001)

Studia austriaca

Founded in 1992

Published in print between 1992 and 2011 (vols. I-XIX)

On line since 2012 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the first page of a manuscript by Peter Handke
entitled “Der Donnerblues von Brazzano in Friaul”
(Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt / Kärntner
Literaturarchiv – Bestand Edizioni Braitan).

Forum Culturale Austriaco a Milano

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

Studia austriaca IX

Hugo von Hofmannsthal • Imma von Bodmershof
Thomas Bernhard • Peter Handke • Robert Musil
Elfriede Jelinek • Christoph Ransmayr
August Ernst von Steigentesch

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 del Forum Culturale Austriaco (già Istituto Austriaco di Cultura) a Milano e della Sezione di Germanistica (già Istituto di Germanistica) del Dipartimento di Studi Linguistici, Letterari e Filologici (D.I.L.L.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

- Wolfgang Nehring – *Das Unheimliche in Hofmannsthals frühen Erzählungen: Zum Zusammenhang von Form und Gehalt* p. 9
- Giuseppe Dolei – *La Sicilia del dopoguerra. Mito e storia nella ricostruzione di un romanzo austriaco* p. 25
- Evelyne Polt-Heinzl – *Elfriede Jelineks verstörende Arbeit im Steinbruch der Sprache. «Wolken.Heim.» als Analyse historischer Gedächtnislücken* p. 43
- Gabriella Rovagnati – *Tetre escatologie di mondi estremi. L'opera di Christoph Ransmayr* p. 63
- Anton Reininger – *Thomas Bernhard «Am Ziel». Eine Handreichung für Schauspieler* p. 79
- Grazia Pulvirenti – *Le Muse inquiete. Sinergie artistiche agli inizi del Novecento* p. 101
- Wolfgang Straub – *«Die Liftkarte gilt hier nicht». Der Topos des Schiffabrrers in der österreichischen Literatur* p. 125
- Fausto Cercignani – *Robert Musil e il ritorno del merlo* p. 143
- Ursula Klingenböck – *«Die Natur ist wie unsere Oper». Rezeption und Reflexion von Stadt und Provinz in August Ernst von Steingenteschs «Zwey Tage auf dem Lande»* p. 177
- Moira Paleari – *Parallelismi tematici a confronto. Le «Geschichten vom lieben Gott» e il «Malte»* p. 213

Sezione curata dal Forum Culturale Austriaco a Milano

Il Forum Culturale Austriaco a Milano p. 245

Manifestazioni varie organizzate dal Forum Culturale Austriaco a Milano nel 2000 p. 247

Wolfgang Nehring
(Los Angeles)

*Das Unheimliche in Hofmannsthals frühen Erzählungen
Zum Zusammenhang von Form und Gehalt*

Es gehört zum "guten Ton" der Hofmannsthal-Forschung, das «auffallend geringe Interesse am erzählerischen Werk» des Dichters zu beklagen¹, und die eigenen Deutungsversuche der Prosa als kompensatorischen Ausgleich solcher Vernachlässigung vorzustellen. Aber mag die Mehrheit der Interpreten den Autor auch, seinem eigenen Selbstverständnis folgend, in erster Linie in seinen lyrischen und dramatischen Dichtungen aufsuchen, so gibt es doch ein halbes Dutzend Bücher zum Erzählwerk und kaum weniger als zwanzig Analysen von Texten wie dem *Märchen der 672. Nacht* oder der *Reitergeschichte*. Dieser Umstand ist wohl geeignet, die Klagen zu relativieren und denjenigen, der sich erneut auf das Erzählwerk einläßt, eher einzuschüchtern.

Hofmannsthal hat sich in den neunziger Jahren, parallel zu den Gedichten, lyrischen Dramen und Essays, systematisch um die Kunst des Erzählens bemüht. «Ich schreib' Prosa», heißt es in einem Brief an die Eltern aus dem Jahr 1898, «was in Deutschland bekanntlich eine ziemlich unbekannte Kunst ist und wirklich recht schwer, sowohl das Anordnen des Stoffes wie das Ausdrücken. Aber man muß es lernen, denn entbehren kann man keine Kunstform, denn man braucht früher oder später jede, weil jede manches auszudrücken erlaubt, was alle anderen verwehren»². Und in einem Brief an Richard Beer-Hofmann vom Sommer 1896 fühlt sich der junge Poet geradezu als «italienischer Novellist», der in Kürze

¹ Rolf Tarot: *Hugo von Hofmannsthal*, in: *Handbuch der deutschen Erzählung*, hrsg. von Karl Konrad Polheim, Düsseldorf 1981, S. 409. Ähnlich Hertha Dengler-Bangsgaard: *Wirklichkeit als Aufgabe. Eine Untersuchung zu Themen und Motiven in Hugo von Hofmannsthals Erzählprosa*. Frankfurt 1983, S. 7.

² Hugo von Hofmannsthal: *Briefe 1890-1901*. Berlin 1935, S. 265.

dem Freund vier Geschichten, jede in einem anderen Stil und alle verschieden von dem *Märchen der 672. Nacht* vorlesen will³. Die meisten dieser Pläne sind im Ansatz steckengeblieben oder nach dem Vorlesen verworfen worden⁴, und erst die Kritische Hofmannsthal Ausgabe hat die fragmentarischen Zeugnisse dieser Produktivität zugänglich gemacht. Doch die fertiggestellten oder zumindest weit gediehenen Erzählungen haben in der Tat einen Charakter, der sie von den gleichzeitigen lyrischen und dramatischen Dichtungen substantiell unterscheidet. Sie faszinieren und befremden durch ihr unheimliches Wesen.

Die Kritische Ausgabe hat zusammen mit der Fischer-Taschenbuchausgabe, die ihr vorausging und die sich bereits manche der neuen Prinzipien zu eigen macht, das Bild von Hofmannsthals Erzählwerk wesentlich verändert. Nicht nur daß der Band *Erzählungen 2* sechzig bis siebzig Entwürfe aus dem Nachlaß darstellt, von denen sich nur wenige in der lange allein herrschenden Ausgabe Herbert Steiners finden; vor allem sind viele narrative Texte, die bei Steiner unter die Reden und Essays geraten waren, Texte wie der berühmt-berüchtigte Chandos-Brief, wieder in ihrem erzählerischen Charakter erkannt und unter die Erzählungen aufgenommen oder in Übereinstimmung mit Hofmannsthals eigenen Plänen einem Band *Erfundene Gespräche und Briefe* zugeordnet worden. – Freilich bringt die Erweiterung und Bereicherung des Erzählwerks auch das Problem mit sich, daß die ohnehin vielseitige und verschiedenartige Erzählprosa noch schwieriger zu übersehen und in den interpretatorischen Griff zu bekommen ist. Impressionistisches, Symbolistisches und Ästhetisches finden sich nebeneinander. Die Fülle der Formen und Motive scheint Grenzen und Konzeptionen zu sprengen, und wer sich auf das Ganze einläßt, wird sich leicht im Labyrinthischen verlieren – wie Hofmannsthals Knaben, Kaufmannssöhne, Soldaten und Wachtmeister in den Netzen der respektiven Erzählwelten selbst.

Man kann in dem erzählerischen Gesamtwerk nach Gehalt und Form drei Hauptgruppen unterscheiden. Da sind zunächst die "eigentlichen" Erzählungen, – Geschichten mit einem klar erkennbaren Handlungsablauf, der meist psychologische Tiefen und Untiefen ausmißt, gern das

³ Hugo von Hofmannsthal - Richard Beer-Hofmann: *Briefwechsel*. Hrsg. von Eugene Weber. S. 60.

⁴ So z.B. *Geschichte der beiden Liebespaare*, in: Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke Kritische Ausgabe*, Band XXIX, *Erzählungen 2*, hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt 1978, S. 65ff. und 308ff.

Dunkle, Dämonische, Verborgene thematisiert und zugleich auf das Ethische und Existentielle zielt. Die bekanntesten Beispiele dafür sind *Das Märchen der 672. Nacht*, *Reitergeschichte*, *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* und *Die Frau ohne Schatten*. Aus dem Nachlaß gehören die *Soldatengeschichte*, aber auch die bereits bei Steiner enthaltenen Fragmente *Age of Innocence* und *Dämmerung und nächtliches Gewitter* oder *Knabengeschichte* in diesen Kontext, und ganz offensichtlich wächst Hofmannsthals einziger Roman, das *Andreas*-Fragment, aus demselben Geist hervor. – Eine andere Gruppe von Erzählungen, Texte wie *Gerechtigkeit*, *Sommerreise*, *Erinnerung schöner Tage*, *Das Dorf im Gebirge* oder die packend divinatorischen *Wege und Begegnungen*, verzichtet weitgehend auf Handlung und Psychologie und lebt vielmehr von Bild, Eindruck, Vision und vor allem Stimmung. Die dritte Gruppe schließlich behandelt in der Form von erfundenen Gesprächen und Briefen ästhetische Fragen. Hofmannsthal liebt es, Eigenes in historischer Verkleidung zu sagen⁵. Der Chandos-Brief oder *Die Briefe des Zurückgekehrten*, *Das Gespräch über Gedichte* sowie dasjenige *Über Charaktere im Roman und im Drama* oder die *Unterhaltung über den «Tasso» von Goethe* leben ebenso von der fingierten historischen und sozialen Atmosphäre wie von ihrem ästhetischen Gehalt.

Für den Zweck unserer Untersuchung, für die Frage nach dem Unheimlichen in den Erzählungen, ist nur die erste Gruppe, die Gruppe der “eigentlichen” Erzählungen relevant, und auch da müssen der Roman und die späte, etwas aus dem Rahmen fallende, «verteufelt humane» *Frau ohne Schatten*⁶ um der Konzentration willen ausgespart bleiben⁷. Der zeitliche Zusammenhang der Werke unterstreicht die Gemeinsamkeit von formalen und thematischen Strukturen.

Was trägt “Struktur” zu unserem Thema bei? Ich möchte den Begriff im weitesten Sinn gebrauchen. Anordnung und Ausdruck, von denen Hofmannsthal in dem Brief an die Eltern sprach, kommen zuerst in den Sinn: Kompositionsprinzipien, der Erzählablauf, das Verhältnis von Anfang und Ende und die Funktion der Teile. Eng damit verbunden sind die Auswahl der Gegenstände und Personen und die Konfiguration, also ge-

⁵ Aufsätze über Zeitgenossen oder historische Autoren enthalten meistens eine Auseinandersetzung mit eigenen Fragen und Problemen.

⁶ “Verteufelt human” nannte Goethe seine *Iphigenie*, und Hofmannsthal zitiert das Wort gern, um die eigene *Elektra* davon abzusetzen.

⁷ Ebenso *Das Märchen von der verschleierte Frau*, *Lucidor* u.a., die gegenüber den korrespondierenden Dramen nicht genug narrative Selbständigkeit haben.

haltliche Kategorien; denn Gehalt entsteht ja erst durch Darstellung. Selbst das, was stofflich passiert, geschieht nur, weil der Autor es für wichtig hält und aus einer bestimmten Perspektive und mit einer bestimmten Erzählhaltung präsentiert. Darüber hinaus sind die verschiedenen Diskurse zu beachten, die stilistischen Aussageweisen. Es ist nicht dasselbe, ob man eine Geschichte als Märchen, als Traumerzählung oder als psychologische Studie erzählt oder liest. Bedeutung und Interpretation werden davon entscheidend affiziert. Schließlich ist die Textur zu untersuchen, der Motivzusammenhang oder das Beziehungsgeflecht: Spiegelungen, Wiederholungen und Variationen der Worte, Bilder, Aussagen. – Inhaltliches und Formales können und sollen also nicht streng unterschieden werden. Gedankliches, Seelisches und Technisches bedingen einander. Der Strukturvergleich hat mit allen diesen Dingen zu tun.

Beginnen wir mit einer kurzen Rekapitulation des Inhalts: *Das Märchen der 672. Nacht* erzählt die Geschichte eines jungen Kaufmannssohnes, der sich aus dem geselligen Leben in die Schönheit seines Gartens und seiner Besitztümer, in eine Welt der Muße und der Betrachtung zurückgezogen hat und nur durch die Gedanken an seine Diener bisweilen beunruhigt wird. Bei einem Stadtbesuch gerät er, von den Erinnerungen an die Diener getrieben, immer tiefer in eine häßlich verfremdete Welt und stirbt auf einem Kasernenhof, von dem Huf eines böartigen Pferdes getroffen, einen gemeinen Tod. *Reitergeschichte* handelt von dem Wachtmeister Lerch, der mit seiner «schönen Schwadron», einem erfolgreichen Streifkommando, durch Mailand zieht, dort eine ihm bekannte Frau sieht, die seine Begehrlichkeit reizt, nach einem Ritt durch ein öd-häßliches Dorf seinem Doppelgänger begegnet, im nächsten Gefecht einen jungen Offizier erschlägt und ein schönes Pferd erobert, jedoch am Ende, als er sich sträubt, seine Beute aufzugeben, von dem eigenen Rittmeister erschossen wird. – *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* erzählt von einem Liebesabenteuer des (späteren) Marschalls mit einer rätselhaften und leidenschaftlichen Frau aus dem Volk, das ihn über alle Erwartung fesselt, so daß er die Geliebte ungeduldig wiederzusehen wünscht – nur um festzustellen, daß sie und ihr Mann in den drei Tagen seines Wartens an der Pest gestorben sind. – Die *Soldatengeschichte* schließlich porträtiert einen schwermütigen und verstörten Dragoner, der durch eine Lichterscheinung, eine Engel-Vision von seinen Ängsten und seiner Verzweiflung erlöst wird. *Age of Innocence* und *Knabengeschichte* sind Studien über das Heranwachsen, die Gewalttätigkeit und die Grausamkeit von Jungen, die sich selbst nicht verstehen. Anfang und Ende, eine nacherzählbare Handlung gibt es nicht.

Viel Gemeinsamkeit geht aus diesen Kurzdarstellungen nicht hervor. Immerhin fällt auf, in welchem hohem Maße das Öde, Häßliche und Gewalttätige die Erzählsequenzen beherrscht. Wenn man die Prosa mit den gleichzeitigen lyrischen Dramen des Dichters vergleicht, so erscheint sie beinahe wie das Gegenbild der dortigen Welt. In drei von vier abgeschlossenen Erzählungen⁸ steht ein gewaltsamer Tod am Ende. Das gibt es in den zehn lyrischen Dramen nur zweimal: in *Die Frau im Fenster* und *Die Hochzeit der Sobeïde*, und auch da schaut man nicht zähnefletschend und böse in die Vergangenheit zurück wie der sterbende Kaufmannssohn, sondern der Untergang der Madonna Dianora enthält doch etwas von heimlichem Triumph, und in der *Sobeïde* versöhnt Erkenntnis und schöne Trauer mit dem Unglück und dem Versagen der Charaktere. Das soll nicht heißen, daß die lyrischen Dramen existentiell und moralisch weniger problematisch sind als die Erzählungen – wer *Der Tor und der Tod* oder *Der Kaiser und die Hexe* genau liest oder sich in der modernen Sekundärliteratur auskennt, wird nicht mehr diesem Mißverständnis erliegen – aber die ästhetische Form, die schönen Verse gießen doch ein milderes Licht über die Probleme und scheinen die Ereignisse selbst mitzuprägen. Manch ein überstrenger Interpret wünscht sie sich deshalb geradezu weg⁹, als seien sie dem Gegenstand unangemessen, als sei Hofmannsthal kein Dichter mehr, sondern ausschließlich problematisierender und moralisierender Psychologe und Advokat der äußeren Wirklichkeit. Die Prosa scheint dem Autor jedenfalls besonders geeignet zu sein, die dunklen, bedrohlichen Seiten des Lebens, darzustellen, seine «fürchterlich betäubende Fülle» und seine «fürchterlich demoralisierende Öde», wie es im d'Annunzio-Aufsatz heißt¹⁰, und das Grauen, das der Mensch empfindet, der sich dem Leben entzieht.

Es ist nicht zu übersehen, daß die beiden wichtigsten der frühen Erzählungen, das *Märchen* und die *Reitergeschichte*, trotz des verschiedenen Milieus einem ähnlichen Formschema folgen. Am Anfang steht das scheinbar gelungene, harmonische Dasein – im *Märchen* die auf Schönheit und Kontemplation gegründete Lebensweise, das Sich-eins-Fühlen mit dem

⁸ *Soldatengeschichte* ist zwar abgeschlossen, aber nicht ganz komplett.

⁹ So z.B. Wolfram Mauser in seinem Buch *Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. eine psychosozialologische Untersuchung*. München 1977.

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller, *Reden und Aufsätze I*. Frankfurt 1979, S. 200. – Ich zitiere, soweit möglich, nach dieser leicht zugänglichen Ausgabe.

tiefsten Wesen der natürlichen und menschlichen Dinge; in der *Reitergeschichte* der militärische Erfolg, der Stolz und Glanz der schönen Schwadron, vor der das große Mailand sich duckt. Dann geschieht eine Kleinigkeit: ein anonymes Brief, der einen seiner Diener verklagt, verstört den Kaufmannssohn; der Blick in ein fremdes Schlafzimmer weckt Sexualität und Besitzstreben des Wachtmeisters Lerch, und von diesem Augenblick an verwandelt und verfremdet sich die ganze Welt. Wo vorher ruhiger Besitz und Schönheit das Leben bestimmten, entwickelt sich eine rasche Folge von beängstigenden und bedrückenden Erlebnissen, die in dem brutalen Tod und dem Widerruf des Lebens, das dahin geführt hat, endet. Wo Schnelligkeit, Klarheit und Tüchtigkeit herrschten, da entsteht undurchschaubare Hemmung, Lähmung durch eine häßliche Wirklichkeit, da regen sich unterdrückter Trieb und Ärger, die wiederum zum gewaltsamen Ende führen. In der *Soldatengeschichte* scheint sich die Sequenz umzukehren: Die trostlos öde, tödliche Sphäre von Landschaft und Personen – Depression, Todeserinnerungen und Todesgedanken des Dragoners Schwendar stehen am Anfang und werden am Ende in tiefes Glücksgefühl verwandelt.

Natürlich ist es kein Zufall, daß sich das Häßliche und das Bedrückende in den drei genannten Erzählungen eng mit dem Soldatenwesen verbinden. Der Kaufmannssohn verirrt sich in die Gegend, wo die Soldaten wohnen, und wird von der Traurigkeit und Dumpfheit des Milieus, von der Stumpfheit und Gleichgültigkeit der Menschen und von der Häßlichkeit und Boshaftigkeit der Pferde so stark hypnotisiert, daß er alle Kontrolle über sein Tun und Denken verliert und durch den mörderischen Huftritt sein Leben einbüßt. Die beiden anderen Geschichten spielen *ganz* in der Welt von Soldaten. Während die *Reitergeschichte* wenigstens anfangs noch den Eindruck von soldatischer Disziplin und Ordnung erweckt, ehe der Ritt durch das öde Dorf die Häßlichkeit und Triebhaftigkeit von Mensch und Tier in unheimlichen Bildern beschwört, enthält die *Soldatengeschichte* von Anfang an nur grauenhafte Visionen von Dumpfheit, Brutalität, Angst und Leiden. Es gibt wohl keinen anderen Text Hofmannsthals, in dem die hilflos und dumpf schmerzliche Sphäre so detailliert beschrieben wird, wo Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft so gleichartig trostlos scheinen, daß nur ein religiöses Wunder den Bann zu brechen vermag. – Das *Märchen* und die *Soldatengeschichte* entstanden 1895 und 1896, die *Reitergeschichte* wahrscheinlich zwei Jahre später. Es ist die Zeit von Hofmannsthals Militärdienst in Mähren und Galizien, wo der von der sozialen und künstlerischen Sphäre Wiens verwöhnte junge Dichter unter der tristen Umwelt und den gemeinen Menschen bis zur Depression

gelitten hat und verzweifelt versuchte, auch dieser Seite des Lebens einen Sinn abzugewinnen. Deshalb verbindet sich das Häßliche des Lebens meist mit öden Dörfern, sträunenden Hunden, bösen Pferden und Menschen, die in einem trostlosen Dienst ohne Ambitionen gegen alles Höhere abgestumpft sind.

Im Mittelpunkt der frühen Erzählungen – mit Ausnahme des *Erlebnisses des Marschalls von Bassompierre*, das durch seine Goethe-Nachfolge eine Sonderstellung hat, steht jeweils *eine* Gestalt. Nicht soziale Welt wird dargestellt oder die intime Beziehung zwischen zwei Menschen, sondern ein Ich mit seinen individuellen Lebensproblemen. Die Helden leben kontaktlos mit sich selbst oder auf der Suche nach dem Selbst – bzw. nach Identität, wie es heute heißt. Nebenfiguren, die Diener im *Märchen der 672. Nacht*, die Soldaten des Streifkommandos und ihr Rittmeister, die verschiedenen Unteroffiziere und Dragoner in der *Soldatengeschichte* haben kein eigenes Leben. Wir erfahren fast nichts von ihnen. Sie zeigen nur Gegensätze und Probleme im Leben der Mittelpunktsgestalten auf, an denen diese leiden oder scheitern.

Nur *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* erzählt eine Liebesgeschichte, in der beide Figuren, der nonchalante Aristokrat und Abenteurer und die schöne rätselhafte Krämerin, gleich wichtig sind und wo nicht die Probleme des Ichs, sondern das Entstehen und Versagen einer Du-Beziehung das Interesse wecken. Es ist die einzige Ich-erzählung unserer Auswahl, und die Beschränkung der Perspektive trägt zu dem Geheimnis der Geschichte bei. Hofmannsthal nutzt die Möglichkeiten dieser Form darüber hinaus, um dem novellistischen Ereignis der Vorlage größere psychologische Tiefe zu geben, um dem Denken und Fühlen des Erzählers und dem Bild seiner Geliebten individuelle Farbe und höhere Bedeutung zu verleihen. Puristen mögen die «Verquickung» der strengen Novelle mit «ethisch-moralischen und psychologischen Gesichtspunkten» bedauern¹¹, den Dichter selbst interessiert weder das bloße Faktum noch seine Enträtselung – im Gegenteil: er hat durch die Darstellung des Ehemannes noch zur Verrätselung beigetragen –, ihn interessiert die Beziehung und die Verwandlung der Figuren. In dieser Erzählung aus dem Jahr 1900 deutet sich wie bereits in den frühen Proverbs der künftig so wichtige Weg zum Sozialen und Allomatischen an.

¹¹ So Henry H.H. Remak: *Novellistische Struktur. Der Marschall von Bassompierre und die schöne Krämerin*. Frankfurt 1983, S. 100.

Rolf Tarot sucht in seinem Hofmannsthal-Buch unter Berufung auf Käte Hamburgers *Logik der Dichtung* zwischen fingiertem und fiktiven Erzählen zu unterscheiden und die Ich-erzählung als fingierte Wirklichkeitsaussage der Er-erzählung als fiktivem Wirklichkeitsbild gegenüberzustellen¹². Die Unterscheidung ist plausibel, und daß die Darstellungsmöglichkeiten einer Ich-erzählung in mancher Hinsicht beschränkter sind als die einer Er-erzählung, leuchtet ein. Tarot glaubt nun aber, das Eigentliche und Moderne von Hofmannsthals frühen Er-erzählungen darin erkennen zu können, daß der Erzähler zurücktritt, ja, daß es gar keinen Erzähler mehr gibt und die ganze dargestellte Wirklichkeit konsequent aus dem Innern der Figur geschaffen wird. Sehen wir von der Frage ab, ob solch eine Konsequenz überhaupt möglich ist (selbst der innere Monolog scheint ja nicht ohne einen Erzähler auszukommen), so fragt sich doch, ob diese Darstellung sich perspektivisch nicht wieder an die Ich-erzählung annähert und ob sie das Wesen der Erzählungen ausreichend erklärt. Tarot deutet alles Befremdliche in den Erzählungen aus der monoperspektivischen Erzählweise und wehrt sich gegen jede symbolisch-allegorische Auslegung¹³ der Ereignisse im *Märchen* und der *Reitergeschichte*. Ebenso verwahrt er sich dagegen, die Erlebnisse des Kaufmannssohnes als Traum zu deuten, wie Schnitzler es nahelegte, weil sie ihm zu wenig märchenhaft erschienen. Aber schließt konsequente Darstellung aus dem Innern der Figuren denn Traumhaftigkeit aus? Schnitzlers Vorschlag, den Kaufmannssohn am Ende der Geschichte aus dem Traum aufwachen zu lassen, käme zweifellos einer Banalisierung gleich; aber daß die Ratlosigkeit und Ohnmacht des Kaufmannssohnes in der Stadt und die Lähmung und Unfähigkeit des Wachtmeisters bei seinem Ritt durch das unheimliche Dorf an Alpträume erinnern, wird dadurch nicht entkräftet. Und daß eine aus dem Innern, aus dem Halb- oder Unbewußten gebildete Erfahrung symbolisch oder allegorisch ausgelegt werden kann, läßt sich doch nicht apodiktisch von der Hand weisen. Die Außenwelt erscheint in der Tat als Spiegel des Innern; die Hunde im Dorf und der Doppelgänger des Wachtmeisters sind äußere

¹² Rolf Tarot: *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*. Tübingen 1970. Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1957.

¹³ Die konsequenteste derartige Darstellung findet sich in dem Aufsatz von Hans-Jürgen Schings: *Allegorie des Lebens. Zum Formproblem von Hofmannsthals "Märchen der 672. Nacht"*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 86, 1967, S. 533-561. - Vgl. auch Hofmannsthals Notiz: "Alles was ist, ist, Sein und Bedeuten sind eins; folglich ist alles Seiende Symbol." In: *Gesammelte Werke* (Anm10), *Reden und Aufsätze III, Aufzeichnungen*. S. 391.

rer Ausdruck seiner unkontrollierten Triebe und Ängste, vielleicht mit Beziehung auf Freuds Abhandlung *Das Unheimliche* «Vorbote des Todes»¹⁴, ebenso wie die Abenteuer des Kaufmannssohnes aus seiner menschlichen Hilflosigkeit und Unzulänglichkeit wachsen. Die Art, wie das Innere der Figuren nach außen getragen wird und Erlebnisse hervorbringt, die einer zugleich realen und fremdartigen Sphäre anzugehören scheinen, weist auf die Erzählwelt Kafkas voraus, eine Verwandtschaft, die trotz gelegentlicher Hinweise einzelner Interpreten noch wenig untersucht ist¹⁵.

Die *Soldatengeschichte* ist in der Hofmannsthal-Literatur noch kaum gewürdigt worden, weder in der Erzählweise noch in ihrem Motivgefüge und ihrer Bedeutung. Auch hier erscheint Wirklichkeit fast ausschließlich als innere Wirklichkeit. Nach einer einleitenden Passage, in der ein neutraler Erzähler von außen das Mittagessen der Dragoner beschreibt, geht die Perspektive ganz auf den melancholischen Schwendar über, und Inneres und Äußeres, Beobachtung, Erinnerung, Gefühl und Betrachtung gleiten zusammen. Nichts mehr wird dargestellt, was er nicht wahrnimmt oder erst produziert. Bilder aus der Kindheit, der als Unrecht und Untreue empfundene Tod der Mutter in seiner frühen Jugend, ja, der Selbstmord einer schwachsinnigen Tante aus der Zeit vor seiner Geburt verschmelzen mit der Gegenwart, mit seinem «eigenen tiefsten Leben»¹⁶ und Leiden. Das Kindheits-Ich erscheint ihm wie in den *Terzinen* «unverständlich wie ein Hund»¹⁷, und doch durchdringt es ihn mit Todesfurcht. Eschatologische Visionen von rotem Rauch und Blut, von Einsamkeit und Bitterkeit, die geradezu an den Zustand Elektras in Hofmannsthals Tragödie erinnern, wechseln mit dem Grauen vor seiner Umwelt, der sich Schwendar rettungslos ausgesetzt fühlt. Der verzweifelte religiöse Stoßseufzer «Mein Gott, mein Herr, laß du diesen Kelch an mir vorübergehn!»¹⁸, der mit der

¹⁴ Sigmund Freud, *Psychologische Schriften, Studienausgabe*, Band IV, S. 258. - Es ist wohl klar geworden, daß es in diesem Beitrag nicht darum geht, das Wesen des Unheimlichen mit oder gegen Freud Theorien zu ergründen, sondern darum, die Tendenz zum Unheimlichen in Hofmannsthals Erzählwerk zu erklären.

¹⁵ Vgl. Heinz Politzers Vergleich der Metaphorik (in seinem Beitrag *Der Turm und das Tier aus dem Abgrund. Zur Bildsprache der österreichischen Dichtung bei Grillparzer Hofmannsthal und Kafka*. Grillparzer-Forum Forchtenstein. Heidelberg 1969, S. 24-42) sowie Tarots Bemerkungen zur Erzählperspektive und andere.

¹⁶ *Gesammelte Werke* (Anm. 10) *Erzählungen*, S. 68.

¹⁷ *Erzählungen* (Anm. 15), S. 69.

¹⁸ *Erzählungen* (Anm. 15), S. 79.

unbegreiflichen Lichterscheinung, dem «Abglanz eines durch das Haus gleitenden Engels» beantwortet wird, bringt einen plötzlichen Erzählumschwung; er rettet und wandelt den Verzweifelten: «in seine leere Seele» war «der Glaube zurückgesprungen»¹⁹ Mit keinem Wort wird erklärt, ob die Lichterscheinung ein natürliches Phänomen ist, z.B. eine Spiegelung des Mondscheins, oder eine überirdische Erscheinung, wie weit das Transzendente etwa im Psychologischen aufgeht; nur die innere Wirklichkeit, die starke Reaktion des Helden wird dargestellt und die neue Ansicht von den alten Verhältnissen. Trostlosigkeit und Todesfurcht verwandeln sich in die Freudigkeit eines «Verliebten».

Früher oder später wird die *Soldatengeschichte* den Psychologen und Psychoanalytikern unter den Literaturwissenschaftlern in die Hände fallen; denn mit ihren Kindheitstraumata und Verstörungen bietet sie nicht weniger psychologisches Material als die von Mauser, Wiethölter und anderen gern als quasi-autobiographisches Zeugnis analysierte psychologische Studie *Age of Innocence*²⁰ oder die grausame *Knabengeschichte*. Die Tatsache, daß kein Vater erwähnt wird, wird der Erzählung sicher nicht helfen, sondern als besonders verdächtig erscheinen, und der verbotene Mutter-Inzest läßt sich natürlich leicht herauslesen. – Die meisten Dichtungen des jungen Hofmannsthal haben eine tiefe psychologische, wenn vielleicht auch nicht tiefenpsychologische Perspektive. Die Suche nach dem Weg ins Leben oder nach der Identität, das Schwanken zwischen unverbindlichem Ästhetizismus und Narzißmus auf der einen Seite und sozialer Bindung auf der anderen durchzieht leitmotivisch sein Oeuvre. Der Autor hat sich mit Sigmund Freuds Erkenntnissen auseinandergesetzt, aber wie Gerhart Hauptmann und andere war er eigentlich davon überzeugt, daß die Dichter der Freudschen Erkenntnisse nicht bedürften, weil sie selbst den Schlüssel zur menschlichen Seele besäßen²¹. Dennoch wirft das Freudsche Schema seinen mächtigen Schatten über Hofmannsthals Werk, und eine der besten sowie mehrere der willkürlichsten Analysen seiner Erzählungen basieren auf den Lehren des Begründers der Psychoanalyse oder seiner Nachfahren.

Das Verständnis des *Märchens der 672 Nacht* wurde lange, selbst von denen, die sich in Einzelheiten davon zu distanzieren suchten, durch die In-

¹⁹ *Erzählungen*, S. 79.

²⁰ Zu Mauser vgl. Anm. 9. - Waltraud Wiethölter: *Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*. Tübingen 1990.

²¹ Vgl. *Wiener Brief (II)*, in *Gesammelte Werke* (Anm. 10), *Reden und Aufsätze II*, S. 192ff.

terpretation Richard Alewyns bestimmt²², die darauf hinausläuft, daß der ästhetische Mensch, der sich aus dem lebendigen Leben zurückzieht, von den Mächten des Lebens, denen er entfliehen will, eingeholt, bestraft und zerstört wird. Erst Dorrit Cohn hat unter Berufung auf Schnitzler Lektüre des *Märchens* als Traum eine völlig andere Erklärung angeboten, die das Geschick des Kaufmannssohnes psychoanalytisch interpretiert mit allem, was dazu gehört: Ödipuskomplex, Inzestwunsch gegenüber der Mutter und Kastrationsgeschehen, Bestrafung durch den Vater bzw. einen Vaterersatz²³. Wo Alewyn sich auf Hofmannsthals Essays über d'Annunzio und Oscar Wilde stützt und auf die Briefe des Autors an Andrian und die Eltern, sucht Cohn die Freudschen Prinzipien zu verifizieren und dem jungen Autor ein außerordentliches psychologische Gespür zu bescheinigen. Da aber in dem *Märchen* über die Kindheit des Kaufmannssohnes kaum etwas konkret ausgesagt wird, wird den wenigen Bemerkungen und Bildern, die es enthält, eine große Beweislast zugemutet. Der Vater, der an seinem Besitz hängt wie später sein Sohn an dem Erbe, wird zum lieblosen und eifersüchtigen Vater stilisiert, die Sehnsucht des Kaufmannssohnes nach der Kindheit zur verbotenen Sehnsucht nach der Mutter; das Interesse an dem großen König der Vergangenheit bedeutet den Wunsch, an die Stelle des Vaters zu treten, und das unbefriedigende Verhältnis zu der schönen jungen Dienerin das Inzestverbot gegenüber einer Muttergestalt; der ältere Diener ebenso wie das tückische Pferd, das den Kaufmannssohn in die Lenden tritt, gelten als Vaterersatz²⁴. Die Analyse erscheint nicht willkürlich, sondern von äußerster Konsequenz, und Beobachtungen wie die über das junge Mädchen und das Kind im Glashaus sind durchaus hellsichtig, aber die Deutung krankt daran, daß die Erzählung in ein vorgegebenes Schema gepreßt wird, daß die «geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit», von der der Kaufmannssohn selbst weiß²⁵, nur Freudisch ödipal und inzestuös verstanden wird, obwohl in zahlreichen Zeugnissen aus der Entstehungszeit die Beliebtheit des Wortes "Unzulänglichkeit" und seine Bedeutungsvielfalt dokumentiert sind und

²² R.A.: *Hofmannsthals Wandlung*, in ders.: *Über Hugo von Hofmannsthal*. Göttingen ³1963, S. 161-179.

²³ Dorrit Cohn: "Als Traum erzählt": *The Case for a Freudian Reading of Hofmannsthal's "Märchen der 672, Nacht"*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 54, 1980, S. 284-305.

²⁴ Bei Wiethölter, die sonst eigentlich Cohn folgt, nur daß sie das Psychoanalytische weiter, bis in die Biographie Hofmannsthals verfolgen möchte, ist das Pferd dagegen mit geringer textlicher Evidenz Symbol der Weiblichkeit, der Mutter.

²⁵ *Erzählungen*, S. 50.

die «Unentrinnbarkeit des Lebens», von der gleich anschließend die Rede ist, doch kaum in die psychoanalytische Richtung weist. – Der Kaufmannssohn zieht sich, statt einen Platz im Leben zu suchen und auszufüllen, in eine weltferne Sphäre zurück, die sich aus Kindheitserinnerungen und schönen Träumen speist. Deshalb ist er kindlich hilflos, als er auf die Probe gestellt wird. Ein seelisches Geschehen von tiefer Hintergründigkeit wird erzählt, aber den Schlüssel dazu in Theorien zu suchen, die ein halbes Jahrzehnt später entwickelt wurden, scheint mir problematisch.

Die *Reitergeschichte* ist nicht weniger psychologisch angelegt als das *Märchen*. Hinter dem Äußeren des tüchtigen Wachtmeisters Lerch tun sich Abgründe auf: eine schamlose Sexualität, paschahafte Herrschsucht und Besitzstreben und haltlose Lust nach einem bequemen Leben. Verdrängter Zorn und Aufsässigkeit drängen an die Oberfläche. Die Triebnatur des Wachtmeisters sucht Befreiung von Gehorsam und Disziplin. – Aber sind die Freudschen Kategorien deshalb geeignet, sein Schicksal zu erklären? Ist der glattrasierte Mann, den er im Zimmer der begehrten Frau wahrnimmt, wirklich eine Vaterfigur²⁶, (warum nicht ein Liebhaber?) die es zu ersetzen gilt? Oder der junge Offizier, den Lerch umbringt, ein zweiter Vater?²⁷ Und der Rittmeister, gegen den er sich empört, ein dritter? Gibt es keine anderen Konflikte als den archetypischen Vater-Sohn-Konflikt? Doch! Bisweilen geht die spekulative Psychologisierung noch weiter. Die «archetypische Vision», die William Donop in der *Reitergeschichte* aufzeigt, stellt alle schlicht Freudschen Erklärungen in den Schatten und verfremdet mit ihrem Identifikationszwang von Tierischem und Menschlichem die Erzählung ins Unkenntliche²⁸.

Wir haben uns weitgehend um allgemeine Prinzipien von Hofmannsthals Erzählwelt und Erzählkunst gekümmert. Nun könnte man ins Besondere gehen, die einzelnen Werke genauer analysieren und das Geflecht von Beziehungen und Bildern entwirren, das, was ich anfangs „Textur“ nannte. Diese Aufgabe ist für die einzelnen Erzählungen mehrfach geleistet worden²⁹. Ein Vergleich dieser Beobachtungen bleibe einer späteren Untersuchung vorbehalten. Hier soll nur noch versucht werden,

²⁶ Ritchie Robertson: *The Dual Structure of Hofmannsthal's "Reitergeschichte"*, in: *Forum for Modern Language Studies* 14, 1978, S. 324.

²⁷ Mauser (Anm. 9).

²⁸ William R. Donop: *Archetypal Vision in Hofmannsthal's "Reitergeschichte"*, in: *German Life and Letters* 22, 1968, S. 126-134.

²⁹ Vgl. Schings (Anm. 13) u.a.

eine Zusammenfassung, einen würdigen Abschluß zu finden. Und was wäre würdiger als die Betrachtung des Todes? Ich möchte das Ende des Kaufmannssohnes und des Wachtmeisters mit dem Tod Claudios in *Der Tor und der Tod* vergleichen, um den Unterschied von lyrischem Drama und Erzählung zu präzisieren.

Claudio ist, wie es im Titel von Hofmannsthals berühmtestem Jugendwerk heißt, ein Tor. Er versteht das Leben, seine Umwelt und sich selbst nicht mehr als der Kaufmannssohn. Eigentlich ist er schlimmer als dieser; denn während der Kaufmannssohn sich nur nicht um die Menschen kümmert und Tiefsinn und Einsamkeit sucht, hat Claudio seine Mutter, die Geliebte und den Freund kalt ausgenutzt und ist in seinem schönen Haus einsam zurückgeblieben. Beide werden unerwartet vom Tod eingeholt und widerrufen in der Todesstunde ihr früheres Leben. Aber wie sieht der Tod bei Claudio aus und wie beim Kaufmannssohn? «Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe! / Aus des Dionysos, der Venus Sippe, / Ein großer Gott der Seele steht vor dir», heißt es, oft zitiert, in *Der Tor und der Tod*³⁰. Die Todesgestalt, die Claudio überrascht, erscheint mit Musik, die «seltsam zu der Seele redet»³¹. Das ist etwas anderes als ein Pferd «mit tückisch zurückgelegten Ohren und rollenden Augen», die «boshafte» und «wild» aus dem «häßlichen Kopf» heraus schauen!³². Und Claudio darf mit dem Tod rechten, darf sich belehren lassen, darf sich wandeln, darf in der Sterbestunde endlich leben: «Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!»³³. Sein Tod erscheint nicht nur wie ein Widerruf seines bisherigen Lebens, sondern wie eine Korrektur und eine Erlösung davon. Er wird aufgenommen in den Reigen derer, die ihn geliebt haben und die er vernachlässigt und betrogen hat. Nichts davon im *Märchen*: Der Kaufmannssohn «haßte seinen vorzeitigen Tod so sehr, daß er sein Leben haßte, weil es ihn dahin geführt hatte.»³⁴ Das ist keine Einsicht in die Lebenszusammenhänge, darin liegt keine bewußte Wandlung des Helden, sondern Selbstentfremdung und Selbstaufgabe. Er stirbt «mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben» – gleichsam zum häßlichen Totenkopf geworden.

³⁰ *Gesammelte Werke* (Anm. 10), *Gedichte, Dramen I*, S. 288

³¹ *Gedichte, Dramen I*, S. 286.

³² *Erzählungen*, S. 61.

³³ *Gedichte, Dramen I*, S. 297.

³⁴ *Erzählungen*, S. 63.

Warum ist das Sterben Claudios so viel schöner, so viel "erfreulicher" als das des Kaufmannssohnes? Ich glaube einfach, weil jener in einem lyrischen Drama Hofmannsthals stirbt und dieser in einer Erzählung; d.h. weil die lyrischen Dramen des Dichters das Bekenntnis zur Wirklichkeit und den Reiz des Künstlerischen und Ästhetischen in der Schwebelage halten, während die Erzählungen sich tiefer auf die bedrohlichen Seiten des Lebens einlassen und der psychologischen Abgründigkeit der Figuren nachgehen. Es wird in der neueren (!) Forschung nicht genug berücksichtigt, daß Hofmannsthal bei aller Ästhetizismus-Kritik ein vom Ästhetischen faszinierter Dichter bleibt; daß er, ein *alter ego* des Kaufmannssohnes, in seinen Aufzeichnungen von dem «fremdartigen Reiz» sprechen kann, «auf alle Zusammenhänge mit Menschen und Dingen zu verzichten, sich auf seine Bedeutung für sich und an sich zu prüfen»³⁵, oder bekennen mag, er habe einerseits Angst, «durch das Leben dem großen kosmischen Ahnen entrissen zu werden», andererseits, «für kosmisches Schweben das dunkle heiße Leben zu verlassen.»³⁶ Selbst im späteren Werk und im *Ad me ipsum* gibt es nicht nur die soziale Wirklichkeit, den oft beschworenen «Weg ins Leben durch das Soziale», sondern als Alternative erscheint nicht selten der Weg der Introversion. Im *Märchen der 672. Nacht* und in der *Reitergeschichte*, ja selbst im *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* ist das Leben brutaler als in den frühen dramatischen Dichtungen und entzieht sich einer Sinngebung innerhalb des Werks. Der Wachtmeister, überschwemmt von sich widersprechenden Gefühlen und Trieben, erfährt nie, was in ihm und mit ihm vorgeht, und selbst der Erzähler scheint nicht recht zu wissen, wie es zu seiner Exekution kommt: «Ob aber in dem Rittmeister etwas Ähnliches vorging ..., bleibt im Zweifel.»³⁷ Die Wirklichkeit bleibt ein Rätsel, das dem Leser aufgegeben ist.

Die Ambivalenz dieser Wirklichkeit, ihre Undurchdringlichkeit, Hofmannsthals Verzicht darauf, einsichtige Ursachen und akzeptable Lösungen zu präsentieren, geben den Erzählungen bis hin zum *Andreas* ihren eigenen, an Kafka erinnernden Charakter. Wer in Hofmannsthal vor allem den surrealen Realisten sucht, wer die Undurchsichtigkeit als sein eigentliches poetisches Anliegen versteht, vermag deshalb festzustellen, daß der Dichter im Erzählen «eigentlich die adäquate Form gefunden {habe}, die seine Darstellungsprobleme löst» und muß bedauern, daß er diese Form so

³⁵ *Aufzeichnungen* (Anm. 10), S. 380.

³⁶ *Aufzeichnungen*, S. 401.

³⁷ *Erzählungen*, S. 131.

wenig «aufgegriffen hat»³⁸. Wir anderen dürfen uns auch an seinen Gedichten und Dramen freuen.

³⁸ Tarot (Anm. 1), S. 420.

Giuseppe Dolei
(Catania)

*La Sicilia del dopoguerra
Mito e storia nella ricostruzione di un romanzo austriaco*

Alla memoria di Maria Teresa Morreale

«Se dovessi venire al mondo una seconda volta e potessi scegliere dove, di sicuro la mia scelta cadrebbe nuovamente sul Waldviertel, con tutta la sua forza ruvida e inospitale, e con la sua intatta e silente bellezza nascosta». Così Imma von Bodmershof si confida in un'intervista radiofonica del febbraio 1954, esprimendo gratitudine per la natura aspra del Waldviertel, la regione austriaca a nord di Vienna e ai confini con la selva boema. Ivi la scrittrice, nata a Graz nel 1895, non solo aveva trascorso la sua infanzia, ma era tornata nel primo dopoguerra a fissarvi la residenza (1925), riattando un cadente castello avito e riprendendo in mano propria la gestione delle terre circostanti, da tempo date in appalto.

Ma l'intervista continua con una rivelazione sorprendente: «... o forse la scelta cadrebbe sulla Sicilia. Cosa che sembra più contraddittoria di quanto in realtà non sia, giacché entrambe le regioni sono molto più simili di quello che si possa credere. Entrambe sono il regno dell'avara pietra millenaria, dove vive gente povera e semplice; entrambe sono preda dei venti, solo che il sole e il caldo costituiscono per la Sicilia quel recinto che per noi è formato dal ghiaccio e dal freddo. E come la Sicilia, circondata dalle acque, resta chiusa dal mare e isolata dal resto del mondo, così da noi sono le nuvole e l'ampio orizzonte a limitarci torno torno e a darci continuamente l'impressione di vivere su un'isola, separati dal resto del paese».

Le analogie del paesaggio, qui invocate, possono risultare più o meno convincenti; resta però lineare il percorso psicologico compiuto dal soggetto Bodmershof: dalla terra natia, ben familiare, a quella straniera, nella quale, ad onta della distanza e della diversità, la scrittrice crede di ravvisare similitudini stringenti. Ma in una confessione di quasi trent'anni più tarda i

termini del fenomeno sono rovesciati: «Con la Sicilia ho avuto un'esperienza anomala. Quando ci andai per la prima volta, nel 1937, fu come se l'isola mi conquistasse e ne nacque un legame che non so spiegare e a stento riesco a descrivere. Gli indiani direbbero che in una precedente vita io sia stata siciliana e che tutto il bene e tutto il male della patria originaria sia tornato a vivere in me in occasione di quell'incontro; qualcosa di simile accadde. L'incantesimo, o come altrimenti lo si voglia chiamare, scomparve solo dopo che ancora per tre volte fu da me mangiato sale siciliano e quando il libro era già scritto»¹.

Il libro al quale si fa riferimento è *Sieben Handvoll Salz* (*Sette manciate di sale*), che in omaggio al contesto ho di recente tradotto col titolo *Sale di Sicilia* (Lombardi, Palermo 2001, dal quale cito con la semplice indicazione della pagina). Apparso nel 1958, il romanzo ha alle spalle una lunga gestazione, essendo stato ambientato addirittura a Napoli con la novella (inedita) *Spiel um den Vesuv*: cronaca datata dal 3 al 25 marzo 1950 e raccontata in prima persona dal protagonista Roberto. Oltre a lui, ricorrono nella novella molti personaggi che, con lo stesso nome o con uno opportunamente modificato, torneranno nel romanzo: da Francesco ad Ercole e sorelle; da Gina/Fia al notaio Farrangacci. Ma il pomo della discordia, la contestata proprietà che il protagonista (tedesco) del romanzo riceve in eredità dallo zio Matteo ("*Casa Matteo*"), non aveva sito etneo, bensì vesuviano ("*Villa Vesuvio*"). E l'affascinante ed enigmatica figura di Gigliola, l'artista della ceramica che dall'alto della sua Enna tiene nel romanzo in sospenso il destino di Roberto e regge le fila dell'intreccio, nella novella abitava in una misteriosa "*Torre Gilberto*", ubicata a Positano.

Né va dimenticato un altro precedente del romanzo, in netto contrasto con la sua impostazione di fondo. In una novella del 1951², già ambientata in Sicilia, il protagonista non riesce a immedesimarsi in un paesaggio selvatico e ostile come quello siciliano, e alla fine lascia l'isola pur avendovi generato un figlio che in essa sarà destinato a crescere. Sulla Sicilia leggiamo impressioni assai lontane dall'incantesimo di cui retrospettivamente parla la scrittrice, e che comunque costituisce la linfa vitale del romanzo: «La Sicilia non era un paese emerso dolcemente dal mare. Violentamente ne era sbalzata fuori, roccia contro roccia; e nuda la pietra cozzava contro

¹ Lettera del 7.1.1982 a Gottfried Stix in Id., "*Licht von innen*": *Zu Imma von Bodmershofs Dichtung*, in "Siculorum Gymnasium", XLVI (1993), pp. 705-16, qui p. 710.

² *Milch auf Gestein* (*Latte su pietra*), pubblicata nella raccolta *So lange es Tag ist*, Innsbruck 1953.

la ferrea volta celeste, non addolcita quest'ultima da nuvola alcuna, ma piena di luce sin dal primo mattino; una luce pesante che non s'irradiava con levità ma irrompeva densamente e rimbalzava dall'acqua e dalla pietra con violenza tale da indurre l'occhio a ritrarsene indolenzito»³.

Chi è dunque l'autrice di tante e tanto diverse visitazioni siciliane? Figlia del filosofo Christian von Ehrenfels, Imma (coniugata) Bodmershof gli deve due impulsi fondamentali per la sua formazione di scrittrice: un'educazione liberale e il culto del valore plastico della parola. Con una punta di orgoglio, in uno schizzo autobiografico ella menzionerà come suo unico titolo di studio la pagella della prima classe elementare, aggiungendo però che l'istruzione ricevuta in casa dai genitori, da buoni maestri ed amici, nonché, più tardi, dalla libera frequenza di lezioni universitarie a Monaco e a Praga, era stata probabilmente più vasta di quella che scuola ed esami avrebbero potuto assicurarle⁴. Il padre, peraltro, non era nato per fare il filosofo, nè tanto meno per insegnare filosofia. Figlio primogenito di un barone, era destinato ad ereditare e amministrare le tenute degli Ehrenfels, continuando a vivere nel castello avito di Brunn e in mezzo a quel paesaggio fatto di boschi e di selvaggina, da sembrare la cornice ideale per una rappresentazione del *Franco Cacciatore* di Karl Maria von Weber⁵. Ma il distarsi di interessi filosofico-religiosi lo indusse a rinunciare ai diritti della primogenitura in favore del fratello e a intraprendere studi di musica e di filosofia. Così, dal piccolo mondo del Waldviertel il padre della nostra scrittrice passò al mondo metropolitano di Vienna e di Praga, nella cui università fu professore di filosofia⁶ per più di trent'anni (dal 1897 al 1930).

La biografia di Imma Bodmershof può considerarsi specularmente opposta a quella del padre; anch'essa suddivisa in due parti, ma con una successione inversa: dal mondo metropolitano di Monaco, Vienna e Praga, dov'era maturata la sua formazione di autodidatta, al piccolo mondo della provincia austriaca, nel quale volle fissare la sua residenza di proprietaria-

³ *Milch auf Gestein*, cit., p. 31.

⁴ Cfr. I. Bodmershof, *Kleine Autobiographie*, in *Unter acht Winden*, Graz/Vienna 1962, p. 123.

⁵ Cfr. il ritratto della figura paterna, tracciato dalla scrittrice nel volume commemorativo del centenario della nascita: *Christian von Ehrenfels*, in *Gestalthaftes Sehen*, Darmstadt 1960, pp. 427-35.

⁶ La sua opera, che va dalla gnoseologia all'etica, dall'estetica alla cosmogonia, è stata di recente ristampata dal Philosophia-Verlag di Monaco: Christian von Ehrenfels, *Philosophische Schriften in vier Bänden*, Monaco-Vienna 1982-90.

amministratrice. Vinse in lei il richiamo delle origini, il fascino dell'infanzia? Per quanto importanti, queste componenti non bastano da sole a spiegare le ragioni della scelta, che in ultima istanza dev'essere riportata alla volontà di difendere la scrittura. Da quali minacce?

Qui, in presenza di un personaggio oltre modo schivo, che amava attribuirsi il carattere di una "Cordelia"⁷, la costellazione storica e le testimonianze esterne ci soccorrono forse meglio degli avari spunti autobiografici. Imma Bodmershof accenna discretamente alla profonda depressione che colpì il padre durante la prima guerra mondiale: alla vista del crollo del mondo circostante. Ma uno dei suoi allievi più intelligenti ci illustra in termini meno generici il contesto nel quale quella crisi venne a maturare. L'allievo si chiama Max Brod e, come studente dell'università di Praga nonché come *habitué* di casa Ehrenfels, è in grado di rievocare assai persuasivamente⁸ la parabola che portò il fondatore della teoria della "Gestalt" a perdere l'ottimismo degli studi musicologici, da cui quella teoria era nata, per guardare con occhio sempre più preoccupato al futuro dell'Europa, nella quale vedeva un'inesorabile decadenza della specie umana. Quando la guerra era nell'aria, all'anziano professore-filantropo sembrò assurdo che in un cosmo ordinato da leggi divine il principio di distruzione potesse avere tanto facilmente il sopravvento. Ipotizzò pertanto una sua cosmogonia⁹, nella quale la creazione del mondo è un'opera tuttora in fieri, e Dio, quale principio dispensatore di forma (*Gestalt*), deve continuamente lottare contro il caos informe.

E Imma von Ehrenfels? Quale fu la sua reazione al mutamento dei tempi? Non conosciamo confessioni, ma i fatti parlano chiaro. Una giovinezza, che sembrava destinata al privilegio della fortuna, fu radicalmente stravolta. La guerra significò per lei, come per la nobiltà austriaca in genere, il trauma spaventoso della scomparsa di un retroterra storico plurisecolare; ma per lei significò anche, in modo dolorosamente concreto, la distruzione della vita privata: il padre irriconoscibile per quattro anni, come spento dal suo male; il fidanzato, cui era legata da affetto intensissimo, caduto nell'ecatombe di Verdun¹⁰. Se aggiungiamo i "fasti" del do-

⁷ Cfr. I. Bodmershof, *Christian von Ehrenfels*, cit., p. 435.

⁸ Cfr. M. Brod, *Streitbares Leben 1884-1968*, Monaco-Berlino-Vienna 1969, pp. 209-219.

⁹ Chr. v. Ehrenfels, *Kosmogonie* (1916), in *Philosophische Schriften*, cit., vol.4, pp. 69-230.

¹⁰ Si tratta di Norbert von Hellingrath, valente studioso ed editore di Hölderlin. Di "Norbert", singolare incrocio tra nobiltà greca e borghesia militare bavarese, la Bodmershof continuerà a parlare sino alla fine come di una figura vivente. Il tono del-

poguerra, con l'inaudita inflazione e il nazionalismo montante, ce n'è d'avanzo per ritenere che la giovane Imma dovette partecipare di uno stato d'animo allora diffuso tra la sua generazione: quello di avere ereditato una costellazione storica priva di vie d'uscita e assai vicina al "crollo del mondo" (*Weltuntergang*) che gli espressionisti avevano peraltro predicato.

Ma l'espressionismo non è un capitolo che rientri nel noviziato della nostra. L'unica scuola letteraria che l'autodidatta abbia conosciuto da vicino è il circolo di George, frequentato a Monaco e Heidelberg insieme con il fidanzato. Votato al culto di Hölderlin, Norbert von Hellingrath non poteva giurare nelle mani di un secondo maestro e non fu pertanto tra gli allievi più vicini al sacerdote dell'estetismo tedesco¹¹. Né risulta che ne subisse particolarmente il fascino la giovane Imma. La quale peraltro andava incontro a un'epoca della storia austriaca in cui l'estetismo, lungi dal costituire un valido viatico, sarebbe diventato un vistoso anacronismo.

Fu così che, negli anni torbidi del primo dopoguerra, dovette lentamente farsi strada nella Bodmershof l'esigenza di raccogliere le forze e di assicurare alla sua esistenza un fondamento che la preservasse dal pericolo della dispersione. Tornò nella provincia austriaca non per riposare nelle origini, ma per ricostituirle con l'impegno di un lavoro lungo e faticoso, tenuto programmaticamente lontano dagli ozi della vita campestre. Si trattava di realizzare, sia pure nella piccola isola del Waldviertel, l'ideale della vita semplice, spendendo i propri giorni a fianco dei contadini, degli artigiani e di tutti coloro che da secoli erano esclusi dalla grande storia. Per questo poté costituirsi nella sua scrittura, venuta a maturazione con i ritmi lenti della campagna, un atteggiamento di viva partecipazione al mondo degli umili, lontano tanto dal populismo, quanto dall'aristocraticismo. Alla gente della sua terra ella si lega con tutte le fibre dell'animo¹², ma senza lasciarsi confinare nei limiti di una *Heimatsdichtung* esclusiva. Ai viaggi frequenti per l'Europa corrisponde la scoperta di ambienti-limite, lontanissimi dalla terra natia e nei quali la natura o la storia hanno sottoposto l'umanità a prove altrettanto dure. È il caso della città di Bruegge, assurta sotto il casato dei conti di Fiandra a tale splendore che nemmeno la po-

l'attualità ritorna da ultimo nella corrispondenza con Heidegger, interessato agli studi hölderliniani di Hellingrath: e siamo già a cinquant'anni di distanza dalla morte del fidanzato.

¹¹ Cfr. E. Salin, *Um Stefan George. Erinnerung und Zeugnis*, Monaco-Duesseldorf 1964, pp. 97 ss.

¹² Nel Waldviertel è tra l'altro ambientato uno dei suoi romanzi maggiori: *Die Rosse des Urban Reuthner* (*I cavalli di Urban Reuthner*, 1950), Karlsruhe 1982.

tente monarchia francese era riuscita a piegare. Ma la ferita decisiva la infligge il mare all'inizio dell'era moderna: riempiendo il porto di sabbia, priva la città delle navi e del commercio marino, e ne segna con ciò l'inevitabile declino¹³.

E la Sicilia? Imma von Bodmershof aveva almeno due buone ragioni per considerarla un laboratorio ideale per la sua scrittura. All'epoca della sua prima visita (1927) vigono nell'isola condizioni di vita particolarmente dure per vasti strati della popolazione: «Ancora oggi», dice Gigliola al protagonista di *Sale di Sicilia*, «nell'interno dell'isola viviamo in una povertà tanto dura e spietata che Lei come continentale non può nemmeno immaginare» (p. 40). Ma la povertà non costituisce l'unica sfida per la popolazione siciliana. C'è un'altra caratteristica, assai più seducente ai fini della lotta tra caos e forma, che all'erede della teoria della *Gestalt* preme verificare: il continuo passaggio da una dominazione straniera all'altra. Un maturo personaggio del romanzo, il notaio Farrangacci, pur consapevole dell'affascinante varietà di stili portata in Sicilia da tante dominazioni, non ha dubbi sul bilancio pesantemente negativo che esse hanno comportato sul piano civile: «Ma non esiste al mondo, e di sicuro non in Europa, un paese nel quale in uno spazio così piccolo si sia tanto lottato, si sia concentrato un tale cumulo di atrocità e ingiustizia. Il crimine torreggia su di noi, più alto del Mongibello» (p. 84).

Come ha reagito l'uomo insulare a una costellazione tanto particolare? Tocca al conte Della Rocca richiamare l'attenzione del "continentale" Roberto sul viluppo di contraddizioni che si contendono l'animo del siciliano colto: «Troppe sono le sollecitazioni di tredici, quattordici culture straniere e sovrapposte una all'altra; bisogna essere nati in Sicilia e portare in sé tutto ciò per poterne superare le contraddizioni» (p. 47). Ma tali contraddizioni si risolvono diversamente nell'uomo subalterno, contadino o pescatore che sia. La diffidenza, quale atteggiamento fondamentale, e il silenzio, quale sua saggia espressione, diventano la caratteristica ancestrale degli umili in Sicilia. Si forma una moltitudine amorfa, sempre uguale a se stessa, che passa attraverso i secoli quasi ignorando il tempo, e di cui la scrittrice crede di individuare la tipologia negli strati (autoctoni?) eternamente perdenti ed eternamente rassegnati ad obbedire al vincitore di turno.

¹³ È l'argomento del romanzo *Die Stadt in Flandern* (*La città delle Fiandre*, 1939), poi rielaborato col più pregnante titolo di *Das verlorene Meer* (*Il mare perduto*, 1952).

Nella pittoresca processione che nel romanzo accompagna i funerali del figlio di un onorevole catanese eliminato dalla mafia la popolazione siciliana si presenta veramente come un campionario delle etnie europee e mediorientali. Vi sono individui possenti, da sembrare “discendenti di Ercole”, accanto a “giovani lavoratori dai fianchi snelli, le cui movenze serbavano la grazia inconsapevole di efebi greci”. Gruppi di uomini “dalla pelle bruna come quella degli arabi” e dagli “ardenti occhi a mandorla” si alternano a giovani “alti come alberi”, di colorito e taglio decisamente nordici. Uomini, “con la cervice carnosa e robusta degli antichi romani”, ostentano nel portamento la nobiltà del loro retaggio accanto ad altri concorrenti, “pallidi di colorito”, ma inconfondibili per la grandezza del loro incedere, “i discendenti degli spagnoli” (pp. 7-8).

Lo scarto di tale colorita galleria resta per i diseredati privi di ascendenza storica, i quali sembrano portare le stimmate dell'imperfezione fisica nella mancanza di una forma propria o nell'ibrido mescolamento di forme diverse: «E in mezzo a tutti costoro, come calcinacci tra pietre squadrate, uomini piccoli e scuri, i cui tratti erano indefiniti al pari del loro portamento, e nei quali si trovava una mescolanza di tutto ciò che negli altri aveva mantenuto la sua propria conformazione» (p. 8).

Ma è lontano dalla scrittrice un atteggiamento di disprezzo o di aristocratica sufficienza nei confronti di tale modesto sostrato della società siciliana. Ché anzi, quando dall'abituale passività il popolo passa all'azione, ella affida al protagonista il compito di indagare il significato meno superficiale di molte manifestazioni che, a tutta prima, provocano il suo disorientamento. Nei paesi dell'entroterra siciliano Roberto assiste alle cerimonie della settimana santa e resta sconcertato per l'intreccio di pratica religiosa e di culto della superstizione che sfila davanti ai suoi occhi fino a notte alta. Il farmacista di Enna, che si autodefinisce una persona illuminata, è lapidario nel suo giudizio: «Quello che anno per anno vi si verificava in occasione della Pasqua era una vergogna per la Sicilia; ormai venivano i forestieri per guardarsi quelle processioni come se fossero sfilate di selvaggi. E lo erano anche, feste della primavera pagana. Oggi la gente portava maschere cristiane, come prima ne aveva portate romane e ancor prima greche. Al posto di Demetra, madre della terra, ora portavano in giro per le strade la statua della Madonna» (pp. 71-72). Ma un rappresentante della borghesia non istruita la pensa diversamente: «Io non ho studiato, ma il semplice buon senso mi dice che qualcosa dev'esserci dietro a tutto ciò. Sono venuti in Sicilia molti grandi popoli, e ognuno di essi ha portato con sé una religione [...] Ed ora abbiamo il cristianesimo appunto; non si capi-

sce perché debba essere una vergogna se in esso si è conservato anche qualche elemento delle religioni precedenti» (p. 72).

Non a caso i disputanti sollecitano il giudizio del forestiero Roberto, che deve ponderare a lungo la sua risposta per riuscire a comporre le sue contrastanti impressioni: ferma restando la necessità di sollevare la miseria secolare dell'isola mediante l'impiego della tecnica, non si deve però commettere l'errore di abbandonare la fede solo perché può trasformarsi in superstizione. Ci sono certo pericoli nella situazione attuale del culto, ma essi possono dialetticamente trasformarsi in imprevisi risultati positivi: «Certo, un cristianesimo come quello siciliano, nel quale permanevano impulsi tanto forti del mondo antico, era in una situazione di pericolo. La superstizione potrebbe portare la fede a consunzione, ma forse anche la fede potrebbe dal patrimonio ereditato e tenuto ancora in vita trarre forza e potenziarsi in un modo altrove impossibile» (p. 72).

Qui, come altrove, la religiosità della scrittrice trova terreno fertile per affermare un cristianesimo dimentico di limitazioni dogmatiche e aperto all'eredità nobile del mondo antico. Laddove, nello stesso torno di anni, Leonardo Sciascia andava rafforzandosi nel convincimento di una scarsa vocazione religiosa del popolo siciliano, attestata appunto dalla sopravvivenza di pratiche paganeggianti, nel romanzo *Sale di Sicilia* si delinea l'ipotesi opposta di un cristianesimo non solo preparato, ma anche potenziato dal retaggio spiritualmente più alto del mondo pagano. È nientemeno che un monsignore il personaggio che in tribunale difende appassionatamente la devozione mitriaca del defunto Matteo: «Nel culto di Mitra Matteo ha visto un presagio del cristianesimo, il presagio di una successiva perfezione. Il confronto tra le due religioni gli ha richiamato in vita molto del patrimonio originario che la pratica quotidiana ha ridotto a fossile. Su di lui la rappresentazione del *sacrificium mithriacum* ha agito come stimolo alla massima realizzazione della vita cristiana» (p. 121).

Di che si tratta? Il protagonista del romanzo, il tedesco Roberto, viene in Sicilia alla fine della guerra per entrare in possesso della proprietà lasciatagli in eredità dallo zio Matteo, un lontano parente della madre italiana. La proprietà consiste principalmente di un vigneto (ma non mancano un appezzamento di castagni e uno di noccioli), situato sulle pendici dell'Etna, poco sopra Sant'Alfio, e dotato di casa colonica e di casa padronale. In quest'ultima, nella stanza che fu di Matteo e che diventa di Roberto, risalta in mezzo a una suppellettile ridotta all'essenziale un'imponente scultura raffigurante il sacrificio del toro ad opera di Mitra. Il defunto Matteo, che l'aveva acquistata a caro prezzo quand'essa era stata ri-

trovata tra le fondamenta di una vecchia casa della costa¹⁴, aveva ispirato la sua irreprensibile condotta agli insegnamenti della dottrina mitriaca. Che perciò lo stesso Matteo fosse da alcuni reputato insano di mente, è solo un espediente che consente alla scrittrice di fare impugnare il suo testamento e di mettere in scena tutta una famiglia di concorrenti eredi, corredata da appendici malavitose. Ma più significativi dell'intenzione principale della scrittrice risultano il soggetto della devozione mitriaca e il contesto in cui essa viene rappresentata.

Matteo è tutt'altro che una figura di fanatico o di retrogrado. Possiede una moralità così alta da essere definito "una specie di santo moderno" (p. 36). Il suo processo di formazione è esemplare: da giovane commissario di polizia a prefetto di Palermo; da servitore dello Stato a promotore di una riforma agraria; da ministro della repressione antimafia a ministro del perdono nei confronti dei mafiosi che gli avevano ucciso il figlio. E proprio quest'ultimo atto (la rinuncia alla vendetta e al potere, e il ritiro a vita privata) viene tenuto a battesimo dalla dura etica della dottrina di Mitra. Ma c'è di più. La conversione a un culto ormai scomparso non matura in Matteo all'ombra dei castagni del suo podere etneo, ma si nutre della lezione di un eminente studioso di storia della Sicilia, il professore Gilberto dell'Università di Catania. Non si tratta insomma dello spontaneo riaffiorare o del persistere di una tradizione antica, ma di una scelta culta: dovuta a quale ragione?

Si potrebbe pensare al lato oscuro, misterioso, del personaggio-zio, di cui Roberto finirà per diventare l'erede spirituale oltre che testamentario. Un ascetismo integrale, spinto fino alla negazione degli impulsi vitali, induce alla fine Matteo a cercare nel culto di Mitra l'approvazione della sua inflessibile pratica del sacrificio. Ma la rinuncia alla vendetta e il suo annullamento nel perdono sono precetti squisitamente cristiani, sicché nel personaggio la vecchia religione indo-persiana e quella cristiana convivono e si rinsaldano a vicenda.

Alla ricerca di una religione antidogmatica, capace di accogliere in sé forme compiute del divino, si capisce come la Bodmershof sia stata catturata dal fascino di far rivivere in Sicilia, l'isola "delle tredici culture", il culto di Mitra¹⁵. Introdotto nell'impero romano dai miliziani che difendevano i

¹⁴ Il ritrovamento non è del tutto romanzesco, se pezzi del bassorilievo mitriaco sono venuti alla luce ancora negli anni sessanta alla periferia di Siracusa (scavi Voza). Debbo la segnalazione all'archeologo Anna Maria Fallico dell'Università di Catania.

¹⁵ Agli esperti è peraltro noto che quello di Mitra non fu tra i culti orientali più diffusi in Sicilia: cfr. G. Sfameni Gasparro, *I culti orientali in Sicilia*, Leiden 1973, pp. 156-61.

confini e spesso erano di origine orientale, tale culto convisse per qualche secolo pacificamente col cristianesimo grazie alla diversa distribuzione territoriale delle due religioni. Solo a Roma esse erano contigue e finirono per entrare in una concorrenza tanto più aspra quanto più forti erano le analogie tra i loro riti; analogie che indussero i padri apologisti a vedere nei misteri persiani un'imitazione satanica dei riti cristiani. Anche i seguaci di Mitra si chiamavano "fratelli" e si purificavano attraverso un battesimo. Onoravano la domenica e celebravano la nascita del sole il 25 dicembre. Avevano una morale imperativa e predicavano l'ascesi, ritenendo la continenza, la castità e l'autocontrollo come le virtù più importanti¹⁶.

Sotto il profilo artistico, l'introduzione della scultura mitriaca risulta una trovata quanto mai felice. Essa non ha solo un fascino esoterico, ma risulta come un geroglifico funzionale allo sviluppo dell'azione e, soprattutto, all'evoluzione del protagonista, che procede di pari passo con la progressiva decifrazione del segreto racchiuso nel bassorilievo mitriaco. Si può dire anzi che la scrittrice sottoponga Roberto a un processo di iniziazione che ricalca le orme già seguite da Matteo. Messo dinanzi a una scena di sapore barbarico come la tauroctonia, Roberto cerca di indagarne il senso facendo ricerche nella Biblioteca Universitaria di Catania. L'autrice gli manda in soccorso un classico dell'argomento¹⁷, ma limitatamente a tre brani che non sono i più adatti a dissolvere i dubbi del profano. In uno di essi si fa addirittura riferimento all'usanza di purificare l'iniziato col sangue di un toro appositamente scannato (taurobolio), senza specificare che tale usanza, propria di altre religioni orientali, non era praticata nel culto di Mitra. Il brano più lungo è una rievocazione dettagliata dell'impresa che porta Mitra a inseguire e uccidere il toro riprodotto nella scena canonica del sacrificio. Ma si tratta di una spiegazione accortamente incompleta, che non chiarisce come il carattere mite, para-cristiano, dell'eroe possa conciliarsi con la feroce uccisione del toro, animale sacro peraltro alle civiltà più antiche per la sua utilità nella cultura dei campi.

In realtà Mitra aveva ricevuto dal dio sole l'ordine di uccidere il toro che aveva catturato; lo esegue a malincuore e solo perché non può sottrarsi al volere del dio supremo. E solo dopo avere compiuto il sacrificio, l'eroe ne capisce il significato: dalla coda del toro nasce la spiga, ossia il

¹⁶ Per tutto cfr. Franz Cumont, *Les mysteres de Mithra*, Parigi 1902.

¹⁷ I brani citati tra virgolette alle pp. 27-28 sono letteralmente riportati dall'edizione tedesca del Cumont: *Die Mysterien des Mithra. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der römischen Kaiserzeit*, Lipsia-Berlino 1923. Non c'è traccia invece dell'opera *Il culto di Mitra in Italia* di un certo Monetti, nella quale Roberto avrebbe trovato inseriti i brani del Cumont.

grano; dal suo sangue la vite, cioè il vino; dal suo corpo tutte le erbe e le piante utili all'umanità; mentre il suo seme, invano insidiato dal serpente e dallo scorpione, genera ogni sorta di animali domestici. In tal modo l'eroe tauricida diventa, grazie al sacrificio che aveva accettato di compiere, il creatore di tutti gli esseri benefici; dalla morte che aveva causato era nata nuova e più feconda vita.

Solo lentamente Roberto verrà a capo di tale significato; si può anzi dire che il percorso della sua *Bildung* o formazione interiore sia racchiuso tutto tra la diffidenza originaria per una dottrina oscura e insensata (che teme abbia davvero minato la salute mentale di Matteo) e la fede finale nel modello di vita dello zio, che diventa nello stesso tempo strumento e condizione indispensabile per aggiudicarsi la proprietà. Qui tocchiamo l'aspetto forse più debole del romanzo: il rapporto fideistico del protagonista nei confronti di uno zio mai conosciuto e della sua terra, ugualmente estranea. Basta il primo (peraltro poco ospitale) impatto con la Sicilia per indurre Roberto a tirare un bilancio impietoso del proprio passato e a ripudiarlo in blocco, sentendosi improvvisamente agli inizi della sua vera vita: «Roberto cominciò a meditare sul suo passato: non aveva forse, dopo l'infanzia, sopportato soltanto la sua vita, invece di viverla? Il passato, guerra e ristrettezze, durante il lungo viaggio era caduto in mare e affondato pezzo dopo pezzo, ed egli si trovava ora nel presente, che era pieno di suoni, gusti e colori [...] I suoi sensi percepivano tutto in una tensione nuova e in quest'ora lo riempì la sensazione che la sua vera vita cominciasse proprio adesso in quel luogo» (p. 4).

Si potrebbe pensare al precedente illustre di Goethe, che già nel "paradiso" di Napoli crede «di essere diventato un uomo del tutto diverso» (*Viaggio in Italia*, 16 marzo 1787); solo che dietro alla metamorfosi mediterranea del poeta di Weimar ci sono le nebbie grevi di una corte tedesca, mentre Roberto arriva in Sicilia come un personaggio del tutto disincarnato. Sappiamo solo che è stato in guerra e che la guerra non gli ha risparmiato né la casa, né i genitori; che alla madre italiana deve i rudimenti di quella lingua che dovrà diventare sua. Per il resto, non conosciamo nemmeno il suo grado d'istruzione e, pur essendoci presentato come un trentenne avanzato, il suo personaggio porta piuttosto i segni di un adolescente alla Hesse, recettivo nei confronti di una realtà nuova, alla quale è però predestinato. Insomma, per quanto strano possa sembrare, è proprio il protagonista il personaggio che più sconfina nel tipo. Non a caso Roberto è l'unico individuo di cui ignoriamo il fisico. La sua tedeschtà non viene sottolineata neppure da un riferimento alla statura o al

colore degli occhi, non foss'altro che per contrapporli allo sguardo magnetico e cangiante del suo rivale in amore, il siculo conte Mauro Della Rocca.

Quanto alla sua personalità, vi sono simpatiche esplosioni di ingenuo sconcerto nei confronti di certi pregiudizi radicati nella società siciliana dell'epoca. Quando la famiglia dei pretendenti all'eredità gli manda in casa come rappresentante una figlia (Fia) poco più che ragazza, col fine recondito di pretendere successivamente nozze riparatrici, Roberto guarda il notaio che lo mette in guardia da tale pericolo «con l'aria di chi metta in dubbio la sanità mentale dell'interlocutore» (p. 65). E quando lo stesso notaio aggiunge che, data l'avvenenza della fanciulla, le nozze con Fia non sarebbero poi una cattiva soluzione del processo in corso, la replica di Roberto suona pronto risentimento: «So che Lei è mio amico, ma oggi debbo quasi dubitarne. Non sono cieco per il fascino straordinario della ragazza. Ma non mi sposerò certo per questo e meno che mai per ottenere una proprietà» (p. 66).

Del personaggio altrettanto sapida risulta l'avversione teutonica ai compromessi, in una terra dove il compromesso è all'ordine del giorno. Quando il sindaco di Sant'Alfio gli rivolge una larvata minaccia di testimonianza sfavorevole nel caso in cui Roberto non sia disposto a cedergli un pezzo di vigneto, la risposta di quest'ultimo («Se Matteo era veramente pazzo, lo deve attestare anche davanti al giudice; non voglio un trattamento di favore, né voglio per tutto l'oro del mondo indurLa a una falsa testimonianza») risulta incomprensibile alla logica del buon uomo. Divertente e colorita la sua reazione contro un moralismo che reputa suicida: «Qui il sindaco si lasciò sfuggire una bestemmia, si assestò il berretto sulla nuca e andò via esclamando: "A questo punto non so davvero chi sia il pazzo"» (p. 82).

Per il resto però l'agire di Roberto è veicolato dal molteplice apprendistato che l'isola gli impone. A cominciare dalla lingua, un dialetto in cui egli non rintraccia elementi in comune con l'italiano imparato dalla madre, e di cui all'inizio non intuisce neanche le movenze espressive principali. Ma nemmeno quando l'ostacolo linguistico è stato superato, diventa facile il colloquio tra Roberto e le persone con cui ha a che fare. Anzi la maggior parte degli interlocutori lo disorienta con un'ostinata ambiguità di atteggiamenti: «Da quando era arrivato in Sicilia, se si escludeva forse il vecchio notaio Farrangacci, aveva incontrato solo persone che avevano almeno due facce e lo costringevano a indovinare degli enigmi» (p. 88).

C'è poi da fare conoscenza con l'ambiente naturale: non tanto col pae-

saggio, che costituisce un importante capitolo a sé, quanto con quella terra ricevuta in eredità, di cui Roberto, seguendo le orme dello zio, vuole personalmente attendere alla cultura. Qui l'autrice riesce ad evitare le insidie di una facile *Heimatlidung*, nel senso che ci risparmia inni alla vita di campagna o rappresentazioni idilliache del lavoro dei campi. Subito dopo il suo arrivo nel vigneto, Roberto è affascinato dalla zappa, uno strumento di lavoro «tutto certezza e destinazione» (p. 9), che lo ripaga della misteriosa doppiezza di molti siciliani. Ma deve presto constatare che, nonostante la prigionia lo avesse abituato a «lavori pesanti, anche quelli della terra, non era tuttavia in grado di soddisfare quello che la consuetudine sembrava esigere in Sicilia. Dopo pochi giorni divenne febbricitante» (p. 10).

Certo, non mancano capitoli esaltanti in questa *Bildung* applicata alla viticoltura, come l'apprendimento dell'arte della potatura verde. Ciò che al riluttante esordiente sembrava un'operazione brutale (affondare il taglio delle cesoie nel tralcio vivo della vite), diventa una naturale attività di correzione quando egli acquista sensibilità per la singola pianta e per le proporzioni della sua forma: «Cominciò a diventargli ovvio di che cosa abbisognasse ogni vite per arrivare ad uno sviluppo perfetto. Ogni pianta doveva crescere per forza propria, secondo una propria legge; ma era continuamente minacciata dal materiale superfluo che essa generava insieme con le sostanze veramente necessarie» (p. 99).

Ma questo o altri episodi felici, che si compiacciono di rintracciare nella natura il principio della forma fondante, ossia conferme alla teoria della *Gestalt*, sono tutti iscritti in un contesto che quel principio mette in forse sino alla fine: il paradosso di una terra che deve la sua fertilità a un principio distruttivo, al quale peraltro può tornare a soccombere. Roberto la sottopone ad un'analisi puntigliosa, nel vano tentativo di trovare analogie con altri tipi di humus e senza riuscire a identificarne il principio informatore: «Egli non riusciva a capacitarsi e tuttora gli sembrava improbabile che quella terra fosse lava. Ogni colpo di zappa affondava nella lava ed estraeva della lava, per quanto differente fosse il suo aspetto. Spesso era molto nera, ma talvolta anche color ruggine con striature accese oppure di colore stranamente smorto, come di pallida cenere. Talvolta pesante come metallo macinato, talaltra leggiera come tufo, infine del peso proprio dell'humus migliore. Ma in ogni caso la terra restava mescolata a schegge acuminata come il vetro, che tagliuzzavano la suola delle scarpe; restava sempre una terra secca ed emanava sempre esalazioni imprevedibili che conservavano ancora qualcosa dell'antica durezza» (p. 81).

C'è infine il momento più alto dell'apprendistato, la chiave di volta di tutta la *Bildung* che consente a Roberto di resistere agli attacchi degli avversari (malavita compresa) e di avere la meglio su un rivale in amore temibile come Mauro Della Rocca. Nell'un caso come nell'altro la superiorità dello straniero si afferma attraverso la sua capacità di interpretare più profondamente degli altri il patrimonio culturale e ambientale della Sicilia: Roberto diventa insomma siciliano migliore dei siciliani stessi. Una lunga convalescenza e la cattività nella grotta-prigione dei mafiosi costituiscono l'occasione per la rivelazione delle verità ultime, dal protagonista faticosamente ricercate.

I libri del professore Gilberto, di cui Matteo era stato allievo, gli rendono familiare il vasto mondo mitologico collegato con tanta onomastica della Sicilia (Efesto e l'Etna; Plutone/Proserpina e Pergusa; Eolo e le Eolie; ecc.), ma soprattutto gli forniscono una chiave di lettura per i monumenti dell'antichità, le cui figure mitologiche «non si dovevano interpretare come rappresentazione di singoli uomini o animali, ma come stadi esistenziali di un uomo o di un dio, consegnati all'immagine. I loro messaggi, inoltre, non erano rivolti all'intelletto, ma esclusivamente alla sensibilità metaforica dell'osservatore» (p. 131).

È questa sensibilità metaforica che permette a Roberto di scorgere nell'impressionante varietà di immagini e rappresentazioni mitologiche un presagio costante: «un mondo superno ed uno sotterraneo rispetto all'uomo; e questi al centro, investito di una decisione» (p. 132). Analogo il messaggio che Roberto legge nella scultura di Mitra. La lotta intrapresa dal dio per addomesticare il toro è un simbolo per la lotta che ogni uomo deve intraprendere per conto proprio, memore delle opposte direzioni nelle quali le sue forze, al pari delle fiaccole dei dadofori, possono essere rivolte. Perciò, contro ogni suggerimento dell'intelletto, il protagonista decide di restare in Sicilia e di respingere le nozze con Fia.

Il dilemma amoroso (cedere alle lusinghe di un amore sicuro o perseverare sino in fondo nella conquista di un incerto amore sublime) si veste nel finale di un involucro intellettualistico. Le due figure deputate a rappresentare l'universo femminile siciliano sono abbastanza profilate da giustificare la scelta di Roberto. Fia è figlia di un pescatore e, per quanto graziosa e ambiziosa, spende il suo fascino in funzione della "grande vita" che sogna di conquistare al di fuori di Porto Ulisse. Gigliola è segnata dall'arte, e da un'arte severa. Anche se le sue produzioni in ceramica fanno bella mostra di sé nella strada principale di Catania e sono spesso destinate al grande mondo, l'artista vive e opera nell'eremo di Enna, dove talvolta l'inver-

no pare che non debba finire mai e il resto del mondo è spesso «eliminato dalla nebbia» (p. 141). Orfana di entrambi i genitori, ella vive nella più dura solitudine in seguito alla morte del nonno, quel professore Gilberto che le ha però impartito un'educazione tanto solida quanto liberale.

Insomma la differenza tra i due personaggi è tanto elevata che l'affiorare della tentazione esercitata da Fia risulta artificiosa, invocata al solo scopo di accrescere la crisi del protagonista per rendere più grande la sua vittoria finale: «Roberto si sentì trascinare da una corrente impetuosa, ma ne divenne consapevole e perciò si rese conto che quella strada lo portava al fondo, e che l'infimo stava per sostituirsi al sublime» (p. 188).

L'infimo e il sublime: la presenza di due mondi antitetici che si contendono il volere dell'uomo, essere ontologicamente intermedio, è già stata scoperta quale ricorrente nel mondo mitologico e nelle sue rappresentazioni. Nella solitudine disperante della grotta-prigione Roberto riprende le sue meditazioni sul tema e trova, prima ancora della possibilità di fuga, la certezza di non avere finora seguito semplicemente un cammino altrui. Pertanto anche il dilemma amoroso, piuttosto che dall'interferenza di una delle ragazze, viene risolto all'interno di questo processo di autocoscienza, che finisce per escluderle entrambe: «Era arrivato il momento che Roberto afferrasse ciò che lo aveva circuito; egli doveva spingersi fino al cuore della realtà, dove c'era la decisione determinante. Il sipario si apriva, il sipario della scena che si trovava in lui stesso. Ma sul palcoscenico non c'erano né Gigliola né Fia, e nemmeno chi lo minacciava, ma lui e solo lui» (p. 191).

Quando torna in libertà, Roberto ha virtualmente concluso il suo apprendistato. Nel buio della (platonica) caverna il suo pensiero si era spinto sino al «fuoco primigenio» della liturgia mitriaca, al fuoco come origine prima del mondo, celebrato in versi oscuri che Matteo aveva a suo monito copiato. Anche in questo caso non si tratta di un principio univoco, ma soggetto nel tempo a perdere la purezza delle origini; e anche in questo caso l'uomo occupa una posizione intermedia tra due stadi: bruciando nel fuoco più tardo, egli dimentica quello primigenio. L'insegnamento della scultura mitriaca diventa ora più chiaro: «Si trattava di ordinamento. Un fuoco stava in alto, l'altro in basso. E si trattava di metamorfosi. Come quello superiore era diventato inferiore, così il fuoco inferiore poteva tornare a diventare superiore. All'uomo era data la possibilità della metamorfosi. Egli poteva tenere alta la fiaccola o rivolgerla in basso» (p. 191).

Dal passato al presente; dall'archeologia alla natura: quale la legge del fuoco che da millenni cova nel grembo dell'Etna? Come tutti i forestieri,

Roberto è sconcertato fin dal suo arrivo per la noncuranza con cui i siciliani della zona interessata seguono l'attività del vulcano. Egli non ha ancora imparato a convivere con una tale forza della natura, né con le sue estrose imprevedibili manifestazioni. Si informa pertanto su date e dettagli delle ultime eruzioni, ma indaga anche sul passato più lontano, sulla preistoria del Mongibello, visitando l'orrida Valle del Bove, un tempo sede del vecchio cratere.

Qui siamo oltre i limiti del creato, un vero e proprio antimondo dalle forme mostruose e consegnate al rigore della morte: «La Valle del Bove somigliava a un nido nel quale giacevano privi di vita e attorcigliati tra di loro giganteschi serpenti. A guisa di fauci spalancate, si levavano tra i loro corpi i crateri spenti [...] Non c'era nulla di vivo lassù, non il più piccolo movimento, né una foglia che si spostasse, non un uccello o almeno un insetto; e perfino l'aria si era fermata, come se anch'essa fosse morta» (p. 61). Si tratta del trionfo dell'informe, del periodico sovvertimento dell'ordine naturale: il fuoco sotterraneo che emerge dalle viscere della terra, ne rompe la crosta e si libra verso il cielo. Dopo lunghe speculazioni e meditazioni, Roberto diventa interessato spettatore di un tale fenomeno, che mette ancora una volta a repentaglio la proprietà, quando finalmente essa sembrava essere conquistata.

Al vulcano, che sotto certi rispetti può essere considerato il vero protagonista del romanzo, spetta così il compito di dire l'ultima parola e di esercitare quell'incosciente giustizia che, come aveva dichiarato Mauro Della Rocca, non ha mai fatto distinzione tra i buoni e i cattivi. L'opera di distruzione, a Roberto nota per sentito dire, cade ora sotto i suoi occhi e viene ritratta con straordinaria efficacia fin dal suo cominciamento: «Boati sotterranei intronavano e scuotevano la notte. Dal fondo dei crateri masse di vapore, di fumo e di magma infuocato irrompevano con una tale pressione da fare saltare in aria le strette bocche. La rigida crosta terrestre si rompeva e massi di lava nera volavano in alto in mezzo al rosso dei vapori infuocati; la forza del vulcano scagliava nell'aria pesi enormi come fossero ciotoli» (p. 210).

Quale la reazione del protagonista? C'è innanzi tutto lo stupore, fatto di paura e ammirazione, di chi viene messo di fronte a un'esperienza elementare come quella del fuoco. Echi di un richiamo primordiale e irresistibile per il senso comune si registrano nel grido corale con cui dalla costa vengono salutati i primi bagliori dell'eruzione: «La festa, la festa del monte!» (p. 209). Ma c'è anche l'inquietante conferma della natura paradossale del vulcano, che sembra concentrare in sé tutte le contraddizioni

dell'isola: «Ciò che si verificava sotto gli occhi di Roberto era il principio del mondo, la sua nascita dal fuoco sotterraneo. Principio e fine nello stesso tempo, giacché il mondo distruggeva nuovamente ciò che aveva creato, quasi che distruggere e creare avessero la stessa importanza» (p. 210).

C'è infine, di fronte all'ineluttabile avanzare delle fiamme, una reinterpretazione della scultura mitriaca. Il bassorilievo, che al momento dell'evacuazione Roberto decide di lasciare nella casa, acquista un nuovo dinamismo, non solo nel senso che le figure di pietra si trasformano ai suoi occhi in esseri viventi, ma soprattutto perché la loro azione diventa un modo di narrare la *fabula* di lui medesimo. E non si tratta più di azione univoca e consolatoria, ma, come tutte le esperienze dell'uomo, dialettica e incerta sino alla fine: «Nella sua stanza si avvicinò alla scultura. Vide quelle figure quasi esseri viventi che si muovevano in un'azione nella quale era coinvolto lui stesso. Era lui che aveva lasciato bruciare la fiaccola capovolta; ed era lui che l'aveva levata in alto. Era lui il toro, sottoposto al sacrificio della sua metamorfosi; ed era lui stesso colui che aveva eseguito il sacrificio. Ma tutto ciò era appena cominciato ed egli doveva mangiare ancora innumerevoli manciate di sale prima di giungere alla conclusione» (p. 212).

Evelyne Polt-Heinzl
(Wien)

*Elfriede Jelineks verstörende Arbeit im Steinbruch der Sprache
«Wolken.Heim.» als Analyse historischer Gedächtnislücken*

Gattungsmäßig tritt uns Elfriede Jelineks 1990 erschienener Text «Wolken.Heim.» undefiniert gegenüber. Er verzichtet auf ein erzählerisches Subjekt ebenso wie auf äußere Merkmale des Dramas. Es gibt weder Regieanweisungen noch Szeneneinteilung noch dramatische Rede und Gegenrede. Mit Ausnahme des Copyright-Hinweises «Bühnenrechte beim Theaterverlag Nyssen & Bansemer, Köln», deutet nichts auf den Entstehungszusammenhang als Theatertext hin. Die schön ausgestattete Erstausgabe – mit ihr eröffnete der Steidl Verlag die Reihe «Ränder» – erschien im Februar 1990 und erhielt von den Ereignissen rund um den Fall der Berliner Mauer eine besondere Aktualität, weshalb es der Verlag auch unterließ, auf den tatsächlichen Entstehungszeitraum (1987/88) zu verweisen. Der lockere Flattersatz des Bandes verstärkt optisch den Eindruck lyrischer Prosa, den der hymnische Ton der sorgfältig durchkomponierten 24 Gesänge erweckt. Erkennbar sind die 24 Abschnitte, deren Länge zwischen einer und maximal vier Seiten (Abschnitt 7) variiert, durch eingeschobene Leerzeilen im Druckbild. Das Dialogische ist mit der Parallelführung der Fremdstimmen ausschließlich in den Textfluß selbst eingelagert. Damit ist eine Art Endpunkt jener Entwicklung erreicht, die seit dem ersten Stück «Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften» (1977/78) zur zunehmenden Verknappung der Dialoge zugunsten immer längerer Monologblöcke führte.

«Wolken.Heim.» ist das Werk Elfriede Jelineks, das am exzessivsten mit fremdem Textmaterial arbeitet, das die Sprechweise des Werkes nachhaltig prägt, ohne in einen integrierten neuen Text eingeschmolzen zu sein. Die Ränder und Brüche der heterogenen Fragmente und damit die Kopräsenz der differenten Stimmen aus unterschiedlichen Diskurszusammenhängen

werden immer wieder sichtbar, woraus der Text eine enorme innere Spannung bezieht. In einer Art Nachspann heißt es im Buch «Die verwendeten Texte sind unter anderem von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der RAF von 1973 – 1977». Die Einschränkung «unter anderem» ist eine für Jelineks Quellenangaben typische «Unschärfeformel»¹, eine Aufforderung zur Spurensuche nach weiteren Bezugsstellen, die sich mit literaturwissenschaftlichem Detektivgeist auch ausforschen lassen². In einem knapp fünfzig Seiten langen Monolog spricht sich ein bis zur Unerträglichkeit chauvinistisches Wir – das bald und schon lange vor der definitiven Festlegung als deutsches zu erkennen ist – beinahe ausschließlich mit Textsegmenten der genannten Autoren aus. Von Elfriede Jelinek stammen im wesentlichen nur der Tendenzverstärkung dienende Zitatveränderungen, zur Einmontierung notwendige Füllsel und jene refrainartig wiederkehrenden fremdenfeindlichen bis faszistoiden Phrasen, die in ihrer insistierenden Penetranz das Rückgrat und den roten Faden des Textes bilden. In der präpotenten Inszenierung der Wir-Rede scheint ein Bezug auf Ilse Aichingers 1946 geschriebenen «Aufruf zum Misstrauen» verborgen. «Kaum haben wir stammelnd versucht, wieder "ich" zu sagen, haben wir auch schon wieder versucht, es zu betonen»³, heißt es da. Knapp ein halbes Jahrhundert später zeigt Elfriede Jelinek ein sich hemmungslos selbst betonendes Wir, das seine markigen Phrasen schon wieder unverhohlen und laut zu Gehör bringt. Rhythmus und Aggressionspotential der Phrasen – wir sind zuhaus / wir sind bei uns / wir sind hier / wir sind wir / wir gehören uns / wir sind nicht die andern / die müssen fort – nehmen von Abschnitt zu Abschnitt an Tempo und Dichte zu, was dem Gesamttext einen beängstigend vorwärtsdrängenden Sog verleiht. Bei den zitierten Autoren dominiert absolut der Rückgriff auf Hölderlins Lyrik, die, zum Großteil verzerrend und deformiert verwendet, dem gesamten Text den «hohen» Ton leiht. Da die Zitate ungekennzeichnet bleiben und zudem häufig auf kurze charakteristische Wortgruppen reduziert oder auch stark abgewandelt werden, sind sie

¹ Heide Helwig: Mitteilungen von Untoten. Selbstreferenz der Figuren und demonstrierte Identität in Hörspiel und Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Jg. 25. 1994. H. 2, S. 389-402, S. 391.

² Vgl. dazu: Georg Stanitzek: Kuckuck. In: Dierk Baecker, Rembert Hüser, Georg Stanitzek: Gelegenheit. Diebe. 3 x deutsche Motive. Bielefeld: Haux, 1991, S. 11-80.

³ Ilse Aichinger: Aufruf zum Misstrauen. In: Materialien zu Leben und Werk. Hrsg.: Samuel Moser. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990, S. 16f, S. 17.

im Lektürevorgang wohl nur von Hölderlinkennern zu enttarnen. Wer Hölderlins Gedichte liebt, wird diese Profanierung und sprachliche Brutalität beängstigend finden und zumindest spontan einen Impuls zur Verteidigung Hölderlins empfinden. Die starke Präsenz Hölderlins ist insofern auffällig, als «*Wolken.Heim.*» ursprünglich geschrieben wurde für einen Kleist-Schwerpunkt im Rahmen des Zyklus «*Wir Deutschen*» am Bonner Schauspielhaus im Herbst 1988, also ein Jahr vor den Ereignissen des Jahres 1989, die das Stück aus heutiger Sicht direkt zu kommentieren scheint⁴. Der Titel des «Raumprojektes von Hans Hoffer mit einem Text von Elfriede Jelinek» lautete: «*Kleist – eine Invention*».

Das provokative Potential des Textes trat in den Reaktionen auf die Premiere des Stückes mit einer Intensität zu Tage, die den Vorwurf der Überzogenheit von Jelineks Kritik am Fortleben chauvinistischer Tendenzen zum Verstummen bringt. Insistiert «*Wolken.Heim.*» was Fremdenhaß und übersteigertes Wir-Gefühl betrifft auf mentalitäts- wie ideologiegeschichtlichen Kontinuitäten vom deutschen Idealismus über den Nationalsozialismus bis in die deutsche Gegenwart, gibt ihm die Reaktion einer Reihe deutscher Theaterkritiker recht. In ihren ablehnenden Besprechungen von Jelineks «*Wortsud*»⁵ vergessen sie nicht den Hinweis, daß Autorin wie Bühnenbildner Hans Hoffer Österreicher sind, also Fremde, also auf deutschem Theaterboden nicht ganz befugt. «Die Autorin aus Wien tritt allen Ernstes an nachzuweisen, daß “das deutsche Wesen” – und daran soll die Welt genesen – von Hölderlin über Adolf, den Bebarteten, aus dem österreichischen Braunau bis zu Ulrike Meinhof – bestimmt war von dem Gedanken, andere zu unterjochen, sie “heim ins Reich” zu holen»⁶, meint Tanina Nevak im *General-Anzeiger für Bonn* und Ulrich Schreiber sieht in dem Stück eine «privatmythologische(n) Heimfindung der Autorin auf dem deutschen Theater, mag dessen Besucher das Ergebnis solcher Trauerarbeit über den Verlust der angestammten Heimat auch als Heimsuchung empfinden. Für Elfriede Jelinek mag es ein deutsches Trauerspiel sein, in Bonn und nicht am Wiener Burgtheater gespielt zu werden»⁷. Daß

⁴ Eine faszinierende Lektüre von «*Wolken.Heim.*» als «Kommentar» zur deutschen Wiedervereinigungsdebatte unternimmt Stanitzek 1991, a.a.O.

⁵ H. D. Terschüren: In Wortfluten ertrunken. In: *Kölnische Rundschau*, 23.9.1988.

⁶ Tanina Nevak: Von deutschem Wesen. In: *General-Anzeiger für Bonn*, 23.9.1988.

⁷ Ulrich Schreiber: Die Heimsuchung der Elfriede Jelinek. In: *Frankfurter Rundschau*, 7.10.1988. Die Betonung von Jelineks Nationalität verwenden unerschwinglich oder offen argumentativ etwa auch: Eva Pfister: Wenn der Geist von der Stirn rinnt. In:

Elfriede Jelinek ihre in «*Wolken.Heim.*» inszenierte (Sprach)Analyse chauvinistischer bis faschistoider Kontinuitäten und Tendenzen nicht allein an die deutsche Adresse gerichtet wissen wollte, sondern Österreich immer mit impliziert sah, hätten alle Kritiker aus den Werken und Stellungnahmen der Autorin wissen können. Wohl um dieses Mißverständnis endgültig zu beseitigen schrieb Elfriede Jelinek für die österreichische Erstaufführung am Wiener Volkstheater 1993 eine Art Epilog – der auf der Bühne etwa ein Viertel der Inszenierung ausmachte – mit dem Titel «An den, den's angeht»⁸, in dem das Thema des «Wiedergängertums» der NS-Ideologie konkret und mit der ihr eigenen Schärfe auf aktuelle politische Entwicklungen in Österreich bezogen wird.

Der größte Teil von «*Wolken.Heim.*» besteht aus Zitaten, schon der Titel ist gleichsam eines. Er spielt auf zwei Komödien von Aristophanes an: «*Die Wolken*», eine Satire auf die sophistische Philosophie seiner Zeit, die mit «*wolkigen*» Sprach- und Denkkapriolen alles und jedes zu begründen weiß, und auf die Komödie «*Die Vögel*», in der zwei athenische Bürger auf der Suche nach einem behaglichen Domizil zu den Vögeln kommen und mit diesen eine Stadt im Luftreich zwischen Himmel und Erde, zwischen Göttern und Menschen gründen, das «*Wolkenkuckucksheim*», im heutigen Sprachgebrauch Chiffre für Weltflucht und Realitätsverlust. Das mittlere Substantiv ist durch einen Punkt ersetzt. Das Leichte, Unbeschwerte und Heitere der Komödie, ihre utopische Dimension sind (von der Geschichte) getilgt, der Gesang verstummt. Daß der Kuckuck ausgespart und zugleich durch den Punkt doch präsent bleibt, ist allerdings auch anders interpretierbar. Der Kuckuck ist ein heimatloser Brutparasit, der seine Eier in fremde Nester legt, wo die heranwachsenden Jungvögel ihre Stiefgeschwister erbarmungslos aus dem Nest drängen, und der Titel wird so lesbar als «*Deutschland im Bild des Kuckuckseis, des Monstrums, des Punkts, an den man nicht rühren darf und doch rühren muß*»⁹. Die beiden Punkte – der zweite für einen Werktitel eher unüblich – signalisieren mit der typographischen Zerrissenheit die unversöhnliche Trennung zwischen den beiden Nomen und verleihen dem Heim / der Heimat etwas bedrohlich Finales. Durch die Kürzung entstehen aber auch neue Bezüg-

Rheinische Post, 28.9.1988; Jens Frederiksen: Knastprosa im Wortkäfig. In: *Die Welt*, 23.9.1988.

⁸ Elfriede Jelinek: *An den, den's angeht*. In: *Wespennest. zeitschrift für brauchbare texte und bilder*. Nr. 91. 1993, S. 35f.

⁹ Stanitzek 1991, a.a.O., S. 73.

lichkeiten. Eine Verbindung ist sowohl herzustellen zum «Grab in den Wolken» aus Paul Celans «Todesfuge» als auch ganz banal zu den Heim-ins-Reich-Tönen, was die österreichische Schuldverstrickung schon dem Titel einschreibt¹⁰.

Sieht man die in «Wolken.Heim.» verwendeten Textpassagen durchgängig als ideologische «Entlarvung» oder Kritik an den zitierten Autoren, müssen Auswahl und Verwendung des Materials über weite Strecken problematisch erscheinen¹¹. Mit aller Bewußtheit wird den Zitaten nicht nur durch das Herausreißen aus dem «angestammten» Zusammenhang Gewalt angetan, sondern je nach Maßgabe der Notwendigkeiten der destruirenden Intention auch durch absichtlich verfälschende Zuspitzung, Übertreibung oder auch Verkehrung. Die konsequente Ahistorisierung der Zitate – bis hin zur fast durchgängig normalisierten Orthographie –, die unterschiedslos ineinander gefügt werden, verwirrt, solange man nicht akzeptiert, daß es in der Regel um eine Bewertung der verwendeten Autoren nicht geht; die Zitate sind nicht oder zumindest nicht primär der Gegenstand, sondern das Medium der Kritik. Was hinterfragt wird, sind die politischen Implikationen des deutschen Idealismus und der hymnische Ton der klassischen Literaturtradition. «Deutsch ist die Sprache der Dichtung und der Vernichtung», heißt es in «Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr»¹². Während die Ungeheuerlichkeiten der jüngsten deutschen Geschichte sich ereigneten, standen die Täter zeitgleich nicht an, «ihren» Hölderlin und ihren Goethe – auf den Jelinek hier zugunsten der Konzentration auf die deutsche Romantik verzichtet, was mit dem Entstehungskontext im Rahmen des Kleist-Projektes zu tun haben dürfte – zu zitieren, zu rezitieren, zu verehren. Demontiert werden so die in der Rezeption zu sprachlichen

¹⁰ Hinweise auf mögliche weitere Bezugnahmen des Titel geben Maja Sibylle Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen, Basel: Francke, 1996. (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. 15), S. 204ff; Yasmin Hoffmann: *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1999. (= Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur), S. 161ff; Stanitzek 1991, a.a.O., 13ff, der auch eine Reihe von Bezügen zu Aristophanes «Die Vögel» in Jelineks Text herausarbeitet (S. 44ff) und Evelyn Annuß: *Zwangsleben und Schweigen in Elfriede Jelineks «Wolken.Heim.»*. In: *Sprache im technischen Zeitalter*. Jg. 38. 2000. H. 153, S. 32-49, S. 42f.

¹¹ Für viele: Margarete Kohlenbach: *Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks Wolken.Heim*. In: Kurt Bartsch, Günther A. Höfler (Hrsg.): *Elfriede Jelinek*. Graz, Wien: Droschl, 1991. (= Dossier. 2). S. 121-153, S. 131ff.

¹² Elfriede Jelinek: *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*. Prosa. Reinbek: Rowohlt, 1985, S. 154.

und kulturellen Mustern erstarrten Standards des bürgerlichen Bildungsgutes, dem die Spuren der NS-Vergangenheit unauslöschlich eingeprägt sind. Indem die Unschuld auch jener nicht im Wortsinn dem NS-Diskurs einzuverleibenden Teile des Bildungskanons gelehnet wird, wird um ihre Rekonstruktion gerungen.

In diese Richtung deutet auch der ebenfalls im Text zu findende Verweis auf Walter Benjamins «Engel der Geschichte» (WO 22)¹³. Angeregt durch Paul Klees Bild «Angelus Novus» beschreibt er ihn in seinem 1939/40 geschriebenen Essay «Über den Begriff der Geschichte» so:

Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.¹⁴

Der Trümmerhaufen ist real zu deuten als die Millionen vom Nationalsozialismus zerstörten und ermordeten Leben, die vom deutschen Eroberungskrieg devastierten Länder. Unmittelbar vorangehend spricht Benjamin in Bezug auf das kulturelle Erbe aber auch eine andere Dimension dieses Trümmerhaufens an:

Die jeweils Herrschenden sind aber die Erben aller, die je gesiegt haben [...] Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist.¹⁵

Jelineks «zertrümmernde» Montage von Textpartikeln der deutschen Literatur- und Geistesgeschichte zwingt den Leser, sich den Trümmern

¹³ Die Angaben in Klammer beziehen sich auf Elfriede Jelinek: *Wolken.Heim*. Göttingen: Steidl, 1990. (= Ränder. 1).

¹⁴ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: W. B.: *Gesammelte Schriften* Bd 1.2. Hrsg.: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. 3. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990, S. 691-704, S. 697f.

¹⁵ Ebda S. 696.

der Geschichte ebenso zu stellen wie diesen Fragwürdigkeiten und Brüchen, die dem kulturellen Überlieferungsprozeß eingeschrieben sind.

In «*Wolken.Heim.*» findet sich nur in der geringeren Zahl der Fälle eine unverfälschte Wiedergabe des Zitats, in der Regel bedarf es entstellender Abtrennung des Kontextes oder direkter Eingriffe in den Wortlaut. Soweit die Originalzitate sich der vom Wir des Monologs repräsentierten Ausgrenzungsideologie widersetzen, werden sie entstellt, umgeschrieben, in ihr Gegenteil verkehrt; jene, die diese Ideologie einschließen, werden weitgehend unverändert übernommen, allenfalls mit zuspitzenden Phrasen ergänzt. Der «Respekt vor der Zitierstelle» verhält sich über weite Strecken «umgekehrt proportional zur “Reinheit” von deren Wiedergabe»¹⁶. Mühelos und auch ohne dem Autor Unrecht zu tun, fügen sich Passagen aus Heideggers Rektoratsrede von 1933¹⁷ ein, sein Bekenntnis «zum geschichtlichen geistigen Auftrag des deutschen Volkes als eines in seinem Staat sich selbst wissenden Volkes» (WO 36). Sehr nahe am Original sind auch die arroganten bis offen rassistischen Äußerungen über die Neger, über slawische und orientalische Kulturen aus Hegels «Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte»¹⁸ (z. B. WO 18, 19, 22) und die kaum weniger bedenklichen Passagen aus Johann Gottlieb Fichtes «Reden an die deutsche Nation»¹⁹. Im Falle von Hegel wie Fichte sind die Zitate zwar semantisch relativ unverändert und insofern «authentisch», aber zweifellos ginge eine Interpretation fehl, die die beiden Autoren auf die hier verwendeten Äußerungen zu reduzieren gedächte. Nicht nur, daß Diktion und Termini zur Zeit der Romantik zum Teil andere Inhalte und Bedeutungsebenen transportieren, enthielten die Werke von Hegel wie Fichte aus ihrer Zeit heraus auch ein Potential, das sich zu den hier in Frage stehenden ideologischen Entwicklungen gegenläufig verhält. Für alle diese wenig manipulierten Zitate von Heidegger, Hegel und Fichte und auch für diejenigen aus den Briefen der inhaftierten RAF-Mitglieder aus den Jahren

¹⁶ Stanitzek 1991, a.a.O., S. 22.

¹⁷ Martin Heidegger: Die Selbstbehauptung der deutschen Universität. Das Rektorat 1933/34. Frankfurt/M.: Klostermann, 1983.

¹⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke [in 20 Bänden]. Auf der Grundlage der Werke von 1832 – 1848. Bd 12: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 612).

¹⁹ Johann Gottlieb Fichte: Reden an die deutsche Nation. Einl., Hrsg.: Reinhard Lauth. 5. Aufl. Hamburg: Meiner, 1978. (= Philosophische Bibliothek. 204).

1973 bis 1977²⁰ gilt, daß sie sehr direkt, sehr konkret und sich selbst kommentierend sind. Im Gesamtgefüge des Textes wirken sie wie Stopplichter. Die je eigene Sprechweise dieser vier Textquellen hebt sich dort, wo sie in längeren Passagen zitiert werden, vom Sprachfluß der stärker einmontierten und amalgamierten Hölderlin- und Kleist-Zitate abrupt ab, nur hier werden die Ränder der Zitate auch im Lesefluß greifbar, ohne Rechercheaufwand wird klar, hier spricht eine andere Stimme. Darüberhinaus finden sich über annähernd drei Viertel des Textes verteilt nicht auf den ersten Blick erkennbare Bezüge auf Hegel und Heidegger, die der Gemeinsamkeit in den Gedankengebäuden der beiden Philosophen – ihre immaterielle Konstruktion von Geschichte – nachspüren²¹.

Die Kleist-Zitate sind in den hymnischen Ton des Gesamttextes eingefügt, ihre Zahl scheint vergleichsweise gering²², für die Organisation des Textes kommt ihnen eine entscheidende Bedeutung zu. Eine der Motivketten, die den Text durchziehen, ist die Metapher der Untoten, die in Jelineks späterem Roman «Die Kinder der Toten» (1995) im Zentrum stehen wird. Ort der (Un)Toten ist der (Heimat)Boden, zugleich Symbol der verdrängten Schuld und Inbegriff diffuser Sehnsüchte nach Heimat und Geborgenheit. Untot sind die Opfer, die als ungesühnte Schuld in die Gegenwart hereinreichen genauso wie die Ideologie, die zu ihrer Ermordung führte²³. In «Wolken.Heim.» schreibt sich das Bild der Untoten zum einen, laut vorangestellter Selbstaussage der Autorin (WO 7), von Leonhard Schmeisers Essay «Das Gedächtnis des Bodens»²⁴ her, dem eine Reihe weiterer Zitate bzw. Zitate von Zitaten entnommen sind. Zum anderen findet sich eine Schlüsselstelle dazu in Heinrich von Kleists «Hermannsschlacht» (1808), ein Stück über den deutschen Gründungsmythos in der Schlacht im Teutoburger Wald, das der Vereinnahmung im deutschnationalen Sinn tatsächlich wenig entgegenhält. In Jelineks Text einmontiert ist allerdings keine der offen bedenklichen Passagen, in denen die Römer in erklärter kriegshetzerischer Absicht als Menschenjäger, geile apenninische

²⁰ Pieter H. Bakker Shut (Hrsg.): *das info. Briefe von gefangenen aus der raf aus der diskussion 1973 – 1977*. Kiel: Neuer Malik Verlag, 1987.

²¹ Vgl. dazu: Heike Fischer: *Materialistische Theoreme in ausgewählten Werken Elfriede Jelineks*. Aachen: Shaker, 1997. (= Sprache & Kultur), S. 190-230.

²² Einen umfassenden ersten Überblick über entschlüsselte Zitatstellen gibt Kohlenbach 1991, a.a.O., S. 144ff.

²³ Vgl. dazu: Pflüger 1995, a.a.O., S. 216ff.

²⁴ Leonhard Schmeiser: *Das Gedächtnis des Bodens*. In: *Tumult*. 1987. H. 10, S. 38-56.

Hunde und höhnische Drachenbrut tituliert werden, sondern der mehrmalige Bezug (WO 27, 32, 54, 55) auf die Begegnung des römischen Feldherrn Quintilius Varus im Teutoburger Wald mit der Alraune (Fünfter Akt, vierter Auftritt), der er die berühmten drei Fragen stellt: «Wo komm ich her? Wo bin ich? Wohin wandr' ich?» Die Antworten lauten in variierter Reihenfolge: «Aus Nichts [...] Ins Nichts [...] Hart zwischen Nichts und Nichts». Die Alraune (*Mandragora officinalis*), dargestellt als ein Zwischending zwischen Mensch und Pflanze – bei Kleist ein altes Kräuterweib mit Krücke und Laterne –, ist wohl aufgrund ihres menschenähnlichen Wurzelstockes eine alte Zauberpflanze, deren Tradition ins alte Ägypten zurückreicht. Auch bei Griechen und Römern war die Alraune bekannt. Im Mittelalter werden die Sagen von ihrer Wunderkraft (sie treibt Dämonen aus und hilft verborgene Schätze finden) und von den Schwierigkeiten ihrer Beschaffung umfangreich ausgeschmückt und im deutschen Volksglauben tauchte die Sage auf, die Alraune entstünde unter dem Galgen vom Samen eines Gehängten, weshalb sie auch «Galgenmännlein» geheißen wurde, eine anregende (Denk)Figur für die Motivkette von Schuld / Blut und Boden / Wiedergängertum.

Wie schon in «Lust» kommt auch in «*Wolken.Heim.*» eine Sonderstellung im Textgefüge der Lyrik Hölderlins zu, auf die sowohl was Umfang wie Anzahl der verwendeten Texte betrifft am häufigsten und am deformierendsten rekurriert wird. Als «höchste Ausformung der deutschen Sprache»²⁵ bot sich die Lyrik Hölderlins als Material vielleicht auch deshalb besonders an, da seine musikalische Kompositionstechnik Verwandtschaft aufweist zu Jelineks eigenen poetischen Verfahrensweisen²⁶. Sein Sprachrhythmus wirke auf sie «wie ein Herzschrittmacher oder ein Metronom», erklärt Elfriede Jelinek in einem Interview²⁷. Im Fall Hölderlins stellt sich die Frage nach «Gerechtigkeit» im Umgang mit den Hypotexten²⁸ am schärfsten. Zwar ist er auch der Verfasser der später so genann-

²⁵ Riki Winter: Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Bartsch/Höfler 1991, a.a.O., S. 13f.

²⁶ In ihrem 1991 erschienenen Text «Totenauberg», der den Diskurs aus «Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr» und «*Wolken.Heim.*» weiterführt, findet sich auch der ironische Selbstkommentar: «Fünf Jahre mindestens werde ich jetzt Hölderlin nicht mehr zitieren» (Elfriede Jelinek: *Totenauberg*. Ein Stück. Reinbek: Rowohlt, 1991, S. 30).

²⁷ Franz Fend / Wolfgang Huber-Lang: «Eine lautlose Implosion». Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *Phönix*. Theaterzeitung. 1994, H. 73, S. 4f, S. 5.

²⁸ Zu den Begriffen Hypotext und Hypertext vgl. Gérard Genette: *Palimpseste*. Die Literatur auf zweiter Stufe. A. d. Franz.: Wolfram Bayer, Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993. (= Edition Suhrkamp. 1683. *Aesthetica*), S. 14ff.

ten «vaterländischen Gesänge», deren Sprachlichkeit wie Aussagerichtung aber ist aus dem Zeitkontext ihrer Entstehung her völlig anders zu werten und sein leidenschaftlicher Republikanismus ist mit der Intention des neuen Kontextes kaum kompatibel. Steht die Unschuld des Hypotextes hier im wesentlichen außer Frage, gilt das nicht für die Rezeption. Die pietätlosen Verfälschungen und Umschreibungen, die Jelinek gerade an Hölderlins Versen vornimmt, sind so auch zu lesen als Sichtbarmachung der Enteignung dieses Autors durch bildungsbürgerliche und später nationalsozialistische Vereinnahmung. Jelineks ahistorische Deformierung der Hölderlinschen Lyrik wiederholt die ahistorische Lektüre der nationalsozialistischen Indienstnahme, wodurch dieser Teil der Rezeptionsgeschichte scharf konturiert wird. Für Dieter Burdorf verweisen Jelineks Hölderlinzitate «gerade durch ihre verfremdete Gestalt auf das Original. Dessen utopisches und emanzipatorisches Potential, die in ihm entworfenen Bilder vom herrschaftsfreien Zusammenleben der Menschen, der Versuch, Subjektivität mit Mitteln der Literatur gegen alle gesellschaftlichen Widerstände zu entwerfen und zu bewahren, wird in Jelineks Prosatexten nicht etwa denunziert oder destruiert, sondern in der Negation gerade festgehalten»²⁹. Anders ausgedrückt:

«Wolken.Heim.» zitiert gar nicht Hölderlin, sondern Hölderlin-Begeisterung.³⁰

Die Lyrik Hölderlins, der sein Sehnsuchtsland Griechenland ein Leben lang mit der Seele suchte, bedurfte für die Indienststellung in «Wolken.Heim.» der radikalsten Eingriffe und Umschreibungen. In den griechischen Hymnen und Gesängen, die Jelinek ebenso und ebenso häufig wie die Gedichte an Deutschland verwendet, mußte die grundlegende und dem jeweiligen Gedicht Richtung und Gehalt gebende geographische wie kulturelle Verortung umgepolt werden. Liest man die neue Kontextuierung als Kommentar zu Hölderlins Gedichten und nicht zur Rezeption seiner Gedichte, wäre der Vorwurf einer «Fixierung der Gedichte Hölderlins auf eine narzißtische Germanophilie»³¹ zweifellos gerechtfertigt. Der radikalste und flächendeckendste Eingriff bei allen Zitaten ist aber die Tilgung des lyrischen Ich und die gewaltsame Inthronisierung des monologi-

²⁹ Dieter Burdorf: «Wohl gehn wir täglich, doch wir bleiben hier». Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Jg. 21. 1990. H. 2, S. 29-36, S. 36.

³⁰ Stanitzek 1991, a.a.O., S. 17.

³¹ Kohlenbach 1991, a.a.O., S. 151.

sierenden Wir, das unaufhörlich «sprachliches Fremdgut»³² ohne Ansehen der Person des Urhebers reproduziert und mit Partikeln ideologischer Propagandaphrasen versetzt. Dieses Wir «schluckt sozusagen alles, was es an sprachlichem Material bekommen kann, und nimmt es ohne Rücksicht auf seinen historischen und ideengeschichtlichen Status in Besitz». Damit denunziert der Text als ganzes «eine Sprache, die sich alles und jedes – vom faschistischen bis zum RAF-Diskurs – einzuverleiben vermag, indem sie es enthistorisiert und damit mystifiziert»³³. Im Sinn von Roland Barthes ist die Sprache von «*Wolken.Heim.*» mythisierend, da sie «sich von vergangenen Sprachmustern “nährt”, sie deformiert und zugleich künstlich – als Stereotyp – am Leben erhält»; die Mythen werden «nicht nur destruiert, sondern es wird auch umgekehrt der sprachliche Prozeß der Mythisierung selbst dargestellt und zum Thema gemacht»³⁴. Der vampiristische Aspekt dieses Sprachflusses verankert das Motiv des Wiedergängertums auch in der Sprache des Wir, das vorgefertigtes Sprachmaterial für seine Zwecke auf- und aussaugt und zur entindividualisierten Wiederkehr zwingt.

Dieses Wir erhebt seine Stimme zu Beginn des ersten Abschnitts, der von Duktus wie Inhalt her als eine Art Auftakt vom Folgenden abgehoben ist. «Da glauben wir immer, wir wären ganz außerhalb». Dieser erste Satz – er entstammt sinngemäß der Heideggerschen Interpretation von Hölderlins Gedicht «Wie wenn am Feiertage ...»³⁵ – scheint bescheiden aufzutreten, spricht aber mit dem Verweis auf das Image des im imperialistischen Verteilungskampf um die Weltherrschaft zu kurz gekommenen Volkes einen Kernpunkt der deutschen Misere an. Den ganzen Text durchziehen die tautologischen Aussagen dieses Wir, das sich verbal ständig in beschwörender Selbstverherrlichung seine Existenz bestätigen muß und sie mit der manischen Wiederholung hohler Phrasen doch nie zu fassen bekommt. Im Gegensatz zu den folgenden Abschnitten ist die zeitliche Verortung hier eindeutig in der Gegenwart festzumachen. «Ein schö-

³² Helwig 1994, a.a.O., S. 390.

³³ Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler, 1995. (= Sammlung Metzler. 286), S. 124.

³⁴ Ebda S. 129. Zur Bedeutung von Roland Barthes für Jelineks Gesamtwerk vgl. Monika Szczepaniak: *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Frankfurt/M. u. a.: Lang, 1998. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. 1695) – «*Wolken.Heim.*» wird hier allerdings nicht mitgelesen.

³⁵ Vgl. dazu: Fischer 1997, a.a.O., S. 195f.

nes Gefühl, in der Nacht über unsre Autobahnbrücken zu fahren, und unten strahlt es aus den Lokalen: noch mehr Menschen wie wir! Ein heller Schein. Die Figuren, Fremde wie wir. [...] es strotzt vor lauter Zeichen von uns. » (WO 9) Da scheint ein unverdächtiges Wir-Gefühl sich zu äußern, das nicht an Ausgrenzung des Fremden denkt. Der abstrakte prometheische Stolz auf die Leistungen der menschlichen Zivilisation, der sich hier artikuliert, paraphrasiert eine Stelle aus Hölderlins «Wie wenn am Feiertage ...», das auf den folgenden Seiten wiederholt eingespielt wird: «Und wie im Aug ein Feuer dem Manne glänzt, / Wenn hohes er entwarf, so ist / Von neuem an den Zeichen, den Taten der Welt jetzt / Ein Feuer angezündet in Seelen der Dichter» (129)³⁶.

Im letzten Satz des Auftaktes wird dann das Grundthema angeschlagen, das durch kreisende Wiederholung und Variation im Fortgang des Textes immer beherrschender wird: «Jetzt sind wir zuhaus und erheben uns ruhig» (WO 10), gleich zu Beginn des nächsten Abschnitts ausgebaut zu: «Wir sind bei uns. Wo lebt Leben sonst? Schön bei sich zu sein». Der mittlere Satz ist Hölderlins Ode «Die Liebe» entlehnt, wo es als Hommage an «die Seele der Liebenden» heißt: «Denn o saget, wo lebt menschliches Leben sonst» (72). Nach einem wörtlichen Zitat aus «Wie wenn am Feiertage ...» das mit «und fern noch tönet der Donner» endet, folgt unvermutet der Satz «Wir schauern vor den andren». Semantisch wie sprachlich sind die beiden Sätze eigentlich unverbunden, dennoch färbt der Donner aus Hölderlins Gedicht, der hier ganz unzweideutig Teil der Beschreibung eines Morgens nach einem Sommergewitter ist, auf den xenophoben Schauer ab bzw. erhält der Donner vom folgenden Satz her eine semantische Zuschreibung, die ihn als akustische Erinnerung an drohende Attacken fremder Völkerschaften erscheinen läßt. Das ist eine der Verfahrensweisen im Umgang mit den verwendeten Hypotexten. Eine zweite folgt unmittelbar darauf: «Wir führen uns ebene Wege. Wir weichen nicht aus, denn wir gehören uns. » Der erste Satz ist Hölderlins Gedicht «Lebenslauf» entliehen, sein Sinn wurde allerdings ins Gegenteil verkehrt, denn bei Hölderlin steht: «[...] Denn nie, sterblichen Meistern gleich, / Habt ihr Himmlischen, ihr Alleserhaltenden, / Daß ich wüßte, mit Vorsicht / Mich des ebenen Pfads geführt» (73). Der deformierende Eingriff

³⁶ Eine Umschreibung dieser Gedichtzeilen ist einige Seiten später direkt eingebaut (WO 12). Die Seitenangaben von Hölderlins Gedichten beziehen sich auf: Friedrich Hölderlin: Gedichte. Hrsg., Nachw.: Konrad Nussbächer. Stuttgart: Reclam, 1986. (= Universal-Bibliothek. 6266).

betrifft die zweimalige Inthronisierung des Wir als Ersatz für Hölderlins lyrisches Ich ebenso wie für die «Himmlichen» und die Tilgung der Negation. Das Wir ist sein eigener Führer, die Wege haben eben zu sein, Umwege sind nicht vorgesehen.

Arbeiten diese beiden Verfahrensweisen mit bewußt verfälschenden Eingriffen in den Hypotext, sei es durch Transponierung in einen verzerrenden Kontext oder durch direkte semantischen Umschreibung bzw. Verkehrung, bringt der Beginn von Abschnitt drei einen weiteren Variationsstyp: «Das Licht scheint auch den Toten, aber wir machen uns breit drunter, liebliche Gärten» (WO 11). «Licht der Liebe! scheinst du denn auch Toten, du goldnes!» (95), so lautet der erste Vers der dritten Strophe in «Menons Klagen um Diotima». Auch unter Weglassung des Originalkontextes der Trauer um eine verlorene Geliebte enthält die Phrase «Das Licht scheint auch den Toten» ein poetisches Potential des Trostes, dem die Formulierung «aber wir machen uns breit drunter» sprachlich wie semantisch entgegengesetzt wird. Die angehängten «lieblichen Gärten» sind Hölderlinscher Ton, ohne daß eine konkrete Gedichtzuschreibung möglich oder sinnvoll wäre, da Hölderlin bestimmte, ihm eigene aber auch zeittypische lyrische Versatzstücke wiederholt verwendet. Zum Unterschied der ersten beiden Verfahrensweisen geht es hier nicht um den verfälschenden Eingriff in Semantik oder Wortlaut des Hypotextes, sondern um die Konfrontation des hohen Tons mit der bedrohlichen Aggressionsbereitschaft des kollektiven Wir³⁷. Ein charakteristisches Beispiel für diesen Verwendungstyp findet sich in Zusammenhang mit einem Textzitat aus den Briefen der RAF:

In unserm Haus sind aber auch diese nicht Fremde. Sie leben dreifach, eben wie auch die ersten Söhne des Himmels. Hier schnallen sie uns jetzt fest. So ists einfach eine Anweisung geworden, keinen mehr sterben zu lassen, ohne mit allen Mitteln so eine Entwicklung durch Gegenpropaganda neutralisieren zu können. (WO 44f)

Das ist eine wörtliche Passage aus Hölderlins «Am Quell der Donau» (133), die in dieser auf verbindende Eingriffe verzichtenden Konfrontation mit einem Zitat aus den Briefen der RAF die Diskussion rund um

³⁷ Zum Variationsreichtum und zur Komplexität von Jelineks Zitationsverfahren vgl.: Dorothee Lossin: Aspekte parodistischer Intertextualität. Eine Untersuchung zu Elfriede Jelineks «Wolken.Heim.». Freie Universität Berlin: Magisterarbeit, 1994; Stanitzek 1991, a.a.O.

Isolationshaft, Hungerstreik und die Praxis der Zwangsernährung kommentiert.

Das in Abschnitt eins (jetzt sind wir zuhaus) und zwei (wir sind bei uns) angeschlagene Thema wird im Textfortgang mit zunehmender Penetranz und steigender Aggressivität verdichtet und variiert. Abschnitt drei bringt mit dem ersten Rekurs auf Hegel eine ideologische Vertiefung «[...] der Geist aber ist das Bei sich selbst Sein. Wie wir. Wie wir. Zuhause sein. Bei sich sein» (WO 11). Wenig später folgt der erste ausgesprochene Bezug auf das Bild der Untoten in direkter Verbindung zur nationalsozialistischen Vergangenheit:

Zuhause sein, von dort die andern sehn mit ihren stumpfen Stirnen,
begraben im Boden wie Gold, Untote, wir aber sind zuhaus, wo wir
hinwandeln zwischen Himmel und Erd und unter den Völkern das
erste. (WO 12)

Diese Passage enthält in extremer Komprimiertheit die semantische Integration von nationalsozialistischer Rassenideologie (stumpfe Stirnen), germanischer Heldenmythologie (die Sage vom Kyffhäuser ebenso wie vom Hort der Nibelungen), den ersten Verweis auf das Fortleben völkischer, fremdenfeindlicher Ideologie und die bildungsbürgerliche Phrase für die Schöngeister unter den Anhängern und Mitläufern des NS-Regimes, die sich von der barbarischen Propaganda-Phraseologie nicht angesprochen fühlten. Bei Hölderlin sind es allerdings «die Kräfte der Götter», die «Hinwandeln zwischen Himmel und Erd und unter den Völkern» («Wie wenn am Feiertage ...», 129).

Die Schlußpassage von Abschnitt drei «Wir bezeugen uns: wir sind hier. / Uns gehören wir» ist mit dem hier noch abstrus klingenden Besitzanspruch des Wir auf sich selbst – das durch Einrückung im Druckbild eine zusätzliche Betonung erfährt – als Anspielung auf Eroberungskrieg und Arisierung lesbar.

Wir sitzen selig mitten im Leid [...] Doch die Jahre der Völker, sah ein
sterbliches Auge sie? Haben wir sie verkürzt, daß sie tiefer sich
beugen, daß die leisesten Saiten ihnen verstummen vor uns. Daß en-
den mögen mit Freuden sie vor uns? Oder geduldig auch wohl im
furchtsamen Bann wohnen, vor uns? (WO 13)

Das ist mit einer Umschreibung von Versen aus Hölderlins «An die Deutschen» (65f) ein beschönigender Verweis auf den Genozid am jüdi-

schen Volk, der explizit im Text nicht vorkommt³⁸. Das dreimalige «Wir aber wir aber wir aber» auf der Folgeseite leitet eine weitere Verschärfung des aggressiven Tons ein. Unmittelbar darauf folgen Hölderlins berühmte Verse «[...] auch wir sind / Tatenarm und gedankenvoll // Aber kommt, wie der Strahl aus dem Gewölke kommt, / Aus Gedanken vielleicht, geistig und reif die Tat?» aus «An die Deutschen» (64f), das leitmotivisch eingesetzt auf die Gefährlichkeit der Rede des Wir verweist (WO 14, 29f, 31, 32). Im abschließenden zweimaligen «[...] wir sind hier zuhaus! Wir sind hier zuhaus» (WO 14) wirkt das Ausrufzeichen vor der Wiederholung wie eine typographische Drohgebärde, die die Richtung der «reifenden Tat» beschreibt. Abschnitt fünf bringt als neues Thema den eigenen Boden ein, auf dem die anderen «nicht das Sagen» haben (WO 16). Auch das ist eine Paraphrase auf einen Hölderlinschen Vers mit eingebautem «Lesefehler». Im Gedicht «Der Frieden» heißt es nämlich: «[...] und es hat auf / Eigennem Boden der Mann nicht Segen» (63). Assoziationsketten entlang sprachlicher «Fehlleistungen» durch geringfügige lautliche Veränderungen am Wort (Sagen / Segen), durch die in der Sprache verborgenen Schichten und Bedeutungen nachgespürt wird, sind ein weiterer Variationstyp in Jelineks Montageverfahren, der vor allem in «Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr» seine ganze Meisterschaft entfaltet.

Alle nunmehr angeschlagenen Themenelemente werden in der Folge variiert, ausgeweitet und paraphrasiert. In den Abschnitten sechs und sieben finden sich die ersten längeren und deutlich im Text sich abhebenden Passagen von Hegel (WO 18, über die «Neger», WO 20 über die weltgeschichtliche Bedeutung des Germanischen Reiches, WO 22 über die slawische Nation). Gleichsam instrumentierend dazu häufen sich die Wiederholungen der Phrasen der Grundthemen: das bei sich Zuhause sein, der Besitzanspruch, der die ganze Welt umfaßt, inklusive der göttlichen Instanz: «Wir sind wir! Gott dort droben, er gehört uns!» (WO 19), «Wir gehören uns und behalten alles» (WO 21), und die immer offensivere Abgrenzung gegen alles Andere, Fremde: «Wir sind hier. Dort sind die andern. Aber wir nicht, wir nicht! Wir gehören uns» (WO 17), «Wir sind nicht die andren» (WO 19), «Die müssen fort!» (WO 20). Abschnitt neun bringt in Anschluß an den ersten Rekurs auf Fichte nach einem beschwörenden dreimaligen «Wir wir wir!» die definitive Bestimmung des kollekti-

³⁸ Wohl aber findet sich Anspielungen auf die Arierisierung jüdischen Eigentums, wie etwa: «Wir gehören uns und behalten alles [...] Und schauen in fremde Wohnungen, betasten alles und nehmen uns auf. Es gehört uns. Wartet nur!» (WO 21).

ven Wir: «Deutsche! Deutsche! Deutsche!» (WO 28), das in dieser Notation schon bei der Lektüre das Hörbild eines Volksempfängers assoziieren läßt, den die Autorin für die Bühnenszenierung vorsah³⁹. Ein zweiter strukturierender Einschnitt erfolgt in Abschnitt 15, wo erstmals aus den Briefen der RAF aus der Zeit der Isolationshaft zitiert wird (WO 38). Die Verwendung dieser Zitate bringt nicht nur die Frage nach Rekursen der RAF auf Pathos und Ideologie der Romantik als Thema ein, sondern auch jene nach dem Zustand der deutschen Gesellschaft angesichts ihrer Reaktion auf die Terroranschläge der RAF. Das ist der Einbezug eines jüngeren Kapitels verdrängter deutscher Geschichte, «das man einfach weggesperrt hat»⁴⁰. Zitiert wird in diesem Themenfeld Hölderlins Beschreibung von politischer Stagnation als «bleierne Zeit» («Der Gang aufs Land», 102) (WO 41), ein Bild, das auch Margarethe von Trotta für ihren gleichnamigen Film aus dem Jahr 1981 als Chiffre für den Deutschen Herbst des Jahres 1977 verwendete. Die bewaffneten Aktionen der RAF-Gruppe um Andreas Baader, Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin in den späten 60er und 70er Jahren mit dem Höhepunkt 1977 (Entführung des deutschen Arbeitgeberpräsidenten Hanns-Martin Schleyer und einer Lufthansa-Maschine nach Mogadischu), hatte zur Jagd auf potentielle Sympathisanten der Terroristenszene geführt, die nach Radikalenerlaß (1972) und Berufsverbotspraxis mit den Terroristengesetzen von 1977 in der Installierung des Überwachungsstaates mündete. Diese Ebene der jüngeren deutschen Vergangenheit wird im Text mit der Arbeit am Trauma der nationalsozialistischen Vergangenheit verwoben, unter anderem durch das in den RAF-Zitaten wiederholt verwendete Bild des Schlauchs⁴¹. «Laß dich fest-schnallen und Nahrung durch den Schlauch fließen», lautet die erste dieser Stellen (WO 40, wiederaufgenommen in WO 42) und gipfelt wenig später in der Anrufung «Dann wieder durch den Schlauch den Schlauch den Schlauch» (WO 44), die deutlich an die dreifachen Wiederholungen des «Deutsche Deutsche Deutsche» oder «Wir wir wir» (WO 28) erinnert. Der Schlauch vergegenwärtigt nicht nur den am 9. November 1974 verstorbenen Holger Meins, das Opfer von Hungerstreik und Zwangsernährung,

³⁹ Anke Roeder: «Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater». Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: A. R. (Hrsg.): *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989. (= Suhrkamp Taschenbuch. 1675), S. 141-160, S. 156. (Gekürzte Fassung auch in: *Theater heute*. 1989. H. 8, S. 30-32, S. 32).

⁴⁰ Fend/Huber-Lang 1994, a.a.O., S. 5.

⁴¹ Vgl. zum Folgenden Annuß 2000, a.a.O., S. 44ff.

das den Deutschen Herbst einleitete. «Schlauch» oder «Himmelfahrtsstraße» war der offizielle Name der SS für einen künstlich hergestellten, «verborgenen» Waldweg, der von den Auskleidebaracken zu den Gaskammern des Vernichtungslagers Treblinka führte.

Die Briefe der Toten aus der RAF werden über “den Schlauch” zur Pforte für die Erinnerung an die schweigend ungegenwärtigen Opfer. / ... / Diejenigen, die in unserer die Shoah immer wieder vergessen machenden Nach-Geschichte eines unnatürlichen Todes sterben, verwandeln sich in den Texten Jelineks in Türen, durch die die Masse der Toten als gesichtsloses, namenloses Stimmengewirr wiederkehrt / ... /⁴²

Erhält der Gesamttext durch die mit Wiederholung, Variation, Augmentation, Umkehrung, Kontraktion und Erweiterung präzise arrangierten parataktischen Ausrufungen und Beschwörungen des Wir seinen Zusammenhalt und seine Sinnggebung, erhält die Rede dieses Wir dadurch ihren Charakter des Gestammels und der Reproduktion hohler Sprachhülsen und kurzatmiger Propagandaphrasen. Die Wiederholungen und Abwandlungen der ewiggleichen Floskeln funktionieren wie musikalische Schleifen und erwecken den Eindruck eines Sprechens, das ebensowenig von der Stelle zu kommen scheint wie das Wir: «Wohl gehn wir täglich, doch wir bleiben hier» (WO 52). Mitunter bleibt eine Passage grammatikalisch im Offenen hängen und mündet wie eine hängengebliebene Schallplatte in eine reduplizierte Floskel:

Des Vaters Strahl, der reine, versengt uns nicht und tieferschüttert, die Leiden des Stärkeren mitleidend, bleibt in den hochherstürzenden Stürmen des Gottes, wenn er uns naht wenn er uns naht. (WO 10f)

Der Hölderlinsche Versschluß «[bleibt ...] das Herz doch fest» («Wie wenn am Feiertage ...», 130) ist nicht zu finden, so als würde ein Schüler verzweifelt versuchen, ein mühselig auswendiggelerntes Gedicht herzuleiern. Die Einbindung der repetitiv dazwischengeschalteten wortklingelnden Rede des Wir in den hohen Ton des Umgebungstextes konterkariert nicht nur die obsessive und zugleich hilflose Versessenheit auf Geist und Tiefe, sondern kommentiert auch die Problematik ahistorischer bildungsbürgerlicher Rituale. Diese den hohen Ton der implantierten Hypotexte kontrastierende Banalität wird verstärkt durch eine Reihe sprachspielerischer Bezüge zu Phrasen und Zitaten aus gesunkenem Kulturgut. Die in den Be-

⁴² Ebda., S. 46f.

sprechungen häufig herausgegriffene Wendung «Es rinnt uns Geist von der Stirne» (WO 13) spielt mit «Von der Stirne heiß / Rinnen muß der Schweiß» aus Friedrich Schillers «Lied von der Glocke», auch wenn gleichzeitig ein Bezug zu einem Vers aus Hölderlins «Elegie», der ersten Fassung von «Menons Klagen um Diotima» besteht. In der Wendung «Wir wären uns gewohnt und wohnten unter uns» (WO 11) ist das dem katholischen Ave-Gebet «Der Engel des Herrn» entnommene «Und das Wort ist Fleisch geworden / Und hat unter uns gewohnt» mitzuhören. In Hegels Entgleisung gegen die Neger ist das Verdikt «Oder er kann gehn» (WO 19) aus Schillers «Die Verschwörung des Fiesco zu Genua» eingebaut.

Die letzten Worte von «*Wolken.Heim.*» zitieren noch einmal Hölderlins Ode «Die Liebe», mit der in Abschnitt zwei die Bezugnahmen auf Hölderlins Lyrik einsetzten und das dazwischen nicht mehr verwendet wurde. Der Eindruck einer kreisförmigen Komposition wird verstärkt durch die Rückkehr zur Schreib- bzw. Rezeptionsgegenwart, die an den Gegenwartsbezug des Auftaktes anknüpft:

Und bei des Fremdlings besonderer Stimme stehen die Herden auf.
Wir sehen ihn nicht, und gesellte er sich auch zu uns, im Winde
klirrten die Fahnen. Bis heute wäre er namenlos, ewig hinab in die
Nacht verwiesen. Verstummt unter uns Lebenden. Wir aber. Wir
aber. Wir schauen mit offenen Augen und suchen immer nur uns.
Wachsen und werden zum Wald. (WO 55f)

Hier ist der dröhnende Ton, im Lesevorgang sichtbar in der massiven Verwendung des Ausrufzeichens, verhaltener geworden, das «gesellte er sich zu uns» verweist auf das christliche Bild von der Wiederkehr Jesu. Die bei Hölderlin auf «Wachs und werde zum Wald!» (73) folgenden versöhnlichen, hoffnungsvollen Verszeilen sind abgeschnitten, die mythisch aufgeladenen Bäume des deutschen Waldes scheinen ungehemmt in den Himmel wachsen zu wollen. Für Elias Canetti ist der «marschierenden Wald»⁴³ das charakteristische Massensymbol der Deutschen, als dunkles Reich der Geister ist der Wald auch ein Bild «auf die Geschichte, die sozusagen nie ruht, die immer wieder, wie in der Legende, aus dem Boden wächst»⁴⁴. Doppeldeutig wirkt der grammatikalische Bezug des namenlo-

⁴³ Elias Canetti: *Masse und Macht*. München, Wien: Hanser, 1995, S. 202. Zur Bedeutung des Waldes für das Nationalbewußtsein der Deutschen vgl. auch Inka Tappenbeck: *Phantasie und Gesellschaft. Zur soziologischen Relevanz der Einbildungskraft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 148f.

⁴⁴ Fend/Huber-Lang 1994, a.a.O., S. 4.

sen «er». Im Textfluß scheint es sich zunächst auf den zuletzt erwähnten «Fremdling» (aus Hölderlins «Ganymed», 93) zu beziehen, nach dem Rekurs auf Hölderlins autobiographisches Gedicht «Hälfte des Lebens» («[...] im Winde / Klirren die Fahnen», 128), wird die Interpretation möglich, das «er» meine Friedrich Hölderlin selbst⁴⁵. Es ist übrigens genau dieses Hölderlin-Gedicht, das Jean Améry wählt, um den radikalen Verlust des deutschen Bildungshintergrunds für den jüdischen Intellektuellen im KZ zu beschreiben, denn «was immer er anzurufen suchte, gehörte nicht ihm, sondern dem Feind»⁴⁶. Damit öffnet die Schlusspassage eine weitere Tür zu den Opfern der deutschen Geschichte, die, so wie die Tiefenstruktur des gesamten Textes, «in Erinnerung ruft, was bestattet werden muß und nicht begraben werden kann»⁴⁷.

⁴⁵ Vgl. dazu Kohlenbach 1991, a.a.O., S. 136.

⁴⁶ Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988. (= Klett-Cotta im Deutschen Taschenbuch Verlag. 10923), S. 22.

⁴⁷ Annuß 2000, a.a.O., S. 46.

Gabriella Rovagnati
(Milano)

Tetre escatologie di mondi estremi
L'opera di Christoph Ransmayr

Wer die Natur wahrhaft bewundern will,
der beobachte sie in ihren Extremen

Carl Weyprecht

Forse perché vanta fra i suoi antenati parecchi uomini di mare e nutre a sua volta una spiccata predilezione per gli spazi vuoti e le distese immense che in maniera più immediata suggeriscono l'idea dell'infinito, lo scrittore austriaco Christoph Ransmayr attribuisce ai suoi personaggi il gusto dell'avventura e l'inclinazione a condurre una vita spericolata, un'esistenza spinta «oltre», sprezzante della norma della ottundente banalità borghese, caratterizzata dall'esagerazione. Ransmayr stesso, che oggi vive sulla costa irlandese e pratica anche personalmente sport estremi, ha compiuto una serie di viaggi in terre lontane, dall'Indocina alla Thailandia, dal Giappone al Canada, dal Messico al Brasile, al Paraguay, e nel 1997 ha raccolto i suoi *reportages* nel volume *Untenwegs nach Surabaya*¹ [In viaggio verso Surabaya].

Neppure nell'agosto del 2000, quale «Dichter zu Gast» al Festival di Salisburgo, Ransmayr si è smentito e ha preparato un programma letterario-musicale-cinematografico dal titolo *Untenwegs nach Babylon* [In viaggio verso Babilonia], nel corso del quale ha presentato al pubblico, facendola recitare all'attore Martin Schwab, la sua *Ballade von der glücklichen Heimkehr* [Ballata del felice ritorno a casa]², affiancata da una relazione di Reinhold Messner – che si è avvalso delle fotografie di Frank Hurley³ – sul falli-

¹ Christoph Ransmayr, *Der Weg nach Surabaya*, Frankfurt 1997.

² Christoph Ransmayr, *Ballade von der glücklichen Heimkehr*, in «Die literarische Welt», 5.8.200, p. 1.

³ Caroline Alexander, *Die Endurance*, Berlin 2000.

mento della spedizione nell'Antartide intrapresa da Ernest Shackleton nel 1913 con la nave «Endurance»⁴.

Il componimento poetico di Ransmeyr, un *Prosagedicht* in versi non rimati di lunghezza irregolare, narra dell'esaurimento psicofisico a cui inevitabilmente approda chi affronta imprese al limite dell'umano, sfruttando le proprie energie fino al punto da arrivare a rifiutare e a odiare i propri stessi intendimenti, fino a volere soltanto e a tutti i costi tornare sui propri passi e riguadagnare la sicurezza e la tranquillità del focolare domestico, abbandonato per smania d'avventura.

Genug! Genug. Eines Tages ist es genug.
Kauern wir unter wehenden Eisfahnen?
Liegen wir erschöpft unter dem Kreuz des Südens
in einer mondlosen Tropennacht? Es ist genug.⁵

Con un rifiuto si apre la ballata; il viaggio intrapreso per scandagliare l'ignoto, qualsiasi ne sia la direzione, risulta, una volta che si è prossimi alla meta, privo di senso:

So weit sind wir gegangen
so hoch sind wir hinaufgestiegen, immer höher
bis uns der nächste Schritt ins Blaue geführt hätte
in die Wolken, nur noch ins Leere.⁶

E allora, arrivati sulla soglia del nulla, ci si chiede ragione dei tormenti e delle sofferenze che si sono sopportati, ci si domanda in nome di che cosa si siano affrontati fatiche, fame, sete, freddo o calura intensi, e si anela soltanto al ritorno, si sogna il proprio morbido letto, il calore delle proprie stanze, l'affetto dei propri cari, salvo poi verificare – con una svolta ironica finale quasi à la Heine – che la tanto agognata e ritrovata *Gemütlichkeit* è piacevole e sopportabile solo a piccolissime dosi; una volta ritrovato il proprio focolare e trascorsa una notte tranquilla dopo mesi di insonnia, il

⁴ Cfr. sul tema: *Zurückkommen ist die wahre Erschütterung. Ein Gespräch mit Reinhold Messner über die Zukunft der Wildnis, die Motive des Abenteurers und gute Abenteurer-Literatur*, in «Literaturen» 12 (2000), pp. 13-15.

⁵ Christoph Ransmayr, *Ballade von der glücklichen Heimkehr*, cit.: «Basta! Basta. Un giorno se ne ha abbastanza. / Siamo accovacciati sotto sventolanti bandiere ghiacciate? / O distesi esausti sotto la croce del sud in una notte ai tropici priva di luna? Basta». Le traduzioni di questa e di tutte le successive citazioni sono di chi scrive.

⁶ Ivi: «Tanto lontano siamo andati / tanto in alto siamo saliti, sempre più in alto / finché il passo seguente ci avrebbe condotti nel blu / dentro le nubi, ancora soltanto nel vuoto».

soggetto del racconto in versi si rende conto che la *Sehnsucht nach der Ferne* di romantica memoria, ossia la spinta all'esodo, l'ansia di ripartire per mondi estranei e lontani, è assai più forte della nostalgia, intesa nella sua accezione letterale di dolore per la casa abbandonata, come *Heimweh*:

Auf und davon, flüstert, braust es in unseren Ohren
Auf und davon, wer bleibt ist verloren.⁷

Varianti moderne (o postmoderne) di Odisseo, insomma, gli eroi di Ransmayr non concludono il loro viaggio in un'Itaca rassicurante che accordi loro una duratura tranquillità; non riuscendo mai ad appagare fino in fondo la loro *curiositas*, essi non hanno tregua, perché non arrivano mai a una vera meta, a una soluzione definitiva, ma sempre e solo alla dissoluzione, alla dissolvenza.

Leggendo la ballata composta per il Festival di Salisburgo torna subito alla mente il primo testo con il quale Ransmayr ottenne un certo successo come scrittore, ossia il romanzo *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*⁸ [Gli orrori del ghiaccio e della tenebra], pubblicato nel 1984, quando l'autore, letterato ed etnologo – già redattore culturale del mensile viennese *Extrablatt* e collaboratore di riviste tedesche di viaggi e avventure quali *Trans-Atlantik* e *Merian* – aveva esattamente trent'anni.

Anche due anni prima, nel 1982, nel suo primo libro dal titolo ironico *Strablender Untergang*⁹ [Radioso tramonto] Ransmayr aveva descritto una situazione estrema; il testo, quasi un commento a una serie di riproduzioni, illustra infatti l'attuazione di un progetto scientifico che, attraverso un sistematico processo di disidratazione, mira alla definitiva desertificazione della terra e alla soppressione dei suoi abitanti. L'«essenziale» («das Wesentliche») a cui il progetto si prefigge di ridurre il mondo e chi lo popola è l'essiccazione totale, il raggiungimento dell'aridità massima e dunque l'abolizione di ogni possibile forma di vita. Il testo, che pone sul tappeto questioni inquietanti come la legittimità della scienza applicata a ol-

⁷ Ivi: «In piedi e via, sussurra, ronza un voce all'orecchio / In piedi e via, chi rimane è perduto».

⁸ Christoph Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Mit 8 Farbphotographien von Rudi Palla und 11 Abbildungen, Wien, München 1984. Trad. it. di Lia Poggi, *Gli orrori dei ghiacci*, Milano 1991. Il romanzo è qui citato secondo l'ed. Fischer, Frankfurt a.M. 1999.

⁹ Christoph Ransmayr, *Strablender Untergang*. Mit 28 Reproduktionen nach Photographien von Willy Puchner, Wien 1982.

tranza, passò allora quasi inosservato; tuttavia esso contiene in nuce, sia sul piano tematico sia su quello stilistico, i tratti peculiari della prosa¹⁰ di Ransmayr, che presenta nel complesso un carattere di continuità nella sua ricerca esasperata di spazi che trascendano i limiti della contingenza e della concretezza realistica¹¹ per tentare di ritornare sempre con acribia agli archetipi e sfociare così, in ultima istanza, nella metastoria, ossia nel mito.

Maggior risonanza dell'opera prima, ottenne il secondo libro di Ransmayr, che è anche il suo primo vero romanzo. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, diversamente da *Strahlender Untergang*, non è basato su una proiezione, ma impostato su una retrospettiva, sulla ricostruzione di un'impresa avventurosa: l'imperialregia spedizione al Polo Nord degli anni 1872-74, guidata dall'ufficiale di marina Carl Weyprecht e dall'ufficiale di terra e cartografo Julius von Payer. La loro nave, l'ammiraglia Tegetthoff, si incaglia nel ghiaccio già poche ore dopo la partenza da Nowaja Semlja, e solo a un anno di distanza, quando finalmente la fitta nebbia che fino ad allora li ha avvolti si dirada, i comandanti e l'equipaggio hanno la certezza di aver scoperto una terra nuova, un arcipelago oltre il 79° parallelo, subito battezzato, dal nome dell'imperatore, Franz-Joseph-Land, Terra di Francesco Giuseppe, pur essendo essa soltanto un deserto di neve e di pareti di ghiaccio, nel quale gli uomini della Tegetthoff si avventurano senza indugio.

Alla gioia e all'entusiasmo della scoperta subentra tuttavia lentamente il terrore di non poter più far ritorno in patria, perché il ghiaccio ha corroso lo scafo della nave, mentre insieme ai viveri diminuiscono a vista le prospettive di sopravvivenza, tanto più in condizioni climatiche già di per sé proibitive. Nel freddo polare alcuni uomini dell'equipaggio, affetti da melanconia, scorbuto, infezioni polmonari e crampi, cominciano così ad abbandonarsi alla disperazione e al delirio. La nostalgia di casa si fa nei personaggi del romanzo così prepotente da diventare un miraggio e da spingere per esempio l'allevatore di cani tirolese Klotz all'autodistruzione:

Der Klotz wird immer stiller. Den tröstet keiner mehr. Der will heim.
Er muß heim.

¹⁰ Cfr. Bernhard Fetz, *Der «Herr der Welt» tritt ab. Zu «Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen»*, in Uwe Wittstock (Hrsg.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr (EdW)*, Frankfurt a.M. 1997, pp. 27-42.

¹¹ Cfr. Reingard Nethersole, *Marginal Topologies: Space in Christoph Ransmayr's «Die Schrecken des Eises und der Finsternis»*, in «Modern Austrian Literature» 23, 3/4 (1990), pp. 135-153.

Aber das Land! Sie haben doch ein Land entdeckt, schöne Gebirge! Jetzt haben sie doch ein Land.
Das Land? Ach dieses Land. Die Berge tragen ja keine Fichtenwälder, keine Föhren, keine Krüppelkiefern, nichts. Und die Täler sind voll Eis. Heim will er, der Klotz. Heim.¹²

In preda alla follia Klotz si spoglia della pelliccia, del colbacco e dei guanti, indossa i propri abiti estivi e si avvia verso sud. Quando i compagni lo recuperano dopo cinque ore, la sua mente è ormai ottenebrata in maniera irreversibile; sdraiato nella sua cabina con lo sguardo fisso nel vuoto, Klotz «nimmt keinen Anteil mehr am Leben», non prende più parte alla vita.

Nonostante l'alta probabilità di un fallimento, gli ufficiali decidono comunque di tentare con tre scialuppe il rientro in patria, e concordano, in caso di sorte avversa, di compiere insieme all'equipaggio un suicidio collettivo per evitare il disonore dell'incombente pericolo di cedere al cannibalismo. *Homo homini lupus*: questa la dinamica sulla quale si reggono i rapporti fra gli individui nel mondo descritto da Ransmayr, un mondo glaciale anche per la freddezza e l'ostilità che regola l'atteggiamento dei singoli verso il prossimo; la legge della prevaricazione e del sopruso, latente in ogni situazione, non conosce remore nei momenti d'emergenza, dove l'istinto di sopravvivenza supera qualsiasi inibizione di carattere morale o culturale.

La vicenda ricostruita nel romanzo, basata per circa un quarto del libro sui diari di bordo della spedizione, consultati e studiati dallo scrittore nel *Marinenarchiv* di Vienna, si conclude alla fine con l'insperata salvezza del gruppo.

All'apparente dettagliato documentarismo del testo, la cui autenticità è confermata anche da materiale fotografico, Ransmayr sovrappone tuttavia una seconda avventura, questa volta tutta inventata: la storia di Josef Mazzini, personaggio il cui nome evoca in maniera diretta quello dell'eroe italiano del Risorgimento. Nel romanzo, Mazzini, nato a Trieste nel 1948, è figlio di una pittrice di miniature e di un tappezziere viennese. Affascinato

¹² Christoph Ransmayr, *Die Schrecken ...*, p. 195. Trad. it.: «Il Klotz si fa sempre più taciturno. Quello non lo consola più nessuno. Vuole andare a casa. Deve andare a casa. // Ma la terra! Hanno pure scoperto una terra, belle montagne! Ora hanno pure una terra. // La terra? Ah, questa terra qui. Sui monti però non ci sono boschi di pini, né larici, né pinastri, nulla. E le valli sono piene di ghiaccio. A casa vuole andare, il Klotz. A casa».

dalla spedizione della Tegetthoff al Polo Nord, alla quale aveva partecipato anche un suo antenato, il marinaio italiano Antonio Scarpa, Josef Mazzini decide di rifare nel 1981, all'età di trentadue anni, esattamente lo stesso viaggio compiuto più di un secolo prima dall'equipaggio dell'imperialregia nave ammiraglia; diversamente dai suoi predecessori, però, egli rimane disperso fra i ghiacci. La ripetizione dell'avventura, una costante nella più recente letteratura di viaggio, sembra essere l'unica possibilità concessa all'uomo di oggi, al quale non è rimasto più nulla da scoprire¹³.

Il testo presenta dunque una storia (quella dell'ammiraglia Tegetthoff) e una sua posteriore rivisitazione speculare che si conclude con esito negativo (il viaggio di Josef Mazzini), legate fra loro da un'ulteriore riscrittura degli eventi (quella fatta da Ransmayr) che è inevitabilmente sempre anche nuova interpretazione¹⁴:

Ich werde nichts beenden und nichts werde ich aus der Welt schaffen: Habe ich mich vor einem solchen Ausgang meiner Nachforschungen gefürchtet? Allmählich beginne ich mich einzurichten in der Fülle und Banalität meines Materials, deute mir die Fakten über das Verschwinden Josef Mazzinis, meine Fakten über das Eis, immer anders und neu und rücke mich in den Versionen zurecht wie ein Möbelstück.¹⁵

Questa maniera di ricomporre in una prospettiva sempre un po' alter-

¹³ Cfr. Sigrid Löffler, *Die Ekstasen des Spurenlesens*, in «Literaturen» 12 (2000), pp. 7-12, qui, p. 11: «Historische Expeditionen werden wiederholt und als Wiederholungen beschrieben. Die Reiseliteratur wird zur Nachreiseliteratur. Die Abenteuerfahrten – und die Literatur darüber – sind in der Phase des Historismus angekommen. Weil sie nirgends mehr hin können, wo nicht schon andere vor ihnen gewesen sind, verlegen sich die Nachfahren aufs Nachfahren – auf die Imitation historischer Entdeckungsgesten» (trad. it.: «Le spedizioni storiche vengono ripetute e descritte come ripetizioni. La letteratura da viaggio diventa letteratura da post-viaggio. I percorsi avventurosi – e la letteratura sull'argomento – sono giunti alla fase dell'istorismo. Non potendo più arrivare dove non siano già stati altri prima di loro, i posteri si limitano al post-viaggio, all'imitazione del gesto storico dello scoperta»).

¹⁴ Cfr. Luigi Reitani, *Ghiacciai dell'anima. Paesaggi della solitudine nella letteratura austriaca contemporanea*, in L. R. (cur.), *Geometrie del dissenso. Tendenze della letteratura austriaca contemporanea*, Pasian di Prato 1995, pp. 67-78, in particolare p. 72.

¹⁵ Christoph Ransmayr, *Die Schrecken ...*, p. 274. Trad. it.: «Nulla concluderò e nulla eliminerò dal mondo: ho forse paventato un simile esito delle mie ricerche? Pian piano comincio a orientarmi nella dovizia e banalità del materiale, interpreto i fatti relativi alla scomparsa di Josef Mazzini, i miei fatti relativi al ghiaccio, in maniera sempre diversa e nuova e mi sistemo dentro le versioni come un pezzo di mobilio».

nativa il succedersi dei fatti mette in discussione la plausibilità di ogni tentativo di riprodurre ciò che è stato, mette in dubbio le possibilità e l'autenticità di qualsiasi storiografia¹⁶ e il senso di qualsiasi forma di letteratura. L'ultimo dei 18 capitoli del romanzo, intitolato *Aus der Welt – Ein Nekrolog* [Via dal mondo – Un necrologio], è «[...] ein Nekrolog auf eine verschollene Geschichte und einen verschollenen Mythos – den habsburgischen Mythos – dessen greifbarstes und unbegreiflichstes Symbol das Franz-Josef-Land ist»¹⁷.

Sulla rivisitazione, la riscrittura, che è insieme destituzione e restituzione ultima del mito¹⁸, ruota anche l'opera narrativa che ha trasformato Ransmayr in autentico «caso letterario»: *Die letzte Welt* [Il mondo estremo]¹⁹. In questo testo – che al momento della pubblicazione nel 1988, riscosse un enorme, unanime successo e venne immediatamente tradotto in quasi trenta lingue²⁰ – lo scrittore, che concepisce anche questo romanzo come una *Spurensuche*, una ricerca di tracce fondata su un duplice viaggio, percorre il cammino inverso rispetto a quello seguito in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, perché in questo caso i documenti non sono disponibili in forma cartacea, e denunciano invece la loro presenza nella realtà, trasformati in figure romanzesche; qui non si ricostruisce la realtà partendo dalla finzione, ma si trasferisce la finzione dentro la realtà.

Die letzte Welt si ispira alla biografia del poeta elegiaco latino Publio Ovidio Nasone, che, caduto in disgrazia presso l'imperatore Augusto, venne allontanato da Roma e relegato a Tomi sul Mar Nero, dove con-

¹⁶ Sulla funzione di Mazzini quale metafora perfetta dell'autore cfr. Axel Gellhaus, *Das allmähliche Verblässen der Schrift. Zur Prosa von Peter Handke und Christoph Ransmayr*, in «Poetica» 22 (1990), pp. 106-142, in particolare pp. 133ss.

¹⁷ Penka Angelova, *Christoph Ransmayrs Romanwerk oder Was heißt und zu welchem Ende verläßt man die Universalgeschichte*, in Donald G. Daviau u. Herbert Arlt (Hrsg.), *Geschichte der österreichischen Literatur*, Ingbert 1996, Teil 2, pp. 416-433; cit. p. 418; trad. it.: «[...] un necrologio a una storia scomparsa e a un mito scomparso – il mito asburgico – il cui simbolo più afferrabile e più inafferrabile è la terra di Francesco Giuseppe».

¹⁸ Cfr. Herwig Gottwald, *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider*, Stuttgart 1996, in particolare pp. 1-33.

¹⁹ Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt*. Mit einem ovidischen Repertoire. Mit Zeichnungen von Anita Albus, Nördlingen 1988. Trad. ital. di Claudio Groff, Milano 1995.

²⁰ A proposito dell'enorme successo del libro si vedano, ad esempio: Wendelin Schmidt-Dengler, «Keinem bleibt seine Gestalt». *Christoph Ransmayrs Roman «Die letzte Welt»*, in *EdW*, pp. 100-112; oppure il saggio sarcastico di Jürgen Peters, *Die Eiserne Jungfrau*, in «Der Deutschunterricht» 43 (1991), pp. 36-44.

cluse i propri giorni nel 19 d.C.²¹. Nell'opera di Ransmayr la figura del poeta è però del tutto sganciata da un'esatta contestualizzazione storica: mediante una serie di voluti anacronismi²² – quali la presenza di microfoni, di borse di plastica, di proiettori e telefoni nel I secolo d. C. – lo scrittore mescola passato e presente nella descrizione del poeta, presentato semplicemente come elemento di disturbo di quella Pax Augustea, la cui eternità, promessa dagli dei, Ovidio (chiamato nel testo, con dissacrante sberleffo, semplicemente Nasone) aveva osato mettere in discussione. La sua condanna all'espulsione dall'impero per lesa maestà costituisce l'antefatto della vicenda narrata, il cui protagonista è Cotta, l'amico di Ovidio destinatario di molte delle *Epistulae ex Ponto*, il quale si mette in viaggio verso Tomi alla ricerca del manoscritto delle *Metamorfosi* che il poeta latino, che nel frattempo si dice sia morto, dovrebbe aver portato a termine, a quanto suppone, proprio nel periodo dell'esilio. Gli sforzi di Cotta, tuttavia, con il procedere del racconto si rivelano sempre più inani, perché egli, come in un progressivo e inarrestabile processo di sottrazione, non arriva a scoprire proprio nulla: né ad avere vere informazioni su Ovidio, né a ritrovare le sue carte. Cotta verifica in fondo soltanto la sparizione, l'assenza di Ovidio:

Aber wo war Naso? War er am Leben? Hielt er sich in dieser Wildnis verborgen? Fort [...], er ist fort. Was bedeutet fort? Fort bedeutet, daß Ovid sich eines Morgens wie immer erhoben und das Fenster geöffnet hatte, daß er das Eis im großen Steintrog des Hofes mit einer Axt aufschlug und einen Krug Wasser schöpfte; fort bedeutet, daß an irgendeinem Wintermorgen alles wie immer gewesen und Naso ins Gebirge gegangen und nicht wiedergekommen war. Wie lange dieser Morgen, dieser Winter zurücklag? Ein Jahr? Zwei Jahre? Und hatte jemand nach dem Verschwundenen gesucht?²³

²¹ Cfr. Christoph Ransmayr, *Entwurf zu einem Roman*, in «Jahresring» 34 (1987-88), pp. 196-198.

²² Sulla costante confusione di presente e passato, di realtà e finzione cfr. Thomas Epple, *Phantasie contra Realität – eine Untersuchung zur zentralen Thematik von Christoph Ransmayrs «Die letzte Welt»*, in «Literatur für Leser» 1990, I, pp. 29-43; Cegienas De Groot, *Es lebe Ovid – Ein Plädoyer für die Ars Longa. Christoph Ransmayrs Roman «Die letzte Welt»*, in «Neophilologus» 75 (1991), pp. 252-269; Reingard Nethersole, *Vom Ende der Geschichte und dem Anfang von Geschichten: Christoph Ransmayrs «Die letzte Welt»*, in «Acta Germanica» 21 (1993), pp. 229-245.

²³ Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt*, Frankfurt 1991, p. 51. Trad. it.: «Ma dov'era Nasone? Era in vita? Si teneva nascosto in quel luogo selvaggio? Via, [...] è andato via.

Quello con cui Cotta si confronta e si scontra sulle coste del Mar Nero è la generale, invincibile ostilità di un ambiente tetto e desolato, caratterizzato da un paesaggio arido e cupo, ricolmo di crepacci e di insidie, fonte di angoscia come il paesaggio descritto in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*²⁴. Ma mentre nel primo romanzo le immagini terribili di una natura matrigna corrispondono a una concreta realtà geologica, lo spazio apocalittico in cui si muove Cotta è solo una proiezione simbolica, è lo specchio della sua contorta e distorta interiorità²⁵: Tomi, «la città di ferro», gli si presenta come un agglomerato urbano immerso in un'atmosfera inquietante, in preda all'abbandono, alla malattia, alla brutalità, alla decadenza; è un insopportabile buco di provincia²⁶, un complesso di appena novanta case, abitato ancora solo in parte da creature stravaganti, chiuse in un incomprensibile solipsismo, i cui nomi (Aracne, Fama, Alcione, Procne ecc.) evocano sì le figure de *Le Metamorfosi* e hanno in qualche misura un destino analogo a quello dei personaggi dell'opera di Ovidio, ma di fatto non sono individui con un profilo psicologico preciso, bensì pupazzi partoriti da una mente in preda all'angoscia e all'allucinazione²⁷. Neppure nel villaggio montano inventato di Trachila, dove si trova il romitaggio in cui Ovidio si sarebbe ritirato a conclusione della sua vita, le ricerche di Cotta approdano a qualche risultato significativo, anche se qui il protagonista,

Che significava *via*? Via significava che Ovidio una mattina si era alzato come sempre e aveva aperto la finestra, che aveva spaccato con una scure il ghiaccio della grossa vasca di pietra in cortile e aveva attinto una brocca d'acqua; via significava, che una certa mattina d'inverno tutto era stato come sempre e Nasone era andato in montagna e non era più tornato. A quando risaliva quel mattino, quell'inverno? A un anno fa? A due? E qualcuno era andato a cercare lo scomparso?».

²⁴ In questi paesaggi vede invece i segni di una realtà sublimata in chiave moderna Ulrich Flleborn, *Ransmayrs «Letzte Welt». Mythopoesie und das Unverfügbare von Natur und Geschichte*, in Holger Helbig et alii (Hrsg.), *hermenautik – hermenautik. Literarische und geisteswissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Horst Neumann*, Würzburg 1996, pp. 355-367.

²⁵ Cfr. Hans-Albrecht Koch, *Die autistische Psyche im Spiegel der Landschaft. Zu Christoph Ransmayrs Romanen «Die Schrecken des Eises und der Finsternis» und «Die letzte Welt»*, in Werner Schubert (Hrsg.), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Berlin, Wien etc. 1998, Teil II, pp. 1107-1121.

²⁶ Sul contrasto fra Roma, città dell'illuminismo, e Tomi, frammento di un mondo abbandonato al caos del mito, si veda Christiane Bornemann, Petra Kiedaisch, *«Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf». Das Geschichtsbild in der «Letzten Welt»*, in Helmuth Kiesel und Georg Wöhrle (Hrsg.), *«Keinem bleibt seine Gestalt». Ovids «Metamorphosen» und Christoph Ransmayrs «Letzte Welt». Essays zu einem interdisziplinären Kolloquium*, Bamberg 1990, pp. 13-21.

²⁷ Cfr. Julia Schiff, *Eine angenehme Falle*, in «der literat» 31 (1989), p. 283s.

attraverso il vecchio e ormai rimbambito Pitagora, l'inserviente di Ovidio, prende coscienza del pensiero portante delle *Metamorfosi*, ossia che «nessuno mantiene la propria immagine» in eterno. Il «repertorio ovidiano» aggiunto in appendice al romanzo, in cui vengono elencate le «Figure del mondo antico» accanto alle «Figure del mondo estremo», non vuole stabilire un parallelo fra i personaggi del poeta latino e quelli del romanziere contemporaneo; perché mentre in Ovidio gli uomini, Dei o eroi che siano, si trasformano agendo per amore e restituendo così al mondo un ordine messo in crisi dalle loro passioni, i personaggi in cui Cotta si imbatte non subiscono alcuna vera metamorfosi, vittime dell'autistica introversione del protagonista, che non lascia adito allo scambio col prossimo e si condanna a una statica sterilità. Nelle *Metamorfosi* cambia la forma esteriore delle figure, non la loro identità, mentre nel romanzo dello scrittore austriaco con il cambiamento esterno si effettua anche la revisione radicale delle caratteristiche psichiche dei personaggi²⁸. «Denn Ransmayr», come sostiene Kurt Bartsch, «interessiert nicht das antike Werk als solches, sondern das von diesem vermittelte, allwaltende Prinzip der Verwandlung, dem folgerichtig auch der Prätext, Ovids Metamorphosen, und die von ihm überlieferten Mythen unterworfen sind»²⁹. L'affinità fra l'opera di Ransmayr e il suo modello resta così di natura tutta esteriore: il libro, per esempio, è suddiviso in quindici capitoli, quante sono le storie narrate nelle *Metamorfosi*, ma in esso non avvengono incontri che inneschino una vera dinamica e quindi producano un vero cambiamento. Né deve trarre in inganno l'apparente eccezione, costituita dal settimo capitolo, in cui è narrata la relazione di Cotta con Eco; infatti anche in questo caso – nonostante la centralità di questa storia che potrebbe indurre il lettore a sperare in una svolta –, il rapporto fra i due fallisce a causa dell'invincibile narcisismo del protagonista, capace soltanto di proiettare sulla donna (come su tutti gli altri personaggi che incontra) il proprio sé, senza mai uscire dal carcere del proprio egotismo. Anche Eco non è che «un'Eco interiore» di

²⁸ Cfr. Helmut Bernsmeier, *Keinem bleibt seine Gestalt – Ransmayrs Letzte Welt*, in «Euphorion» 85 (1991), pp. 168-181.

²⁹ Kurt Bartsch, *Dialog mit Antike und Mythos. Christoph Ransmayrs Ovid-Roman «Die letzte Welt»*, in «Modern Austrian Literatur» 23, 3/4 (1990), pp. 121-133; cit. p. 124 (trad. it.: «A Ransmayr, infatti, non interessa l'opera dell'antichità in quanto tale, bensì il principio onnipotente, ad essa sotteso, della trasformazione, al quale con consequenzialità vengono subordinati sia il pre-testo, ossia le *Metamorfosi* di Ovidio, sia i miti da esso tramandati»).

Cotta³⁰. Per questo l'esperienza di questo pseudoricercatore si riduce a un susseguirsi di immagini di sfacelo, di pestilenza, di decomposizione, di agonia che nascono da una contraffatta percezione del mondo fenomenico e simboleggiano il disagio, il terrore di chi, come Cotta (e come l'autore), alla inarrestabile disgregazione di una realtà di cui gli sfugge il senso, sa opporre, quale unico antidoto, un linguaggio di estrema accuratezza formale³¹ che non di rado sfocia in prosa lirica, recuperando in molti passi l'andamento dattilico del testo ovidiano³².

L'intento di Cotta, il suo desiderio di raccogliere informazioni sul poeta amico e di ritrovarne il manoscritto, si conclude, sul piano concreto, nel nulla; monade incapace di entrare in un rapporto di autentica relazione con l'esterno, Cotta trascende la propria meduseale fissità solo mediante l'apoteosi estetica della finzione. Ransmayr, quantunque con una consapevolezza linguistica che si traduce in uno stile raffinatissimo, non sempre scevro da scivoloni nell'ornamentalismo³³, condanna nel suo personaggio la passività e la mancanza di un vero progetto esistenziale, inserendosi così in una tradizione letteraria squisitamente austriaca³⁴ che, dall'inizio del Novecento, si interroga costantemente sul senso della tradizione e sulla funzione del linguaggio quale veicolo di verità e motore di trasformazione del reale.

³⁰ Cfr. Barbara Vollstedt, *Die Verwandlung der fiktiven «Metamorphosen» in Realität*, in B. V.: *Ovids «Metamorphosen», «Tristia» und «Epistulae ex Ponto» und in Christoph Ransmayrs Roman «Die Letzte Welt»*, Paderborn, München etc. 1998, pp. 39-66, cit. p. 55: «Sie ist [...] ein inneres Echo Cottas».

³¹ Sulla plasticità della lingua del romanzo, considerato però opera artificiosa e eccessiva, farraginosa e priva di unitarietà, si veda anche Manfred Fuhrmann, *Christoph Ransmayr, Die letzte Welt*, in «Abitrium» 7 (1989), pp. 250-254.

³² Sugli influssi stilistici e formali di Ovidio sul romanzo di Ransmayr si veda il cap. IV, «Formkunst» del volume di Barbara Vollstedt, *Ovids «Metamorphosen», «Tristia» und «Epistulae ex Ponto» ...*, pp. 99-120.

³³ Cfr. la feroce stroncatura di Karin Fleischanderl, *Lauter Scheiße: Anmerkungen zum Falschen in der Literatur*, in «Wespennest» 80 (1990), pp. 43-48, qui, p. 47: «Die Kunstfertigkeit Ransmayrs besteht jedoch einzig und allein darin, eine Sprache zu schreiben, die leer und nichtssagend und gleichzeitig bedeutungsschwanger und beziehungsvoll ist, wodurch sich eine Diskrepanz ergibt, die sich beinahe automatisch mit Tiefsinn auflädt». (Trad. it.: «L'abilità di Ransmayr sta tuttavia unicamente nello scrivere una lingua che è vuota e insulsa e insieme gravida di senso e d'allusioni, il che genera una discrepanza che quasi automaticamente si carica di senso profondo»).

³⁴ Cfr. Jarošlav Kovár, *Acht Thesen zu Christoph Ransmayrs Roman «Die letzte Welt»*, in «Literatur und Kritik» 245/246 (1990), pp. 193-200.

Anche *Il mondo estremo* è la riscrittura di una riscrittura del testo ovidiano, perché il romanzo si basa, come l'autore stesso dichiara, non sull'originale, ma sulla traduzione in prosa delle *Metamorfosi* del latinista Michael von Albrecht; come *Gli orrori del ghiaccio e della tenebra* esso approda nel vuoto, nell'indistinto. È esattamente il contrario del classico *Entwicklungsroman*, perché non è imperniato sull'evoluzione, ma sulla regressione. Cotta incontra solo persone che hanno una loro esistenza autonoma rispetto al modello ovidiano, di cui sono una sorta di trivializzazione e banalizzazione³⁵: Fama, per esempio, è una pettegola che gestisce un negozio di paccottiglia, mentre Eco, afflitta da una strana forma di eczema squamoso, grazie alla sua benevola disponibilità, non è altro che una prostituta. Nel romanzo, inoltre, l'amico di Ovidio, seguendo un evidente processo di involuzione storica, passa da Tomi, la città di ferro, a Trachila, la città di pietra, che è la negazione di ogni metamorfosi e la sede di un'estrema cristallizzazione del mito, che non ha più nulla di vitale perché da esso l'uomo, vittima e insieme artefice di una comunicazione deviata e deviante che lo ha reso incapace di amare nel senso più lato del termine, non ha più nulla da imparare.

Dal mondo del tutto disidratato e acromatico di *Strablender Untergang*, attraverso quello di un candore abbacinante perché in preda alla morsa del ghiaccio di *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, si arriva qui a un ambiente caratterizzato da distese di pietra grigia che trova una sorta di continuazione in quello che fino a oggi è l'ultimo romanzo di Ransmayr, *Morbus Kitabara*³⁶, uscito nel 1995³⁷, anno in cui lo scrittore è stato anche insignito del prestigioso Kafka-Preis³⁸. A dare il titolo all'opera è una malattia oftalmica che prende il nome dal medico giapponese che ha indivi-

³⁵ Cfr. Anton Krättli, *Metamorphosen. Zu Christoph Ransmayrs Roman «Die letzte Welt»*, in «Schweizer Monatshefte» 68 (1988), p. 1023-1027, qui, p. 1025: «Über allem aber, was Ransmayr über die letzte Welt zu erzählen hat, liegt eine Atmosphäre von Jahrmarkt, von Budenzauber und Budenmisere zugleich» (trad. it.: «Su tutto quello che Ransmayr ha da raccontare del mondo estremo aleggia un'atmosfera da mercato, da fenomeno da baraccone e insieme di miseria da baraccone»).

³⁶ Christoph Ransmayr, *Morbus Kitabara*, Frankfurt 1995. Trad. ital. di Stefania Fanesi Ferretti, *Morbo Kitabara*, Milano 1997.

³⁷ A proposito delle immediate reazioni della critica al romanzo cfr. Thomas Neumann, *Mythenspur des Nationalsozialismus. Der Morgenthauplan und die deutsche Literaturkritik*, in *EdW*, pp. 188-193.

³⁸ Cfr. Ulrich Weinzierl, *Lob der Nachbarschaft. Laudatio zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises*; Christoph Ransmayr, *Die Erfindung der Welt. Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises*, in *EdW*, pp. 194-197 e 198-202.

duato e studiato questa rara forma di patologia retinica. Fedele al suo stile inquietante, Ransmayr introduce anche in questo caso il lettore in uno scenario apocalittico³⁹. L'azione questa volta si svolge a Moor (ossia «Palude»), un paesino inventato della provincia austriaca alle prese coi difficili ingranaggi di una ricostruzione postbellica che, invece di dare avvio alla ripresa economica e a un miglioramento del generale tenore di vita, si dimostra un fallimento. Puntualmente lo sforzo dei personaggi sfocia nella desolazione e nella sterilità. Ad Ambras, un uomo duro e introverso, chiamato «il re dei cani» perché, sempre scettico nei confronti del prossimo, ama circondarsi di mastini feroci, gli Americani affidano alla fine della guerra – le allusioni al secondo conflitto mondiale sono molteplici, ma mai esplicite – l'amministrazione della cava del paese, un tempo fiorente e vivace località termale ora ridotta al grigiore della miseria. Il luogo è ben noto al nuovo direttore dei lavori, perché la cava, durante la guerra, era stata trasformata in un campo di concentramento nel quale egli stesso era stato a lungo detenuto. È in questo mare di pietra, dove, come nel paesaggio all'intorno, non regnano che orrore e devastazione, che il destino di Ambras si intreccia con quello dei due coprotagonisti e lo unisce a loro in una sottile rete di odio e amore, di tracotanza e sudditanza⁴⁰; si tratta di una donna e di un uomo assai più giovani: Lily, detta «la brasiliana» per via del suo sogno di trasferirsi in Sudamerica, è l'imprevedibile figlia di un criminale di guerra, nel frattempo assassinato, che sa sfruttare con profitto la generale penuria di mezzi e di cibo dedicandosi con estrema spregiudicatezza al mercato nero e al contrabbando; Bering invece, figlio di un fabbro reduce dal fronte, è un ragazzo un po' balordo che porta il nome dell'esploratore della Siberia ed è affascinato dai motori. Costui, dopo aver rimesso in moto con assoluta genialità meccanica⁴¹ la vecchia Studebaker di Ambras, ricavando da rottami arrugginiti i necessari pezzi di ricambio distrutti in un incidente e abbellendone la carrozzeria con alettoni fino a far somigliare la macchina a un uccello volante (l'auto viene soprannominata nel romanzo «die Krähe», la cornacchia), ne diventa l'autista e la guardia del corpo. Nel diffuso clima di sopraffazione e di

³⁹ Per una rassegna delle recensioni in lingua tedesca uscite in concomitanza con la pubblicazione del romanzo si veda: Eske Bockelmann, *Christoph Ransmayr*, in Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*.

⁴⁰ Cfr. Ulrich Greiner, *Eisen, Stein und Marmor. Christoph Ransmayrs neuer Roman «Morbus Kitabara»*, in «Die Zeit», 1995, Nr. 42.

⁴¹ Sul valore simbolico della figura del fabbro-meccanico cfr. Hans-Peter Ecker, *Christoph Ransmayr: Morbus Kitabara*, in «Passauer Pegasus» 13 (1995), H. 26, pp. 144-148.

brutalità che regola i rapporti sociali in un mondo attanagliato dalla fame e inquinato dalla sete di vendetta, l'unico sprazzo di luce e di positività è l'amore che nasce fra Bering e Lily. Ma nell'istante in cui i due innamorati si abbandonano alla tenerezza sulle note trascinanti della musica di un concerto rock, il loro contatto, invece di farsi gesto di taumaturgica redenzione, si trasforma in momento di esplosione del morbo. Da quell'istante la vista del fabbro-autista, che ormai ha imparato dal suo padrone a uccidere senza scrupoli, si offusca: alle sue pupille le immagini arrivano maculate, deformate da un buco nero che rispecchia a livello simbolico la sua progressiva discesa morale, il suo cedimento a una dimensione esistenziale disumana e quindi il suo procedere verso la tenebra:

Über den Felsabstürzen des Blinden Ufers zog ein klarer, von Vogelstimmen erfüllter Frühsommertag herauf. Aber das Loch, durch das die Finsternis in Berings Welt drang, schloß sich auch im Tageslicht nicht wieder.

Den Schädel der Dogge auf seinen Knien, saß Ambras stumm im Fond des Wagens, und Bering konnte im Rückspiegel nicht erkennen, ob der Hundekönig wachte oder schlief. Bering fröstelte, obwohl er Lilys Wärme spürte, die an seine Schulter gelehnt schlief. Er hielt das Lenkrad so fest umklammert, als sei dies der einzige und letzte Halt in einer vorüberdröhnenden Landschaft, die entlang der Straßenränder ins Nichts zurückfiel.⁴²

In questo ambiente sempre più incerto, perché sempre più accecato dall'efferatezza e dalla mancanza di scrupoli, si muovono i tre personaggi principali del romanzo, i quali, nel crescendo inarrestabile delle loro azioni abiette, dimostrano che all'orrore non si pone fine con i trattati di pace stilati sulla carta, e che la violenza perdura anche quando, formalmente, è stata ripristinata la normalità. Il messaggio del romanzo va oltre l'eterno problema della *Vergangenheitsbewältigung*, del superamento del passato nazi-

⁴² Christoph Ransmayr, *Morbus Kitabara*, p. 187. Trad. it.: «Sopra il dirupo di roccia della Sponda Cieca stava sorgendo un giorno di prima estate limpido e ricolmo di cinquant'uccelli. Ma il buco, attraverso il quale la tenebra penetrava nel mondo di Bering, non si dischiuse neppure alla luce del giorno. Con il cranio dell'alano sulle ginocchia Ambras stava seduto in silenzio nel retro dell'automobile e Bering non riusciva a capire attraverso lo specchietto retrovisore se il re dei cani fosse sveglio o dormisse. Sentiva brividi di freddo, benché percepisse il calore di Lily che dormiva appoggiata alla sua spalla. Si teneva talmente abbarbicato al volante quasi questo fosse l'unico e ultimo punto saldo in un paesaggio che scorreva rombando e lungo il ciglio della strada ripiombava nel nulla».

sta, che a partire dal 1945, dalla cosiddetta ora zero, ossessiona gli scrittori di lingua tedesca. Certo, Ransmayr, cresciuto in un paese vicino a Gmunden sul Traunsee, non lontano da Mauthausen, ha concretamente visto fin da piccolo i resti di uno dei molti Lager in cui si è consumato l'Olocausto; le allusioni alla storia recente sono però solo in parte realistiche. Come ne *Il mondo estremo* una serie di voluti anacronismi sgancia la vicenda narrata da una precisa possibile datazione (si parla per esempio di un'inventata «Pace di Oranienburg» o di un attacco atomico contro il Giappone negli anni settanta, alla fine di un'estenuante guerra nel Pacifico) e rende il messaggio del romanzo ancora una volta metastorico, o, se si vuole, mitico; l'opera denuncia infatti le atrocità e la pesante eredità che ogni guerra si lascia alle spalle, e diventa metafora della dilacerazione con la quale ogni individuo è costretto a confrontarsi in un mondo dominato da un sostanziale vuoto di valori⁴³. Infatti, alla fine del romanzo, quando la cava di Moor, ormai del tutto improduttiva, viene chiusa e il campo d'azione dei tre personaggi è trasferito in un altro continente, la situazione di ostilità fra le persone e la mania di prevaricazione si ripropongono in sostanza in maniera identica. Ovunque impera la legge del più forte: *homo homini lupus*. Anche in Brasile, in un'analoga località infernale che si chiama Pantano (ossia ancora una volta Moor) i tre anteroi del romanzo vogliono tentare insieme di riattivare una cava di granito abbandonata. Arrivati alla Fazenda Auricana, compiono, nel caldo gennaio brasiliano, una gita a un'isola tropicale, ex sede di un penitenziario, popolata di cani selvaggi e chiamata appunto «isola dei cani». Qui Ambras (l'ex prigioniero del Lager) e Bering (nato nella notte dell'ultimo bombardamento), ossia i depositari del passato e del presente, restano entrambi vittime di una morte accidentale, violenta e tuttavia liberatoria; solo a Lily, simbolo del futuro, viene concessa, in un estremo spiraglio di speranza, la possibilità di una nuova partenza e quindi, forse, di un nuovo inizio:

Wohin hat sie sich verschleppen lassen. Was ist das hier? Der Strandbad von Moor? Sie steht inmitten dieser Zuchthausruinen [...]. Sie will nach Santos und steht mitten in Moor! [...] Sie muß fort von hier. Sie muß zurück.⁴⁴

⁴³ Cfr. Carl Niekerk, *Vom Kreislauf der Geschichte. Moderne – Postmoderne – Prämoderne: Ransmayrs «Morbus Kitabara»* in *EdW*, pp. 158-180.

⁴⁴ Christoph Ransmayr, *Morbus Kitabara*, pag. 432. Trad. it.: «Dove si è lasciata trascinare? Che cos'è questo posto? La spiaggia di Moor? Se ne sta nel mezzo delle rovine di

I due uomini invece rimangono e soccombono entrambi. E mentre Bering, cadendo da un precipizio ha la sensazione finale di volare come un uccello nel blu, Ambras, appoggiandosi agli isolatori dell'alta tensione del recinto di filo spinato del penitenziario «tritt einfach ins Leere», accede semplicemente al vuoto, dove tutto diventa «wunderbar leicht», meravigliosamente leggero e inconsistente.

Ossessivo, incalzante, angoscioso, il romanzo è un testo complesso, un «monolite di tetraggine»⁴⁵, frutto di un incessante lavoro di cesello, che sembra non voler concedere al lettore la possibilità di astenersi dall'affondare dentro il baratro della propria coscienza e dall'infangarsi nel pantano delle proprie colpe e delle proprie responsabilità mancate. Opera a tratti irritante, *Morbus Kitabara* è sostenuto da un ritmo narrativo che all'estremo, puntiglioso, crudo e dettagliato realismo affianca toni rarefatti e visionari, a volte non del tutto scevri da sdolcinatezza, che, pur concedendo molto a un raffinato estetismo⁴⁶, non scadono mai né in un falso sentimentalismo né nell'oracolarità, anche più rischiosa, di un facile moralismo profetico.

Quello che se ne desume – e questa è una costante nella narrativa di Ransmayr – è che dalla storia l'umanità non impara nulla, perché non riconosce la ripetitività ciclica degli eventi e non comprende che l'eredità del passato non è solo un peso limitante, ma anche e soprattutto un materiale da reinterpretare, non limitandosi ad adattarlo esteriormente ai tempi, bensì individuandone il senso profondo proprio fuori e oltre i condizionamenti di uno specifico momento storico, in uno spazio «ultimo», «estremo» e come tale definitivo.

Incapace di ritornare davvero all'archè delle cose, l'uomo attribuisce invece a questi aggettivi una valenza negativa e, se pur si salva, si condanna a ricominciare ogni volta, in una palingenesi solo apparente, il proprio insulso girotondo, o meglio la propria sfrenata e inutile ridda.

quel penitenziario [...] Vuole andare a Santos e se ne sta in mezzo a Moor. Se ne deva andare da qui. Deve fare ritorno».

⁴⁵ Brita Steinwendtner, *Ein Monolith der Düsternis*, in «Literatur und Kritik» 1995, H. 299/300, pp. 96-99.

⁴⁶ Stroncante è a questo riguardo il giudizio di Christoph Janacs, *Die Verdunkelung des Blicks*, in «Literatur und Kritik» 1995, H. 299/300, pp. 99-101, che rimprovera al testo una «Ästhetisierung von Gewalt» che arriva a mistificare la violenza.

Anton Reininger
(Udine)

Thomas Bernhard
«Am Ziel»
Eine Handreichung für Schauspieler

Die Möglichkeit, ein Drama wie Thomas Bernhards «Am Ziel» auf der Bühne zu sehen¹, zwingt unter anderem auch dazu, die auf der eigenen Lektüre beruhenden Vorstellungen mit der Gestalt gewordenen Verwirklichung des Textes zu vergleichen, die ja eine sehr viel reichere Wirklichkeit vor Augen führt, als dies selbst eine bewußte Anstrengung der Phantasie könnte. Dabei spielen sicher auch Faktoren eine Rolle, die nicht auf die aus dem Text erschließbaren Anweisungen zurückzuführen sind. Dies gilt zumindest für die große Mehrheit der Schauspieler, die ihre eigene Person nicht völlig einer abstrakten Interpretation aufopfern wollen oder auch können. Die auf der Bühne lebendig gewordene Figur ist somit auch mit all jenen Merkmalen ausgestattet, die zur persönlichen Charakteristik des Schauspielers gehören und sich mit den Anweisungen des Textes überlagern. Über dessen globale Bedeutung läßt sich jedoch ohnehin zu meist keine unangefochtene Einstimmigkeit erzielen, auch deshalb, weil die für Thomas Bernhard in diesem Fall gültigen Prinzipien realistischer Figurengestaltung einen Reichtum charakterisierender Elemente einschließen, über deren Gewicht und Konstellation sich trefflich streiten läßt.

Zweifelsohne können die mit der Bühnendarstellung verbundenen zusätzlichen Informationen, dem Text in seiner globalen Gestalt eine nicht unbeträchtliche Bedeutungsverschiebung aufdrücken. Die Mimik, die Gesten, die Stimmgebung, ja sogar die Kleidung und der Stil des Szenenbildes bleiben nicht ohne Einfluß auf die von dem Stück suggerierte Bedeutungsbildung. Ganz zu schweigen von der ungeheuren Rolle, die der Akzentuierung des Textes zukommt. Ein Zögern der Stimme, eine Verstär-

¹ Ich beziehe mich dabei auf die Aufführung, die das Centro Teatrale Bresciano im März 2000 in Udine, im Teatro Nuovo Giovanni da Udine geboten hat.

kung oder Abschwächung der Betonung können einen Text erhellen oder verdunkeln, aus der Masse der Worte herausheben oder in ihr ertrinken lassen.

Natürlich sei stillschweigende vorausgesetzt, daß die Aufführung die Anweisungen, die aus dem Text hervorgehen, weitgehend beachtet und sich keine Eigenmächtigkeiten erlaubt, die oft unter dem Namen der Aktualisierung angeboten werden. Doch läßt Thomas Bernhard, wie viele andere neuere Autoren, von den alten ganz zu schweigen, der gestaltenden Vorstellung eine große Freiheit. Die Anmerkungen zum Aussehen der Personen fehlen vollkommen. Selbst das Alter muß man indirekt erschließen. Das scheint weiter keine große Bedeutung zu haben. Wenn sich der Regisseur jedoch dazu entschließt, die Mutter, unbestreitbar der wahre Mittelpunkt des Schauspiels, als eine eher gebrechliche alte Dame darzustellen, die den Tod schon vor sich sieht und eher ein Opfer des Alters und der mit ihm verbundenen Leiden ist, dann wird ihr herrischer Anspruch auf die eigene Tochter vielleicht mit mehr Verständnis rechnen können, zumindest im Italien des Familien- und Mutterkults, als wenn sie eine Mitsechzigerin ist, die sich hinter einem vielleicht nur aufgebauschten Leiden versteckt, das nur dazu dient, ihr Kind an sich zu fesseln. Aus einer kurzen Bemerkung geht hervor, daß ihre Heirat vor fünfundvierzig Jahren erfolgte, sodaß man bei einem Heiratsalter von Anfang zwanzig zu der vermutlich richtigen Altersangabe der Heldin zur Zeit des Dramas kommt. Es scheint mit der von ihr so stark in den Vordergrund gerückten Gebrechlichkeit nicht völlig glaubwürdig oder unausweichlich verbunden. Zumindest ist dieser Verdacht nicht völlig aus der Luft gegriffen oder Ausdruck einer ideologischen Suggestion, die von einem stereotypischen Bernhardtbild ausgeht.

Die Tochter wiederum erscheint auf Grund der kleinen Rolle, die ihr textlich zugestanden ist, nur sehr schwach charakterisiert. Wir sehen sie letztlich fast mehr mit den Augen der Mutter, wobei unentscheidbar ist, was der Wahrheit entspricht und was hingegen der Verhaltensstrategie der Mutter zuzuschreiben ist, die, wie sie ganz offen sagt, ihre Tochter als ihr alleiniges Eigentum betrachtet:

Du bist für mich bestimmt
Ich habe dich für mich auf die Welt gebracht (S. 336)²

² Der Text ist nach der Ausgabe Thomas Bernhard, Stücke 3, suhrkamp taschenbuch 1544, Frankfurt 1988 zitiert.

Darf man daraus, daß die Mutter sich als die Beschützerin der Tochter ausgibt (320), schon schließen, die Tochter sei tatsächlich so schwach, daß ihr Zusammenleben mit der Mutter ihre einzige Rettung darstellt? Wenn das so wäre, dann würde sich die Schuld der Mutter um einiges vermindern. Und wie weit entspricht es tatsächlich der Wahrheit, daß der Vater nicht an die Tochter glaubte?

die verkommt hat er immer gesagt
die wird nichts
die hat nur Unsinn im Kopf
die ist zu wenig wendig
die sieht nichts
die ist unmusisch unmusikalisch
und die hat auch keinen Geschäftssinn (S. 320)

An diesem vernichtenden Urteil des Vaters über die Tochter ist zumindest verdächtig, daß der Vater nach Meinung der Mutter ebenfalls keineswegs geschäftstüchtig war, sein Urteil für sie also kaum von Bedeutung gewesen sein kann. Überdies hatte er selbst keinerlei Interesse an Literatur und Theater, wollte nichts von Musik hören (338), wie die Mutter sagt, wenngleich sie ihn als Wagnernarr bezeichnet, was vielleicht auch keine ausreichende Grundlage für eine so harte Verurteilung der Tochter ist. Der Verdacht liegt nahe, daß sich die Mutter hinter der sonst geschmähten Autorität des Vaters versteckt, um ihren Besitzansprüchen und der daraus hervorgehenden Unterdrückung eine moralische Rechtfertigung zu geben.

Es scheint kaum übertrieben zu sein, wenn man dem Verhalten der Mutter als junges Mädchen einen starken Willen unterlegt, gesellschaftlich nach oben zu kommen. Die Gründe, die sie zur Heirat bestimmten, stellen sich ihr heute noch als zweideutig dar: wollte sie den Mann oder vielmehr das Gußwerk und das Haus am Meer, das heißt seine wirtschaftliche Sicherheit und gesellschaftliche Rolle? Die Ehe war offenkundig die einzige Möglichkeit, sich einer schwierigen Lebenssituation zu entziehen. In dieser Hinsicht hat Thomas Bernhard alles getan, um seiner Heldin, das Verständnis des Publikums zu sichern. Die wenigen Angaben, die sie zur Familiengeschichte macht, weisen auf eine Herkunft vom Rande der Gesellschaft. Der Großvater wird als Spaßmacher von Beruf beschworen, dessen Frau völlig taub war und wohl schon deshalb zu einer bescheidenen Rolle im Leben verurteilt war. Ihre Mutter, von der sonst nichts gesagt wird, hat sie in der Toilette eines Gasthauses zu Welt gebracht. Vom

Vater weiß man nichts, so darf man wohl vermuten, daß ihre Tochter unehelich war. Über ihre Kindheit breitet sich Dunkel. Nach dem Schweigen zu schließen, das ihre Mutter umgibt, scheint sie bei den Großeltern aufgewachsen zu sein und vielleicht das Leben der Fahrenden geführt zu haben.

Der Mann, der sie aus einer wohl sehr schwierigen Lebenslage befreit, scheint aber von allem Anfang an in ihr nur Widerwillen, ja Abscheu erregt zu haben:

Da kam dieser häßliche Mensch
mit seiner häßlichen Stimme (298).

Und in der Folge häuft sie Detail an Detail, um ihre Abneigung, ja ihren Haß zu begründen. Er heftet sich an körperliche Eigenschaften und Verhaltensgewohnheiten, sodaß sein idiosynkratischer Charakter deutlich hervortritt. Ihr Befreier hat die Gewohnheit, das erste Worte eines jeden Satzes zweimal zu sagen, er stinkt aus dem Mund, seine Hände und sein Gesicht sind häßlich, vor allem sagt er alle Augenblicke «auch wenn es gar keinen Sinn hatte Ende gut alles gut» (301), ein Satz, an dessen verzweifeltem Optimismus sich der besondere Haß seiner Frau entzündet. An der Stärke ihrer negativen Gefühle zu zweifeln ist nicht möglich. In der Erinnerung steigert sie sich in eine wahre Haßlitanei hinein:

ich haßte alles an dem Mann
ich haßte auch die Art wie er ging
sein Gehen haßte ich
und wie er sich hinsetzte
und wie er aufstand
und wie er die Hände übereinanderlegte
und die Nasenlöcher ganz weit öffnete
wenn er Ebbe sagte
und ebenso weit aufmachte wenn er Flut sagte (300)

Daß dieser von ihr so verachtete Mann vielleicht diese Behandlung nicht verdiente, weil er sich im Wesentlichen keineswegs vom Durchschnitt der Menschheit unterschied, das scheint nur einmal in einem wie vergessen dastehenden Satz auf, der ihr gleichsam ent schlüpft ist:

ein Mann ein nicht einmal häßlicher Mann (294)

Die ganze Anhäufung von ekel- und haßbesetzten Merkmalen enthüllt sich angesichts dieses einen Satzes als Strategie der Rechtfertigung für einen Mangel an Liebe, der das eigene und das Leben der anderen in eine

Hölle verwandelt. Freilich ist es zunächst die Heldin selbst, die diese soziale Mitleidsituation außer Kraft setzt, wenn sie behauptet, ihre Wahl sei frei gewesen. Sie habe sich keineswegs gezwungen gesehen, diesen Mann zu heiraten, im Gegenteil, ihre Ehe sei das Ergebnis von Berechnung gewesen. Doch gibt sie nur etwas später in dem gleichen Monolog auch eine andere Version der Ereignisse, die ihre Ehe als letzte Zuflucht in einem unerträglichen Leben erscheinen lassen:

Als ich völlig am Ende gewesen war
setzte sich dieser Mann mit dem Gußwerk an meinen Tisch
ich hatte geheult vorher
meine Augen waren noch ganz naß
wo weiter ich wußte es nicht. (322)

Vielleicht ist die Wahrheit ihres Lebens in diesem Eingeständnis zu sehen. Wie sie ihre Jugend und die ersten Jahre des Erwachsenseins verbrachte, weiß man nicht. Das Leben ihrer Eltern oder zumindest ihrer Mutter bleibt weitgehend im Dunkeln.

In der Erinnerung an ihre erste Begegnung mischen sich noch widerstreitende Gefühle. Die Mutter behauptet zwar, sie habe Rührung empfunden, als ihr dieser Unbekannte erzählte, seine Eltern seien «augenblicklich tot gewesen» bei einem Unfall «zwischen Florenz und Bologna» (294). Aber ihre Rührung dehnt sich im gleichen Atemzug auf die Tatsache aus, «daß er ein Haus am Meer habe». Eine halbe Stunde später leugnet sie überdies entschieden, daß die Geschichte von diesem Unglück sie je gerührt habe (324), denn ihr sei allzu genau bewußt gewesen, wie wenig seine Eltern mit dieser Schwiegertochter einverstanden gewesen wären.

Die psychischen Mißhandlungen, die sie ihrem Ehemann in der Folge zufügt, scheinen einem literarischen Katalog der Misogynie zu entstammen. Was auch immer er tut, nichts scheint ihr anerkennenswert. Auch wenn er eine Champagnerflasche aufmacht, erscheint er ihr komisch. Sie unterzieht ihn einer tagtäglichen Kritik an allen seinen Lebensgewohnheiten. Den Hund, den er sich gekauft hat, vergiftet sie, die Manschettenknöpfe, die er liebt, verbietet sie ihm, ebenso wie die Sandalen am Meer, weil seine Füße häßlich seien. Sie kann ihn nicht davon abhalten, das Märchen von den Schwefelhölzchen immer wieder zu lesen, aber sie verachtet ihn deshalb und wegen seiner Unfähigkeit, Literatur und Theater zu lieben, auf die sie hingegen alle ihre Gefühle projiziert.

Seine Demütigung findet ihre Fortsetzung im Berufsleben, denn seine Frau bemächtigt sich seines Gußwerks, schaltet frei nach ihrem Willen

und gestaltet es nach ihren Vorstellungen um, indem sie den «betrügerischen» Direktor und die Hälfte der Belegschaft entläßt. Sie zeigt einen Geschäftssinn, in dem für Erinnerungen an eigene Leiden kein Platz mehr ist. Als fernes Echo patriarchalischer Fürsorge läßt sie Zierpflanzen um die Fabrikshallen setzen, um alles «freundlich» zu gestalten.

Aber die schrecklichsten Mißhandlungen muß er auf dem Gebiet des Eros hinnehmen. Seine Frau zieht zunächst aus dem gemeinsamen Schlafzimmer aus, weil sie nicht bei geschlossenen Fenstern schlafen kann, später, immerhin hatte sie ihn zwanzig Jahre lang ertragen, verweigert sie sich ihm unter entwürdigenden Umständen:

Manchmal stürzte er in der Nacht an meine Tür
 die gottseidank verschlossen war und schrie
 er könne nicht mehr weiter
 da antwortete ich nicht
 und ich wartete so lange bis er ruhig war
 kein Wort von mir nichts
 dann ging er wieder
 er winselte an der Tür
 ich hörte es an aber machte nicht auf
 immer tiefer sank er nieder ich hörte es
 er klopfte noch ein paarmal
 dann war es still
 ich schlich mich ans Schlüsselloch und sah ihn daliegen
 aber ich öffnet nicht (321)

Ihr Verweigerung begründet sie mit dem Hinweis auf die Pflicht jedes Menschen, mit sich selbst fertig werden zu müssen. Die Herrschaft über sich selbst und die Regungen der Natur ist letzte Zuflucht und zugleich Instrument der Herrschaft über die anderen. Der sich selbst genügende Mensch, das ist die Botschaft, ist denen, die auf andere angewiesen sind, allemal überlegen.

So nimmt die Mutter auch die Nachricht von der tödlichen Krankheit ihres Mannes mit Gleichmut auf, denn «ich war so mit dem Gußwerk beschäftigt». Die einzige Mitleidgeste besteht darin, daß sie ihm manchmal gestattet, sie zu lieben, ohne daß freilich ihr Ekel vor ihm abgenommen hätte.

Ihr Haß hat sich auf jede gewohnheitsmäßige Lebensäußerung von ihm ausgedehnt. Er ist eine Art Reflex geworden, der sich nicht mehr unterdrücken läßt. Selbst das demütigende Scheitern dieser letzten Liebesversuche vermag sie nicht mehr zu erweichen. Wenn ihr Mann sich schließlich

mit dem verhaßten «Ende gut alles gut» von ihr verabschiedet, fühlt sie wohl für einen Augenblick, eine Regung des Mitleids, aber sie deckt sie sofort mit einer ihrer Herrschaftsgesten zu, aus der freilich hervorgeht, daß ihre Grausamkeit die verzweifelte Klugheit dessen ist, der sich von Fallen umstellt wähnt: «darauf durfte ich nicht hereinfallen» (306). Die Zeichen seines Leiden, der abnehmenden Lebenskraft, wecken in ihrer Erinnerung nur einen eher herzlosen Kommentar:

Frierend stieg er in mein Bett
Aber er war nicht warm zu kriegen (306)

Es fällt schwer, ihn nicht als ihr Opfer anzusehen. Aber die Gewalt, mit der sie sich an ihn klammert, bis sie ihn sozusagen erstickt, hat etwas von der grausamen Notwendigkeit an sich, mit der jemand um das eigene Überleben kämpft. Doch selbst der Sieg vermag sie nicht versöhnlich zu stimmen. Als sie weiß, daß sie ein Kind erwartet, hat sie für ihren Mann nur Worte der Erniedrigung übrig:

du bist stumpfsinnig sagte ich
du bist dumm du bist nichts wert
.....
Ich sagte du bist idiotisch
Einen Verrückten habe ich geheiratet (322/23)

Th. Bernhard hat die Figur des Vaters mit allen Zeichen der Schwäche und des grenzenlosen Langmuts ausgestattet. In der Erinnerung der Mutter hat sich kein Zeichen von Auflehnung bewahrt.

Das mißgestaltete Kind, das sie zur Welt bringt, zieht ihren unerbittlichen Haß auch deshalb auf sich, weil es zum sichtbaren Zeichen des drohenden Scheiterns ihres Lebensplanes wird. In ihrer Machtlosigkeit verfällt sie, die sonst mit einer mitleidlosen Rationalität begabt ist, in eine mythische Regression zurück und sieht sich als Opfer einer strafenden Instanz, der sie freilich keinen Namen zulegt. Die Tiefe ihrer Ratlosigkeit ersieht man auch daraus, daß sie einen Augenblick lang versucht, den Haß gegen dieses Kind durch bedingungslose Liebe zu ersticken. Sie selbst beurteilt im Nachhinein dieses Verhalten als Sentimentalität, die viel mit Heuchelei, aber kaum etwas mit Liebe zu tun hat. Es ist nur ihr Sinn für die Härte der gesellschaftlichen Wirklichkeit, der ihr verbietet, ihr verkrüppeltes Kind zu töten. Erst als es unvermutet stirbt, gelingt es ihr, in

seinen Zügen Spuren einer sonst nie bemerkten Schönheit zu entdecken, so als ließe sich im Nachhinein der heftige Todeswunsch, mit dem sie es verfolgt hatte, ins Gute wenden.

Die Angst vor dem Hohn der Leute, die sie so weit gebracht hatte, daß sie sich weigerte, ihr Kind herzuzeigen, erzeugt in ihr einen ideosynkratischen Haß auf sie, die sie wohl zu Recht eines nur geheuchelten Mitleids verdächtigt.

In der Erinnerung stellt die Mutter eine enge Verbindung zwischen diesem Trauma des mißgestalteten Kindes und ihrer Verweigerung der ehelichen Beziehungen her. So berechtigt ihre Angst ist, verbirgt sie freilich in Wahrheit zugleich jene tiefe Abscheu, die sie von Beginn an von ihrem Mann trennte. Die lapidare Bemerkung, mit der sie dann schließlich von der Geburt ihrer Tochter berichtet:

Ich fuhr nach Katwijk
 Ein ganzes Jahr hielt ich es dort aus
 Ebbe Flut
 Flut Ebbe
Trinkt
 dann fuhr ich zurück
 und dann kamst du
 Wir entkommen nicht mein Kind (297)

besiegelt die Unausweichlichkeit und Blindheit des Opfers, das auch sie den Umständen bringen muß im Gehorsam einem ungeschriebenen Gesetz gegenüber, dem sie sich trotz allen Widerstands nicht endgültig entziehen kann. Doch kann sie sich mit dem anonymen Zwang, dem sie unterlegen ist, nicht versöhnen. Der Mann, mit dem sie lebt, bleibt bis zum Ende der ganz andere, mit dem sie nichts verbindet, es sei denn der Haß.

Warum schweigt die Tochter während des langen, nicht endenwollenden Monologs der Mutter? Am einfachsten wäre es, dieses Schweigen als technisches Problem abzutun, dessen der Dramaturg bedurfte, um seiner Heldin zu ermöglichen, ihre Vergangenheit in all ihrer Zwiespältigkeit sichtbar zu machen. Daß Thomas Bernhard zu einem Drama der Handlung keinen Zugang hat, ist inzwischen eine Alltagsweisheit. So sei ihm keine andere Lösung geblieben. Daß diese Ansicht kurz greift, wird schon daran klar, daß der stark monologische Charakter des Beginns zweifelsohne zur psychologischen Charakterisierung der Heldin sehr viel beiträgt. Im Zusammenspiel mit dem, was sie sagt, dürfte kaum noch ein Zweifel daran sein, daß sie den Eindruck einer beherrschenden, ja sogar herrsch-

süchtigen Frau macht. Es stört sie keineswegs, nur sich selbst reden zu hören. Eine Unterbrechung, Zeichen von Anteilnahme, das Eintreten in eine rationale oder gefühlshafte Dialektik ist ihr nicht unbedingt ein Bedürfnis. Zumindest solange ihr Leben thematisiert wird.

Aus dem, was sie sagt, geht eindeutig hervor, daß die Szene des Kofferpackens für den Urlaub am Meer ein Ritual ist, daß sich schon seit mehr als dreißig Jahren abspielt. Der Text liefert jedoch keinen Hinweis darauf, daß auch der lange Monolog der Mutter Teil dieser Vorbereitungen ist, wenn nicht seit je, so doch seit vielen Jahren. Aber eines ist wohl als höchst wahrscheinlich anzunehmen, daß der Tochter alle jene Dinge, die von der Mutter zur Sprache gebracht werden, schon seit langem bekannt sind. Was für die Zuschauer unabdingbare Informationen sind, die wegen des statischen Charakters des Dramas schwerlich auf andere Weise zu vermitteln wären, stellt sich für die Tochter als Wiederholung des immer Gleichen dar.

Thomas Bernhard weist ihr für die ganze Zeit eine Arbeit zu. Zunächst bereitet sie Tee für die Mutter, schenkt ihr Cognac ein, aber vor allem arbeitet sie fast ohne Unterbrechung am Packen der Koffer. Als sie jedoch den Tee serviert, setzt sie sich zur Mutter und erhebt sich erst wieder, als der erste und längste Teil des Monologs schon vorbei ist. Trotzdem hat sie kein Wort gesagt. Welche Haltung nimmt sie wohl ein? Ist sie gelangweilt mit ihren Gedanken weit weg? Schweigt sie nur unterwürfig, weil sie weiß, daß ihre Mutter einen Einwurf von ihrer Seite gar nicht erwartet und auf keinen Fall darauf eingehen würde? Oder gibt sie immer neue, wengleich schweigende Zeichen ihrer Zustimmung?

Über einen Punkt dürfte freilich keine Unstimmigkeit herrschen, daß die Mutter der Tochter gegenüber absolute Besitzansprüche stellt, auf die sie keinesfalls verzichten will:

Die Mutter will ihr Kind nicht hergeben
sie kettet es an sich
und läßt es nicht mehr los
und wenn es sich wegriß
wird es mit dem Tode bestraft (336)

Der ganz unzensurierte Todeswunsch, den die Mutter hier ausspricht für den Fall, daß ihre Tochter sich von ihr befreien möchte, könnte freilich auch als das Ergebnis einer langen Entwicklung verstanden werden. Erst das Alter und seine Gebrechen hätten die Mutter so weit gebracht, daß sie auf die Dienste der Tochter nicht mehr verzichten kann. Ihr star-

rer Besitzanspruch wäre dann nichts anderes als der blinde Reflex auf die Angst des Alleinseins im Alter. Diese Interpretation ginge eben in jene Richtung, die abstoßenden Züge im Charakter der Mutter zu lindern und sie dem Publikum näherzubringen.

Doch gibt es mehr als ein Indiz dafür, daß diese Zwangsgemeinschaft in Wirklichkeit schon lange zurückreicht und von allem Anfang der Wunsch und das Werk der Mutter war.

Aber denke nicht an Entkommen
 Du hast es schon so oft versucht
 aber es ist dir nicht gelungen
 Ich gebe dich niemals frei
 Ich habe dich für mich auf die Welt gebracht
 für mich allein
 solange ich da bin gehörst du mir (337)

Nach diesen Worten gibt es keinen vernünftigen Grund daran zu zweifeln, daß die Mutter ihre Tochter von allem Anfang an als ihr Eigentum betrachtet hat und sie in diesem Sinn erzogen hat. Es kann keine Rede davon sein, daß die Tochter in spontaner Hinwendung zu ihrer Mutter auf ihre Selbständigkeit verzichtet hätte. Ihr Leben scheint gesäumt zu sein von gescheiterten Versuchen, sich dieser tödlichen Umarmung zu entziehen.

Das Ritual der Unterwerfung hat sich fast unverändert in all diesen Jahren bewahrt. In ihm ist die herrscherliche Stellung der Mutter und die erzwungene Selbstaufgabe der Tochter auf ebenso banale wie schreckliche Weise ausgedrückt:

Knie dich hin
 Bitte knie dich hin
 Wie früher
 Du warst ein kleines Mädchen
 Da habe ich dich gezwungen dich vor mich hinzuknien
 Jetzt bitte ich dich

 So hab ich dich immer geliebt
 Auf den Knien vor mir
 Diese königliche Haltung meinerseits
 Und wartest bis ich dir erlaube aufzustehn (337/8)

Die Spuren eines langen Prozesses der Abrichtung haben sich bis heute erhalten. Liebe ist untrennbar verbunden mit Herrschaft und Un-

terwerfung. Offenkundig war der Dressurakt der Mutter erfolgreich, denn sie kann zufrieden feststellen, die Tochter habe nie etwas getan ohne ihre Erlaubnis. Sie hat ihren Eigenwillen von Kind auf gebrochen und rühmt sich dessen noch vor der inzwischen erwachsenen Frau.

Freilich hat ihr Thomas Bernhard ein gebrochenes Bewußtsein verliehen. Ihre Herrschaft über die Wirklichkeit ist nur scheinbar. In Wahrheit ist sie ihr nur erträglich, wenn sie sich zugleich aus einer Kognakflasche stärken kann, um die Wirklichkeit nicht in ihrer ganzen Gestalt wahrzunehmen. Im Rückgriff auf das religiöse Vokabular ihrer Kindheit sieht sie ihr Verhältnis zur Tochter klar als das des schuldigen Täters zum unschuldigen Opfer:

Du bist mein reines Kind
ich bin deine unreine Mutter
deine furchtbare Mutter nicht war (335/36)

Es fehlt ihr zwar am guten Gewissen, wenn sie auf ihrer Herrschaft besteht, d.h. sie erträgt es nicht, wenn die Tochter vor ihr kniet,

Aber ich kann nicht anders
Ich will es sehen (338)

Die Mutter erscheint nicht weniger unfrei als die Tochter, aber es ist ein innerer, psychologischer Zwang, dem sie unterliegt. Ihre Persönlichkeitsstruktur ist, wie sie selbst erkennt, sadomasochistisch:

Meine Lieblingsbeschäftigung
die Selbstpeinigung
indem ich dich peinige
indem ich dich verunstaltet habe jahrzehntelang
habe ich mich selbst verunstaltet
in Liebe verstehst du
aneinandergekettet in Liebe
in wahrer Mutterliebe mein Kind (336)

Wahrheit und Heuchelei sind fast unentwirrbar in diesem Bekenntnis verschränkt. Wahr ist, daß die Mutter trotz ihrer Herrschaftsrolle nicht glücklich ist. Aber ihre Selbstverstümmelung ist doch zum größten Teil ihr eigenes Werk, der Preis, den sie für ihren sozialen Aufstieg zu entrichten hatte, während die Zeichen der Gewalt, die sie an der Tochter verübt, jemanden treffen, dem nie die Möglichkeit gewährt wurde zu wählen. Die Mutter besitzt das klare Bewußtsein von dem, was sie der Tochter angetan hat, aber meint wohl, es sei damit abgetan, daß ihr Leiden auf sie zurück-

gefallen ist. Daß sie darin die wahre Mutterliebe sieht, läßt an der Klarheit ihrer Selbsterkenntnis zweifeln, denn implizit fordert sie damit eine vollständige Rechtfertigung des von ihr in Gang gesetzten Unterdrückungsmechanismus. Nicht zufällig bedient sich Thomas Bernhard an diesem Punkt einer leicht abgewandelten volkstümlichen Redewendung. In dem Anspruch der Mutter, ihre Tochter gehöre ihr mit «Haut und Haaren», ist das Echo eines anthropophagen Besitzverhältnisses deutlich nachzuhören.

Aber zugleich ist in ihr auch die Ahnung, daß sie sich mit der völligen Unterwerfung der Tochter in eine ausweglose Abhängigkeit begeben hat: «Ich habe mich tödlich an dich gewöhnt tödlich ja», sagt sie in Erwartung der Ankunft des Schriftstellers. Die Tochter ist zur unentbehrlichen Ergänzung ihrer eigenen Existenz geworden. Ihr Verhältnis zu ihr wird von einer alles durchdringenden parasitären Symbiose bestimmt:

Ja mein Kind langsam hast du gelernt
mir jeden Wunsch von den Augen abzulesen
oder von einer kleinen Handbewegung
Du hast viel gelernt in dieser Richtung
Dafür werden dir alle Wünsche erfüllt (343)

Die Mutter betrachtet mit Stolz das Ergebnis eines Erziehungsprozesses, in dem sich die klassische Dialektik von Herr und Knecht erfüllt zu haben scheint.

Doch wird an diesem Punkt deutlich, daß die Tochter die harmonisierende Interpretation ihres Verhältnisses, die von der Mutter angeboten wird, keineswegs angenommen hat. Ihr Widerstand gegen die äußerlich vollkommen gelungene Unterwerfung unter den Willen der Mutter, hat sich in ein ironisches Lachen zurückgezogen, mit dem sie die Behauptungen der Mutter, es werden ihr alle Wünsche erfüllt, quittiert. Daß es sich dabei nicht um ein einmaliges oder zufälliges Ereignis handelt, wird aus den Worten der Mutter sofort klar. Sie hat dagegen, wie sie sagt, eine Unempfindlichkeit entwickelt, die ihr erlaubt, in der eigenen Selbstgerechtigkeit zu verharren.

In dem Verhalten der Mutter lassen sich mehrere, sogar gegensätzliche Strategien verfolgen, um in der Tochter jeden Versuch abzutöten, sich von ihr freizumachen. Die ursprüngliche bestand darin, ihr Selbstwertgefühl zu schwächen. Es ist sicher nicht das erste Mal, daß die Tochter zu hören bekommt, sie sei ein häßliches Kind gewesen, «mit gutmütigen Augen aber sehr häßlich» (325). Die Mutter verleiht ihr sogar monströse Züge, wenn sie behauptet «es hat lange gedauert bis in diesem häßlichen

Fleisch / ein Mensch sichtbar geworden ist» (325). Als Zeugen beschwört sie das Entsetzen aller derer, die sie damals gesehen haben.

Selbst die alltäglichen Verrichtungen sind noch heute ein Anlaß, um der Tochter ihre Mängel vor Augen zu führen. Ihre Unfähigkeit, einen guten Tee zuzubereiten, ist Beweis genug dafür, daß ihr auch für die Geschichte jedes Verständnis abgeht.

Wenn sie die Tochter nach ihren Freunden befragt, die sie offenkundig vernachlässigen, gehört auch dies zum Ritual der Erniedrigung, denn es dient als Beweis der unverbesserlichen Einfältigkeit der Tochter, die alles falsch macht und nie etwas begreift (319). Angesichts ihrer Mißerfolge kann sie sich als Beschützerin aufspielen. Nachdem sie ihr Selbstgefühl ein Leben lang geschwächt hat, darf sie, vielleicht sogar mit einigem Recht, behaupten, die Tochter sei ohne sie «gar nicht lebensfähig» (328).

Der erzwungenen Zweisamkeit in Katwijk verleiht sie Züge des Idylls, eines Lebens, das mit Musik und Lektüre angenehm vorbeigeht, wengleich sie sofort darauf diesen Versuch entmutigt wieder aufgibt. Die Wirklichkeit ist in eine Ambivalenz eingetaucht, in der sich der Verlust der eigenen Identität spiegelt.

Im uneingestandenem Bewußtsein des Verzichts auf ein eigenes Leben, den sie der Tochter auferlegt, versucht sie freilich auch, sie mit Geschenken an sich zu binden, so wenn sie ihr den Ring aufdrängt, der ein Geschenk ihres Mannes war.

Von der ersten Zeile des Dramas an ist jedoch eine dritte Person mit anwesend, deren Funktion, ganz abgesehen von den wirklichen Absichten des Autors, unvermeidlich darin besteht, die Symmetrie des Verhältnisses zwischen den beiden Frauen zu stören. Es handelt sich um den Schriftsteller, den die Mutter nach einer erfolgreichen Premiere seines Stückes *Rette sich wer kann*, in ihr Haus nach Katwijk eingeladen hat. Im Nachhinein ist sie voller Zweifel darüber, ob sie recht daran getan hat. Freilich geht aus ihrem Monolog zunächst nicht hervor, warum sie diese so schnell ausgesprochene Einladung so reut. Thomas Bernhard benutzt die Gelegenheit, um die Institution des Theaters, aber auch die Rolle des Schriftstellers mit nicht wenig Selbstironie und Sarkasmus ihres Geltungsanspruchs zu entkleiden. Das Publikum scheint masochistisch seine eigene Beschimpfung zu feiern, ein Theatererfolg ist das Ergebnis unvorhersehbarer Konstellationen, die Theaterschriftsteller sind großwahnsinnig, weil sie meinen, die Welt nehme von ihnen Kenntnis.

Was die Mutter in so tiefe Zweifel gestürzt hat, wird erst dann ganz klar, als der Auftritt des Schriftstellers unmittelbar bevorsteht. Mitten in

ihrer Bemühung, den Aufenthalt am Meer sich und der Tochter schmackhaft zu machen, und nachdem sie ihr eben ihren schönsten Ring geschenkt hat, beschwört sie ihre unzerstörbare Zweisamkeit mit Worten, die in Wirklichkeit ihren Verlust befürchten lassen:

Es ist doch gut daß wir zusammen sind
daß wir allein sind
ohne Eindringling
Keiner soll uns auseinanderbringen verstehst du (340)

Die Mutter stellt keine ausdrückliche Beziehung zu dem schon erwarteten Schriftsteller her, aber trotzdem dürfte jedem Leser klar geworden sein, daß er es ist, der sie in eine solche Unruhe versetzt.

Ihr Verhalten ihm gegenüber ist durch und durch widersprüchlich. Nachdem sie ihn eingeladen hat, bekennt sie ihr völliges Desinteresse für das Theater. Die Teilnahme am Kulturbetrieb ist für sie nur mehr eine Gewohnheit, unter deren Oberfläche sich sogar Haß auf das Theater verbirgt. Der Tribut an die gesellschaftlichen Konventionen ist sogar eine Quelle der Selbstverachtung.

Die innere Abwehr, mit der die Mutter nun der Einladung des Schriftstellers gegenübersteht – sie betrachtet sie als einen wahren Fehler –, hat freilich ihren wahren Grund darin, daß damit ein Wunsch ihrer Tochter in Erfüllung geht. Dessen tiefere Bedeutung wird von ihr jedoch nicht thematisiert. War es nur eine Laune, um der Langeweile von Katwijk zu entgehen? Oder handelt es sich um den bisher letzten aller gescheiterten Versuche, sich von der erzwungenen Zweisamkeit mit der Mutter zu befreien?

Die Tochter tut im Grunde alles, um den Verdacht von sich zu entfernen, ihr Interesse für den Schriftsteller habe eine ganz persönliche Bedeutung. Mehr als einmal versucht sie ganz im Gegenteil, ihre Mutter als den wahren Grund der so überraschenden Annahme ihrer Einladung nach Katwijk darzustellen. «Er bewundert dich Mama», heißt es zunächst (309) und später, als die Mutter, um sich zu beruhigen, das Ergebnis seines Besuches mit den Worten vorwegnimmt: «es wird sich zeigen, daß er für dich nichts ist» (341), antwortet ihr die Tochter schlagfertig: «Vielleicht für dich». Thomas Bernhard fügt an diesem Punkt eine der ganz wenigen Anmerkungen zum Verhalten der Bühnenfiguren ein. Die Mutter «erschrocken auflachend», weist diese Bemerkung als «absurd eine Frivolität» (341) von sich. Die Tochter läßt sich jedoch nicht von diesem Thema abbringen. Das Ferienidyll, das sie ihrer Mutter in Aussicht stellt, mit dem

Schriftsteller, der ihr vorlesen wird, während sie selbst ihre üblichen Spaziergänge macht, erhält seine besondere Einfärbung durch ihr Bestehen auf das gute Aussehen des Künstlers, so als wollte sie eine besondere Beziehung anbahnen. Freilich ist all das nur schwer glaublich, angesichts des ungeheuren Altersunterschieds, der die beiden trennt. Der Dialog zwischen der Mutter und der Tochter ist an diesem Punkt angefüllt mit unterschwelligem Bedeutungen, die ihn mit Spannung aufladen.

Die Tochter leugnet, es liege ihr viel an einem dramatischen Schriftsteller. Das heißt sie will den Verdacht der Mutter zerstreuen, es drohe ihr von diesem Besuch Gefahr. Der Erfolg ist jedoch nicht allzu groß. Die Mutter unterstellt ihr nämlich ebenso emphatisch wie vage einen «solchen Hintergedanken», der sich wohl nur darauf beziehen kann, sich aus der Umarmung der Mutter zu befreien, sei es auch immer wie. Diese wehrt sich jedoch dagegen, aus ihrer Einsamkeit befreit zu werden. Sie stellt ihr Leben geradezu unter dieses Zeichen. Die Tochter wirft ihr diesen Rückzug in sich selbst vor, für den sie die notwendigen Voraussetzungen schaffen und mit der eigenen Gefangenschaft bezahlen muß. Daß es nicht spontane Kindesliebe ist, die sie an die Mutter bindet, wird auch hier noch einmal deutlich. Die Mutter spricht ohne jede Scheu von der «Züchtigung» (342), die ihre Tochter brauchte und braucht, um sich in diese Einsamkeit zu schicken.

Die Mutter errichtet eine wahre innere Barrikade gegen den erwarteten Gast. Seine Jugend, seine künstlerischen Ambitionen, der böartige Witz seines Stückes, alles muß dazu dienen, ihren Widerstand zu rechtfertigen. Zugleich tut sie alles, um seinen Erfolg zu relativieren. Nur die Schauspieler kommen mit einem Lob weg. Die Mutter erklärt sich Opfer einer Massensuggestion. Nur so ließe sich entschuldigen, daß sie applaudiert habe, obwohl ihr das Stück eine Unverschämtheit schien. Sie beschuldigt den Schriftsteller arrogant zu sein, ja sogar größenwahnsinnig. Und dies angesichts der Tatsache, daß sich das Theater ihrer Meinung nach innerlich erschöpft hat, nur mehr eine Wiederholung des längst bekannten Elends ist. Die Existenz der Kunst wird hineingezogen in den Strudel der allumfassenden Entwertung des Lebens als Maskenspiel ohne Konsistenz. Der dramatische Dichter rechtfertigt sich allein aus der Negativität allen gesellschaftlichen Wesens. Thomas Bernhard erlaubt seiner Heldin an diesem Punkt ein umfassendes, in ihrer Undifferenziertheit schon delirierendes Bekenntnis zur nihilistischen Entwertung alles Seienden.

Es hat allerdings wohl eine polemische Funktion in der Entgegensetzung zu der dem Theaterdichter zugeschriebenen anarchischen und revo-

lutionären Neigung, unter deren Einfluß die Tochter zu stehen scheint, zumindest nach den Anschuldigungen der Mutter (318). Dieser Punkt wird in der Folge noch eine bedeutsame Rolle in der Entwicklung ihres Verhältnisses spielen.

Trotz ihres Bekenntnisses zur Sinnlosigkeit des Lebens wirft die Mutter dem Schriftsteller letztlich seine Tendenz vor, alles kaputt- und herunterzumachen (327). In seinem Stück treibt alles der Katastrophe und Zerstörung zu. Niemand kann sich retten, der Titel des Dramas ist in Wirklichkeit eine zynische Verhöhnung der Helden und des Publikums.

Die Tochter widerspricht der Mutter, erkennt im Theater das immer Neue, die Aufforderung zum Handeln und insofern wird der Schriftsteller für sie zum Verbündeten, wengleich sie dies nicht offen eingesteht. Die Mutter fürchtet dies in Wirklichkeit und bezeichnet ihn ganz offen als gefährlich, eben weil er vielleicht im Stande ist, «etwas zur Explosion» zu bringen (332). In der ihr eigenen Sprache der Übertreibung hält sie ihn sogar eines Mordes, wengleich eines metaphorischen, fähig.

Doch als der Schriftsteller endlich kommt, scheinen alle Befürchtungen der Mutter überflüssig zu sein. Er zeigt sich von Beginn an äußerst verbindlich, nahezu bedacht, jeden Widerspruch zu vermeiden. Auf die Fragen der Mutter reagiert er mit Bescheidenheit und zeigt sich keineswegs als Herr der Situation, die durch seinen wohl erhofften, aber doch unerwarteten Erfolg entstanden ist. Er gesteht, vor dem Erfolg geflüchtet zu sein, zeigt sich also eher als introvertierter, der Öffentlichkeit nicht gewachsener Autor, der eben erst ein wenig Selbstbewußtsein gewonnen hat und zum erstenmal bereit ist, auf Fragen zur eigenen Person Antwort zu geben.

Aber auch die Mutter läßt kaum etwas von ihren Bedenken durchblicken, die sie der Tochter bisher so beredt unterbreitet hat. Sie steht nicht an, ihm zu schmeicheln mit seinem neuen Ruhm, ja ihm sogar eine glänzende Zukunft in Aussicht zu stellen. Sie zeigt sich voller Verständnis für seine psychischen Probleme, die der Erfolg mit sich gebracht hat, und setzt das Theater wieder in seine Recht ein: es ist eines der Mittel, die es dem Menschen erlauben, das Leben auszuhalten.

Nach ihrer Ankunft in Katwijk wird offenbar, daß die Mutter die Aufmerksamkeit ihres Gastes ganz für sich in Anspruch nimmt. Sie ist es, die das Gespräch führt, während die Tochter wie zuvor in eine Nebenrolle abgedrängt wird. So wie sie zuvor den Koffer eingepackt hat, ist sie nun damit beschäftigt, ihn auszupacken.

Der Schriftsteller beschränkt sich darauf, ein Bild von sich zu geben. Der Ton, in dem er seine Geschichte erzählt, scheint keineswegs aufgeregt zu sein. Es handelt sich um einen eher ruhigen Bericht, aber in dem, was er sagt, ist doch einiges Beunruhigende für die Mutter. Denn in der kurzen Skizze seiner Entwicklung tritt mit großer Klarheit hervor, daß er seinen Beruf als Schriftsteller im Widerstand gegen die Familie durchgesetzt hat, wobei er vor dem Mittel der Täuschung nicht zurückgeschreckt ist. Er sieht sein Leben unter dem Zeichen des «Entgegengesetzten» (351). In den Ohren der Mutter muß es besonders alarmierend wirken, daß er auch nicht das Vertrauen seiner Mutter gesucht hat, als er sich dazu entschied, sein Studium der Rechtswissenschaft beiseite zu legen und eine Laufbahn als Schriftsteller zu versuchen.

In der Reaktion der Mutter läßt sich sehr wohl die Angst erkennen, die sich hinter einer ganz konventionellen Mißbilligung dieser Vorgangsweise des Schriftstellers verbirgt. Sie wirft ihm vor, er habe seine Leute hintergangen, «die es gut gemeint haben mit Ihnen» (352) und ergreift ganz ihre Partei. Sein Verhalten wird von ihr als zerstörerisch und rücksichtslos bezeichnet.

Sie vernichteten alles um sich herum
um tiefer einatmen zu können habe ich recht (352)

Sie verteidigt das Recht und die Macht der Familie gegen den Anspruch auf die eigene Identität, die der Schriftsteller glaubt, nur gegen die anderen durchsetzen zu können. Seine Lebensgeschichte wird damit zum Beispiel einer Befreiung, für die symbolisch das Bild der Jacke steht, die ihm angezogen worden war, und die er nun nach einem langen Kampf endgültig abgelegt hat.

Es kann kein Zweifel daran sein, daß die Mutter an Hand dieser Lebensgeschichte die Gefährlichkeit dieses Eindringlings für ihre bisherige Lebensform wohl erkannt hat. Freilich scheint der Schriftsteller keineswegs bereit zu sein, in das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter einzugreifen.

Was seine Beziehung zur Gesellschaft betrifft, bekennt er sich durchaus zu einer von Pessimismus diktierten Passivität. Er erklärt sich zum desillusionierten Revolutionär, der sein Scheitern schon so weit verinnerlicht hat, daß es ihn nicht von seiner schriftstellerischen Tätigkeit abhalten kann. Ganz im Gegenteil, eben aus dem Bewußtsein seines unabwendbaren Scheiterns bezieht er das Gefühl seiner Überlegenheit über jene, die in der Selbsttäuschung verharren.

Die Mutter hält sich in ihren Bekenntnissen ihm gegenüber keineswegs zurück. Vom problematischen Verhältnis, das sie mit ihrem Mann unterhielt, zu dem mit ihrer Tochter. Sie verbirgt weder ihren Haß auf den Toten noch die unauflösliche Zwangsgemeinschaft mit ihrem Kind. Aber er äußert sich nicht dazu. Im Grunde macht er nur einen halben Versuch, sich zwischen die beiden zu drängen. Er fragt die Tochter, ob sie ihn auf einem Spaziergang die Küste entlang begleiten wird. Und selbst dies scheint unverfänglich zu sein, angesichts der Schwierigkeiten der Mutter sich zu bewegen.

Seine Antworten gehen nie über eine höfliche Konversation hinaus, in der die Meinungen des anderen weitgehend gutgeheißen, höchstens leicht zurechtgerückt werden. Doch vor allem wehrt er sich nicht gegen den Versuch der Mutter, sein Stück für sich zu vereinnahmen. Ganz im Gegenteil, er bestätigt ausdrücklich ihre Interpretation, die auf eine radikal pessimistische Ansicht über die Natur des Menschen hinausläuft.

Wir nehmen immer wieder an es ist alles nicht so böse
während es doch nur böse ist
Denken Sie alle sind noch gestorben daran
weil alles so böse ist
weil die Natur so böse ist (373)

Sie identifiziert sich so weitgehend mit dem Stück, daß es ihr wie eine Emanation der eigenen Innerlichkeit erscheint. Der Schriftsteller hat an dieser so allgemein gehaltenen Verurteilung der Welt nichts auszusetzen. Drückt sich darin die ironische Wahrheit seiner Rolle aus? Denn ohne sich dessen bewußt zu sein, bezieht sich die Mutter in die Verwerfung der Welt ein.

Nicht weniger zweideutig ist das Gelächter der beiden, als die Mutter sich für die Tochter wünscht, der Schriftsteller möge ihr jenen Zugang zur Welt erschließen, der ihr sonst versagt sei. Er solle eine Art Sprachrohr ihrer Meinungen werden, die ja, wie die Mutter sagt, im Wesentlichen ganz mit den seinen übereinstimmen. Der Schriftsteller lacht wohl wegen der Absurdität des Ansinnens, die Mutter vielleicht eher, weil sie damit der behaupteten Nähe zwischen Tochter und Schriftsteller ein spöttisches Glanzlicht aufsetzt. Die Wiederholung der Frage an die Tochter, ob sie mit ihm die Küste entlang gehen wolle, macht freilich offenkundig, daß die scheinbar so spontane Übereinstimmung zwischen der Mutter und dem Schriftsteller die unterschwellige Gefahr nicht beseitigt hat, der Eindringling könnte tatsächlich die Symmetrie des Verhältnisses zwischen

Mutter und Tochter zerstören. Ihr Versuch, das Eindringen des Schriftstellers in ihre Zweisamkeit zu neutralisieren, scheint nur oberflächlich gelungen, insofern als sie seine Aufmerksamkeit ganz auf sich gelenkt hat und alles tut, um ihn für sich einzunehmen.

Hofft sie, ihn von sich und ihrer Tochter zu entfernen, indem sie ihn davon zu überzeugen sucht, er sei am Ziel, habe sein Glück gemacht und müsse seiner Lage nur bewußt werden? Oder sucht sie nur ein Bündnis mit ihm, das sie gegen die Tochter wenden kann? Denn als wichtigsten Punkt, an dem sie ihre Übereinstimmung mit dem Theaterstück ihres Gastes anknüpft, sieht sie die Kritik an der Leblosigkeit der heutigen Jugend. Ihr langer Schlußmonolog beginnt mit einer Ansammlung von Gemeinplätzen, die aus einer Stammtischrunde hervorgegangen sein könnten:

Was sind das für junge Leute heute
Mit zwanzig denken sie an die Pension
wie sie es sich das ganze Leben lang richten können
Eine langweilige Jugend ist das
sie wird geboren und langweilt sich bis sie stirbt
und sie stirbt schon in dem Augenblick
in dem sie geboren wird (380)

Sie, die ihr Leben darauf verwendet hat, ihre Tochter in einem Zustand der Unmündigkeit zu halten, schwingt sich zur Anklägerin einer «kraftlosen» Jugend auf, die unfähig ist, gegen «die ganze faule und verderbte Geschichte» zu rebellieren und sich eine eigene Wirklichkeit zu bauen. Sie, die letztlich ein parasitäres Leben geführt hat, verklärt ihre Vergangenheit als Aufstand gegen die Geschichte. Ja, an diesem Punkt der Umwertung ihres Lebens angekommen, steht sie nicht an, den Schriftsteller selbst zu beschuldigen, er beschränke sich darauf, nur «der Beobachter dieser Fäulnis» (381) zu sein, ohne etwas für ihre Beseitigung zu tun. Offenkundig zielt sie damit auf die ästhetische Distanz, hinter die sich der Schriftsteller zurückgezogen hat. Ist sie sich bewußt geworden, daß ihr Plan der Ummarmung nicht einen vollen Erfolg verspricht? Der Wechsel ihrer Argumentation wäre dann nichts anderes als der letzte und verzweifelte Versuch, ihre eigene Stellung zu stärken, indem sie die seine schwächt.

Der Angegriffene verteidigt sich nur schwach gegen die Anklagen. «Aber es ist doch etwas» (381) ist alles, was er zu sagen weiß, und schließlich flüchtet er sich in ein vages: «Aber eines Tages» (381). Ungewiß, was er damit wirklich meint. Hofft er, daß seine Dichtung eines Tages die Grenzen der Theaterwelt überschreiten wird? Oder ist es ein weiteres Zei-

chen der Autoironie Thomas Bernhards? Damit verstummt er im Grunde. Nur einmal ergreift er noch das Wort, um seine Bewunderung für einen Mantel auszudrücken, den er gemeinsam mit der Tochter aus dem Rohrkoffer hebt.

Die Mutter überläßt sich immer mehr einem Delirium revolutionärer Gewalt. Sie begnügt sich nicht mit der Vorstellung, daß «ein paar junge Leute / ein paar alten den Kopf einschlagen» (382), sondern sie wünscht einen Kahlschlag, der nichts bestehen läßt: «es gehört alles weggewischt alles über Nacht» (382). Selbst ihr verstorbener Mann, der in ihren Erinnerungen bisher als ihr eher willenloses Opfer erschienen war, verwandelt sich auf einmal in einen Anarchisten, der davon träumt, den Königspalast in die Luft zu sprengen, wohl als Ersatz für den versäumten Aufstand gegen seine tyrannische Frau.

Die Mutter macht noch einen letzten Versuch, den Schriftsteller in diese anarchische Vision der Wirklichkeit einzubinden. Sie unterstellt ihm, sein tiefster Wunsch sei es doch, die ganze Welt in die Luft zu jagen. Aber sie erhält darauf keine Antwort und so zieht sie sich resigniert zurück:

Vielleicht ist es auch gar nicht die Aufgabe des dramatischen Schriftstellers
die Welt in die Luft zu jagen
vielleicht ist das ganze ein absurder Gedanke
Vielleicht bin ich von der Reise etwas erregt (383)

Sie bescheidet sich am Ende mit guten Ratschlägen zur Lebensführung, die aus dem Vorrat der bürgerlichen Lebensweisheit stammen. Er möge nie der Versuchung nachgeben, im Bett liegen zu bleiben, denn das sei das verderblichste. Zugleich malt sie ihm das Bild ihres eigenen Haushalts und einer Lebensführung, die vom größt denkbaren Stillstand und langsamen Verfall bestimmt ist.

Der Satz, mit dem sie schließt:

Ich fürchte
er wird länger als nur ein paar Tage bleiben (387)

kann wohl nur dahingehend verstanden werden, daß sie fürchtet, mit dem Schriftsteller sei das Prinzip der Unruhe in ihr Haus gekommen. Sein Schweigen, das sowohl Zustimmung wie Ablehnung bedeuten kann, hebt das Gewicht seiner Anwesenheit nicht auf, aber für die Zuschauer hat sich ihr Verdacht ebensowenig bestätigt, daß sie beide, Mutter und Tochter, für den Theaterschriftsteller nur eine Fundgrube für sein nächstes Stück sein werden. Wird ihm die Monströsität ihrer Familienbeziehungen

wirklich nur die Anregung für sein Schreiben liefern? Nichts in seinen Worten läßt uns darüber Klarheit gewinnen. Ebensowenig, ob er sich überhaupt des wahren Verhältnisses zwischen den beiden bewußt geworden ist.

In der Aufführung des Centro Teatrale Bresciano hat Franca Nuti der Mutter Züge verliehen, die dem Publikum diese Gestalt wohl näher bringen sollten. Die Abgündigkeit ihrer negativen Gefühle, ihr vor Grausamkeit nicht zurückschreckender Herrschaftswille konnten eher als zwanghafte Reflexe der Selbstbehauptung einer vom Schicksal geschlagenen Frau verstanden werden. Wohl auch Täterin erschien sie doch vor allem als Opfer und Leidende. Ihre vom Text her schon angelegte Dominanz auf der Bühne wurde durch das Verhalten der Tochter und des Schriftstellers noch verstärkt. Die Tochter war dazu verurteilt, in allem die völlige Unterordnung sichtbar werden zu lassen. Ihre manische, fast marionettenhafte Betriebsamkeit, die von der statuarischen Unbeweglichkeit der Mutter umso stärker abstach, wurde zum Ausdruck einer völligen Komplementarität zum Herrschaftswillen ihrer Mutter. Keine ihrer Gesten, keine Intonation ihrer Stimme ließ ein Zeichen der Auflehnung erkennen. Alles deutete darauf hin, daß sie ihre Unterwerfung unter den Willen der Mutter vollkommen verinnerlicht hatte und auf eine eigene Persönlichkeit Verzicht geleistet hatte. Dadurch war es aber fast unausweichlich, daß die Mutter an Rechtfertigung gewann und Züge tragischer Größe annahm. Ihr Leiden am Leben deckte nicht ihren Egozentrismus zu, aber schien doch ihr Verhalten der Tochter gegenüber entschuldbar zu machen, so als hätte sie einen begründeten Anspruch auf ihren Dienst. Der Mutter wurde zugestanden, nur in der Unmittelbarkeit ihrer Gefühle zu leben. Daß Leiden wieder nur Leiden hervorruft, stellt sich in dieser Sicht als unausweichliches, mythisches Gesetz dar, dem das menschliche Leben nun einmal, tragischerweise, unterworfen ist. So wurde die Aufführung zu einer großartigen Oper menschlicher Unzulänglichkeit, die sich dem Publikum zur schauernden, jedoch auch zustimmenden Bewunderung darbot.

Grazia Pulvirenti
(Catania)

Le Muse inquiete
Sinergie artistiche agli inizi del Novecento

Un tempo le Muse, sotto la guida luminosa di Apollo, rispettando la funzione loro assegnata, vivevano tutte in dolce comunanza. Ma poi, durante i secoli, esse sembrarono smarrire ogni serenità e saggezza. Alcune di esse scomparvero totalmente dalla scena. Altre, tentando di occupare le terre delle loro compagne, finirono per scambiarsi arnesi e attributi. E tutto l'universo espressivo dell'età moderna fu percorso da uno stuolo di Muse inquiete, le quali, abbandonata la sede del monte Elicona in Beozia, si aggiravano nelle strade rumorose delle nostre città, o viaggiavano verso oriente, a volte malate, a volte, date le necessità dei tempi, bisognose di denaro, venali o misteriose, folli, stravaganti.¹

Ripercorrere i sentieri lungo i quali si sono aggirate le Muse inquiete, dopo l'abbandono della loro dimora, è impresa pericolosa, ma al cui fascino è difficile sottrarsi. Le vie s'incrociano e spesso si confondono; di molte si è cancellato il ricordo; altre conducono a precipizi d'insondabile profondità. Inevitabile è il rischio di smarrire il cammino, per le difficoltà di un'analisi semantica plurivoca, in grado di affrontare non tanto strutture in sé omogenee, quali quelle di un'opera musicale o letteraria, quanto piuttosto figurazioni culturali articolate e complesse. Eppure i luoghi di soste fortuite, i crocevia e le zone di snodo di tali erratici percorsi si rivelano postazioni privilegiate per una visione a volo d'uccello del magmatico fluire o cristallizzarsi della vicenda artistica della modernità².

¹ Giovanni Macchia, *L'elogio della luce*, Milano 1990, pp. 7-8.

² Già negli anni Quaranta Wolfgang Köhler nelle sue lezioni sul tema *Dynamik in der Psychologie* aveva sottolineato i proficui apporti sul piano cognitivo che derivano dall'utilizzo del fenomeno delle «Grenzüberschreitungen als wissenschaftliche Methode»: «Die

Il Novecento, attraversato dalla crisi del «grande stile»³ e dello smarrimento del linguaggio, travolto nel più vasto collasso registrato in ogni campo del sapere dai modelli della razionalità classica, è profondamente segnato dalla scissura fra universo dei segni e realtà, dalla frattura delle continuità che univano parola e mondo. In Austria, per una particolare congiuntura, tale fenomeno si presenta con caratteristiche più radicali ed estreme che altrove:

Wien um 1900 hat jene Atmosphäre geschaffen, in der die Fragwürdigkeit der Zeichen alle ästhetischen Ordnungen zu infizieren beginnt, die Bedeutungssysteme der Musik so gut wie diejenigen des Tanzes, der Malerei und der bildenden Künste, der Literatur wie der theatralischen Inszenierungen.⁴

La drammatica consapevolezza dell'inadeguatezza del segno induce l'artista primonovecentesco a un tentativo di potenziamento delle sue lacunose facoltà attraverso una «Vermittlung der Künste», una sinergia dei linguaggi delle arti affini, le «arti sorelle» (poesia, musica, pittura, architettura, scultura, etc.), nella ricerca di un assoluto inafferrabile come unità organica, ma perseguito come utopia impossibile in una sintesi di disparati frammenti.

In questa ardita esperienza di *Entgrenzung* il teatro svolge un ruolo fondamentale: il palcoscenico è il luogo privilegiato della fluttuazione, dell'irradiazione di un elemento nell'altro, dell'evocazione di quella totalità irrinunciabile, ma irrimediabilmente perduta nel naufragio del «grande stile». L'aspirazione alla fusione delle arti in un incrinato *Gesamtkunstwerk*, da Hugo von Hofmannsthal a Oskar Kokoschka, da Gustav Klimt ad Arnold Schönberg, da Wassily Kandinsky a Oskar Schlemmer, è riferimento d'obbligo di una moderna sperimentazione dagli esiti profondamente innovativi. In ogni ambito, d'altronde, si registra agli inizi del secolo una

fruchtbarsten Augenblicke in der Geschichte menschlicher Erkenntnis sind jene, in denen Tatsachen, die bis dahin isoliert waren und deren Bedeutung eng begrenzt zu sein schien, plötzlich mit Tatbeständen aus scheinbar gänzlich verschiedenen Gebieten in Zusammenhang gebracht werden und dadurch in einem neuen Licht erscheinen». Cit. in Ernst Gombrich, *Kunst und Illusion*, Oxford 1977, p. 42.

³ Cfr.: AA. VV., *Grande stile e poesia del Novecento*, numero speciale di «Sigma», XVI, 1983, n. 2-3; Giovanni Carchia, *Modernità e «grande stile»*, in AA. VV., *Risalire il Nilo. Mito fiaba allegoria*, a cura di Ferruccio Masini e Giulio Schiavoni, Palermo 1983; Claudio Magris, *Grande stile e totalità*, in Id., *L'anello di Clarisse*, Milano 1984, pp. 3-31.

⁴ *Stichworte zum Heft: Hugo von Hofmannsthal: Dichtung als Vermittlung der Künste*, Heft n. 112, «Freiburger Universitätsblätter», XXX, 1991, pp. 29-31, qui p. 30.

spiccata propensione, nella ricerca di equivalenti segnici, per strumenti propri di altri generi: il tendere della musica verso il colore (*Klangfarbemelodie*), della poesia verso strutture musicali e intensi effetti coloristici, della pittura verso valori di armonia o dissonanza, pur nella sostanziale disparità, a volte nella collisione, delle tecniche adoperate, in virtù dell'esistenza di una «relazione tra i diversi linguaggi artistici e tra i diversi domini dei sensi»⁵.

L'artista primonovecentesco, che ha avvertito in maniera drammatica la sproporzione fra la materia magmatica che urge in lui e le abituali modalità di rappresentazione, rivolge la sua ricerca all'espressione immediata e diretta della «innere Notwendigkeit» (Kandinsky), un assoluto colto nelle contraddizioni del reale, in quello che Schönberg indica come l'essenza della vita, la tensione, il contrasto. Strumento privilegiato sarà l'estrema forzatura dei segni in una commistione di generi diversi, per l'esigenza di potenziare, oltre le soglie conosciute, le facoltà significative dei linguaggi, chiamati a "dire", oltre il silenzio, l'indicibile.

Affascinante luogo di partenza della vicenda artistica della modernità, la sperimentazione primonovecentesca di ambiziose sinergie è al tempo stesso il punto di approdo di un'appassionante riflessione sui rapporti fra le arti sorelle, che si è dipanata dall'Antichità ai nostri giorni: a partire dall'oraziano «ut pictura poësis erit», il dibattito estetico, nelle differenti, a volte antitetiche, asserzioni del primato di un'arte sull'altra ha recato un contributo fondamentale alla genesi dell'estetica moderna nell'epoca dell'*Aufklärung*. Tale dibattito attraversa la *Goethezeit* in un proficuo confronto intorno a un nucleo centrale rintracciabile nella dialettica fra percezione visiva, processo creativo e conoscenza, exteriorità colta mediante lo sguardo rivolto al mondo e interiorità percepita attraverso l'occhio dell'animo, segno e realtà fattuale. Di grande interesse, anche alla luce dello sviluppo delle prospettive novecentesche, si è rivelata l'ipotesi di Charles Batteaux che, pur insistendo sulle peculiarità di ciascuna arte – «des Arts, eu égard au moyen qu'ils emploient pour exprimer peuvent être propres à exprimer une partie de la Nature plutôt qu'une autre»⁶ – e sulla necessità di valorizzarne le specificità – «les sons dans la Musique et les gestes dans

⁵ Quirino Principe, *Prefazione a Musica ad Figuram. Il fonocromatismo fra storia, teoria e arte*, a cura di Alessio Di Benedetto, Ancona 2000, p. XVI.

⁶ Charles Batteaux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Leide 1753, pp. 173-174; tr. it.: *Le Belle Arti ricondotte a un unico principio*, a cura di Ermanno Migliorini, Bologna 1983, p. 153.

la Danse, ont une signification, de même que les mots dans la Poésie»⁷ –, riconduce le diverse forme artistiche a una comune matrice rintracciabile nella loro natura segnica: «des expressions, en général, ne sont d'elles mêmes, ni naturelles, ni artificielles: elles ne sont que signes»⁸.

La grande utopia di una sintesi assoluta fra elemento verbale, musicale e pittorico permea la ricerca, nella riscoperta dimensione globale e multipla dell'evento creativo, di una parola che ambisce a divenire altro da sé, a trasformarsi in suono, ovvero di una pittura che, instaurando inedite corrispondenze fra principi matematici, musicali e cromatici, si configura, con Philipp Otto Runge, come cristallizzazione di una realtà estetica assoluta, una pittura-poesia «fantastico-musicale»⁹. La riflessione estetica dei romantici, nella quale non è possibile inoltrarsi in questa sede, pone fine a un dibattito estetico che aveva cercato di tributare il primato a un'arte piuttosto che a un'altra; si privilegiano adesso, nella supremazia accordata alla musica¹⁰, i nessi fra le «arti sorelle», teorizzando una trasferibilità dei mezzi espressivi di pittura, poesia e musica in una combinazione e integrazione in grado di generare, in un'appercezione simultanea, un processo di moltiplicazione di sensi a un livello potenziato di articolazione semantica. All'origine di tale innovativa estetica si ritrovano alcuni spunti della riflessione di Goethe, che, pur a partire da una posizione rigorosamente classicista, era addivenuto ad antitetici esiti teorici e formali, sui quali ritorneremo, ottenuti mediante la pratica di un dialogo fra le arti: «und so mich gewöhnte, die Künste in Verbindung mit einander zu betrachten»¹¹.

È soprattutto nell'ambito del teatro, e in special modo del teatro musicale, che il confronto fra le arti assume l'aspetto di un connubio, a tratti «casto», a tratti «adulterino» (Quirino Principe), ma sempre fecondo di inedite possibilità di significazione. L'intera storia del melodramma è se-

⁷ *Ivi*, p. 185; tr. it., p. 163.

⁸ *Ivi*, p. 178; tr. it., p. 159.

⁹ Lettera di Philipp Otto Runge al fratello del 22 febbraio 1803, cit. in *La peinture allemande à l'époque du Romantisme*. Catalogo della mostra all'Orangerie des Tuileries (25 ottobre 1976-28 febbraio 1977), Paris 1976, p. 177.

¹⁰ Per Friedrich Schlegel tutte le arti trovano il loro compimento e la loro perfezione nella musica: «Jede Kunst hat musicalische Prinzipien und wird vollendet selbst Musik. Dieß gilt sogar von der Philosophie und also auch wohl von der Poesie, vielleicht auch vom Leben». Friedrich Schlegel, *Ideen zu Gedichten*, in *Kritische Schriften und Fragmente (1794-1814)*, a cura di Ernst Behler e Hans Eichner, *Studienausgabe*, Paderborn 1988, vol. 5, p. 237.

¹¹ Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in *Werke. Hamburger Ausgabe*, a cura di Erich Trunz, 14 voll., München 1981, qui vol. 9, p. 313.

gnata dalle modalità del rapporto fra parola e musica, dal *recitar cantando*, che accompagna la genesi della lirica, con capostipite l'*Euridice* (1600) di Jacopo Peri su testo di Ottavio Rinuccini, la prima opera documentata e tramandata nella sua interezza, fino a quel momento di raro equilibrio fra canto, musica orchestrale, scenario e movimenti gestuali, rappresentato dall'*Alceste* di Gluck nell'edizione parigina del 1776. Una vicenda questa che si sarebbe dipanata con strani intrecci per tutto l'Ottocento e il Novecento fino ai giorni nostri: dai raffinatissimi giochi di rimandi e rispecchiamenti fra parola e musica realizzati nel corso dell'impareggiabile sodalizio fra Mozart e Da Ponte, alla compenetrazione di strutture musicali e drammatiche cui si addivenne nelle opere nate dalla collaborazione fra Verdi e Boito, per finire, tralasciando per ovvie ragioni di spazio innumerevoli esempi significativi, con la ricerca di Luigi Nono che muove dal corpo fonetico della parola per giungere alla verità del suono¹².

È sul finire del Settecento che si delinea l'ideale di una forma teatrale assoluta, l'opera d'arte totale: il *Musikdrama* wagneriano costituisce l'estremo approdo di un'utopia che accompagna il genere drammatico sin dal XVII secolo, con momenti di maggiore o minore consapevolezza teorica:

Die Oper ist nun einmal ein Gesamtkunstwerk, nicht etwa seit Wagner, der nur alte Welttendenzen sehr kühn und frech subjektiviert, sondern seit ihrer glorreichen Entstehung: seit dem XVII., und Kraft ihrer Grundtendenz: Wiedergeburt des antiken Gesamtkunstwerkes zu sein.¹³

Se l'idea di *Gesamtkunstwerk* si diffonde nel XIX secolo con il grande progetto wagneriano, la sua formulazione risale ai primi dell'Ottocento. Il termine appare per la prima volta nella *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (Berlino 1827) di Trautdorff:

Diese Möglichkeit [jene des Zusammenfließens von Musik, Mimik und Tanzkunst] gründet sich aber auf ein in dem gesamten Kunstge-

¹² Si veda la raccolta di scritti teorici edita di recente da Ricordi: Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, Milano 2000.

¹³ Lettera di Hugo von Hofmannsthal a Richard Strauss del 12 febbraio 1919, in Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, a cura di Franz e Alice Strauss, rielaborazione di Willi Schuh, Zürich 1952, ristampa aggiornata 1955, p. 374; riedizione rivista a cura di Willi Schuh, München 1990; tr. it. di Franco Serpa, *Epistolario*, a cura di Willi Schuh, Milano 1993.

biete liegendes Streben zu einem Gesamt-Kunstwerke von Seiten aller Künste.

In realtà, a un'attenta analisi, tale tendenza anticlassicista per eccellenza, pur contrastando con quel presupposto di delimitazione e isolamento di ciascun ambito artistico postulato da Goethe in *Einleitung in die Propyläen* del 1798, attraversa l'attività teatrale dello scrittore, i suoi tentativi di sviluppare il discorso lasciato interrotto dal *Don Giovanni* mozartiano. Nel suo operato si riscontra un preciso impegno, suffragato da scritti teorici e ricostruibile attraverso stralci di annotazioni sulla prassi scenica perseguita in quel periodo di lavoro al Weimarer Hoftheater (dal 1779 al 1817), che avrebbe condotto all'affermazione di un nuovo gusto di rappresentazione scenica e di orchestrazione dello spettacolo, in antitesi al dominante stile lipsiense.

Un prezioso documento della ricerca goethiana intorno al *Gesamtkunstwerk* è rappresentato dall'allestimento del 1815 del melologo *Proserpina*, curato dall'artista nei minimi particolari: questo spettacolo, realizzato circa quarant'anni dopo la stesura del monodramma (era stato scritto probabilmente nel 1777 e inserito nel IV atto della commedia satirica *Der Triumph der Empfindsamkeit*), occupa una posizione centrale all'interno della riflessione intorno a questioni artistiche di diversa natura, che sarebbero confluite nella seconda parte del *Faust* e nella trasformazione, da essa suggerita, dello spazio scenico da sede di mimesi del reale in tempio di un rito secolarizzato di pura illusione. Nel lavoro del 1815, documentato da uno scritto¹⁴ a cui Goethe consegna le sue volontà registiche – i libri di regia da lui redatti sono andati perduti nell'incendio che nel 1825 distrusse l'edificio del teatro –, il poeta tenta di elaborare, sulla scorta delle sue teorie circa la prassi scenica¹⁵, forme in grado di garantire la fusione organica nella struttura drammatica di elementi propri del melodramma, della danza, della pittura e della scultura. Queste ultime sono contemplate nella componente scenografica e come palinsesto dei *tableaux vivants*, potenzia-

¹⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Proserpina von Goethe. Musik von Eberwein*, in «Morgenblatt für gebildete Stände», 8 giugno 1815, in *Goethes sämtliche Werke in vierzig Bänden*, Stuttgart – Tübingen, Cotta'scher Verlag, 1840, vol. XXXV, pp. 388-397; tr. it. di Grazia Pulvirenti in *Un melologo dall'Ade*, a cura di Grazia Pulvirenti, Vicenza 1999, pp. 114-132.

¹⁵ Si pensi a quella sorta di viatico all'arte della recitazione, *Regeln für Schauspieler*, nato dalle indicazioni fornite da Goethe agli attori nel periodo della sua direzione del Weimarer Hoftheater: Johann Wolfgang Goethe, *Regeln für Schauspieler*, in *Werke*, cit., vol. 12, pp. 252-261.

mento della finzione in quanto «Nachbildung eines gemalten Bildes»¹⁶ e strumento privilegiato di una rappresentazione simbolica particolarmente amata¹⁷ dal poeta. Il sincretismo estetico prodotto dalla confluenza di linguaggi tradizionalmente isolati, o sino ad allora raramente connessi in un rapporto interattivo, appare allo scrittore e uomo di teatro come la trama di una sintesi in grado di operare il recupero della grande tradizione teatrale del passato e di interpretare le esigenze del presente attraverso l'elaborazione di uno stile dalle molteplici sfaccettature e di «lakonische Symbolik»¹⁸: l'opera d'arte totale vagheggiata da Goethe, senza esigere l'estensione e il sontuoso gigantismo wagneriano, anzi, nel caso specifico, privilegiando il dramma tutto interiorizzato di un animo, appare come una sorta di ponte fra passato e presente, quintessenza delle lacerazioni e delle ambivalenze del tempo, un ponte teso verso quella che sarebbe divenuta l'utopia delle avanguardie primonovecentesche, l'utopia di una totalità espressiva irraggiungibile.

All'interno dell'operazione culturale ed estetica wagneriana, alla quale qui si accenna appena, il *Gesamtkunstwerk* assume la trainante funzione di motore rivoluzionario del cambiamento sociale; in virtù della sintesi formale operata, esso adempie a quella necessità interiore (*Die Kunst und die Revolution*) che lo permea nello squarcio onirico che crea sulla scena intesa come luogo "altro" rispetto allo spazio dell'agire reale, luogo di epifania, luogo di quel miracolo che coincide analogicamente con l'essenza stessa del progetto teatrale: la realizzazione di un sentimento di unità corale, al di là di ogni percezione della disgregazione e della frantumazione dell'esistere.

Agli inizi del ventesimo secolo, l'opera d'arte totale, nel voler superare i limiti dei mezzi tradizionali, realizza un capovolgimento delle strategie wagneriane: gli strumenti adoperati non sono monumentali o assemblati in maniera addizionale, quanto piuttosto prodotti in un processo di genesi interna, per via di interazioni di natura analogica o di contrasto. Una tappa fondamentale di tale vicenda, per altro ancora in corso – si pensi ai recenti spettacoli multimediali del compositore Michael Nyman o del regista Peter Greenaway –, è costituita dalla dissoluzione dei segni mimetici, in grado di manifestare quello che Kandinsky definirà come «der innere Klang» della composizione scenica.

¹⁶ Id., *Proserpina von Goethe. Musik von Eberwein*, cit., p. 397.

¹⁷ *Ivi*, p. 396.

¹⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Proserpina ...*, cit., p. 396.

Agli inizi del secolo e nel corso della feconda pur se travagliata collaborazione fra Hugo von Hofmannsthal e il compositore bavarese Richard Strauss, le valenze della parola poetica vengono arricchite dalla musica e dal gesto scenico in quel raro momento di significazione assoluta raggiunto nell'immanenza dello spettacolo e nella sinergia di elemento sonoro, visivo e gestuale. Al centro di una complessa trama di problemi culturali ed estetici si colloca la ricerca hofmannsthaliana di una forma scenica totale che, con l'ausilio di mezzi rappresentativi più diretti delle parole, quali la musica, la mimica, la danza, fosse in grado, dopo la frattura creatasi sul finire del secolo fra lingua e realtà, di esprimere le urgenze interiori dell'individuo moderno, il sentimento della solitudine, la dimensione del silenzio.

La scoperta paralizzante dell'insufficienza del linguaggio registrata da Hugo von Hofmannsthal in *Ein Brief* (1901), drammatico regesto della crisi di un'epoca intera, sfocia nella sperimentazione di un discorso costruito tramite l'interazione di codici di natura prevalentemente non-verbale, adoperati come potenziamento del segno linguistico:

Der Autor [Hofmannsthal] hat immer wieder neue Wege erprobt, den Unzulänglichkeiten der Sprache mit den Möglichkeiten zu entgegen, die die Sprache selbst anbietet; er hat dem verflüchtigen Nacheinander, in das Gleichzeitiges durch die Sprache verfälscht wird, ebenso entgegenzuwirken gesucht, wie der Gefahr, daß die Sprache Mißverständnisse fördert, statt Kommunikation nicht selten Trennungen herbeiführt.

In der frühesten Zeit bietet er häufig magische Konstellationen auf; mit der Sprache der Gebärden, mit Mimik und Rollenspiel sucht er sodann wortsprachlichen Schwächen entgegenzutreten, auch wenn der geschriebene Text die Sprache des Sichtbaren erst evoziert [...]

Hofmannsthal hat von Anfang an jedoch die Einsicht bewegt, daß die sprachlichen Mittel alleine, die von ihm sogar partiell experimentell eingesetzt werden, nicht jene Grundschwächen der Wortsprache vollständig und endgültig zu überwinden vermögen.

Hierin liegt wohl ein wesentlicher Grund dafür, daß der Autor sich der Möglichkeiten der anderen Künste in seiner Dichtung zu versichern sucht – ein sich vielfältig vorstellendes Unternehmen, das etwa in der Oper oder dem Ballet, vom Einsatz anderer Künste an einer Grenze der Mittelbarkeit, als Sprachgrenze empfundenen Stelle, bis hin zu den Texten reicht, in die der Autor Schöpfungen anderer Künste offen oder versteckt hat eingehen lassen; zumeist handelt es sich bei diesen Versuchen, an den Vorzügen anderer Künste in der

Dichtung selbst zu partizipieren, um dichterische Wirklichkeitsentwürfe aus Schöpfungen bildender Kunst, nicht selten also um erzählte Bilder.¹⁹

Hofmannsthal rivolge la sua attenzione a modalità espressive più fluide e incandescenti della parola: si pensi alla scrittura di pantomime e balletti²⁰ e all'interesse per il cinema²¹, mezzo in grado di operare un coinvolgimento delle masse simile a quello ottenuto nel passato dalla tragedia antica.

I limiti della parola vengono superati nella totalità dell'evento teatrale, dell'opera lirica in primo luogo, sede privilegiata della fusione delle arti, della coesistenza di componenti diverse, delle molteplici trasformazioni di un elemento nell'altro in virtù dell'«allomatio»²², principio di metamorfosi che permea le opere di Hofmannsthal. Nella dimensione teatrale l'autore riesce a vincere la sfida estrema, l'impossibilità di esprimere il silenzio: si pensi allo «Schweigen und Tanzen» di *Elektra* o a quel paradosso per cui, come si legge in italiano nella pantomima *Der Schüler* (1901), «Scaramuccio non parla e dice gran cose». Inoltre, l'opera lirica, secondo il modello al quale lo scrittore lavora insieme a Strauss, si profila come correttivo etico dei mali dell'animo dissociato e turbato dell'uomo moderno che ha smarrito il sentimento di appartenenza a una collettività sociale: essa svolge, nella sinergia dei mezzi adoperati e mediante il coinvolgi-

¹⁹ Günter Schnitzler, *Synthesversuch. Anmerkungen zur «Ägyptische Helena» von Hofmannsthal und Strauss*, in *Hugo von Hofmannsthal: Dichtung als Vermittlung der Künste*, cit., pp. 95-124, qui pp. 95-96.

²⁰ Cfr. in merito alla riflessione teorica il testo *Über die Pantomime* (1911) in Hugo von Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I (1891-1913)*, in Id., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, a cura di Bernd Schoeller con la consulenza di Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979-80, pp. 502-505. Si vedano inoltre i canovacci per balletti e pantomime raccolti nel volume della sopracitata edizione *Dramen VI. Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen*.

²¹ Hofmannsthal collabora alla realizzazione della sceneggiatura di un suo soggetto, *Das fremde Mädchen. Ein mimisches Spiel von Hugo von Hofmannsthal*, per la regia di Mauritz Stiller (1913); scrive nel 1925 un adattamento per un film da trarre dal *Rosenkanalier*, con la regia di Robert Wiene; lavora fra il 1922 e il 1923 al progetto per un film su Defoe; fra il 1923 e il 1927 accarezza l'idea di realizzare una versione filmica di *Lucidor*; si dedica, infine, a un progetto, neanche esso portato a compimento, di un film hollywoodiano, dal titolo *The Great Pardon*, con la regia di Max Reinhardt e Lillian Gish come interprete.

²² Hugo von Hofmannsthal, *Ad me ipsum (1916-1929)*, in Id., *Reden und Aufsätze III (1925-1929). Aufzeichnungen (1889-1929)*, in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbände*, cit., pp. 599-627, qui p. 603.

mento della sfera emotiva e prerazionale dello spettatore, un processo catarico di riaggregazione di una collettività sociale smembrata e alienata.

Nel segno della sperimentazione di un modello agli antipodi di quello wagneriano, anche se a questo profondamente debitore, confluirono gli sforzi, a volte congiunti altre volte discordanti, di Hofmannsthal e Strauss durante il lavoro intorno ad *Ariadne auf Naxos* (dal 1911 al 1916): in tale frangente la ricerca estetica dello scrittore appare dominata dall'intima necessità di elaborare moderne strategie teatrali, basate sulla sinergia delle diverse arti e dei generi, secondo un'idea antichissima e moderna al tempo stesso, erede della tragedia greca ed espressione delle più recenti innovazioni messe in atto nella prassi scenica del tempo dal regista Max Reinhardt, il «mago», come il poeta amava definirlo (lettera del 17 gennaio 1911 a Ottonie Degenfeld).

La novità dell'esperimento dell'*Ariadne* scaturisce dalla commistione di generi e linguaggi, retaggio della cultura barocca austriaca e bavarese comune a entrambi gli artisti, ed eredità di una strategia romantica di fusione di elementi eterogenei. Nel ricorso alla tecnica del *pastiche*, della citazione²³, della parodia e del *montage*, a un disincantato e ironico amalgama costruito su una raffinata trama di citazioni allusive, di sottili variazioni e parafrasi, Hofmannsthal inventa un efficacissimo meccanismo teatrale a partire dai frammenti di strutture drammaturgiche del passato: la commedia dell'arte e la tragedia mitologica, l'opera buffa e il dramma lirico, l'antichità classica e la tradizione barocca, lo stile aulico e il registro popolare sapido e buffo. Dalle schegge degli «ältere Genres» si genera un testo plurivoco, cesellato su una complessa trama di artifici teatrali e scenici, simmetrie e capovolgimenti strutturali, riverberi e allusioni tematiche, in cui la finzione celebra un gioco ardito di rispecchiamenti: in fine appare l'immagine di un'architettura complessa ed elaboratissima, articolazione eterogenea di disparati frammenti.

A conferma che l'«einmaliges Experiment *Ariadne*»²⁴ si addentri nella ricerca di ipotesi di un teatro totale da contrapporre al modello wagneriano si leggano le pagine dell'epistolario del librettista e del musicista, che accompagna il lungo periodo di genesi e revisione dell'*Ariadne*: qui affiora

²³ Si ricordi il plauso espresso dai Hofmannsthal nei confronti del compositore che aveva trattato la musica come «Zitab». Lettera di Hugo von Hofmannsthal a Richard Strauss del 13 dicembre 1912, in Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, cit., p. 176.

²⁴ *Ibidem*.

il riferimento continuo alla pietra miliare dell'opera wagneriana, in un indiretto e temuto raffronto con il Vate di Bayreuth. Il musicista esalta il lavoro ancora *in fieri* come «das Gegenstück zu den *Meistersinger*, 50 Jahre später»²⁵, prodotto della maturazione di uno stile antiwagneriano che si esprime nella creazione «der unwagnerschen Spiel-, Gemüts- und Menschenoper»²⁶. Una profonda differenza d'intenti rispetto ai presupposti teorici wagneriani caratterizza sin dagli esordi il lavoro del giovane Loris intorno alle forme di un'ambito, ancorché non ben definito, *Gesamtkunstwerk*, come l'amico Harry Kessler mise subito in luce:

Was er [Loris] ... erstrebt ist dank der Beziehungen, die die verfeinerte Sinnlichkeit zwischen den verschiedenen Sinnen herstellt, ein Gesamtkunstwerk für alle Sinne, das im Gegensatz zu dem von Wagner gewollten und getreu dem symbolistischen Grundprinzip nicht äußerlich materiell, sondern innerlich in der Seele zur Entstehung komme.²⁷

All'interno della ricerca di Hofmannsthal e Strauss intorno alle modalità di un'opera d'arte totale dell'epoca moderna, assume un ruolo di primo piano la problematica inerente all'aspetto sociale della fruizione del melodramma, alla ricezione da parte di un pubblico eterogeneo, il pubblico delle moderne realtà metropolitane. Il riferimento, negli scritti in prosa e nei lavori teatrali, alla tragedia dell'antichità, rinata, secondo lo scrittore viennese, nell'opera lirica²⁸, è animato dalla volontà di un recupero della sua funzione rituale e catartica, delle sue premesse corali e sociali, nel proposito di dar vita a un progetto di teatro in grado di coinvolgere un pubblico assai vasto e di influenzarlo, per poter così ricostruire i valori smarriti dalla collettività sociale e contrastare gli aspetti deteriori dell'epoca moderna, quel processo di «Deshumanisation» (*Vermächtnis der Antike*) della civiltà tecnologica che condanna l'individuo all'isolamento e all'alienazione:

Gibt man sich mit dem Theater ab, es bleibt immer ein Politikum.
Man handelt, indem man vor eine Menge tritt, denn man will auf sie

²⁵ Lettera di Richard Strauss a Hugo von Hofmannsthal del 24 luglio 1911, *ivi*, p. 122.

²⁶ Lettera di Richard Strauss a Hugo von Hofmannsthal di metà agosto 1916 (precedentemente ritenuta degli inizi di settembre), *ivi*, p. 304.

²⁷ Harry Graf Kessler, *Henri de Régnier*, in «Pan», 1895, 4, p. 247.

²⁸ Si veda la lettera precedentemente citata di Hugo von Hofmannsthal a Richard Strauss del 12 febbraio 1919, in R. Strauss – Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, cit., p. 374.

wirken. [...] Wählt man einen ungewöhnlichen Raum, beruft man eine außergewöhnliche Menge, so liegt ein verstärkter Akzent auf diesem Handeln. [...] Dramatische Gebilde dieser großen simplen Art [*Jedermann*] sind wahrhaftig aus dem Volk hervorgestiegen. Vor wen sollten sie als wiederum vor das Volk? Nenne man dies immerhin die Masse, die Großstadtmasse oder welches Übel man will, und wäge ab, ob mehr Gärtnergehilfen darunter waren oder mehr Friseurs, und mehr brave gemeine Soldaten oder mehr Bankiers und Bankgehilfen. In allen diesen steckt doch das Volk und in seinen gestaltreichen Tiefen schlummert das Geheimnis deutschen Wesens. [...] Publikum ist schwankend, kurzsinig und launisch; das Volk ist alt und weise, ein Riesenleib, der wohl die Nahrung kennt, die er bekommt.²⁹

In tale prospettiva si colloca il progetto inattuale dei «Salzburger Festspiele», intesi da Hofmannsthal come un momento alto del recupero della smarrita dimensione collettiva mediante la fruizione dell'evento teatrale:

Das Publikum dieser Festspiele ist die Synthese aus [...] verschieden gearteten Zuschauergruppen, jede ein Publikum für sich, die unter sich gesellschaftlich und ihrem Geschmack, je ihrer Weltanschauung nach ziemlich inkohärent wären – würden sie nicht eben durch eine gemeinsame Kraft, eben die Salzburger Festspielatmosphäre, vorübergehend zur Einheit zusammengehalten.³⁰

Il progetto di Hofmannsthal culmina nell'utopia di un sentimento di collettività riscoperto dalla comunità degli spettatori nella fruizione dell'evento teatrale, in grado di proporsi come forma espressiva eterogenea e unitaria al tempo stesso.

Accanto alla ricerca di Hofmannsthal e Strauss si colloca la sperimentazione che ha luogo nell'ambito dei movimenti artistici del fine secolo, e specificamente nel *milieu* della «Wiener Moderne» e delle avanguardie primonovecentesche.

Tre elementi, che permeano la ricerca viennese di quegli anni, si cristallizzano nell'elaborazione di un progetto di *Gesamtkunstwerk*, perseguito dagli artisti della *Sezession* sia nella prassi espositiva, improntata a principi profondamente innovativi, sia nella dimensione del quotidiano, tramite la

²⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Das Spiel vor der Menge* (1911), in Id., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, a cura di Herbert Steiner, Frankfurt/M. 1945 sgg., *Prosa III* (1952), pp. 60-65, qui pp. 62-63.

³⁰ Id., *Das Publikum der Salzburger Festspiele* (1928), in Id., *Reden und Aufsätze III* (1925-1929), cit., pp. 183-186, qui pp. 183-184.

creazione di interni corredati da complementi di varia natura: la volontà di superare il gusto dell'eclettismo, considerato negazione dello stile; il tentativo di arginare la crisi di disgregazione in atto con il correttivo di un'armonizzazione estetica, riduzione a unità di quanto in realtà appariva come disparata concrezione del diverso; l'impulso fortemente pedagogico, ispirato a un ideale classico di educazione al bello secondo un progetto di nobilitazione delle masse che trovò nella pratica delle arti applicate il più immediato canale di diffusione. Il rifiuto del gusto della *Ringstraße*, accompagnato dallo sforzo rivolto costantemente a un nuovo ed efficace principio di «Gesamtwirken» dei particolari compositivi, divenne l'occasione d'incontro e di conciliazione per tendenze estetiche e stilistiche spesso antitetiche, per una denuncia della situazione artistica del tempo che era indiretta formulazione di una nuova estetica:

Wir haben nun Baukunst und Bildhauerkunst, Malerei und reproduzierende Kunst, dazu noch dekorative und Fachkünste. Der große gesammelte Ausdruck unserer Lebensanschauung fehlt uns. Wir haben Künste, keine Kunst.³¹

Un atteggiamento escapistico connota l'intento di conciliazione dei contrasti, con risvolti fortemente illusori:

Das ursprüngliche Wiener *Gesamtkunstwerk* war im besten Moment ein blendendes, vorübergehendes Schauspiel. Solch eine Begrenzung lag in seiner Entscheidung für eine räumlich beschränkte Harmonie, die die auseinanderstrebende Vielfalt der größeren Welt ausschloß.³²

All'arte, o meglio alla sintesi delle arti, viene attribuita una funzione sacrale: la tradizione pedagogica laica si fonde con una corrente spiritualista generando la trasformazione della fruizione artistica in un moderno rito liturgico, capace di operare quel processo di catarsi spirituale ritenuto sin dall'antichità una peculiarità del genere tragico:

Sicher ist, daß man noch in keiner sogenannten Kunstausstellung eine so gehobene Stimmung gesehen hat. Das ist eine Kirche der Kunst, in die man zur Erbauung eintritt und aus der man glaubend hinweggeht.³³

³¹ Max Klinger, *Malerei und Zeichnung*, Leipzig 1985, p. 48.

³² *Wien 1900. Kunst. Architektur und Design. Ausstellungskatalog*, Köln 1987, p. 21.

³³ Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, Wien 1906, cit. in Georg Bussmann, *Max Klinger's «Beethoven» in der 14. Ausstellung der Wiener Sezession*, in *Die Wiener Jahrhundertwende*, a

In tale processo di sacralizzazione dell'avvenimento estetico confluisce l'intento populista che attraversa carsicamente gli assunti estetici della *Sezession*:

Sie [die Kunst der Sezession] wendet sich an alle, die mühselig sind und beladen von der Last des Tages. Und sie will diese alle zu Aristokraten machen! Die Aristokratisierung der Massen, das ist die Mission der Kunst.³⁴

La XIV esposizione della *Sezession*, che ebbe luogo nei mesi di novembre e dicembre 1902 nel *Wiener Sezessionsgebäude*, l'edificio creato come nuovo spazio espositivo da Joseph Maria Olbrich fra il 1897 e il 1898, rappresentò la fusione di componenti eterogenee nel segno della musica: la musica era non solo, in un gioco di scatole cinesi, il tema e il motivo ispiratore del progetto dedicato a Beethoven, ma anche il fine di una ricerca perseguita con mezzi a essa estranei in diverse opere, fra cui il celebre *Beethovenfries* di Gustav Klimt e la statua del compositore realizzata da Max Klinger. Entrambe le opere si proponevano di ottenere effetti di qualità musicale, pur perseguendoli con il linguaggio dei colori il primo, delle forme scolpite il secondo. La grande sfida prendeva corpo nell'assunto che sosteneva il progetto, che si sarebbe avvalso della collaborazione di Gustav Mahler³⁵, di offrire ai visitatori una visualizzazione di effetti musicali, come fu ben rivelato da quanti, come Ludwig Hewesi commentarono l'evento nei termini di una «sichtbare Musik»³⁶. Il ciclo klimtiano non si sviluppa secondo un impianto rappresentativo di tipo illusionistico, quanto piuttosto di ieratica e simbolica stilizzazione: nell'abolizione di un'esposizione diacronica e narrativa, l'avvenimento rappresentato, dai toni mitici e decontestualizzati da ogni spaziale contingenza, si dipana su strutture compositive di tipo sincronico, giocate su sottili rimandi e sviluppi di motivi, su effetti di una ritmica scandita tramite gradazioni di valori coloristici, su echi interni di figure che acquisiscono le loro segrete e misteriose valenze entro un sistema originale e personale di connotazione, avulse da ogni nesso allegorico e simbolico canonizzato. Le re-

cura di Jürgen Nautz e Richard Vahrenkamp, Wien-Köln-Graz 1993, pp. 525-542, qui p. 539.

³⁴ Rudolf Lothar, cit. in Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt*, Köln 1989, p. 103.

³⁵ Durante l'inaugurazione il direttore eseguì con una formazione di strumenti a fiato della *Hofoper* un adattamento del coro della *Nona Sinfonia*.

³⁶ Cit. in Sabine Forsthuber, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien 1991, p. 71.

gole del pensiero logico vengono sospese tramite una strategia che sollecita la reazione dello spettatore sul piano emotivo, dopo che questi, abbandonandosi alla fruizione del prodotto che si rivolge a tutte le sue facoltà percettive, viene come rapito in una dimensione estatica, in quell'ebbrezza dionisiaca che è sospensione dell'individualità³⁷ e dei suoi limiti, esperienza di *Entgrenzung* dell'io, come l'aveva descritta Nietzsche³⁸ nella sua analisi del coro finale della *Nona Sinfonia* di Beethoven. Lo spazio dell'allestimento era stato concepito da Josef Hoffmann come trama di rimandi fra i suoi elementi costitutivi, fra cui la statua di Beethoven realizzata da Klinger secondo un programma iconografico che conciliava elementi dell'antichità con spunti religiosi al fine di tratteggiare un percorso umano che, attraverso la sofferenza, si trasfigura nei termini di un'eroica affermazione prometeica del genio creatore.

Di natura non tanto simbolica o sinestetica, come era stata in passato, risulta la prassi di interazione artistica qui perseguita, quanto piuttosto analogica, come continuerà a essere nella sperimentazione sempre più intensa che ha luogo nel corso dei primi decenni del Novecento. Non a caso, come ha sottolineato Adorno³⁹, il processo di avvicinamento e commistione fra le arti s'intensifica in questi anni segnati dalla profonda trasformazione delle modalità della rappresentazione verso principi di astrazione: le arti si confrontano direttamente con i loro materiali senza alcuna intermediazione da parte di un oggetto o di un codice.

Musica, pittura e parola si permeano l'un l'altra, in virtù di una tendenza che accomuna profondamente il loro funzionamento e ne identifica la natura nella condivisa propensione verso l'astrazione, verso la realizzazione di quel «Prinzip der inneren Notwendigkeit»⁴⁰, individuato da Kandinsky quale legge immanente a ogni autentica opera d'arte. Libero da

³⁷ Circa l'influsso del pensiero di Schopenhauer si rimanda a Gabriele von Heesen-Cremer, *Zum Problem des Kulturpessimismus. Schopenhauers Rezeption bei Künstlern und Intellektuellen von 1871-1918*, in *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft*, a cura di Ekkehard Mai et alii, Berlin 1983, pp. 45-70.

³⁸ In merito alla ricezione del pensiero nietzscheano da parte di Klimt si veda, oltre alla testimonianza di Alma Mahler-Werfel, che definisce il pittore un seguace della filosofia di Nietzsche: cit. in Lisa Florman, *Gustav Klimt and the precedent of Ancient Greece*, in «The Art Bulletin», LXXII, 1990, 2, pp. 310-326.

³⁹ Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, in *Ausstellungskatalog «Hommage an Schönberg»*, Berlin 1974, p. 49.

⁴⁰ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912, ristampa Bern-Bümplitz 1952, p. 126.

ogni nesso di natura mimetica o da ogni vincolo logico-razionale, il segno, elemento strutturale dell'impianto, ambisce a un'espressività assoluta, alla resa di quelle sfere che si sottraggono alla prassi nota e consueta di articolazione formale. Secondo le teorie elaborate da Wassily Kandinsky, a partire dal 1911 per alcuni anni in fervido scambio d'idee con il compositore e pittore Arnold Schönberg, ogni arte può ottenere un potenziamento della propria sfera di significazione mediante l'appropriazione delle strategie di un'altra arte, ovvero mediante il dialogo fra i diversi elementi formali funzionanti in maniera autonoma⁴¹.

In straordinaria consonanza si rivelano gli sforzi teorici dei due artisti, impegnati intorno a una simile ricerca estetica e teatrale: se il compositore scrive della musicalità dell'opera pittorica di Kandinsky e tratta dei valori coloristici dei suoni nella sua *Harmonielehre*⁴², il pittore sviluppa il suo trattato sull'arte figurativa dell'avvenire, *Über das Geistige in der Kunst*, a partire dalla prospettiva di una «Harmonielehre der Malerei»⁴³, scrive nel 1903 una raccolta in versi dal significativo titolo *Gedichte ohne Worte*, corredata da 12 incisioni (Mosca, Galleria Tret'jakov), tenta soprattutto di dipingere suoni, come accade nei quadri *Impression III (Konzert)* (Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus) del 1911 e *Komposition VII* del 1913. La genesi dell'opera d'arte dell'epoca moderna, da lui promossa con il suo contributo teorico e con la sua produzione pittorica, diretta sin dal 1909 verso forme astratte, avviene nel segno di una tensione della pittura verso elementi di natura musicale, adoperati quali principî costruttivi:

Die Formen dieser [konstruktiven] Bestrebungen [in der Malerei] zerfallen in zwei Hauptgruppen:

1. die einfache Komposition, die einer klar zum Vorschein kommenden einfachen Form unterordnet ist. Diese Komposition nenne ich die *melodische*;
2. die komplizierte Komposition, die aus mehreren Formen besteht, die weiter einer klaren oder verschleierte Hauptform unterordnet sind. [...] Diese komplizierte Form nenne ich die *symphonische*.

Zwischen diesen zwei Hauptgruppen liegen verschiedene Übergangsformen, in welchen das melodische Prinzip unbedingt vorhanden ist. Der ganze Entwicklungsvorgang ist auffallend dem in der

⁴¹ Cfr.: Jelena Hahl-Koch (cur.), *Arnold Schönberg-Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Beziehung*, Salzburg – Wien 1980, p. 191.

⁴² Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911.

⁴³ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, cit., p. 129.

Musik ähnlich. [...] Wenn man in der *melodischen Komposition* das Gegenständliche entfernt und dadurch die im Grunde liegende malerische Form entbloßt, so findet man primitive geometrische Formen oder die Aufstellung einfacher Linien, die einer allgemeinen Bewegung dienen. Diese allgemeine Bewegung wiederholt sich in einzelnen Teilen und wird manchmal durch einzelne Linien und Formen variiert. Diese einzelnen Linien oder Formen dienen in diesem letzten Falle verschiedenen Zwecken. Sie bilden z. B. eine Art Abschluß, welchem ich den musikalischen Namen *ferrnata* gebe. Alle diese konstruktiven Formen haben einen einfachen inneren Klang, welchen auch jede Melodie hat. Deswegen nenne ich sie die melodischen. Durch Cézanne und später Hodler zum neuen Leben erweckt, bekamen diese melodischen Kompositionen zu unserer Zeit die Bezeichnung der *rhythmischen*. Das war der Kern der Wiedergeburt der kompositionellen Ziele. Daß die Beschränkung des Begriffes *rhythmisch* auf schließlich diese Fälle zu eng ist, ist auf den ersten Blick klar. Ebenso wie in der Musik *jede* Konstruktion einen eigenen Rhythmus besitzt, ebenso wie in der ganz *zufälligen* Verteilung der Dinge in der Natur auch *jedesmal* ein Rhythmus vorliegt, so auch in der Malerei. Nur ist in der Natur dieser Rhythmus uns manchmal nicht klar, da uns seine Ziele (in manchen und gerade wichtigen Fällen) nicht klar sind. Diese unklare Zusammenstellung wird deshalb arhythmisch genannt. Diese Teilung in das Rhythmische und Arhythmische ist also vollkommen relativ und konventionell. (Geradeso wie die Teilung der Konsonanz von der Dissonanz, die im Grunde nicht existiert.)

Komplizierte *rhythmische* Komposition mit starken Andeutung des symbolischen Prinzips sind viele Bilder, Holzschnitte, Miniaturen usw., der vergangenen Kunstepochen. Man erinnere sich nur der alten deutschen Meister, der Perser, Japaner, der russischen Ikonen und besonders der Volksblätter usw., usw.

In beinahe allen diesen Werken ist die symphonische Komposition noch sehr stark an die melodische gebunden. Das heißt wenn man das Gegenständliche entfernt und dadurch das Kompositionelle entschleiert, so kommt eine Komposition zum Vorschein, die aus dem Gefühle der Ruhe, der ruhigen Wiederholung, der ziemlich gleichmäßigen Verteilung gebaut ist. Unwillkürlich kommen alte Chorkompositionen, Mozart und schließlich Beethoven in Erinnerung. Das alles sind Werke, die mehr oder weniger mit der erhabenen, ruhe- und würdevollen Architektur eines gotischen Domes verwandt sind: Gleichgewicht und gleichmäßige Verteilung der ein-

zelen Teile ist die Stimmgaben und die geistige Basis solcher Konstruktionen.⁴⁴

Rinvenendo il tratto costitutivo della pittura della nuova epoca nel suo carattere «costruttivo»⁴⁵, Kandinsky indica nell'acquisizione di strutture compositive musicali la strategia per il superamento tanto di un'arte meramente ripetitiva delle immagini del reale, quanto di una raffigurazione che, nella mancanza di nessi diretti con il mondo della natura, rischiava di divenire un coacervo di parti sommate arbitrariamente, monche e prive di vita. Nel ricorso a principî di natura musicale, affrancati da ogni precedente distinzione fra ambiti armonici e dissonanti (Kandinsky, come anche Schönberg nella sua *Harmonielehre*⁴⁶, nega la distinzione fra nessi di consonanza e dissonanza), si ricrea quella totalità organica, tramite dell'«Objektive der Kunst»⁴⁷, che si manifesta nel presupposto costruttivo su cui si basa la composizione. In tale costellazione si colloca quel tratto che accomuna la ricerca di Kandinsky con quella di Schönberg, la tensione verso l'esplosione delle forme vincolate da fattori di natura illusionistica e dalle regole della tonalità e la sperimentazione di modalità espressive mutate da altre strategie di significazione ovvero immanenti alla natura del mezzo adoperato: il colore considerato come elemento strutturante, la *Klangfarbe* adoperata come cellula base di un meccanismo basato sulla variazione dei suoi elementi costitutivi.

L'incontro fra i due artisti si colloca nel segno della *Grenzüberschreitung*, del tentativo di rendere, da parte di Kandinsky, l'esperienza della musica di Schönberg in termini pittorici: il 2 gennaio 1911, Kandinsky, insieme a Gabriele Münter, Franz Marc, Alexej von Jawlensky, pittori della «Neue Künstlervereinigung» monacense, da cui sarebbe nato di lì a poco il gruppo «Der blaue Reiter», assiste a un concerto durante il quale vengono eseguiti il secondo quartetto per archi op. 10 e le tre composizioni per

⁴⁴ *Ivi*, pp. 139-140.

⁴⁵ *Ivi*, p. 142.

⁴⁶ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, cit., p. 19: «Der Unterschied zwischen ihnen [den näherliegenden und fernerliegenden Obertönen] ist daher nur graduell und nicht wesentlich. Sie sind, was sich ja auch in den Schwingungszahlen ausdrückt, ebensowenig Gegensätze, wie zwei und zehn Gegensätze sind; und die Ausdrücke Konsonanz und Dissonanz, die einen Gegensatz bezeichnen, sind falsch. Es hängt nur von der wachsenden Fähigkeit des analysierenden Ohrs ab, sich auch mit den fernliegenden Obertönen vertraut zu machen und damit den Begriff des kunstfähigen Wohlklanges so zu erweitern, daß die gesamte naturgegebene Erscheinung darin Platz hat».

⁴⁷ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, cit., p. 128.

pianoforte op. 11 di Schönberg, opere che insieme ad altri lavori degli anni precedenti si inseriscono in quel nuovo orizzonte creato dall'affrancamento dalla tonalità e dal fenomeno della «Emanzipation der Dissonanz» che segna la radicale innovazione dei linguaggi dell'epoca moderna. Profondamente colpito dalla consonanza d'intenti che Kandinsky avverte ascoltando la musica di Schönberg, egli dipinge una tela dal titolo *Impression III (Konzert)*. La pittura tenta di fornire una visualizzazione delle tensioni e dei contrasti che permeano le suddette composizioni di Schönberg, dell'urgenza di un incondizionato e radicale «Ausdruckbedürfnis» radicato nell'«Ich-Bezogenheit»⁴⁸ del soggetto creatore. Il dipinto *Impression III (Konzert)* si affranca da ogni retaggio di tipo mimetico, evidente ancora nei due disegni preparatori conservati al Centre Georges Pompidou di Parigi, e, nello scontro delle masse coloristiche del giallo e del nero, esprime con forza e veemenza il potere del suono che abbraccia e in sé dissolve la realtà materiale del pianoforte nero.

Le affinità nella ricerca dei due artisti, testimoniate dall'intenso scambio epistolare in quegli anni, appaiono a chiare lettere in due lavori nati in maniera autonoma, ma secondo intenzioni simili, *Die glückliche Hand* che Schönberg scrive fra il 1909 e il 1910, componendo la musica nel 1913, e *Der gelbe Klang*, portato a termine da Kandinsky fra il 1909 e il 1912, ma rimasto allo stato di frammento per quanto riguarda la parte musicale curata, ma solo in una fase di abbozzo progettuale, da Thomas von Hartmann. In entrambi i casi gli artisti perseguono il loro progetto di *Gesamtkunstwerk* nel sincretismo di parola, musica, gestualità e colore senza escludere il contrasto e la frizione delle diverse componenti, la collisione che appare anzi indispensabile all'auspicato potenziamento delle «Seelenvibrationen». «Gegensätze und Widersprüche – das ist unsere Harmonie»⁴⁹ afferma Kandinsky che ammira, nella sua prima lettera indirizzata a Schönberg, l'autonomo sviluppo delle singole componenti:

Sie haben in ihren Werken das verwirklicht, wonach ich in freilich unbestimmter Form in der Musik so eine große Sehnsucht hatte. Das selbständige Gehen durch eigene Schicksale, das eigene Leben der

⁴⁸ Matthias Schmidt, *Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11*, in *Schönberg-Kandinsky. Blauer Reiter und die russische Avantgarde*, a cura di Christian Meyer, Wien 2000, pp. 100-101, qui p. 100.

⁴⁹ Cit. in Iris Pfeiffer, *Schönberg und Kandinsky – Bühnenkompositionen*, ivi, pp. 111-118, qui p. 114.

einzelnen Stimmen in Ihren Kompositionen ist gerade das, was auch ich in malerischer Form zu finden suche.⁵⁰

Tale concetto viene ribadito da Kandinsky in quelle pagine dedicate alla teoria della *Bühnenkomposition* in *Über das Geistige in der Kunst*:

Die Bühnenkomposition wird zunächst aus diesen drei Elementen bestehen:

1. musikalische Bewegung;
2. malerische Bewegung;
3. tanzkünstlerische Bewegung.

Nach dem oben von der reinmalerischen Komposition Gesagten wird jeder verstehen, was ich unter der dreifachen Wirkung der inneren Bewegung (= Bühnenkomposition) verstehe.

Ebenso wie die zwei Hauptelemente der Malerei (zeichnerische und malerische Form) jedes ein selbständiges Leben führen, durch eigene und nur ihnen allein eigene Mittel sprechen, ebenso wie aus der Kombination dieser Elemente und ihrer sämtlichen Eigenschaften und Möglichkeiten die Komposition in der Malerei entsteht, gerade so wird die Komposition auf der Bühne unter Mit- (= Gegen-)wirkung der obengenannten drei Bewegungen möglich werden.⁵¹

In antitesi con l'operazione wagneriana, che secondo le convinzioni del pittore si basa su strutture di ripetizione puramente esteriori sia nei nessi fra parola, suono e gesto, sia nei principî compositivi – il *Leitmotiv* viene stigmatizzato come una «altbekannte Flaschenetikette auf das Auge»⁵² –, Kandinsky teorizza un dramma in musica caratterizzato dalla «innere Einheitlichkeit»⁵³ dei tre elementi costitutivi, un'unità interna che paradossalmente scaturisce dai contrasti esteriori delle parti:

1. musikalischer Ton und seine Bewegung,
2. körperlich-seelischer Klang und seine Bewegung durch Menschen und Gegenstände ausgedrückt,
3. farbiger Ton und seine Bewegung (eine spezielle Bühnenmöglichkeit).

So besteht hier schließlich das Drama aus dem Komplex der inneren

⁵⁰ Lettera di Wassily Kandinsky ad Arnold Schönberg del 18 gennaio 1911, in *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente ...*, cit., p. 19.

⁵¹ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, cit., pp. 125-126.

⁵² Id., *Über Bühnenkomposition*, in *Der blaue Reiter*, a cura di Wassily Kandinsky e Franz Marc, München 1912, settima ristampa 1997, pp. 189-208, qui p. 198.

⁵³ *Ivi*, p. 206.

Erlebnisse (Seelenvibrationen) des Zuschauers.

ad 1. Von der Oper wurde das Hauptelement – die Musik als Quelle der inneren Klänge – genommen, die in keiner Weise äußerlich dem Vorgang untergeordnet sein muß.

ad 2. Aus dem Ballett wurde der Tanz genommen, welcher als abstrakt wirkende Bewegung mit innerem Klang gebracht wird.

Ad 3. Der farbige Ton bekommt eine selbstständige Bedeutung und wird als gleichberechtigtes Mittel behandelt.

Alle drei Elemente spielen eine gleich wichtige Rolle, bleiben äußerlich selbständig und werden gleich behandelt, d. h. dem inneren Ziele untergeordnet. [...] Graphisch gedacht können die drei Elemente vollkommen eigene, voneinander äußerlich unabhängige Wege laufen.⁵⁴

L'esperimento di Kandinsky che prende corpo in *Der gelbe Klang*, apparso nel 1912 sulle pagine del volume *Der blaue Reiter*⁵⁵, porta alle estreme conseguenze la trasformazione dell'avvenimento scenico in una visualizzazione di moti dell'animo e di tensioni interiori tramite una libera associazione di colori, forme e movimenti, nell'abolizione dell'azione e dell'individualità dei personaggi, secondo strategie perseguite contemporaneamente da Schönberg. Con *Die glückliche Hand* il musicista intende «Musizieren mit den Mitteln der Bühne» e inventare uno «Spiel mit den Erscheinungen von Farben und Formen»⁵⁶, basato su quel principio di «Strukturgleichheit»⁵⁷ delle diverse arti che interagiscono, come anche in Kandinsky, in una simbiosi non esteriore ma che ha luogo sul piano strutturale, per esempio su quello della parola che, secondo la tecnica dello *Sprechgesang* sperimentata in *Pierrot lunaire*, viene trattata in base a principi musicali, quelli dell'altezza e del ritmo. L'elemento coloristico si fonde con quello luministico e diviene strumento di definizione spaziale (si veda il bozzetto del secondo quadro), uno spazio astratto che ospita non azioni o accadimenti esteriori, ma vicende dell'animo, inscenate a partire dalla figura tardoromantica dell'artista tormentato, dell'uomo solitario alla Strindberg, che fallisce nel suo tentativo di misurarsi con la realtà del mondo.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 210-229.

⁵⁶ Cit. in Iris Pfeiffer, *Schönberg und Kandinsky – Bühnenkompositionen*, in *Schönberg-Kandinsky*, cit., p. 115.

⁵⁷ Matthias Schmidt, *Arnold Schönberg: Die glückliche Hand*, op. 18, *ivi*, pp. 125-130, qui p. 127.

«Das neue Theater» è il titolo di un progetto elaborato nell'ambito del gruppo «Der blaue Reiter» e messo a punto nel 1914 da Wassily Kandinsky e Franz Marc, in collaborazione con Hugo Ball, al fine di rinnovare le scene tedesche: i testi sarebbero apparsi in un volumetto pubblicato da «Der blaue Reiter» a proseguimento del discorso intrapreso con l'*Almanach* del 1912 e sarebbero stati scelti in base a quei concetti formulati da Kandinsky nei suoi scritti teorici e ribaditi da Franz Marc in una lettera dell'aprile 1914:

Das Drama von heute ist noch nicht geschrieben. [...] Sie treffen den Sinn, indem ich dies verstehe, mit ihrer Bemerkung (glückl. Hand): die Szene soll nicht die Nachahmung des Naturbildes sein, sondern eine freie Kombination von Farben, die der Stimmung entsprechen. Von Farben und Formen! Im Geiste unserer Bilder und unseres ganzen, dem Abstrakten zugewandten Denkens.⁵⁸

Quanto sarebbe accaduto sul palcoscenico della storia di lì a pochi mesi avrebbe spento le voci di un grande fermento artistico e spesso anche di singole personalità, scomparse, come nel caso di Franz Marc, durante gli anni del conflitto. L'alienazione dei tempi mette a tacere la parola, si fa immagine in movimento, deformazione di volti e paesaggi, mostrandosi in tutta la sua alterità attraverso quel nuovo mezzo di sintesi rappresentato dal cinema, in cui elementi plastici e architettonici, immagini, gesti, movimenti e la muta parola del linguaggio mimico si rendono protagonisti di un mondo alienato in cui realtà e incubo si incrociano fino a equivalersi.

Nel processo di interiorizzazione delle modalità rappresentative che tendono a una espressività assoluta, traslitterazione della vertiginosa percezione dell'abisso umano o intuizione dell'indicibile spirituale, affiora una componente fortemente utopica, il miraggio della ricostituzione dell'unità perduta:

Innerlich geschaut ist ein Ganzes, das zwar Bestandteile hat, aber gebundene, bereits eingeordnete. Konstruiertes: sind Bestandteile, die ein Ganzes nachahmen wollen.⁵⁹

Intorno al primo decennio del Novecento le forme artistiche alla ricerca di una espressione immediata e folgorante degli «innere Vorgänge» dell'animo (Schönberg) ripercorrono, nella teorizzazione e sperimenta-

⁵⁸ Lettera di Franz Marc ad Arnold Schönberg del mese di aprile o maggio 1914, in Iris Pfeiffer, *Schönberg und Kandinsky – Bühnenkompositionen*, *ivi*, p. 118.

⁵⁹ Lettera di Arnold Schönberg a Wassily Kandinsky del 19 agosto 1912, *ivi*, p. 116.

zione di un meccanismo compositivo sinergico e nel dialogo interno fra le voci delle diverse arti, il sogno di una totalità irraggiungibile, meta di una ricerca infinita, di un'ambizione d'interezza che è, nella sua reazione all'esperienza della disgregazione, uno dei tratti costitutivi del paradosso e della natura fortemente ambivalente e ambigua della modernità⁶⁰.

⁶⁰ Circa l'antitesi fra l'inclinazione verso la pluralità e la contrastante propensione verso sistemi filosofici e socio-politici a carattere totalizzante si veda Zygmund Baumann, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Hamburg 1992.

Wolfgang Straub
(Wien)

*«Die Liftkarte gilt hier nicht»
Der Topos des Schifahrers in der österreichischen Literatur*

Wenn sie wie wild auf den Schiern
heruntersausen und auf einem Baum-
stamm aufprallen, so ist das alltäglich.
Fast alle Zimmer im Spital sind mit
verunglückten Touristen angefüllt.¹

1. *Das Umfeld: Geschichte und Ikonisierung, mediale und nationale Vereinnahmung des Schifahrens*

Die ersten Weltcup-Schirennen der Wintersaison 1998/99 in Nordamerika gewannen sowohl bei den Damen als auch bei den Herren ausschließlich Mitglieder des Österreichischen Schiverbandes. Dessen Präsident, Peter Schröcksnadel, vertrat daraufhin in einem Zeitungsinterview die Meinung: «Je mehr wir gewinnen, desto besser für den Fremdenverkehr. Jetzt fragen sich alle, was können die in Österreich? Sie schauen sich bei uns um, und das ist gut für das Land»².

Diese Sicht der Dinge durchzieht praktisch das gesamte 20. Jahrhundert – zumindest seit den ersten österreichischen «Schierfolgen». Da dieser Begriff einer der jeweiligen Perspektive ist, sah und sieht man in Österreich das Schifahren gerne als ununterbrochene Erfolgsgeschichte seit der Entstehung des alpinen Schilaufs. Nicht, daß der Schi eine Erfindung der Österreicher wäre – er ist eindeutig skandinavischer Herkunft

¹ Thomas Bernhard: Frost. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972. S. 126.

² Johann Skocek: Selbstfahrer sind Siegfahrer. ÖSV-Präsident Peter Schröcksnadel über Eigenverantwortung, Prinzipien, Fernsehen, Tourismus. In: Der Standard, 1. 12. 1998, S. 38.

(die erste Abbildung von Schiern ist eine ca. 5000 Jahre alte Felsritzung in Rödöy, Norwegen, die ältesten, rund 4500 Jahre alten Schier wurden in einem Moor im schwedischen Angermanland gefunden); aber gerne behauptet man, die Adaption dieser skandinavischen Innovation auf alpine Verhältnisse sei österreichisches Verdienst.

Vor allem Mürzzuschlag stellt sich gerne als Pionierstätte des Schilaufs dar. Historisch gesichert ist, daß dort 1893 das erste überlieferte Schiwettfahren stattfand, andere Angaben nähern sich – wie überall – der Legendenbildung. Jedenfalls hat das Landesfremdenverkehrsamt Steiermark am Hotel Post in Mürzzuschlag eine Gedenktafel anbringen lassen: «In diesem Haus ward in der Weihnachtswoche des Jahres 1890 von Max Kleinoscheg und Toni Schruf beschlossen, den Skilauf von Norwegen in die österreichischen Bundesländer zu verpflanzen»³.

Mürzzuschlag wurde dennoch nicht zur Schimetropole Österreichs, genausowenig wie das niederösterreichische Lilienfeld. Dort entwickelte der österreichische Schipionier, Matthias Zdarsky, in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts seine «Alpine Skilauf-Technik». In den nächsten Jahrzehnten erfuhr der alpine Schilauf einen großen Entwicklungsschub ausgerechnet von militärischer Seite, vor allem der Vorarlberger Georg Bilgeri, Oberst bei der k.u.k.-Armee, setzte mit seinem 1910 erschienenen Lehrbuch⁴ Akzente. Bilgeri war Leiter der Schi-Ausbildung der österreichisch-ungarischen Armee – Peter Scheiber bringt die Bedeutung des Weltkriegs für die Popularisierung des Schifahrens auf den Punkt: «An der Südfront sind tausende Soldaten eingesetzt, die die schweren Hochgebirgswinter nur mit Schiern überstehen können. Zu ihrer Ausbildung werden gute Schiläufer eingesetzt. So haben viele, die den Schilauf im Krieg erlernten, ihn später als Sport weitergepflegt»⁵. Was hier anklingt, wird in anderen Werken expliziter formuliert: der Dolomitenkrieg als Schifahrereignis. «Der Krieg, der vielen hervorragenden Läufern Zeit und Gelegenheit bot, ihre Kunst in ausgedehntem Maße auszuüben, [...] hat dann

³ Zit. nach: Stadtmuseum Linz (Hrsg.): Ski-Geschichte von Matthias Zdarsky zu Toni Sailer und Annemarie Moser-Pröll. Ausstellungskatalog. Linz: Linzer Stadtmuseum Nordico 1982. o.S.

⁴ Bilgeri: *Alpiner Skilauf und Skihochtouren*. Bregenz: Bilgeri-Werk o.J. [1934]. In dieser Neuauflage des 1910 erstmals erschienenen Bilgeri-Lehrbuches steht stolz, man habe «bis heute 66.000 Exemplare abgesetzt» (S. 7).

⁵ Peter Scheiber: *Der Österreichische Schilehrer. Eine empirische Studie*. Innsbruck: Wagnersche Universitätsbuchhandlung 1973. S. 13.

den Schilaufruckartig vorwärtsgebracht»⁶. Luis Trenker faßt diese Sportpraxis in seinen Kriegserinnerungen, die dem «unvergänglichen Denkmal der Alpenfront» huldigen, salopp-hanebüchen zusammen, als er beschreibt, wie seine Schipatrouille unter Beschuß gerät: «Mei Liaber, da lernst skifahr'n!»⁷.

Die wichtigste Figur bei der Popularisierung und Medialisierung des Schifahrens in der Zwischenkriegszeit war der 1890 in Stuben am Arlberg geborene Hannes Schneider, er wurde zu einem Monument «alpenländischen» Schifahrens: «Kein Name der skifahrenden Welt hat je die Bedeutung erlangt, wie der Hannes Schneider, der bereits zu klaren Begriffen erstarrt ist»⁸. Diese Ikonisierung ist nur teilweise auf Publikationen wie die zitierte zurückzuführen, Schneiders Berühmtheit rührte in erster Linie vom Medium Film her. 1920 drehte er seinen ersten Film mit dem deutschen Regisseur Arnold Fanck, «Wunder des Schneeschuhs». Es folgten weitere Schifilme der beiden (z. B. «Fuchsjagd im Engadin» 1921), wobei der letzte zugleich der erfolgreichste war: «Sonne über dem Arlberg» nannte sich dieser 1930 uraufgeführte Film, in dem Hannes Schneider und Leni Riefenstahl in einer «Fuchsjagd» quer durch das Arlberggebiet getrieben werden. In Deutschland wählte man als Titel für diesen «bis heute unerreicht geliebene[n] Skifilm»⁹ ein beliebtes Synonym für Schifahren: «Der weiße Rausch». Mit dem «Anschluß» 1938 endete jedoch die Wirkung Schneiders in Europa: Hannes Schneider emigrierte in die USA.

Was vorher in Ansätzen bei Hannes Schneider – der nun allerdings nicht mehr zur Verfügung stand – oder etwa beim erfolgreichen Rennläufer Toni Seelos erkennbar geworden war, wurde durch die drei Goldmedaillen Toni Sailer bei der Olympiade in Cortina d'Ampezzo 1956 vollendet: die Ikonisierung des Schifahrers zum nationalen Identifikationsgegenstand – Österreich konnte sich als «Weltspitze» fühlen. In den Fünffzigern war diese patriotische Fixierung auf den Schisport noch nicht selbstverständlich, schließlich war die Fußballnationalmannschaft damals noch er-

⁶ E. Friedl: *Der Schilaufruck und seine Bewegungen. Eine kritische Untersuchung*. Wien: Deutscher Verlag für Jugend und Volk 1930. S. 6.

⁷ Luis Trenker: *Kampf in den Bergen. Das unvergängliche Denkmal der Alpenfront*. Illustrierte Ausgabe des Buches «Berge in Flammen». Berlin: Neufeld und Henius 1931. S. 222.

⁸ Emil Arnim Pfeifer: *Hannes Schneider's Hohe Schule des Skilaufes*. Innsbruck, Wien, München: Alpenverlag 1934. S. 7.

⁹ Manfred Gabrielli, Lutz Maurer, Bernd Seidel: *Land der Berge*. Wien: Ueberreuter 1989. S. 155.

folgreich und belegte bei der Weltmeisterschaft in der Schweiz den dritten Rang. Aber die mediale Vermittlung, die unmittelbar einsetzende Hagiographie ließen Sailer zu einer lebenden Ikone mutieren.

Die Literatur hatte an dieser Heldengeschichtsschreibung großen Anteil. Im Jahr des Olympiasiegs erschienen zwei Bücher, die sich – typisch für die Zeit – besonders an «die Jugend» wandten. Zum einen verfaßte (laut Buchumschlag) Sailer selbst eine Autobiographie mit dem Titel «Mein Weg zum dreifachen Olympiasieg». Zum anderen widmete Karl Bruckner seinen Roman «Der Weltmeister»¹⁰ laut Umschlag «Dem Sieger von Cortina» und fügte Fotos von den Olympiarennen hinzu. Um in so kurzer Zeit ein ganzes Buch zu schreiben, dürfte Toni Sailer wohl die Unterstützung eines «ghostwriters» gehabt haben: «Am Schlusse meines Buches möchte ich dem lieben Freund unseres Hauses, dem bekannten Tiroler Schriftsteller und Erzähler Karl Springenschmid, herzlich für seinen Rat und seine Mithilfe beim Zustandekommen dieses Buches danken»¹¹. Wessen Geistes das erbauliche Buch mit Vorbildfunktion ist, möge ein Satz aus der Schilderung der Familiengeschichte illustrieren: Die Großmutter «lernte bald, was inzwischen die vornehmste Arbeit der Hausfrau und Mutter in unserer Familie geworden ist: die Medaillen, Plaketten und Pokale, die von den Wettkämpfen ins Haus gebracht werden, auf Glanz herauszuputzen»¹².

Ein Jahr nach dem Dreifacherfolg spielte Toni Sailer in seinem ersten Spielfilm mit («Ein Stück vom Himmel»), es sollten 23 weitere Auftritte auf der Leinwand folgen. Noch 1964 konnte eine in den USA erschienene illustrierte Schifahreranleitung Sailer als «the ski world's greatest champion»¹³ bewerben. Es gehört zur spezifisch austriakischen Ikonisierung, daß die «Schihelden» zu einem integrativen Teil der medialen «Öffentlichkeit» werden, Ehrenämter übernehmen und ähnliches. Zumindest einmal im Jahr taucht Sailer's Name heute noch in Sportberichten und «Adabeis» auf, wenn er eines der größten jährlichen Sportereignisse, das Kitzbühler Hahnenkammrennen, mitorganisiert.

Nach Sailer war eine Durststrecke zu überwinden. Erst Karl Schranz setzte die Ikonenreihe – nun bereits mit deutlicher Unterstützung des

¹⁰ Karl Bruckner: Der Weltmeister. Roman. Wien: Verlag für Jugend und Volk 1956.

¹¹ Toni Sailer: Mein Weg zum dreifachen Olympiasieg. Mit 95 Bildern. Salzburg, Stuttgart: Bergland-Buch 1956. S. 147.

¹² Ebd., S. 7.

¹³ Umschlag zu: Toni Sailer: Ski with Toni Sailer. New York: Sterling Publishing 1964.

Fernsehens – fort. Interessanterweise wurde er nicht nur durch sportliche Leistungen zum Heroen, sondern vor allem auch durch die Verhinderung einer solchen:

Der Schirennläufer Karl Schranz wurde von der Olympiade [1972 in Sapporo, W. S.] ausgeschlossen, da er dem Amateurstatus nicht entsprach. Dies führte zu einer Welle des Patriotismus und des Hasses gegen die Entscheidungsträger. Als Schranz in Schwechat eintraf, wurde er von 90.000 Menschen begrüßt. [...] Der Industrielle Mautner-Markhof, der als österreichischer IOC-Delegierter die Entscheidung gegen Schranz ursprünglich unterstützt hatte, wurde quasi zum Staatsfeind hochstilisiert. Die Umsätze seiner Produkte reduzierten sich, empörte Fans trampelten öffentlich auf seinen Senftuben herum. Selbst seine Enkel wurden in der Schule verdroschen.¹⁴

Inwieweit letzteres bereits Teil der Legendenbildung oder historische Wahrheit ist, sei dahingestellt. Schranz wurde jedenfalls nach seinem Ausschluß nicht nur am Flughafen von seinen Anhängern empfangen, sondern anschließend auch von Bundeskanzler Kreisky. Vor dem Bundeskanzleramt versammelte sich eine große Menschenmenge, die Karl Schranz, als er sich am Balkon zeigte, zujubelte. Die unmittelbare Nachbarschaft des Ballhausplatzes zum Heldenplatz ließ einige Stimmen das Ereignis in die politische Geschichte dieses Platzes einbauen oder Bezüge zwischen 1938 und 1972 herstellen¹⁵. Ob man eine solche Einordnung für gerecht-

¹⁴ Michael John: «Wenn ich einen Deutschen sehe, werde ich zum lebendigen Rassenmäher». Deutsche und Österreicher im Fußballsport. Zur Genese einer Erzfeindschaft. In: Oliver Rathkolb, Georg Schmid und Georg Heiss: Österreich und Deutschlands Größe. Ein schlampiges Verhältnis. Salzburg: Otto Müller 1990. S. 143–153, hier: S. 149.

¹⁵ «Und fast 25 Jahre [recte: 35] nach dem politischen Heldenplatz-Ereignis trat ein Skifahrer auf den Balkon des Bundeskanzleramtes – vis-à-vis von der Hofburg, auf deren größerem Balkon der österreichische Renegat gestanden hatte – und empfing den Jubel tausender Tobender». Reinhold Knoll: Fünf Österreicher unter den ersten Sechs. Die Sport Chauvinisten. In: Rüdiger Liedke (Hrsg.): Österreich. Menschen. Landschaften. Berlin: elefant press 1988. S. 112–118, hier: S. 114; «Wie einen Volkshelden feierten 1972 mehr als hunderttausend begeisterte Wiener das von den Olympischen Winterspielen in Sapporo ausgeschlossene österreichische Ski-Idol Karl Schranz bei seiner Fahrt vom Westbahnhof über die Ringstraße zur Hofburg [recte: Bundeskanzleramt]. Ungeahnte nationale Emotionen wurden frei, die so manchen auch erschrocken machten». Herbert Haupt: Der Heldenplatz. Ein Stück europäischer Geschichte im Herzen von Wien. In: Alisa Douer: Wien Heldenplatz. Mythen und Massen 1848–1998. Wien: Mandelbaum 2000. S. 13–22, hier: S. 21; zur «Erinnerungspolitik» anhand des Wiener

fertigt hält oder nicht, die Ereignisse um den Schranz-Ausschluß sind jedenfalls ein Lieblingsangriffsziel jener, die die Österreicher – wie Reinhold Knoll – als «Sport-Chauvinisten», als eine im Sport ihren Minderwertigkeitskomplex kompensierende, nach Siegen lechzende Fernsehgemeinschaft sehen. Der Erfinder der «Schranz-Hocke» war und ist jedenfalls, wie Toni Sailer, weiterhin eine Persönlichkeit öffentlichen Interesses. Er war einer der federführenden Organisatoren der alpinen Schiweltmeisterschaften 2001 in St. Anton, seinem Heimatort.

Österreich mußte nach 1972 nur vier Jahre warten, um das nächste patriotische Spektakel im alpinen Schisport erleben zu können. Franz Klammer gewann vor heimischem Publikum bei den olympischen Winterspielen in Innsbruck die Goldmedaille in der Abfahrt. Das war in erster Linie natürlich ein Fernsehereignis, aber es folgte auch hier die Heldensaga in Buchform auf den Fuß: «5. Februar 1976, 12 Uhr 25. Die Straßen der österreichischen Städte und Dörfer liegen wie ausgestorben da [...]»¹⁶. Welche Diktion sich hier mitunter über die Jahrzehnte retten konnte, belegt der Titel des Abschnitts, in dem sich Seefranz mit Klammers Sieg beschäftigt: «Ein Volk – ein Held – ein Rennen»¹⁷. Auch Franz Klammer gehört mittlerweile zum «ikonographischen Inventar», er war z. B. «Botschafter» Österreichs bei der (erfolglosen) Bewerbung für die olympischen Winterspiele im Dreiländereck Kärnten, Friaul, Slowenien.

Der letzte in dieser Ikonenreihe ist, nach einer erneuten «Durststrecke», Hermann Maier. Einerseits stellt er einen omnipräsenten Held des vielbeschworenen «Medienzeitalters» dar – man bezeichnet ihn etwa als «Herminator» (nach der von Arnold Schwarzenegger dargestellten Kinofigur «Terminator») –, andererseits bekam sein Erfolg durch den spektakulären Sturz in der Olympiabfahrt in Hakuba/Nagano 1998 und dem darauffolgenden, phönixhaften Aufstieg zu zwei Goldmedaillen mythische Qualität: «Eine österreichische Karriere, die am Bau begann, am Olymp zwischenlandete und für deren Zukunft noch die Worte fehlen»¹⁸. Im Fahrwasser des olympischen Erfolgs erschien wie bei Sailer sehr rasch eine Biographie in Buchform («Die einzige autorisierte Biographie des

Heldenplatzes vgl. auch Ernst Hanisch: Wien: Heldenplatz. In: *Transit. Europäische Revue*, Heft 15 (Herbst 1998), S. 120–140.

¹⁶ Dieter Seefranz: *Der Weiße Rausch. Vom Skisport in Österreich*. Wien: Forum 1976. S. 5.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ So der letzte Satz der Rubrik «Erfolge» auf der Homepage Hermann Maiers <http://www.styria.com/hermannmaier/erfolg.asp>.

Olympiasiegers»), auch hier hatte ein «ghostwriter» seine Hände im Spiel¹⁹. Es bleibt abzuwarten, welche öffentliche Funktion Maier nach seiner aktiven Laufbahn innehaben wird.

In diese Ikonenreihe fand keine Frau Aufnahme. Obwohl die Frauen innerhalb des alpinen Schirennensports nicht weniger erfolgreich waren und sind und obwohl ihnen auch nach Beendigung ihrer aktiven Laufbahn durchaus öffentliche Aufmerksamkeit – vor allem im regionalen Bereich – zukommt, bleibt eine Heroisierung weitgehend aus. Neben allen rollenspezifischen Gründen und der auch hier ablesbaren Ungleichverteilung mag das teilweise an bewußten Entscheidungen der Athletinnen liegen: Mehr noch als die männlichen Kollegen, die oft als «Männer des Volkes» dargestellt werden, scheinen Schifahrerinnen – zumindest wird das medial so vermittelt – darauf Wert zu legen, «eine von uns» zu bleiben und nach der Rennsportkarriere ein «ganz normales» Leben zu führen. Petra Kronberger etwa, zu ihrer Zeit die erfolgreichste Schiläuferin, zog sich gänzlich aus der Öffentlichkeit zurück; eine andere kehrt zumindest für öffentliche Ehrungen immer wieder in den Medienrummel zurück: Ende 1999 benützte man in der Wiener Staatsoper die bevorstehende «Jahrtausendwende», um Österreich in einem Fernsehereignis als Mittelpunkt der Sportwelt zu inszenieren. Bei diesen der Oscar-Verleihung nachgeahmten «World Sports Awards» wurde Annemarie Moser-Pröll zur «Schifahrerin des 20. Jahrhunderts» gewählt. Wäre diese Veranstaltung nicht so künstlich hochstilisiert gewesen, hätte man – unter quasi feministischen Auspizien – darin eine verspätete Genugtuung sehen können: bei den Männern wurde *kein* Österreicher, d. h. nicht der nominierte Anton Sailer, zum «Schifahrer des Jahrhunderts» gewählt, sondern der Franzose Jean-Claude Killy.

2. *Der Schifahrer-Topos in der Literatur*

Die Literarisierung des Schifahrer-Topos fand vornehmlich auf dem Feld der Heimat- und Fachliteratur in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts statt, wobei Mischformen zwischen Büchern, die die Geschichte und Technik des Schifahrens abhandelten und erzählender Literatur gängig waren. In praktisch jedem Fall wurde der Text durch Fotos ergänzt, der Topos des Schifahrers ist sehr stark im Visuellen verankert. Wie so oft kommt man auch hier nicht an Luis Trenker vorbei. Seine

¹⁹ Hermann Maier: *Ich gehe meinen Weg*. Die einzige autorisierte Biographie des Olympiasiegers. Aufgezeichnet von Michael Smejkal. Wien: Deuticke 1998.

«Berge im Schnee» sind ein Prototyp des erzählend-erklärenden Schibuchs – ausgestattet mit «190 Bildern im Kupfertiefdruck», von waghalsigen «Geländesprüngen» im Gegenlicht bis zur Schifahrerin als «Schneehase». Dabei dient Trenker der Berg – sommers wie winters – als Unterlage zur Erstellung eines Tugendkatalogs: «Treue Kameradschaft ist die höchste Ehrenpflicht des Bergsteigers, und wenn sie über das Leben hinausgehen sollte»²⁰.

Der Schifahrer wurde wie der Bergführer Teil der alpinen Trivalliteratur und dabei besonders gerne «humoristisch» verwendet. Zwei Namen, die uns hier immer wieder begegnen, sind Karl Springenschmid und Kurt Maix: Ersterer veröffentlichte 1935 den in künstlichem «echten» Tiroler Idiom gehaltenen Schiroman «St. Egyd auf Brettln»²¹; Kurt Maix brachte 1943 die Sammlung «Lachender Schnee» heraus («Da steht er [der Schilehrer, W. S.] vor mir, braungebrannt wie ein Indianer, der Skigott der Damen»)²².

Grundsätzlich muß allerdings eingeräumt werden, daß Schifahren nicht zu den Lieblingsthemen österreichischer Schriftsteller gehört, insofern sie «komplexere» Literatur verfassen. Es taucht meist nur am Rande auf. Heimito von Doderer etwa widmet ihm in der «Strudlhofstiege» einige Halbsätze. Schifahren ergänzt dort Etelka Stangelers «Eskapaden»:

damals kam das Skilaufen in Schwung, und sie war die erste Frau, welche bei einem alpinen Mannschaftsrennen mitfuhr, als einzige Dame ihrer siegreichen Gruppe, schritthaltend mit für damalige Begriffe erstklassigen Läufern.²³

Interessanterweise gibt es in den siebziger Jahren eine gewisse «Häufung» an «Schifahrer-Texten». Zum einen bauen Autoren nun kleinere Episoden in ihre Werke ein oder widmen dem Thema Kurzprosa; zum anderen bringt der Residenz-Verlag eine Anthologie zum Thema heraus, was die Anzahl der relevanten Beiträge schlagartig erhöht.

Dorothea Zeeman macht in «Einübung in Katastrophen» die Schipiste zum Austragungsort der Affaire ihrer Protagonistin mit einem verheirate-

²⁰ Luis Trenker: *Berge im Schnee*. Berlin: Neufeld & Henius Verlag 1932. S. 117.

²¹ Karl Springenschmid: *St. Egyd auf Brettln*. Ein heiterer Skiroman aus unseren Bergen. Wien: Buchgemeinschaft Donauland o.J.

²² Kurt Maix: *Lachender Schnee*. Erlebte und erlauschte Geschichten von weißen Bergen und zünftigen Gesellen. Berlin, Leipzig, Wien: Heinz Menge 1943. S. 9.

²³ Heimito von Doderer: *Die Strudlhofstiege*. München: dtv 1966, S. 119.

ten Mann²⁴. Hans Lebert geht in «Der Feuerkreis» über eine bloße Erwähnung hinaus und setzt die Schifahrer als Symbol für eine jodlerselige Vergessensfreude nach dem Krieg ein. Bei ihm rutschen die Wintersportler «von Leichenbergen herunter»²⁵. Auf die Ski-Hymne «Zwoa Bredln, a g'führiger Schnee, juchhel!» reimt er «Zyklon-B» (S. 255). Oder es wird Nicht-Sportler Jerschek sarkastisch vorgeschlagen, das Schifahren zur Politik zu machen:

«Wintersport ist eine Weltanschauung», sagte sie. Jerschek nickte. «Gründet doch eine Partei!» sagte er. «Vielleicht gelangt ihr da eines Tages an die Macht. Infantil genug wär's ja. Dann könnt ihr alle Nichtskifahrer liquidieren» [...] Sie sagte: «Eine Diktatur der Wintersportler! Auch ein Einfall! Aber du, mein Bruder, wirst der erste sein, den wir erledigen, den wir mit unseren Brettern erschlagen, mit unseren Stecken erstechen, mit unseren Skischuhen ertreten». (S. 246/247)

Zwei in ihrer Ausrichtung prototypische Variationen der Ablehnung des Schisports und seiner Vermarktung lieferten in den Siebzigern Erika Molny und Alois Brandstetter. Molny nähert sich in journalistischem Stil dem «Supermarkt Skipiste» und breitet bewährte Tourismuskritik aus: «der Fremdenverkehr ist nämlich bereits von der Supermarkt-Gesinnung verpestet»²⁶. Allerdings widersagt sie nicht dem Fremdenverkehr als solchem. Sie geht in Zell am See Ski fahren und stößt sich daran, was sie vorfindet: Die Touristen, die man hergelockt habe, müßten nun ihre von der Werbung geweckten Sehnsüchte «notdürftig durch Jagatee [...] und Absingen von Nazi-Gstanzeln auf der Skihütten [sic] zu stillen versuchen», am Schilift müsse man sich über ein nasenbohrendes «wastlantiges Individuum» – einen Bediensteten der Liftgesellschaft – ärgern²⁷. Selten liest man das so krass, aber das Klischee des vertrottelten Schifahrers, Schilehrers oder «Schiliftschanis» ist weit verbreitet.

²⁴ «Es konnte nicht schöner sein. Die Sonne glitzerte im Rauhref, [...]». Zwischen «angenehmen» Küssen beginnt sie, von den Greueln der Nazis im jüdischen Stadtteil von Lemberg zu erzählen. Dorothea Zeemann: Einübung in Katastrophen. Leben von 1913–1945. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979. S. 128.

²⁵ Hans Lebert: Der Feuerkreis. Wien, Zürich: Europa-Verlag 1992., S. 238. Zitate daraus werden in der Folge durch bloße Angabe der Seitenzahlen gekennzeichnet.

²⁶ Erika Molny: Supermarkt Skipiste. In: Dies.: Man müßte mit jemanden reden können ... Texte. Wien: Edition S o.J. S. 110–114, hier: S. 110.

²⁷ Ebd., S. 112.

Einige der Texte über das Schifahren sind Erinnerungen an eigene Versuche in diesem Sport. So auch Brandstetters Abrechnung mit dem «Wintersport». Als der Ich-Erzähler mit den von einem Drechsler und Rechenmacher getischlerten altertümlichen Schiern bei einem Schulschikurs zum Gespött der Mitschüler wird, setzt er einen Schlußstrich unter diese Tätigkeit: Seit damals habe er «keine neuen Anstrengungen mehr unternommen, um das Skifahren zu erlernen [...]. Auch habe ich immer allen Parolen vom Nutzen und von der Notwendigkeit des Fremdenverkehrs und des Wintersports mißtraut»²⁸.

Peter Weiermair gab 1975 die bereits erwähnte Anthologie «neuer Skigeschichten» heraus und versammelt in dem «Winterspiele» genannten Band die Crème de la Crème der Residenz-Autoren. Das Gros der Beiträge pendelt auch hier zwischen Erinnerungen (Gerhard Roth, Gernot Wolfgruber) und einem satirisch-humoristischem Zugang (Herbert Rosendorfer, Alois Brandstetter). Viele der Schriftsteller verwenden für die Auseinandersetzung mit dem offensichtlich als hochstilisiert empfundenen Metier die (verspottende) Überzeichnung: H. C. Artmann entwickelt in «Skifahren oder Die weiße Überheblichkeit» auf gewohnt originelle Art eine eigene Mythologie des Schifahrens, betreibt «Quellenstudium» und verlegt den Beginn des Schilaufs in das sagenhafte nordländische «Ultima Thule» vor 7000 Jahren («das skifahren geht also auf das conto des thulischen königs Ulder respektive Ullr») ²⁹; Reinhard P. Gruber schließt das alpine «geschwindigkeitsschifahren» mit der Relativitätstheorie kurz und fordert die brachiale Anpassung des menschlichen Körpers an die Erfordernisse des Sports («von deutschen rennfahrern hört man, daß sie von ihren trainern monatelang in einen raum, der nicht mehr als einen meter in der höhe mißt, gesperrt wurden, um endlich die ideale abfahrtshocke der österreicher zu erreichen») ³⁰; Jutta Schutting schließlich führt in einer Serie irrwitziger Behauptungen, verpackt in Fragesätze, den «Schizirkus» ad absurdum:

Ist es wahr, [...] daß das Rennen in der Regel der gewinnt, der im

²⁸ Alois Brandstetter: Wintersport. In: Ders.: Vom Schnee der vergangenen Jahre. Salzburg: Residenz 1979. S. 36–43, hier: S. 43.

²⁹ H. C. Artmann: «Skifahren oder Die weiße Überheblichkeit». In: Peter Weiermair (Hrsg.): Winterspiele. Neue Skigeschichten. Salzburg: Residenz 1975. S. 11–16, hier: S. 13.

³⁰ Reinhard P. Gruber. «Vorschläge zum schnelleren Schifahren». In: Ebd., S. 39–47, hier: S. 46.

Zielschuß um einige Zentimeter sich selbst überholen kann,³¹

[...] daß K. Sch. [Karl Schranz, W. S.] mehrmals um olympisches Gold und Medaillen betrogen worden ist: in Grenoble sei von dem von den Franzosen bestochenen Wachsspezialisten sein Abfahrtschi mit Fliegenpapier bespannt bzw. von einem Unbekannten seinem Slalomschi ein Drudenfuß eingeritzt worden, in Cortina habe der Clan seiner Teamkollegen ihn mit Hop-auf!-Rufen im falschen Takt aus dem Rhythmus gebracht [...] ³²

Zwei Beiträge in «Winterspiele» fallen aus diesem Rahmen aus Spott, Satire oder Erinnerung. Peter Rosei und Peter Handke versuchen einen sich vom Thema etwas entfernenden Zugang, ersterer unternimmt die Beschreibung (und Erfindung) einer «Landschaft mit Schnee»³³, eines namenlosen «Nordlands»; Peter Handke läßt in seinem Gedicht «ein[en] ehemalige[n] Schifahrer» in einer Vorstadtgegend durch Verwesungsbilder und Todessymbole wandern³⁴.

Diese beiden «Ausnahmen» bestätigen die Regel einer etwas monochromen Auseinandersetzung mit dem Schifahrer-Topos. Das dürfte durchaus in der Natur der Sache liegen, mit Schifahrern bzw. der Kritik an den Auswüchsen und an der intellektuellen Minderbemitteltheit des Umfeldes allein läßt sich kein Staat machen. Hinzu kommt, daß mit den hier besprochenen Texten das Thema auf einige Zeit hinaus ausgereizt gewesen sein dürfte. Einzig Felix Mitterer widmet zwei seiner Dorfgeschichten dem Kitzbühler Hahnenkammrennen, in der einen ist «Seppei beim 50. Internationalen Hahnenkammrennen, am 12. Jänner 1980»³⁵, dabei, die zweite satirisiert den Rummel um das Rennen, indem ein «Schneeschuhenläufer» zu ewigem Schifahren auf der Kitzbühler Streif verdammt wird und erst durch den Verzicht auf «hunderttausend Taler», dem Beharren auf seinem Amateurstatur, erlöst wird³⁶. Nach diesen beiden Etüden, die letztendlich das Monument Schisport mehr bestätigen

³¹ Jutta Schutting: «Winterspiele». In: Ebd., S. 98–103, hier: S. 99.

³² Ebd., S. 101.

³³ Peter Rosei: «Landschaft mit Schnee». In: Ebd., S. 86–90.

³⁴ Peter Handke: «Der Volkssportler». In: Ebd., S. 54.

³⁵ Felix Mitterer: Seppei beim 50. Internationalen Hahnenkammrennen, am 12. Jänner 1980. In: Ders.: An den Rand des Dorfes. Erzählungen. Wien: Jugend & Volk 1981. S. 119–129.

³⁶ Ders.: Die fürchterliche Sage vom Kitzbühler Streif-Gespent. In: Ebd., S. 147–153.

denn ankratzen, kommt es erst in den Neunzigern zu weiteren Bearbeitungen des Topos.

Peter Handke schließt in seinem 1997 erschienenen Roman «In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus» in bezug auf den Schifahrer an das «Volkssportler»-Gedicht an. Im Roman wächst dem Protagonisten, einem Apotheker aus dem Salzburger Stadtteil Taxham, auf seiner Reise in den Süden neben einem Dichter ein «einst überlandweit berühmter Wintersportler, ein Schifahrer»³⁷ zu. Wie im Gedicht wirkt der Schifahrer außerhalb seines Betätigungsfeldes, in städtischen Peripherien und auf Reisen, wie ein Fremdkörper. Zumindest hat die Gloriole des Volkshelden keine Wirkkraft mehr. Doch im Roman ist der Schifahrer im Unterschied zum Poem keine tragische Figur mehr, im Gegenteil: Handke bewertet die sportliche Vergangenheit des «einstige[n] Slalomchampion[s]» (S. 95) nicht, im Roman bekommt der ehemalige Schifahrer durchaus positive Eigenschaften, er ist ein Kosmopolit und wird dem Intellektuellen, dem «Dichtermenschen» (S. 139), gleichgestellt: «Sie hatten etwas von Desperados» (S. 98) und sind in ihrer «Richtungslosigkeit» (S. 99) die idealen Reisegefährten des ebenfalls ziellosen Apothekers. In einer Passage gewinnt der «Sportsveteran» (S. 114) spezielle Bedeutung, als während der Fahrt das Phänomen Geschwindigkeit erörtert wird. Den Apotheker treffe große Geschwindigkeit wie ein «Schlag auf den Schädel», etwa beim Anblick von Autorennen oder beim Betrachten der Schirennläufer auf der – schon wieder – Kitzbühler Streif. Er habe das Hahnenkammrennen, die «berühmteste Schiabfahrt jedes Winters», seiner Frau zuliebe und «zur Betrachtung der Champions einmal in Lebensgröße» besucht. (S. 126) Bei Handke läßt sich jedoch keinerlei kritische Einstellung dem Schisport gegenüber herauslesen, er hinterfragt weder die gesellschaftliche noch die mediale Funktion des Schifahrers. Zum Teil mag das daran liegen, daß die Erfolge des Schifahrers weit zurückliegen («vor vielleicht drei Jahrzehnten»; S. 91), also mit einer Gloriole unangetasteter Erinnerung versehen werden. Vor dem Hintergrund der bisherigen Ausformungen des Topos wirkt Handkes Schifahrer jedenfalls ungewöhnlich positiv bzw. fernab von Satire oder Spott gezeichnet. Als vollwertigem Mitglied der zufälligen Reisesgesellschaft interessiert weniger sein «Stand» als die persönliche Geschichte. Mit dieser kann er dem Protagonisten bei der Ergründung seiner

³⁷ Peter Handke: In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999. S. 91. Die Zitate daraus werden in der Folge durch bloße Angabe der Seitenzahl gekennzeichnet.

Privatphänomenologie helfen: «Und der einstige Schiheld hinten im Auto – war er nicht damals auf dem Hahnenkamm der Sieger gewesen? – sagte nun [...]: “Es ist notwendig, sich auf die Geschwindigkeit einzulassen. Wer das nicht schafft, wird lebensunfähig [...]. [...] In den Geschwindigkeiten war ich zu Hause”» (S. 127/128). Diese Ansätze zu einer Empathie werden im weiteren Verlauf des Romans verdichtet, dem Schifahrer wird Raum für eine stakkatoartig vorgetragene Lebensgeschichte gewährt: vom Bauernsohn («Das Stinken daheim im Stall»; S. 224) zum ruhelosen, aber heimatverbundenen Schistar («Aber bis jetzt noch jedesmal nach Hause gefunden»; S. 225).

* * *

Zwei weitere, etwas früher entstandene genuine Auseinandersetzungen in den Neunzigern sind zu berücksichtigen. Anders als bei Handke ist für beide die sozial-mediale Komponente sehr wichtig, beide arbeiten sich – viel mehr als die besprochenen Texte der Siebziger – am zuvor umrissenen Umfeld dieses Topos ab. Sie tun dies allerdings mit völlig unterschiedlichen künstlerischen Mitteln und stoßen in verschiedene Richtungen vor.

Ähnlich wie in seinem Debüt «Einer» bringt Norbert Gstrein im Roman «Das Register» starke Empathie für seine Protagonisten auf. Das geschieht durch eine intensive, «einfühlsame» Beschäftigung mit dem Innenleben der Figuren, mit ihrer persönlichen Entwicklung und dem Scheitern oder Anecken an sozialen Strukturen. Waren es in «Einer» die Anforderungen und sozialen Deformationen der Tourismusbranche, an denen Jakob scheiterte, so ist im «Register» die öffentliche und private Vereinnahmung eines Schifahrers Zielscheibe der Kritik. Stellenweise wird Gstrein sehr konkret in seinen Anfechtungen («Was war es – wenn nicht der Firlefanzen der Fremdenverkehrswerbung –, wenn es überhaupt etwas Österreichisches gab?»)³⁸, aber im allgemeinen stellt er solche Sentenzen zugunsten eines feingliedrigen Nachzeichnens des Lebenswegs eines Schirennläufers zurück. Das Nicht-festlegen-Wollen spiegelt sich in seiner «Ambivalenz-Technik» wider, die dem Konkreten, Festgeschriebenen auszuweichen sucht, indem einfach das Gegenteil angefügt wird: «zu lange oder zu wenig lange», «ging oder nicht ging» (S. 38), «im vielleicht, vielleicht auch nicht kältesten Augenblick des ganzen Tags» (S. 132).

³⁸ Norbert Gstrein: *Das Register*. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992. S. 192. Die Zitate daraus werden in der Folge durch bloße Angabe der Seitenzahl gekennzeichnet.

Gstrein streift bei «Vinzenz' Werdegang» (S. 103) mehrere Teile des «topischen Umfelds» des Schifahrers. Das beginnt bei der Legendenbildung um die Figur des Großvaters, die der Vater von Vinzenz vorantreibt. In der Küche des Elternhauses hängt ein Portrait Ernest Hemingways, und der Vater behauptete zeitlebens, sein Vater sei mit dem Schriftsteller Schifahren gewesen, ja, «daß sie gemeinsam die verwegenen Schitouren gemacht hatten» (S. 56). Da berichtet wird, der Großvater sei Schilehrer am Arlberg gewesen, müßte es sich den historischen Tatsachen nach um den damaligen Leiter der Schrunser Schischule, Walter Lent, handeln, worauf es im Roman aber keinerlei Hinweis gibt. Gstrein beläßt die Begegnung Großvater-Hemingway im Vagen, als Privatlegende des Vaters. Allerdings ist das Sujet der Legende geschickt gewählt, war doch der Aufenthalt Hemingways im Montafon bereits nach wenigen Wochen legendär: Der Literaturnobelpreisträger schreibt in seinen kurz vor dem Tod aufgezeichneten Erinnerungen, wie ihm berichtet worden sei, daß ihn die Bauern – seiner sonnenverbrannten Gesichtshaut und des Bartes wegen – den «schwarzen, Kirsch trinkenden Christus»³⁹ nennen. (Mittlerweile bietet der Tourismusverband Schruns ein «Hemingway-Package» an.)

Mit dem nächsten Bezug zu einem «schicksalhaften Ereignis» rückt Gstrein ein halbes Jahrhundert vor. Zwar nennt er weder Ort noch Jahr, aber die Winter-Olympiade 1976 in Innsbruck ist klar erkennbar. Was der Autor im Kleinen kritisiert, die Vereinnahmung der Erfolge Vinzenz' durch Familie, Politiker und Publikum, prangert er hier im Großen an. Es herrsche «ein übersteigertes Selbstbewußtsein, ein aufgeputschter, wild ausschlagender Lokalpatriotismus» vor, man empfinde «die Stadt [als] ein Zentrum, ein natürliches Weltzentrum» (S. 114). Dabei benützt Gstrein den Verweis auf das durch den Abfahrtsieg Franz Klammers in Österreich hochstilisierte Ereignis darüber hinaus zu einer groß angelegten Invektive gegen Tirol und seine Verleederhosung (siehe Kap. 10.).

Zwei weitere archetypische Elemente einer österreichischen Schiikone klingen in Gstreins erstem Roman an. Zum einen zeigt sich Vinzenz als Einzelgänger und großer Egoist, der, «was er gewann, was auch immer, [...] ausschließlich für sich» gewann (S. 126). Später, als Weltmeister, läßt er dann allerdings Reden aller Art über sich ergehen und wird zum «Vorführösterreicher» und «Sportler des Jahres» (S. 151). Zum anderen läßt er sich zu einer «Blitzkarriere» in Amerika verführen, wo er einige Rennen fährt und eine kleine Rolle in einer Fernsehserie übernimmt. Die Sequenz

³⁹ Ernest Hemingway: Paris – ein Fest fürs Leben. Reinbek: Rowohlt 1999, S. 177.

wird aber herausgeschnitten (S. 214): Er erreicht also das, was Toni Sailer vorlegte, bei weitem nicht.

Die «oder-Technik», die zwischengeschobenen «Regieanweisungen», die «Bernhardismen»⁴⁰ mögen den Eindruck eines Überhangs des Artifizialen erwecken. Man kann dem Roman jedoch die redliche Absicht zugute halten, sich ausführlich auf die Hintergründe einer Schifahrerkarriere, die sonst nur in der medialen Sportberichterstattung abgehandelt wird, einzulassen. Was man nur durch gehebelte Satzbrocken aus Interviews im Zielraum kennt, versucht Gstrein empathisch zu bewältigen: Er dringt zu den inneren Vorgängen während des Rennens vor («als wäre er in eine zähe Flüssigkeit getaucht»; S. 148). Außerdem dekonstruiert der Autor keine Klischees, sondern benützt die Bestandteile des Schifahrer-Topos entweder als Vehikel für seine barsche Kritik oder einfach dazu, seine Hauptfigur zu konturieren.

* * *

Als einer der ersten Schiklubs in Deutschland wird 1892 der «S. C. Todtnau» gegründet; im Februar 2000 gewinnt Hermann Maier den Weltcup-Riesenslalom im Schwarzwälder Schipionier-Ort. Elfriede Jelinek hat ihr Theaterstück «Totenauberg» aber nicht aus schigeschichtlichen Gründen in Beziehung zu Todtnau gesetzt, der Ort interessiert in erster Linie als Heimat Martin Heideggers. Obwohl das Stück nicht einmal in Todtnau spielt, sondern vor einer Filmleinwand, die eine beliebige Berglandschaft wiedergibt, sind diese Bezüge nicht uninteressant. Schließlich baut Jelinek häufig Schifahrer als Hintergrundelemente ein: «Auf der Re-pro-Leinwand wedeln Schifahrer in bunten Dressen herunter», «Trickschifahrer kapriolen über die Leinwand»⁴¹. Der «alte Mann» (=Heidegger) wandert einmal selbst auf Schiern, dennoch muß man in diesem Sermon zur Unschuldigkeit das Schifahren bzw. die Schifahrer wohl nur als Signal für die Verortung im Alpenin (=in Österreich?) und die Zuordnung zum Diskurs über «Freizeit» ansehen.

In der Prosa «Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr» taucht Schifahren zu Beginn einige Male kurz auf, und zwar als liebste Freizeitbeschäftigung der Landjugend. Die Nichte des Holzfällers fahre gerne Schi, weil sie «beim

⁴⁰ «wie man ihn [den Vater, W. S.] als Zweitgeborenen aus dem Dorf und aus seiner Jugend hinaus-, in eine Stadt- und Lehrerexistenz hineingezählt hat» (S. 60).

⁴¹ Elfriede Jelinek: Totenauberg. Ein Stück. Reinbek: Rowohlt 1991. S. 29 u. 34.

Lift»⁴² jemanden kennenlernen könne. Auch der Neffe des Holzfällers beteiligt sich an Schirennen, die gewonnenen Pokale sind ein wichtiger Bestandteil des Haushalts. Doch die Hausfrau kommt nicht mehr viel zum Putzen der Pokale, dieser laut Toni Sailer «vornehmsten Arbeit der Hausfrau und Mutter», sie ist krebskrank: «In ihrer Hülse aus Wundschmalz kauert sie, die Schipokale schauen auf sie, die Kinder schauen nicht auf sie»⁴³.

Die Autorin schließt in «Die Kinder der Toten» an «Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr» an:

Da ist schon die gläserne Vitrine mit den Schipokalen, welche die Kinder der Pensionsinhaberin, die sogar in ihren eigenen Kindern entschlossen um Ertrag ringt, gewonnen haben. [...] diesen jungen Tischlern und Installateuren im ländl. Raum, denen ist die Freizeit längst zur eigentlichen Arbeit geworden.⁴⁴

Die Bedeutung des Themas Schifahren geht in «Die Kinder der Toten» aber über das soziale Umfeld der Kinder hinaus. Schifahrer und Schifahrerinnen sowie die Fernsehpräsenz dieser Sportart sind wichtige Anteile beim Aufbau der Szenerie, des Umfelds am Beginn des Romans. Dafür verwendet Jelinek einige Realpartikel: die tödlich verunglückte «Weltcup-Schiläuferin Ulli Maier» (S. 24) wird genannt; die Todesart der männlichen Hauptfigur Edgar Gstranz orientiert sich am Schicksal des Schiläufers Rudolf Nierlich, der bei einem «AUTOUNFALL» (S. 30) ums Leben kam; und schließlich sind hinter «Gstranz» unschwer die beiden Namen Schranz und Gstrein erkennbar. «Die Kinder der Toten» wird zu Recht in vielen Belangen als Quintessenz des bisherigen Schaffens der Autorin angesehen, sie handelt hier konsequent – um nicht zu sagen, bis zur letzten Konsequenz – ihre großen Themen ab und verwebt sie miteinander. Schifahren ist somit ein Teil von Jelineks großer Sportinvektive und dadurch wiederum eingebunden in ihre Medienkritik («Im Sportkanal! Gegen unser häusliches Schmutzwasser anpaddelnd. [...] oh, das tut mir jetzt leid für die Ulli [Maier, W. S.], sagt die Fernseh-Sprecherin zu uns»; S. 25). Es bleibt also nicht bei der Auseinandersetzung mit *einer* Schifahrerfigur, Edgar Gstranz ist ein Prototyp. Der Totalität des Romans mit seinen umfassen-

⁴² Elfriede Jelinek: Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr. Reinbek: Rowohlt 1985, S. 20.

⁴³ Ebd., S. 37.

⁴⁴ Elfriede Jelinek: Die Kinder der Toten. Reinbek: Rowohlt 1995, S. 160. Die Zitate daraus werden in der Folge durch bloße Angabe der Seitenzahl gekennzeichnet.

den Gesamtmetaphern entsprechend nimmt die Autorin den Sport-Patriotismus der Österreicher ins Visier:

Sportler: Österreich ist ja wie ein Bauplatz für diese halbfertigen Leute, die sich, ohne sich mäßigen zu müssen, auf ihren Brettln in den Abgrund stürzen [...]. Dann, herrlich, Naturschauspieler! macht dieses Land von sich reden [...]. (S. 28)

Jetzt können wir wieder unsere Suppe drauf kochen, liebes Österreich, dein wesenhaftes Glück hast du lange genug getragen, jetzt müssen die Ärmel geflickt und die Kanten geschliffen werden; den Mündern der Sprecher muß klagendes Wortwerk entschlüpfen, denn jetzt siegen einmal ein bisschen die US-Buam, ui jegerl. (S. 33)

Wird das Schifahren zu Beginn als eine Todesart unter vielen vorgestellt, schließt sich im Verlauf des Romans allmählich der Kreis zum ersten hier besprochenen Werk. Hans Lebert schrieb in «Der Feuerkreis» von Schifahrern, die auf Leichenbergen herunterrutschen, Elfriede Jelinek setzt dafür ein anderes, zeitgemäßeres Sportgerät ein, das Snowboard («dieses alpine Waschbrett»; S. 186): «wo immer es drüberwischt, ist der verweste Boden dann abgeschliffen [...] und das mit bloßen Schatten von Namen bestückte Darunter tritt auf» (ebd.). Gegen Ende hin werden die Grenzen zu diesem Schattenreich zusehends verwuschener. Nicht nur die drei Wiedergänger überschreiten die Grenze hin zur «realen» Außenwelt, auch «uns» Außenstehenden verschafft Jelinek – etwa mittels der Museums-Metapher – Zutritt zum Gebirge ans Toten. Man könne auf dem «Massiv» der toten Körper, in der Welt der Toten «dann einfach göttliche Abfahrten machen [...]». Allerdings: «die Liftkarte gilt hier nicht» (S. 597).

Fausto Cercignani
(Milano)

*Robert Musil e il ritorno del merlo**

Dopo aver cercato di rappresentare la conquista di quella «prospettiva interiore»¹ che, alla fine del romanzo breve *I turbamenti dell'allievo Törleß*², avvicina il giovane protagonista al più maturo Ulrich ne *L'uomo senza qualità*³, Robert Musil volle riproporre – quando il primo volume del grande romanzo saggistico non era ancora uscito – la sua personalissima visione del mondo e delle cose con un'ultima “novella” intitolata *Il merlo*⁴.

Come si può vedere, i generi appena menzionati sono tre. Ma i generi, così come altre categorie, assumono in Musil significati del tutto particolari. Succede così che un'opera come *I turbamenti dell'allievo Törleß* può rientrare nel genere “romanzo breve” solo in quanto romanzo piuttosto breve, a prescindere dalla concezione che ne determina la forma e la sostanza. Quanto a *L'uomo senza qualità*, è noto che il romanzo saggistico è una specialità musiliana, non certo perché non ne esistano altri esempi, bensì perché il saggismo di Musil comporta non solo alcuni elementi tipici della disquisizione saggistica, ma anche un continuo “saggiare” in varie di-

* Per le citazioni dalle opere di Musil si è fatto ricorso a Adolf Frisé (cur.), *Robert Musil. Gesammelte Werke* [abbr.: *GW*], Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978: voll. I-V *Der Mann ohne Eigenschaften*, VI *Prosa und Stücke*, VII *Kleine Prosa – Aphorismen – Autobiographisches*, VIII *Essays und Reden*, IX *Kritik*. Per i diari: Adolf Frisé (cur.), *Robert Musil. Tagebücher* [abbr.: *Tb*], Hamburg, Rowohlt, 1983, voll. I-II.

¹ Si veda Fausto Cercignani, *I turbamenti dell'allievo Törleß e la conquista della «prospettiva interiore»*, in F. C. (cur.), *Studia austriaca VII*, Milano, C.U.E.M., 1999, pp. 97-129.

² *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in *GW*, VI, 7-140.

³ *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman*, in *GW*, I-V.

⁴ L'elaborazione di questo testo (*Die Amsel: GW*, VII, 548-562) copre un periodo piuttosto lungo. Il primo abbozzo nei diari risale al 1914 (*Tb*, I, 297), mentre la prima redazione a stampa («Die neue Rundschau», 39/1, pp. 36-51) è del 1928. La redazione definitiva è quella pubblicata nel *Nachlaß zu Lebzeiten*, uscito a Zurigo presso la casa editrice Humanitas nel 1936.

rezioni e a diversi livelli, tramite procedimenti esplorativi che tendono a rappresentare l'incessante variazione delle possibili connessioni tra le "cose", oppure tramite rimandi analogici che mirano a impedire la fossilizzazione dei concetti e dei valori.

Se poi passiamo a considerare la "novella", bisogna subito dire che Musil ci ha lasciato un'indicazione abbastanza precisa della *sua* concezione di questo genere. Accingendosi a recensire alcune prose di Robert Walser, Franz Kafka, Max Brod e Arthur Holitscher su «Die neue Rundschau» dell'agosto 1914, Musil dedica la prima sezione delle sua "Cronaca letteraria" proprio alla novella, e più precisamente all'argomento che lui stesso intitola "La novella come problema"⁵.

«Uno scrittore importante», osserva Musil, «scriverà una novella importante solo in via d'eccezione». L'esperienza propria della novella, infatti, non solo è rara e si abbatte sullo scrittore come una «scossa», ma rappresenta anche uno di quei «grandi capovolgimenti interiori» che si vivono solo una o due volte nella vita. Si potrebbe anzi dire che una simile esperienza è unica, che rappresenta una sorta di folgorazione grazie alla quale il mondo diventa improvvisamente più profondo, di un'illuminazione in cui lo scrittore crede di capire «come stiano in verità le cose», di una «scossa» che costringe il suo sguardo a rovesciarsi, a vedere il mondo in maniera del tutto diversa⁶. Di «un simile caso ideale della novella», continua Musil, si potrebbe anche sorridere (visto che la novella è anche oggetto di commercio), ma è chiaro che qui si parla soltanto delle «richieste estreme», vale a dire di ciò che ci si aspetta da chi impone al suo agire «le pretese più forti», da uno scrittore per il quale la concreta espressione letteraria richiede sempre «una speciale giustificazione», come per «un atto passionale» che lo impegna fino in fondo, che lo espone – suggerisce Musil – «di fronte all'eternità»⁷.

⁵ *GW*, IX, 1465-1471: «Literarische Chronik. Die Novelle als Problem».

⁶ *GW*, IX, 1465: «[...] man möchte denken, daß [ein bedeutender Dichter] nur als Ausnahme eine bedeutende Novelle schreiben wird. Denn eine solche [Ausnahme] ist nicht er, sondern etwas, das über ihn hereinbricht, eine Erschütterung [...]. In diesem einen Erlebnis vertieft sich plötzlich die Welt oder seine Augen kehren sich um; an diesem einen Beispiel glaubt er zu sehen, wie alles in Wahrheit sei: das ist das Erlebnis der Novelle. Dieses Erlebnis ist selten [...]. Es ist ohne weiters sicher, daß man große innere Umkehrungen nur ein- oder ein paarmal erlebt». La «scossa» di cui si parla qui è «un'eccezione spirituale improvvisa» (si veda sotto, alla nota 13).

⁷ *GW*, IX, 1465: «Die Konstruktion eines solchen Idealfalls der Novelle mag komisch aussehen, da es Novellisten gibt und Novelle ein Handelsartikel ist. Aber es ist

Facendo le debite differenziazioni, possiamo dire che una simile rappresentazione dell'ispirazione artistica più elevata è senza dubbio molto simile alle riflessioni sui «pensieri vivi» che troviamo nel primo romanzo musiliano. Il pensiero che diventa vivo, si legge nel *Törleß*, è la manifestazione esteriore di un qualcosa di profondo, è la «fioritura» che spunta da uno stato d'animo, da un processo spirituale che richiede «una scossa dell'anima»⁸. E questo processo interiore altro non è se non l'immaginazione creativa che consente di vedere l'altra faccia delle cose: non già perché l'individuo sia «un visionario» o «un allucinato»⁹, bensì perché possiede la capacità di osservare il mondo anche con occhi che non sono quelli della ragione intesa in senso razionalistico¹⁰.

Ma nella recensione dell'agosto 1914 il discorso sul genere “novella” comporta anche un confronto con il genere “romanzo”. A parte l'obbligo di racchiudere il necessario in uno spazio limitato, osserva ancora Musil, non esiste alcun principio a cui far risalire un ipotetico «carattere formale

selbstverständlich, daß hiebei nur von den äußersten Anforderungen gesprochen wird. Ein Mensch ist vorausgesetzt, der an sein Tun die stärksten Ansprüche stellt; dem Schreiben keine selbstverständliche Lebensäußerung ist, sondern der jedesmal eine besondere Rechtfertigung von sich dafür verlangt, wie für eine leidenschaftliche Handlung, die ihn (vor der Ewigkeit) exponiert». Per una ricostruzione delle concezioni filosofiche e psicologiche che favorirono la teorizzazione di una novella “ideale” musiliana si veda ora Bianca Cetti Marinoni, «Die Amsel»: *teoria e prassi musiliane della novella “ideale”*, in Walter Busch e Ingo Breuer (curr.), *Robert Musil. Die Amsel. Kritische Lektüren – Letture critiche. Materialien aus dem Nachlaß*, Innsbruck (Studien Verlag) e Bolzano (Edition Sturzflüge), 2000 [abbr.: *Die Amsel. Kritische Lektüren*], pp. 13-28.

⁸ *GW*, VI, 136-137: «Ein Gedanke, – er mag schon lange vorher durch unser Hirn gezogen sein, wird erst in dem Momente lebendig, da etwas, das nicht mehr Denken, nicht mehr logisch ist, zu ihm hinzutritt, so daß wir seine Wahrheit fühlen, jenseits von aller Rechtfertigung [...] Eine große Erkenntnis vollzieht sich nur zur Hälfte im Lichtkreise des Gehirns, zur andern Hälfte in dem dunklen Boden des Innersten, und sie ist vor allem ein Seelenzustand, auf dessen äußerster Spitze der Gedanke nur wie eine Blüte sitzt». Queste riflessioni si concludono con la constatazione che a Törleß, impegnato a rispondere alle domande della commissione presieduta dal Direttore, è bastata una scossa dell'anima per riuscire a sospingere verso l'alto il «germoglio» della sua intuizione: «Nur einer Erschütterung der Seele hatte es für Törleß noch bedurft, um diesen letzten Trieb in die Höhe zu treiben» (*GW*, VI, 137).

⁹ *GW*, VI, 89: «Die Welt ist für mich voll lautloser Stimmen: ich bin daher ein Seher oder ein Halluzinierter?».

¹⁰ *GW*, VI, 137: «Nein, ich irrte mich nicht, wenn ich von einem zweiten, geheimen, unbeachteten Leben der Dinge sprach! [...] in mir war ein zweites [Gesicht], das dies alles nicht mit den Augen des Verstandes ansah».

unitario» del genere “novella”¹¹. Resta comunque il fatto che, nel «caso ideale»¹², la differenza rispetto al romanzo consiste in questo: mentre la novella è prodotta da un’eccitazione spirituale «improvvisa» che rimane «circostritta», il romanzo si sviluppa da un’emozione che «risucchia» anche da lontano tutto ciò che la circonda¹³.

A prima vista, la postulazione di un simile coinvolgimento emotivo ed esistenziale da parte dello scrittore potrebbe sembrare adatto a incoraggiare coloro che prediligono le interpretazioni autobiografiche, che privilegiano la vita dell’autore rispetto ai testi e alla loro autonomia. Ma anche se si volesse prescindere, per assurdo, dalla fondamentale funzione dell’espressione artistica, sarebbe comunque assai difficile, in questo caso, ignorare le chiare e ripetute prese di posizione di Musil a proposito sia delle situazioni, dei personaggi e degli eventi presentanti, sia dell’autore in quanto individuo concreto, riconducibile al complesso degli elementi che emergono dalla sua biografia.

«La realtà che si descrive» – sostiene Musil parlando dei suoi libri – «è sempre solo un pretesto», un pretesto grazie al quale «la persona *forte nei concetti* si accosta furtivamente a conoscenze del sentimento e a vibrazioni del pensiero che non si possono cogliere né in generale, né attraverso i concetti, ma solo nel tremolio del caso individuale»¹⁴. E sul caso individuale (che qui è quello del giovane Törleß) Musil osserva: «La rappresentazione di un essere incompiuto, tentatore e tentato, naturalmente non è, di per sé, il problema, bensì solo il mezzo per raffigurare o delineare *ciò che* in questo essere incompiuto è incompiuto»¹⁵.

Quanto alla posizione di Musil sul rapporto tra autore e testo, tra vita vissuta ed elementi autobiografici nella creazione artistica, essa risulta chiaramente da un passo dedicato proprio al genere “novella”. Nel 1911, in un

¹¹ *GW*, IX, 1466: «Außer dem Zwang, in beschränktem Raum das Nötige unterzubringen, bedingt kein Prinzip einen einheitlichen Formcharakter der Gattung».

¹² Si veda sopra, alla nota 7.

¹³ *GW*, IX, 1465: «Eine plötzliche und umgrenzt bleibende geistige Erregung ergibt die Novelle; eine lang hin alles an sich saugende den Roman».

¹⁴ «Die Realität, die man schildert, [ist] stets nur ein Vorwand. [...] Die Schilderung der Realität [wird] endlich zum dienenden Mittel des *begriffsstarken* Menschen, mit dessen Hilfe er sich an Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen heranschleicht, die allgemein und in Begriffen nicht, sondern nur im Flimmern des Einzelfalls [...] zu erfassen sind» – si veda «Über Robert Musil’s Bücher [Januar 1913]», in *GW*, VIII, 997).

¹⁵ «Die Darstellung eines Unfertigen, Versuchenden und Versuchten ist natürlich nicht selbst das Problem, sondern bloß Mittel, um das zu gestalten oder anzudeuten, *was* in diesem Unfertigen unfertig ist», *GW*, VIII, 996).

abbozzo inedito di prefazione ai due testi pubblicati sotto il titolo di *Vereinigungen* (*Incontri*)¹⁶, Musil ci parla di un annullamento del caso individuale, un annullamento da considerarsi valido non solo per i personaggi che vivono una specialissima esperienza nella finzione letteraria, ma anche, implicitamente, per l'autore che ha tratto ispirazione da un'esperienza da lui stesso vissuta come «scossa» unica o eccezionale.

Il discorso muove ancora una volta dalla definizione di un ambito specifico della novella rispetto al romanzo, almeno quello inteso in senso tradizionale¹⁷. Ma le riflessioni svolte sulla novella rimandano, anche qui, al primo romanzo musiliano, là dove il giovane Törleß si rende conto che alla superficie delle cose si contrappone l'impeto di una massa oscura e profonda che non può essere in alcun modo rappresentata dalle impressioni mutevoli e incostanti che appaiono casualmente in superficie¹⁸. Questa contrapposizione tra una dimensione superficiale ed evidente e una dimensione più profonda e più “vera” ricompare nell'abbozzo inedito, dove Musil sostiene che nella zona più superficiale della nostra realtà si collocano «temperamenti e caratteri». Poco più sotto (il sarcasmo non poteva mancare) leggiamo che «gli onesti hanno macchie d'infamia; gli infami, macchie di onestà; i grandi, attimi di stupidità; e così via». Ora, in questa sfera superficiale (o di minima profondità) vive la «grande epica», nonché la grande rappresentazione dell'umanità nella drammaturgia. Qui sono maestri – secondo Musil – Tolstoj, Dostoevskij, Hauptmann e Thackeray¹⁹. In una zona ancor più profonda, invece, l'individualità si annulla, le persone «si dissolvono in nullità, in cose che sono tanto loro

¹⁶ *Die Versuchung der stillen Veronika* (*La tentazione della silenziosa Veronika*) e *Die Vollendung der Liebe* (*Il compimento dell'amore*) apparvero nel 1911 a Monaco, presso l'editore Georg Müller. Il titolo del volumetto, *Vereinigungen*, è stato reso con *Incontri* nella traduzione italiana di Anita Rho (Torino, Einaudi, 1964). Per l'abbozzo inedito di prefazione si veda *GW*, VIII, 1314-1315.

¹⁷ Si veda più sotto, alla nota 19, dove Musil cita Tolstoj e Dostoevskij.

¹⁸ *GW*, VI, 90: «Diese Eindrücke waren daher unbeständig, wechselnd, von einem Bewußtsein ihrer Zufälligkeit begleitet. Nie konnte Törleß sie festhalten, denn wie er genauer zusah, fühlte er, daß diese Repräsentanten an der Oberfläche in gar keinem Verhältnis zu der Wucht der dunklen, ungehobenen Masse standen, die zu vertreten sie vorgaben».

¹⁹ *GW*, VIII, 1314: «Ganz an der Oberfläche gibt es Temperamente, Charaktere. Ein wenig tiefer haben die Ehrlichen Flecke von Schuftigkeit, die Schufte Flecken von Ehrlichkeit, die Großen Augenblicke der Dummheit usw. In dieser Sphäre lebt die große Epik, u. die große Menschenschilderung im Drama. Hier sind Meister Tolst. Dostoj. Hauptm. Thackeray».

stessi quanto altri», così che l'individuo rappresenta soltanto un «punto di transito», una sorta di passaggio obbligato delle riflessioni²⁰.

È la sfera, continua Musil, in cui «ci s'interrompe nel bel mezzo di un'esplosione passionale» e ci si rende conto che «qui non c'è più nulla di sé». Ci sono «soltanto pensieri, relazioni generali che non hanno la tendenza e la capacità di formare un individuo». Se lo scrittore sarà preso «dall'entusiasmo tragico» per questa «sfera profonda» (e dunque saprà prenderla «seriamente»), nascerà una novella importante, una novella vera e propria. La novella del già ricordato «caso ideale» si colloca infatti in questa sfera profonda, e il «conflitto» che le caratterizza è tratto dall'esistenza stessa di questa particolare dimensione²¹.

Tutto ciò comporta che l'individualità dei personaggi di una novella «importante» (e dunque anche le loro vicende personali) siano ben poca cosa di fronte alla folgorazione che l'autore intende offrire con il suo testo. Nel processo di creazione artistica l'elemento biografico viene così a perdere tutta la sua importanza in quanto caso individuale, sia per i personaggi sia per l'autore. E quest'ultimo, al pari dei personaggi, ne uscirà, sì, annullato, ma al tempo stesso potenziato dall'unicità e dalla profondità dell'esperienza vissuta e rappresentata.

Nel caso della “novella” *Il merlo*²² il programmatico annullamento del

²⁰ *GW*, VIII, 1314: «Noch etwas tiefer lösen sich die Menschen in Nichtigkeiten auf [...] in Dinge, die sogut sie wie andere sind».

²¹ *GW*, VIII, 1314: «Es ist die Sphäre, wo man mitten in einem Leidenschaftsausbruch abbricht. Man fühlt, daß hier gar nichts mehr von einem ist, es sind dort nur Gedanken, allgemeine Relationen, die nicht die Tendenz u. Fähigkeit haben ein Individuum zu bilden. In dieser Sphäre spielen die Novellen, aus dieser Sphäre holen Sie ihren Konflikt. Aus der ernst genommenen tiefen Sphäre, nicht aus der Nichtigkeit, sondern aus der tragischen Begeisterung dafür».

²² La “novella” è stata analizzata – con interpretazioni (complessive o di singoli passi) non sempre condivisibili – in vari lavori, tra i quali vanno citati: Benno von Wiese, *Robert Musil. Die Amsel*, in B. v. W., *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Düsseldorf (Bagel), 1962, pp. 299-318; Karl Eibl, *Die dritte Geschichte. Hinweise zur Struktur von Musils Erzählung «Die Amsel»*, in «Poetica» 3 (1970), pp. 455-471; Frederick W. Krotz, *Robert Musils «Die Amsel». Novellistische Gestaltung einer Psychose*, in «Modern Austrian Literature», 3 (1970), pp. 7-38; Uwe Baur, *Musils Novelle «Die Amsel». Figurierung der Persönlichkeitsspaltung eines Rahmenerzählers*, in U. B. e Dietmar Goltschnigg (curr.), *Vom «Törlöß» zum «Mann ohne Eigenschaften»*, Monaco (Fink), 1973, pp. 237-292; Alfred Doppler, *Von der Wortbedeutung zum Textsinn. Zu Robert Musils Novelle «Die Amsel»*, in A. D., *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich*, Vienna (Europaverlag), 1975, pp. 133-149, 240-241; Peter Henninger, *Schreiben und Sprechen. Robert Musils Verhältnis zur Erzählform am Beispiel von «Drei Frauen» und «Die Amsel»*, in «Modern Austrian Literature» 9

caso individuale si annuncia subito nelle designazioni usate per distinguere i due personaggi: non già nomi o cognomi come ne *L'uomo senza qualità* e nel *Törleß*²³, bensì pure e semplici sigle – Aeins (A1) e Azwei (A2) – che sembrano rimandare a due individui qualsiasi, forse del tutto insignificanti in quanto tali, se non fosse che uno dei due, e più precisamente Azwei, è destinato a impersonare colui che ha dovuto fare i conti con esperienze specialissime, che ha vissuto diversi (ma ovviamente correlati) momenti in cui il mondo, direbbe Musil, «acquista d'un tratto una profondità inaspettata»²⁴.

Ora, per raggiungere lo scopo di rappresentare i tre distinti episodi della novella come esempi concreti di una situazione paradigmatica, Musil ricorre a una struttura narrativa che gli consente sia di interporre una discreta “distanza” tra l'autore e gli avvenimenti o le situazioni offerte al lettore, sia di far percepire l'appassionata partecipazione del narratore fittizio (che per molti versi rappresenta l'autore) a esperienze che appaiono, sì, irripetibili in quanto situazioni contingenti, ma che sono pur sempre riconducibili a quell'unica, profonda sensazione che costringe a guardare il mondo in maniera del tutto diversa.

La novella presenta quella che potremmo chiamare una “cornice” narrativa, che però si discosta dal modello tradizionale in quanto non si chiude, in quanto rimane (molto musilianamente) aperta, così come incompleto (necessariamente incompleto) resta il “quadro”, ovvero la rappresentazione degli eventi e delle situazioni nel vissuto dei personaggi. E ciò non solo perché Musil intende presentare tre episodi, tre situazioni (le

(1976), pp. 57-99; Peter W. Nutting, *Uncaging Musil's «Amsel»*, in «PMLA» 98 (1983), pp. 47-59; Marie-Louise Roth, *Die Amsel. Ein Interpretationsversuch*, in Joseph Strutz e Johann Strutz (curr.), *Robert Musil. Literatur, Philosophie, Psychologie*, Monaco (Fink) 1984 [abbr.: *LPhP*], pp. 173-186; Rudolf Hoppler, *Musils Amsel – Paradiesvogel des Narziß*, in *LPhP*, pp. 187-202; Peter Horn, *«Wenn ich den Sinn wüßte, so brauchte ich dir wohl nicht erst zu erzählen»*. Zu Musils «Amsel», in «Euphorion» 81 (1987), pp. 391-413; Christoph Hoffmann, *«Der Dichter am Apparat»*. *Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899-1942*, Monaco (Fink), 1997, pp. 187-229.

²³ Come si ricorderà, il protagonista del primo romanzo di Musil viene sempre chiamato semplicemente con il cognome del padre, il consigliere di corte Törleß. Il protagonista del suo grande romanzo saggistico viene regolarmente designato (oltre che con l'appellativo di “uomo senza qualità”) semplicemente con il nome Ulrich. Sui collegamenti tra *Die Amsel* e quest'ultimo lavoro si veda Claudia Monti, *L'altro lato dell'amore. Considerazioni su «Die Amsel» e «Der Mann ohne Eigenschaften»*, in *Die Amsel. Kritische Lektüren*, pp. 225-252.

²⁴ Si veda sopra, alla nota 6.

“storie complete” non si addicono alla sua visione delle cose), ma anche perché tanto la cornice quanto il quadro hanno la funzione di condurre alle improvvise “folgorazioni” del protagonista. Una volta raggiunto questo scopo, il processo narrativo (in senso musiliano) ha esaurito la sua funzione, così che ogni ulteriore notizia sulle successive vicende dei due personaggi sarebbe del tutto inutile o addirittura fuorviante. Ciò che conta – lo abbiamo visto – non è «la realtà che si descrive», bensì l’acquisizione di quelle «conoscenze del sentimento» e «vibrazioni del pensiero» che consentono di guardare il mondo con occhi diversi²⁵.

Un ulteriore innovazione rispetto al modello tradizionale è data dal fatto che la prospettiva del narratore – vale a dire di colui che introduce la narrazione e che dovrebbe restare confinato nella “cornice”²⁶ – si confonde sempre di più con quella di uno dei personaggi del “quadro”, e più precisamente con Azwei, il quale si impadronisce della funzione (e dunque anche della prospettiva) del narratore iniziale. Inoltre, diversamente da quanto succede nelle tipiche novelle a cornice, il narratore non conclude la sua “storia” con osservazioni, giudizi o ulteriori notizie sui personaggi, ma si limita essenzialmente ad avviare la presentazione di Aeins e Azwei, del loro passato e della loro condizione attuale. Ben presto, tuttavia, perfino questa funzione introduttiva viene assunta da Azwei, il quale finisce così col presentare anche lo scenario in cui gli episodi vengono narrati in prima persona dallo stesso Azwei. Questi episodi non hanno un titolo, ma possono essere facilmente identificati con queste designazioni: “il merlo”, “la freccia volante” e “il ritorno del merlo”.

Va inoltre detto che il flusso della presentazione e della narrazione di Azwei viene qua e là interrotto da momenti in cui il protagonista dialoga, più o meno esplicitamente, con Aeins, così che il testo, oltre che narrativo (e in parte anche “saggistico”²⁷) supera quella che potrebbe sembrare, grazie ai lunghi passi in prima persona, una dimensione tutto sommato monologica. Resta comunque il fatto che Azwei è il vero protagonista della

²⁵ Si veda sopra, alla nota 14.

²⁶ Thomas Hake, “*Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen*”. Robert Musils «Nachlaß zu *Lebzeiten*», Bielefeld (Aisthesis-Verlag), 1998, pp. 362-427, 449-461 designa il “Rahmenerzähler” con la sigla E1 (p. 366), che sta – legittimamente – per “Erzähler Eins”. Piuttosto fuorviante (perché offusca la funzione della “A” usata per i due personaggi) è invece la sigla “Anull” (dunque: A0, A1 e A2) usata da Gerhart Pickerodt, *Robert Musils «Die Amsel» als narratives Modell*, in *Die Amsel. Kritische Lektüren*, pp. 61-75.

²⁷ Sul saggismo nella novella musiliana si veda Massimo Salgaro, *Strutture saggistiche in «Die Amsel»: histoire – discours*, in *Die Amsel. Kritische Lektüren*, pp. 29-39.

novella, non solo perché i tre episodi sono tratti dalla suo vissuto (mentre Aeins non vi compare neppure), ma anche perché la prospettiva della narrazione rimane sempre essenzialmente la sua – tanto che (lo abbiamo già detto) egli si appropria persino di quello che dovrebbe essere il punto di osservazione esterno: quello del narratore.

All'inizio del testo l'anonimo io che Musil pone fra sé e il contenuto della novella annuncia subito che vuole «narrare» tre piccole storie in qualche modo collegate a due uomini che sono stati amici d'infanzia. Nel far ciò, egli pone immediatamente la questione della prospettiva: perché una cosa è “narrare” dall'esterno, dalla cornice; altra cosa è «raccontare» in prima persona gli episodi di cui si è stati protagonisti. Di qui l'importanza del «chi racconta»:

I due uomini di cui devo far menzione – per narrare tre piccole storie, a proposito delle quali è importante sapere chi le racconta – erano amici d'infanzia; chiamiamoli pure Aeins e Azwei.²⁸

Subito dopo il narratore ci offre una breve disquisizione sulle amicizie che risalgono all'infanzia, il che gli consente di introdurre un tema fondamentale nella visione di Musil, quello del “divenire” dell'individuo e del suo ritrovarsi “formato” da varie esperienze e vicende senza che gli sia data la possibilità di sapere come e perché le cose siano andate in un certo modo piuttosto che in un altro. Ne *L'uomo senza qualità* le riflessioni su questo tema mirano a dimostrare che l'individuo, in genere, tende ad accettare le esperienze e le vicende in cui s'imbatta come espressione delle proprie qualità²⁹, così che queste qualità – al pari delle esperienze da cui sembrano scaturire – sono collegate l'una all'altra più strettamente di quanto siano intimamente connesse con l'individuo³⁰.

Nella cornice della novella – che presenta un'amicizia nata nell'infanzia e rimasta «la stessa» nonostante i profondi cambiamenti intervenuti – si

²⁸ *GW*, VII, 548: «Die beiden Männer, deren ich erwähnen muß – um drei kleine Geschichten zu erzählen, bei denen es darauf ankommt, wer sie berichtet – waren Jugendfreunde; nennen wir sie Aeins und Azwei».

²⁹ *GW*, I, 131: «[...] die meisten Menschen [...] adoptieren den Mann, der zu ihnen gekommen ist, dessen Leben sich in sie eingelebt hat, seine Erlebnisse erscheinen ihnen jetzt als der Ausdruck ihrer Eigenschaften».

³⁰ *GW*, I, 148: «Und so mußte [Ulrich] wohl auch glauben, daß die persönlichen Eigenschaften, die er dabei [d.h.: bei seinen Erlebnissen] erwarb, mehr zueinander als zu ihm gehörten, ja jede einzelne von ihnen hatte, wenn er sich genau prüfte, mit ihm nicht inniger zu tun als mit anderen Menschen, die sie auch besitzen mochten».

dice in sostanza che la connessione più stretta è tra i vari “io” nei quali l’individuo si riconosce attraverso gli anni e i vari “io” nei quali l’amico d’infanzia a sua volta si riconosce. Per entrambi può valere l’immagine del «piccolo, stupido, egoistico mostriciattolo» che si ritrova nella vecchia fotografia e per il quale non si può dire di provare molta simpatia. Ma il risultato non cambia: al momento di fare un bilancio, guardando indietro negli anni, l’individuo non si riconosce più nei vari «signori» ai quali si rivolgeva di volta in volta con l’“io”, ed è scontento di sé proprio così com’è scontento dell’amico d’infanzia. Un’amicizia simile contiene un «elemento» che potremmo chiamare “puro”, privo di qualsiasi aggiunta o mescolanza, ma che resta pur sempre «inafferabile», incomprendibile, imperscrutabile come l’insieme di “accidenti” che hanno concorso a produrre i due diversi individui di oggi: Aeins e Azwei³¹.

Ciò non vuol dire che il narratore iniziale debba astenersi dal tentare una certa differenziazione tra i due personaggi attraverso gli anni, anche perché – sebbene le vicende individualientino fino a un certo punto – resta innegabile che la natura di Azwei lo predispone a certe esperienze, e dunque anche alla funzione di narratore in prima persona³², e più specificamente alla funzione di un narratore in grado di rappresentare l’esperienza di una «scossa», di un’eccitazione spirituale «improvvisa» del tutto eccezionale.

Per ora, tuttavia, l’unico possibile narratore è quello della cornice, è quello che ci presenta il passato remoto e recente di Aeins e Azwei. Veniamo così a sapere che i due giovani, dopo aver ricevuto un’educazione religiosa verso la quale mostravano (come la maggior parte dei compagni)

³¹ *GW*, VII, 548: «Denn im Grunde ist Jugendfreundschaft um so sonderbarer, je älter man wird. Man ändert sich im Laufe solcher Jahre vom Scheitel bis zur Sohle und von den Härchen der Haut bis ins Herz, aber das Verhältnis zueinander bleibt merkwürdigerweise das gleiche und ändert sich sowenig wie die Beziehungen, die jeder einzelne Mensch zu den verschiedenen Herren pflegt, die er der Reihe nach mit Ich anspricht. Es kommt ja nicht darauf an, ob man so empfindet wie der kleine Knabe mit dickem Kopf und blondem Haar, der einst photographiert worden ist; nein, man kann im Grunde nicht einmal sagen, daß man dieses kleine, alberne, ichige Scheusal gern hat. Und so ist man auch mit seinen besten Freunden weder einverstanden noch zufrieden; ja, viele Freunde mögen sich nicht einmal leiden. In gewissem Sinn sind das sogar die tiefsten und besten Freundschaften und enthalten das unbegreifliche Element ohne alle Beimengungen».

³² Si veda sotto, alla nota 36.

un atteggiamento di dissacrante irriverenza³³, avevano abbracciato – più per posa intellettuale che per profonda convinzione – un credo materialista che, nel disprezzo dell'anima e di Dio, considerava l'uomo come «una macchina fisiologica o economica»³⁴. Ma fin dai primi anni Azwei si era distinto per la scioltezza fisica³⁵ e per l'ardire³⁶, mentre Aeins aveva subito mostrato un atteggiamento più prudente e «concreto», tanto che in un primo tempo era entrato nel movimento operaio allora in ascesa, ma in

³³ *GW*, VII, 548: «Die Jugend, welche die beiden Freunde Aeins und Azwei verband, war nichts weniger als eine religiöse gewesen. Sie waren zwar beide in einem Institut erzogen worden, wo man sich schmeichelte, den religiösen Grundsätzen gebührenden Nachdruck zu geben; aber seine Zöglinge setzten ihren ganzen Ehrgeiz darein, nichts davon zu halten. Die Kirche dieses Instituts zum Beispiel war eine schöne, richtige, große Kirche, mit einem steinernen Turm, und nur für den Gebrauch der Schule bestimmt. So konnten, da niemals ein Fremder eintrat, immer einzelne Gruppen der Schüler, indes der Rest, je nachdem es die heilige Sitte forderte, vorn in den Bänken bald kniete, bald aufstand, hinten bei den Beichtstühlen Karten spielen, auf der Orgeltreppe Zigaretten rauchen oder sich auf den Turm verziehen, der unter dem spitzen Dach wie einen Kerzenteller einen steinernen Balkon trug, auf dessen Geländer in schwindelnder Höhe Kunststücke ausgeführt wurden, die selbst weniger sündenbeladene Knaben den Hals kosten konnten».

³⁴ *GW*, VII, 549: «Später, in ihrer Studienzeit, schwärmten die beiden Freunde für eine materialistische Lebensklärung, die ohne Seele und Gott den Menschen als physiologische oder wirtschaftliche Maschine ansieht, was er ja vielleicht auch wirklich ist, worauf es ihnen aber gar nicht ankam, weil der Reiz solcher Philosophie nicht in ihrer Wahrheit liegt, sondern in ihrem dämonischen, pessimistischen, schaurig-intellektuellen Charakter».

³⁵ *GW*, VII, 549: «Es war schwer, einen Körper zu finden wie den seinen. Er trug nicht die Muskeln des Sports wie die Körper vieler, sondern schien einfach und mühelos von Natur aus Muskeln geflochten zu sein. Ein schmaler, ziemlich kleiner Kopf saß darauf, mit Augen, die in Samt gewickelte Blitze waren, und mit Zähnen, die es eher zuließen, an die Blankheit eines jagenden Tiers zu denken, als die Sanftmut der Mystik zu erwarten». Ovviamente, molti hanno visto negli elementi di questo schizzo un vero e proprio ritratto di Musil.

³⁶ *GW*, VII, 548-549: «Eine dieser Herausforderungen Gottes bestand darin, sich auf dem Turmgeländer, mit dem Blick nach unten, durch langsamen Druck der Muskeln in die Höhe zu heben und schwankend auf den Händen stehenzubleiben; jeder, der dieses Akrobatenkunststück zu ebener Erde ausgeführt hat, wird wissen, wieviel Selbstvertrauen Kühnheit und Glück dazu gehören, es auf einem fußbreiten Steinstreifen in Turmhöhe zu wiederholen. Es muß auch gesagt werden, daß viele wilde und geschickte Burschen sich dessen nicht unterfingen, obgleich sie zu ebener Erde auf ihren Händen geradezu lustwandeln konnten. Zum Beispiel Aeins tat es nicht. Dagegen war Azwei, und das mag gut zu seiner Einführung als Erzähler dienen, in seiner Knabenzeit der Erfinder dieser Gesinnungsprobe gewesen».

seguito era diventato il direttore di un giornale finanziato da uno speculatore, un foglio in cui si parlava molto di pace sociale. Azwei, invece, aveva conosciuto varie esperienze negative, anche se alla fine si era adattato in qualche modo alla vita “borghese”³⁷.

Da quando si sono incontrati nuovamente poco prima della Grande Guerra – continua il narratore – i due amici si disprezzano a vicenda. E un giorno, durante un breve incontro, Azwei racconta le sue esperienze, nella maniera in cui – quasi per togliersi un peso e riprendere la strada – «si rovescia un sacco pieno di ricordi davanti a un amico»³⁸. A questo punto, colui che conduce la narrazione dovrà lasciare la parola al personaggio Azwei. Non subito, però, perché intende offrirci due considerazioni di un certo rilievo, almeno se viste alla luce di ciò che Musil si propone di dimostrare a proposito della novella così come lui la intende.

La prima considerazione riguarda un aspetto formale del testo, e più precisamente il suo apparente andamento monologico. Se Azwei “vuota il sacco” per liberarsi di qualcosa, importa poco sapere, sostiene il narratore, che cosa abbia detto l’altro, così che il loro colloquio può essere presentato «quasi in forma di monologo»³⁹. Ciò implica che il narratore è ben consapevole del fatto che – nonostante i lunghi passi in prima persona – l’incontro tra i due si risolve sostanzialmente in un dialogo, sia pure dominato da Azwei. Una definitiva conferma di questa anticipazione emergerà

³⁷ *GW*, VII, 549: «Damals [d.h.: in ihrer Studienzeit] war ihr Verhältnis zueinander bereits eine Jugendfreundschaft. Denn Azwei studierte Waldwirtschaft und sprach davon, als Forstingenieur weit fortzugehen, nach Rußland oder Asien, sobald seine Studien vollendet wären; während sein Freund, statt solcher jungenhaften, schon eine solidere Schwärmererei gewählt hatte und sich zu dieser Zeit in der aufstrebenden Arbeiterbewegung umtat. Als sie dann kurz vor dem großen Krieg wieder zusammentrafen, hatte Azwei seine russischen Unternehmungen bereits hinter sich; er erzählte wenig von ihnen, war in den Bureaus irgendeiner großen Gesellschaft angestellt und schien beträchtliche Fehlschläge erlitten zu haben, wenn es ihm auch bürgerlich auskömmlich ging. Sein Jugendfreund aber war inzwischen aus einem Klassenkämpfer der Herausgeber einer Zeitung geworden, die viel vom sozialen Frieden schrieb und einem Börsenmann gehörte».

³⁸ *GW*, VII, 549: «Sie verachteten sich seither gegenseitig und untrennbar, verloren einander aber wieder aus den Augen; und als sie endlich für kurze Zeit abermals zusammengeführt wurden, erzählte Azwei das nun Folgende in der Art, wie man vor einem Freund einen Sack mit Erinnerungen ausschüttet, um mit der leeren Leinwand weiterzugehen».

³⁹ *GW*, VII, 549: «Es kam unter diesen Umständen wenig darauf an, was dieser erwiderte, und es kann ihre Unterredung fast wie ein Selbstgespräch erzählt werden».

ben presto dalle pagine successive, poiché il flusso della narrazione di Azwei viene qua e là interrotto da momenti in cui il protagonista dialoga (più o meno esplicitamente) con Aeins. E quest'ultimo, del resto, rappresenta comunque, fin dall'inizio (e perfino nella cornice), la controparte di Azwei, la cui natura si evidenzia ancor meglio proprio grazie alla presenza e alla natura dell'amico.

La seconda considerazione del narratore iniziale riguarda l'aspetto di Azwei al momento in cui decide di "vuotare il sacco". Più che disquisire sulla forma monologica o dialogica, sarebbe più importante riuscire a descrivere Azwei, «poiché di questa impressione diretta non si può fare del tutto a meno per il significato delle sue parole»⁴⁰: ovvero per riuscire a immedesimarsi nel personaggio nel momento in cui sta per raccontare quelle esperienze così particolari. Ma una simile descrizione è «difficile», se non impossibile, e l'aspetto di Azwei può essere reso, tutt'al più, con un'immagine che suggerisca l'atteggiamento narrativo di Azwei tramite i suoi tratti fisici e la sua postura. Azwei, osserva il narratore, «ricordava un frustino affilato, nerboruto e snello che, lasciato con l'estremità flessibile in basso, si appoggia a una parete; in quella posizione mezzo eretta e mezzo accasciata sembrava trovarsi benissimo»⁴¹. L'immagine, come si può vedere, richiama allo stesso tempo sia la rassicurante tranquillità del narratore che sta per cominciare una storia, sia la tensione e la «scossa» che il lettore deve aspettarsi dalla narrazione. La folgorazione, potremmo dire, si preannuncia come una "frustata".

Quando poi il narratore della "cornice" si ritrae (ma non del tutto), lasciando intendere che il "quadro" sta per apparire, Azwei non solo assume le vesti di colui che racconterà i tre episodi all'amico Aeins, ma riprende in qualche misura anche l'introduzione del narratore iniziale, pur concentrando il discorso quasi esclusivamente su se stesso. Si potrebbe obiettare che il preambolo serve a introdurre soltanto il primo episodio, ma è anche vero che le considerazioni proposte riguardano la condizione dell'ormai "maturo" Azwei al di là del momento specifico in cui viene a trovarsi. Se il

⁴⁰ *GW*, VII, 549-550: «Wichtiger wäre es, wenn man genau zu beschreiben vermöchte, wie Azwei damals aussah, weil dieser unmittelbare Eindruck für die Bedeutung seiner Worte nicht ganz zu entbehren ist».

⁴¹ *GW*, VII, 550: «Aber das ist schwer. Am ehesten könnte man sagen, er erinnerte an eine scharfe, nervige, schlanke Reitgerte, die, auf ihre weiche Spitze gestellt, an einer Wand lehnt; in so einer halb aufgerichteten und halb zusammengesunkenen Lage schien er sich wohlfühlen». Sulle metafore nella novella *Die Amsel* si veda Peter Kofler, *Metapher als Schizophrenie und anderen Analogien*, in *Die Amsel. Kritische Lektüren*, pp. 41-60.

narratore della cornice ci ha informati sul passato remoto e recente di Aeins e Azwei, quest'ultimo riprende il filo del discorso là dov'è stato interrotto, con la differenza che ora la condizione "borghese" di Azwei viene presentata tramite una descrizione ambientale concretamente localizzabile a Berlino.

Ma la Berlino della novella è un po' come la Vienna del grande romanzo saggistico⁴²: una grande città nella quale Musil ci introduce con dettagliate descrizioni senza per altro voler attribuire particolare importanza al nome, e dunque alla specifica identità, dell'agglomerato urbano. Certo, i piccoli appartamenti dei casermoni berlinesi negli anni che precedono la Grande Guerra⁴³ si prestano molto bene a rappresentare la quotidianità di una media borghesia che in questi locali presi in affitto trova «un destino personale» già pronto⁴⁴, già predisposto, già "prefabbricato". Tuttavia, ciò che più conta per Azwei (e per Musil che gli sta dietro) è sottolineare che qui tutto è monotono, ripetitivo, automatizzato⁴⁵, come in qualsiasi altro luogo che favorisca una dimensione mediocre, schematica, scontata, indifferente, in cui tutto scorre senza senso e senza meta, in cui – come suggerisce il titolo della seconda parte del romanzo saggistico – ciò che accade è solo un ripetersi dell'uguale⁴⁶.

⁴² *GW*, I, 10: «Es soll also auf den Namen der Stadt kein besonderer Wert gelegt werden».

⁴³ *GW*, VII, 550: «Zu den sonderbarsten Orten der Welt – sagte Azwei – gehören jene Berliner Höfe, wo zwei, drei, oder vier Häuser einander den Hintern zeigen, Köchinnen sitzen mitten in den Wänden, in viereckigen Löchern, und singen. Man sieht es dem roten Kupfergeschirr auf den Borden an, wie laut es klappert. Tief unten grölt eine Männerstimme Scheltworte zu einem der Mädchen empor, oder es gehen schwere Holzschuhe auf dem klinkernden Pflaster hin und her. Langsam. Hart. Ruhelos. Sinnlos. Immer. Ist es so oder nicht? // Da hinaus und hinab sehen nun die Küchen und die Schlafzimmer; nahe beieinander liegen sie, wie Liebe und Verdauung am menschlichen Körper. Etagenweise sind die Ehebetten übereinander geschichtet; denn alle Schlafzimmer haben im Haus die gleiche Lage, und Fensterwand, Badezimmerwand, Schrankwand bestimmen den Platz des Bettes fast auf den halben Meter genau. Ebenso etagenweise türmen sich die Speisezimmer übereinander, das Bad mit den weißen Kacheln und der Balkon mit dem roten Lampenschirm».

⁴⁴ *GW*, VII, 550: «Das persönliche Schicksal ist in solchen Mittelstandswohnungen schon vorgerichtet, wenn man einzieht».

⁴⁵ *GW*, VII, 550: «Liebe, Schlaf, Geburt, Verdauung, unerwartete Wiedersehen, sorgenvolle und gesellige Nächte liegen in diesen Häusern übereinander wie die Säulen der Brötchen in einem Automatenbüffet».

⁴⁶ *GW*, I, 81: «Zweiter Teil – Seinesgleichen geschieht».

L'andamento descrittivo-saggistico del passo assume poi toni dialogici quando Azwei si rivolge direttamente all'amico Aeins, per continuare la sua disquisizione sul destino dell'uomo. «Dovrai ammettere», dice sarcasticamente Azwei, «che la libertà umana consiste soprattutto nel chi e nel quando si fa qualcosa, poiché ciò che fanno le persone è quasi sempre la stessa cosa: allora ha una maledetta importanza se uno livella anche la proiezione verticale di tutto»⁴⁷. Per riguadagnare la prospettiva perduta – la prospettiva “verticale” – bisogna in qualche modo cambiare posizione, uscire dalla dimensione appiattita: «Una volta mi sono arrampicato su un armadio solo per sfruttare la verticale», continua Azwei, «e posso dire che, di lassù, la spiacevole conversazione che dovevo condurre appariva del tutto diversa»⁴⁸.

Una breve parentesi del narratore iniziale – la sua presenza si riduce ormai a rapidi interventi di tipo “autoriale”⁴⁹ – interrompe il filo del discorso e ci consente di apprendere che Aeins preferisce non commentare, e che i due amici si trovano proprio su un balcone dei casermoni appena descritti da Azwei⁵⁰. Negli anni in cui si colloca il primo episodio, Azwei aveva creduto di vedere nello «spirito di massività e di desolazione» della moderna vita borghese qualcosa di simile a un deserto o a un mare, ovvero una dimensione smisurata che spaventa e affascina allo stesso tempo.

⁴⁷ *GW*, VII, 550: «Du wirst zugeben, daß die menschliche Freiheit hauptsächlich darin liegt, wo und wann man etwas tut, denn was die Menschen tun, ist fast immer das gleiche: da hat es eine verdammt Bedeutung, wenn man auch noch den Grundriß von allem gleich macht». Musil, qui, usa “Grundriß” come termine matematico: “senkrechte Projektion eines Gegenstandes auf einer waagerechten Ebene”.

⁴⁸ *GW*, VII, 550: «Ich bin einmal auf einen Schrank geklettert, nur um die Vertikale auszunutzen, und kann sagen, daß das unangenehme Gespräch, das ich zu führen hatte, von da ganz anders aussah».

⁴⁹ Si veda la nota 50 e si confrontino i seguenti casi: «– sagte Azwei –»; «– räumte Azwei von selbst ein –» (*GW*, VII, 550); «– fuhr Azwei fort –»; «– Azwei dachte nach» (*GW*, VII, 552); «– begann Azwei seine letzte Geschichte. Er schien unsicherer geworden zu sein, aber man konnte ihm anmerken, daß er gerade deshalb darauf brannte, sich diese Geschichte erzählen zu hören. Sie handelte von seiner Mutter, die nicht viel von Azweis Liebe besessen hatte; aber er behauptete, das sei nicht so gewesen»; «– sagte er –» (*GW*, VII, 557); «Azwei überlegte –» (*GW*, VII, 559); «– fragte Aeins listig»; «– erwiderte Azwei –»; «– suchte sich Aeins vorsichtig zu vergewissern –»; «– widersprach Azwei –» (*GW*, VII, 562).

⁵⁰ *GW*, VII, 550: «Azwei lachte über seine Erinnerung und schenkte sich ein; Aeins dachte daran, daß sie auf einem Balkon mit einem roten Lampenschirm saßen, der zu seiner Wohnung gehörte, aber er schwieg, denn er wußte zu genau, was er hätte einwenden können».

Ma forse già allora la «regolarità» di quello scenario cominciava ad apparirgli più simile a «un mattatoio di Chicago», certo «possente» rispetto a un bel vasetto di fiori, ma pur sempre stomachevole⁵¹.

In questa condizione di desolata solitudine ecco farsi strada il pensiero dei genitori dimenticati da tempo, ecco emergere improvvisamente il pensiero: «ti hanno donato la vita»⁵². E questa frase «buffa» – che in seguito ritorna di tanto in tanto «come una mosca che non si lascia scacciare»⁵³ –, questo pensiero che ci sia qualcosa che uno *non* si è conquistato con le proprie forze (l'appartamento, il grande magazzino e l'assicurazione sulla vita) acquista un significato quasi misterioso, perché in qualche modo sembra collegato a un tempo lontano, a «un tesoro di irregolarità e di incalcolabilità», che lo stesso Azwei ha sotterrato in nome di quella «regolarità» che ormai gli appare del tutto sterile⁵⁴.

Al di là dell'ipocrisia che si associa a questa frase inculcata nei bambini fin dai primi anni⁵⁵, tornare alla riflessione sui genitori che donano la vita

⁵¹ *GW*, VII, 550-551: «Ich gebe übrigens noch heute zu, daß etwas Gewaltiges in dieser Regelmäßigkeit liegt – räumte Azwei von selbst ein –, und damals glaubte ich, in diesem Geist der Massenhaftigkeit und Öde etwas wie eine Wüste oder ein Meer zu sehen; ein Schlachthaus in Chicago, obgleich mir die Vorstellung den Magen umdreht, ist doch eine ganz andere Sache als ein Blumentöpfchen!».

⁵² Per una recente interpretazione di questo “donare la vita” in rapporto all'atto del narrare musiliano si veda Isolde Schiffermüller, *Die Gabe des Lebens. Zu einer Ethik der Immanenz in Robert Musils Novelle «Die Amsel»*, in *Die Amsel. Kritische Lektüren*, pp. 159-181.

⁵³ *GW*, VII, 551: «Das Merkwürdige war aber, daß ich gerade in der Zeit, wo ich diese Wohnung besaß, ungewöhnlich oft an meine Eltern dachte. Du erinnerst dich, daß ich so gut wie jede Beziehung zu ihnen verloren hatte; aber da gab es nun mit einem Male in meinem Kopf den Satz: Sie haben dir das Leben geschenkt; und dieser komische Satz kehrte von Zeit zu Zeit wieder wie eine Fliege, die sich nicht verscheuchen läßt». Riferendosi alle varie espressioni che nella novella rimandano al verificarsi improvviso di un evento, Elmar Locher, *Die Stimme der Amsel in den Stimmen der «Amsel» Robert Musils*, in *Die Amsel. Kritische Lektüren*, pp. 131-158 parla di «Struktur der Plötzlichkeit» (p. 151).

⁵⁴ *GW*, VII, 551: «Es ist über diese scheinheilige Redensart, die man uns in der Kindheit einprägt, weiter nichts zu bemerken. Aber wenn ich meine Wohnung betrachtete, sagte ich nun ebenso: Siehst du, jetzt hast du dein Leben gekauft; für soundsoviel Mark jährlicher Miete. Vielleicht sagte ich auch manchmal: Nun hast du ein Leben aus eigener Kraft geschaffen. Es lag so in der Mitte zwischen Warenhaus, Versicherung auf Ableben und Stolz. Und da erschien es mir doch überaus merkwürdig, ja geradezu als ein Geheimnis, daß es etwas gab, das mir geschenkt worden war, ob ich wollte oder nicht, und noch dazu das Grundlegende von allem übrigen. Ich glaube, dieser Satz barg einen Schatz von Unregelmäßigkeit und Unberechenbarkeit, den ich vergraben hatte».

⁵⁵ Si veda sopra, alla nota 54.

significa, in sostanza, riandare con la mente agli anni in cui il mondo poteva essere guardato con occhi diversi, vuol dire sentire il bisogno di ritornare a una dimensione più spirituale e creativa. E un collegamento con il primo romanzo musiliano si rivela, anche qui, illuminante. Così come il primo risveglio spirituale di Törleß è legato a una «terribile, ardente nostalgia di casa» e della madre in particolare⁵⁶ – una nostalgia resa ancor più acuta dalla monotonia e dal grigiore della vita collegiale⁵⁷ –, allo stesso modo (fatte le debite differenziazioni) anche la prima riscoperta di una dimensione diversa da quella materiale si associa in Azwei a una nostalgia dei genitori (e, come si vedrà, della madre in particolare), una nostalgia che esplode improvvisamente in un contesto di assoluta banalità e di squallido automatismo.

Ed è proprio in questo contesto – quando ormai la frase un po' "buffa" e po' "ipocrita" è riuscita a risvegliare una sensibilità ormai quasi completamente scomparsa – che arriva «da storia dell'usignolo»⁵⁸. Forse l'usignolo è solo un merlo che *imita* un usignolo (come possono gli usignoli vivere a Berlino!), ma quel che conta è che sembra un uccello venuto di lontano apposta per Azwei, «un uccello del cielo», lo chiama lui, perché in certi momenti – e lo dice quasi scusandosi con Aeins – «uno è disposto, con la massima naturalezza, a credere nel soprannaturale», come se uno avesse trascorso l'infanzia «in un mondo incantato»⁵⁹. Nel caso di Azwei,

⁵⁶ *GW*, VI, 8: «[Der kleine Törleß litt] an fürchterlichem, leidenschaftlichem Heimweh».

⁵⁷ Più avanti si capirà che la vita quotidiana di Törleß «scorre sonnecchiando», come immersa «in una continua indifferenza» che di sera si trasforma in rabbia per le giornate sprecate; che i rintocchi serali della campana del Convitto lo inducono a vedere ogni notte che sta per arrivare come «un nulla, una tomba, un estinguersi», uno sdraiarsi non già a dormire, bensì a «morire», senza aver ancora imparato a non darsene pensiero. «Er erlebte ja nichts, und sein Leben dämmerte in steter Gleichgültigkeit dahin» (*GW*, VI, 16). «Jede Nacht bedeutete für ihn ein Nichts, ein Grab, ein Ausgelöscht werden. Das Vermögen, sich jeden Tag sterben zu legen, ohne sich darüber Gedanken zu machen, hatte er noch nicht erlernt» (*GW*, VI, 34). Si confronti anche *GW*, VI, 16: «[...] für zwölf Stunden bist du tot ...: das war der Sinn dieses Glockenzeichens».

⁵⁸ *GW*, VII, 551: «Und dann kam eben die Geschichte mit der Nachtigall».

⁵⁹ *GW*, VII, 552: «Es ist eine Nachtigall, was da singt! – sagte ich mir halblaut vor. // Nun gibt es ja in Berlin vielleicht mehr Nachtigallen, – fuhr Azwei fort – als ich dachte. Ich glaubte damals, es gäbe in diesem steinernen Gebirge keine, und diese sei weither zu mir geflogen. Zu mir!! – fühlte ich und richtete mich lächelnd auf. – Ein Himmelsvogel! Das gibt es also wirklich! – In einem solchen Augenblick, siehst du, ist man auf die natürlichste Weise bereit, an das Übernatürliche zu glauben; es ist, als ob man seine Kindheit in einer Zauberwelt verbracht hätte». Sulla "gestualità" simbolica e linguistica della

tuttavia, non si tratta di una visione del soprannaturale, bensì di una specialissima condizione, tra sogno e veglia, che consente di rendere quasi concreta la misteriosa e “magica” dimensione di quella che, per Törleß, è un’altra esistenza: perché oltre alla vita che si vive – aveva scoperto il giovane collegiale –, ce n’è anche una che si sente, che s’intuisce, che si vede di lontano⁶⁰.

Nella notte Azwei non dorme e si rende conto che sta aspettando qualcosa d’indefinito finché, stanco di aspettare, si corica accanto alla moglie⁶¹. D’un tratto si sveglia con la consapevolezza di aver udito dei suoni, delle note che si avvicinano: note che si posano sulla sommità della casa vicina, per poi saltare nell’aria «come delfini», o meglio «come sfere luminose» di un fuoco d’artificio che, cadendo, esplodono «soavemente» ai vetri della finestra e precipitano giù «come grandi stelle d’argento»⁶². Nello

novella si veda Walter Busch, *Die “Sekunde einer gelungenen Gebärde”. Robert Musils Novelle «Die Amsel», Die Amsel. Kritische Lektüren*, pp. 183-224.

⁶⁰ Nella concezione di Törleß, la vita che s’intuisce appare grande e misteriosa, tanto che le immagini di ciò che avviene in questa dimensione devono comprimersi e ridursi per compenetrare gli uomini: «Es kommt immer einfach, unverzerrt, in natürlichen, alltäglichen Proportionen, was von ferne so groß und geheimnisvoll aussieht. So als ob eine unsichtbare Grenze um den Menschen gezogen wäre. [...] Und zwischen dem Leben, das man lebt, und dem Leben, das man fühlt, ahnt, von ferne sieht, liegt wie ein enges Tor die unsichtbare Grenze, in dem sich die Bilder der Ereignisse zusammendrücken müssen, um in den Menschen einzugehen» (*GW*, VI, 106).

⁶¹ *GW*, VII, 551: «Sie begann mit einem Abend wie viele andere. Ich war zu Hause geblieben und hatte mich, nachdem meine Frau zu Bett gegangen war, ins Herrenzimmer gesetzt; der einzige Unterschied von ähnlichen Abenden bestand vielleicht darin, daß ich kein Buch und nichts anrührte; aber auch das war schon vorgekommen. Nach ein Uhr fängt die Straße an ruhiger zu werden; Gespräche beginnen als Seltenheit zu wirken; es ist hübsch, mit dem Ohr dem Vorschreiten der Nacht zu folgen. Um zwei Uhr ist Lärmen und Lachen unten schon deutlich Trunkenheit und Späte. Mir wurde bewußt, daß ich auf etwas wartete, aber ich ahnte nicht, worauf. Gegen drei Uhr, es war im Mai, fing der Himmel an, lichter zu werden; ich tastete mich durch die dunkle Wohnung bis ans Schlafzimmer und legte mich geräuschlos nieder».

⁶² *GW*, VII, 551-552: «Ich erwartete nun nichts mehr als den Schlaf und am nächsten Morgen einen Tag wie den abgelaufenen. Ich wußte bald nicht mehr, ob ich wachte oder schlief. Zwischen den Vorhängen und den Spalten der Rolläden quoll dunkles Grün auf, dünne Bänder weißen Morgenschaums schlangen sich hindurch. Es kann mein letzter wacher Eindruck gewesen sein oder ein ruhendes Traumgesicht. Da wurde ich durch etwas Näherkommendes erweckt; Töne kamen näher. Ein-, zweimal stellte ich das schlaftrunken fest. Dann saßen sie auf dem First des Nachbarhauses und sprangen dort in die Luft wie Delphine. Ich hätte auch sagen können, wie Leuchtkugeln beim Feuerwerk; denn der Eindruck von Leuchtkugeln blieb; im Herabfallen zerplatzten sie sanft

«stato d'incantesimo» in cui viene a trovarsi, Azwei percepisce se stesso come parte di un insieme, come un tutt'uno con l'ambiente in cui si trova. Non sente più ciò che lo circonda come un qualcosa di estraneo e di repellente, bensì come una dimensione in cui ogni confine tra io e mondo è assolutamente abolita e tutto diventa possibile. Azwei, che giace nel suo letto «come una figura scolpita sulla pietra tombale» ha la sensazione di non essere più una scultura in rilievo, bensì una figura rientrante, scavata nella pietra, o meglio in una materia che di giorno non esiste, una materia «neramente trasparente e neramente penetrabile» che ora riempie e sovrastanzia anche la camera da letto⁶³.

La notte sembra dunque racchiuderlo in sé morbidamente, dandogli la sensazione di essere parte di una dimensione ampia e misteriosa che si contrappone a quella monotona e ripetitiva, massificata e automatizzata del giorno. Ma soprattutto è come se qualcosa lo avesse «rovesciato» e, con lui, avesse capovolto il suo sguardo, il suo modo di guardare, la sua prospettiva. Azwei è costretto, proprio come lo scrittore nelle riflessioni musiliane⁶⁴, a rovesciare lo sguardo, a vedere il mondo in maniera del tutto diversa. Così, mentre perfino il procedere regolare del tempo sembra alterarsi per l'eccezionalità dell'esperienza (il tempo scorre «in rapide pulsazioni, piccole e febbrili»), tutto può succedere, anche quello che non è mai accaduto⁶⁵. Può succedere che uno decida di seguire l'usignolo, può succedere che Azwei pensi immediatamente: «Addio amore mio, addio casa, addio città!».

Ma prima di poter mettere in atto la decisione presa durante quell'attimo eccezionale, Azwei si sveglia: «l'uccello si era ammutolito ed eviden-

an den Fensterscheiben und sanken wie große Silbersterne in die Tiefe». Per queste ultime immagini e altre ancora si veda Eva-Maria Thüne, *Töne wie Leuchtkegel. Zur sprachlichen Repräsentation akustischer und optischer Wahrnehmung in Robert Musils «Die Amsel»*, in *Die Amsel. Kritische Lektüren*, 77-93.

⁶³ *GW*, VII, 552: «Ich empfand jetzt einen zauberhaften Zustand; ich lag in meinem Bett wie eine Figur auf ihrer Grabplatte und wachte, aber ich wachte anders als bei Tage. Es ist sehr schwer zu beschreiben, aber wenn ich daran denke, ist mir, als ob mich etwas umgestülpt hätte; ich war keine Plastik mehr, sondern etwas Eingesenktes. Und das Zimmer war nicht hohl, sondern bestand aus einem Stoff, den es unter den Stoffen des Tages nicht gibt, einem schwarz durchsichtigen und schwarz zu durchführenden Stoff, aus dem auch ich bestand».

⁶⁴ Si veda sopra, alla nota 6.

⁶⁵ *GW*, VII, 552: «Die Zeit rann in fieberkleinen schnellen Pulsschlägen. Weshalb sollte nicht jetzt geschehen, was sonst nie geschieht?».

temente se n'era volato via [...] adesso cantava su altro tetto per un altro dormiente»⁶⁶. Il momento del risveglio consente al narratore Azwei d'interrompere brevemente il filo del racconto per prevenire eventuali obiezioni di Aeins («non era un usignolo, era un merlo» che imitava un usignolo⁶⁷), per sottolineare che lo «stato d'incantesimo»⁶⁸ era ormai svanito⁶⁹, ma anche per suggerire che l'eccezionalità del momento e la «rivelazione» ad esso legata erano di una portata talmente vasta che Azwei non sa prevederne le conseguenze future, quelle che assillano ancora il narratore di oggi. «Pensi forse», dice rivolto all'amico Aeins, «che la storia finisca così? – Era appena cominciata, e non so come andrà a finire!»⁷⁰.

Scoprire che l'usignolo è solo un merlo sembra deludere e scoraggiare Azwei («ero rimasto lì, solo e abbandonato, oppresso da un forte malumore») ⁷¹: perché una cosa è decidere di abbandonare tutto e tutti quando ci si trova in una specie d'estasi poetica (che l'usignolo, così come i delfini e i fuochi d'artificio rappresentano); un'altra cosa è decidere di cambiare radicalmente la propria esistenza quando l'estasi è svanita e la realtà (il merlo) si ripresenta in tutta la sua prosaicità. D'altra parte, il fatto che, non già un usignolo, bensì «un comunissimo merlo» lo abbia «fatto così impazzire» induce Azwei a riflettere che «ciò significa molto di più»⁷²: perché se la «rivelazione» potesse essere relegata nella sfera dell'estasi annunciata dall'usignolo, forse tutto sarebbe più facile, mentre invece i suoi effetti

⁶⁶ *GW*, VII, 552: «Ich dachte unverzüglich: Ich werde der Nachtigall folgen. Leb wohl, Geliebte! – dachte ich – Lebt wohl, Geliebte, Haus, Stadt ...! Aber ehe ich noch von meinem Lager gestiegen war, und ehe ich mir klargemacht hatte, ob ich denn zu der Nachtigall auf die Dächer steigen oder ob ich ihr unten in den Straßen folgen wolle, war der Vogel verstummt und offenbar weitergeflogen. // Nun sang er auf einem andern Dach für einen andern Schlafenden».

⁶⁷ *GW*, VII, 552: «Es war gar keine Nachtigall, es war eine Amsel, sagte ich mir, genau so, wie du es sagen möchtest. Solche Amseln machen, das weiß man, andere Vögel nach».

⁶⁸ Si veda sopra, alla nota 63.

⁶⁹ *GW*, VII, 552: «Ich war nun völlig wach, und die Stille langweilte mich».

⁷⁰ *GW*, VII, 552: «Azwei dachte nach. – Du wirst annehmen, daß die Geschichte damit zu Ende ist? – Erst jetzt fing sie an, und ich weiß nicht, welches Ende sie finden soll!».

⁷¹ *GW*, VII, 552: «Ich war verwaist und von schwerem Mißmut bedrückt zurückgeblieben».

⁷² *GW*, VII, 552-553: «Was tut es, – dachte ich dabei – wenn es wirklich nur eine Amsel war! Oh, im Gegenteil; gerade daß es bloß eine ganz gewöhnliche Amsel gewesen ist, was mich so verrückt machen konnte: das bedeutet noch viel mehr!».

perdurano anche dopo il risveglio, un risveglio dominato dal più “realistico” merlo.

Il fatto è che per Azwei – al quale Musil concede qui una brevissima parentesi d’ironia⁷³ – si potrebbero benissimo usare le riflessioni che troviamo ne *L’uomo senza qualità*: «Negli anni della mezza età pochi uomini sanno, ormai, come sono giunti veramente a se stessi, ai propri piaceri, alla propria concezione del mondo, alla propria moglie, al proprio carattere e mestiere e ai propri successi [...]»⁷⁴. Certo, la crisi di Azwei nasce nel contesto dei casermoni berlinesi, ma ovviamente sottintende un’inquietudine che ha radici più profonde. Anche se non sa dire cosa gli sia realmente accaduto, anche se ha qualche dubbio sull’opportunità di raccontare l’episodio e gli altri due che seguiranno, egli è consapevole che un segnale, «arrivato da una qualche parte», lo ha colpito⁷⁵. Si rende oscuramente conto che sua moglie, distesa nel sonno accanto a lui, è senza dubbio collegata con tutto ciò che gli sta accadendo⁷⁶, ma non capisce che l’amata, per lui, è diventata il simbolo di un’esistenza che ora gli appare priva di ogni vitalità.

Il protagonista di un abbozzo narrativo musiliano abbandona l’amata dicendole che «è immorale continuare a restare insieme se ogni ora non porta crescita all’anima»⁷⁷. In maniera non dissimile, Azwei soffre, ma s’impone di lasciare la moglie: non già per sazieta («non ricordo di essermi mai sentito sazio»⁷⁸), bensì perché l’amata gli è divenuta «del tutto estra-

⁷³ *GW*, VII, 553: «Du weißt doch, man weint nur bei einer einfachen Enttäuschung, bei einer doppelten bringt man schon wieder ein Lächeln zuwege». La prima delusione è provocata dalla scomparsa del volatile; la seconda dal sopravvenire della consapevolezza che l’usignolo non è un usignolo.

⁷⁴ *GW*, I, 130: «Im Grunde wissen in den Jahren der Lebensmitte wenig Menschen mehr, wie sie eigentlich zu sich selbst gekommen sind, zu Ihren Vergnügungen, ihrer Weltanschauung, ihrer Frau, ihrem Charakter, Beruf und ihren Erfolgen [...]».

⁷⁵ *GW*, VII, 553: «Aber ich wußte ganz einfach nicht, was es war. Ich weiß das auch heute nicht. Vielleicht habe ich unrecht, dir diese Geschichte im Zusammenhang mit zwei anderen zu erzählen, die darauf gefolgt sind. Ich kann dir nur sagen, wofür ich es hielt, als ich es erlebte: Es hatte mich von irgendwo ein Signal getroffen – das war mein Eindruck davon».

⁷⁶ *GW*, VII, 553: «Und ich sah dazwischen immer wieder meine Frau an. Das alles hing ganz von selbst zusammen, aber ich weiß nicht wie».

⁷⁷ *Tb*, I, 48 (1904?): «Es ist unsittlich länger zusammenzubleiben, wenn nicht jede Stunde der Seele Wachstum bringt».

⁷⁸ *GW*, VII, 553: «War das Überdruß? Ich erinnere mich nicht, je Überdruß empfunden zu haben».

nea»⁷⁹, e ciò non tanto come individuo, quanto come elemento di un contesto che lo ha portato a sentirsi arido e senza scopo. In questo senso l'amata gli appare ormai come «un bossolo già bruciato dell'amore»⁸⁰, e il tragitto percorso con lei può essere visto come una sorta di tunnel che conduce «dall'altra parte dell'amore», dalla parte in cui si ritrova ciò che si è lasciato prima d'imboccarlo⁸¹.

Deciso a riprendere la via dell'arricchimento interiore, Azwei se ne va davvero e per sempre, anche se è roso da un rimorso che si farà sentire per molto tempo⁸². Ma ora, nel rivolgersi all'amico Aeins, non chiede di essere compreso o assolto: desidera soltanto raccontargli le sue tre storie per cercare di rendersi conto «se siano vere»⁸³. Raccontarle a se stesso non solo sarebbe un po' inquietante⁸⁴, ma finirebbe con evitare quel confronto con la realtà comune che serve allo stesso Azwei per allontanare ogni suo dubbio sulla veridicità di un evento tanto incredibile quanto reale. E appunto per questo, raccontare l'episodio all'amico Aeins non significa né pretendere comprensione, né rischiare che la ragione (quella fatta d'intelletto ma anche di sentimento) possa in qualche misura ritirarsi di fronte a chi vorrebbe «illuminare» tutto con il freddo razionalismo. «Stai dunque certo», afferma Azwei concludendo il primo episodio e apprestandosi a raccontare il secondo, «che la mia ragione non intende cedere nulla ai tuoi lumi»⁸⁵.

Al pari del giovane Törleß, che ha scoperto e conquistato la «prospettiva interiore», Azwei deve fare i conti con il senso di insicurezza che gli

⁷⁹ *GW*, VII, 553: «Nun bist du [d.h.: die Geliebte] mir ganz fremd geworden».

⁸⁰ *GW*, VII, 553: «Seit Jahren habe ich dich geliebt – dachte ich – wie nichts auf dieser Welt, und nun liegst du da wie eine ausgebrannte Hülse der Liebe».

⁸¹ *GW*, VII, 553: «[...] nun bin ich herausgekommen am anderen Ende der Liebe [...] Und ich schildere es dir [d.h.: Aeins] so, als ob ein Gefühl ein Herz durchbohren konnte wie einen Berg, auf dessen anderer Seite eine andere Welt mit dem gleichen Tal, den gleichen Häusern und kleinen Brücken liegt».

⁸² *GW*, VII, 553: «Ich glaube, daß ich geschluchzt habe, aber ich ging wirklich fort [...] Ich habe natürlich oft daran gedacht zurückzukehren; manchmal hätte ich durch die halbe Welt zurückkehren mögen; aber ich habe es nicht getan».

⁸³ *GW*, VII, 553: «Ich will übrigens nicht deine Lossprechung. Ich will dir meine Geschichten erzählen, um zu erfahren, ob sie wahr sind».

⁸⁴ *GW*, VII, 553-554: «[...] ich habe mich jahrelang mit keinem Menschen aussprechen können, und wenn ich mich darüber laut mit mir selbst sprechen hörte, wäre ich mir, offen gestanden, unheimlich».

⁸⁵ *GW*, VII, 554: «Halte also daran fest, daß meine Vernunft deiner Aufgeklärtheit nichts nachgeben wilb».

deriva dall'aver vissuto un'esperienza eccezionale e inquietante. Gli episodi in cui si verifica la «scossa» che costringe lo sguardo a vedere il mondo in maniera del tutto diversa⁸⁶ sono, per il ragazzo e per l'adulto, concretamente e individualmente molto diversi. Ma in entrambi i casi essi ci presentano l'inaspettata scoperta di una "potenziata" capacità di percezione che in qualche misura turba i protagonisti. Törleß vorrebbe spiegare ciò che ha provato all'ottusa commissione d'inchiesta del "caso Basini", ma alla fine riesce a superare i suoi turbamenti solo ignorando i «volti stupiti» dei presenti, quasi parlando soltanto a se stesso⁸⁷. Azwei cerca di vincere l'insicurezza raccontando ciò che gli è accaduto a una persona che non può capirlo, proprio perché, nel farlo, non solo ritorna a quel vissuto e ne riafferma la genuinità, ma rafforza anche la consapevolezza della propria diversità e superiorità, pur non riuscendo a spiegare con la ragione comune un episodio così inquietante. Tanto Törleß quanto Azwei, comunque, sanno fin dall'inizio che non cederanno di un solo palmo a chi vive di sicurezze e sa guardare il mondo solo con gli occhi della fredda razionalità e non anche «con gli altri»⁸⁸, vale a dire con gli occhi che sanno cogliere anche un'altra dimensione.

Per il secondo episodio, successivo di due anni al primo, si passa dalla metropoli alla trincea del Tirolo meridionale in cui si trovava Azwei durante la Grande Guerra. Lungo quella linea di combattimento, veniamo a sapere, la morte si prendeva le sue vittime ogni giorno, «una media fissa settimanale, un tanto per cento [...]»⁸⁹. La bellezza del luogo nelle stellate notti d'ottobre – una bellezza accentuata dalla presenza della morte⁹⁰ – af-

⁸⁶ Si veda sopra, alla nota 6.

⁸⁷ *GW*, VI, 137: «Ohne sich um die betroffenen Gesichter ringsum zu kümmern, gleichsam nur für sich, [...] sprach [er], ohne abzusetzen, die Augen geradeaus gerichtet bis zu Ende».

⁸⁸ Si confronti questo passo del *Törleß*: «Und ich werde [die Dinge] wohl immer bald so, bald so ansehen. Bald mit den Augen des Verstandes, bald mit den anderen ...» (*GW*, VI, 138).

⁸⁹ *GW*, VII, 554: «Jeden Tag holt sich [die Gefahr] ihre Opfer, einen festen Wochendurchschnitt, soundsoviel vom Hundert». Partendo da questo accenno statistico, Ingo Breuer e Christian Kassung, *Epistemologie und Poetologie. Zur Struktur des naturwissenschaftlichen Wissens in Robert Musils «Die Amsel»*, in *Die Amsel. Kritische Lektüren*, pp. 95-130, cercano di stabilire come le conoscenze scientifiche del tempo si ripercuotano sui contenuti e sulla struttura narrativa della novella.

⁹⁰ *GW*, VII, 554: «Du mußt trachten, dir vorzustellen, wie schön das war; so schön ist nichts im gesicherten Leben».

fascinava Azwei, tanto da indurlo a strisciare fuori dalla trincea per poi alzarsi in piedi tra gli alberi, simile a «una piccola penna grigioverde nel piumaggio di quell'uccello dal becco aguzzo e tranquillamente appollaiato che si chiama Morte» – un uccello «così magicamente nero e variopinto» quale Aeins non può aver mai visto⁹¹. La tranquillità che si sente vivendo a lungo sotto il fuoco nemico si spiega soltanto con l'«imprecisata prossimità della morte», la quale produce una «strana libertà interiore» che fa scomparire l'angoscia della fine, altrimenti sempre presente nell'uomo. Tutto questo deve essere chiarito, sottolinea Azwei, per evitare che Aeins si faccia un'idea sbagliata della condizione dell'amico a quel tempo. La prolungata e concreta vicinanza della morte non rende l'individuo più debole nelle sue facoltà intellettive e spirituali, ma fa sì che senta meno la normale paura della morte e che sia «più esposto a stimolazioni d'ogni sorta»⁹².

Se nel primo episodio Azwei sentiva la presenza di un uccello che sembrava venire dal cielo, qui il «corpo celeste» è una freccia volante: uno di quei bastoncini di ferro, molto aguzzi, lanciati dagli aeroplani da combattimento: «se colpivano il cranio uscivano solo dai piedi»⁹³. E il «suono leggero»⁹⁴ che poi si rafforza e diventa il «canto delicato»⁹⁵ della freccia volante è, per Azwei, un segnale molto simile alle note canore del merlo-usignolo nel primo episodio. Lo stesso vale per la sensazione, già presente

⁹¹ *GW*, VII, 554: «Dann hielt ich es manchmal nicht aus und kroch vor Glück und Sehnsucht in der Nacht spazieren; bis zu den goldgrünen schwarzen Bäumen, zwischen denen ich mich aufrichtete wie eine kleine braungrüne Feder im Gefieder des ruhig sitzenden, scharfschnabeligen Vogels Tod, der so zauberisch bunt und schwarz ist, wie du es nicht gesehen hast».

⁹² *GW*, VII, 555: «Das ist jene merkwürdige Ruhe, die man empfindet, wenn man dauernd im Feuerbereich lebt. Das muß ich vorausschicken, damit du dir nicht falsche Vorstellungen von meinem Zustand machst. [...] Man hat also weniger Todesfurcht als sonst, aber ist allerhand Erregungen zugänglicher. Es ist so, als ob die Angst vor dem Ende, die offenbar immer wie ein Stein auf dem Menschen liegt, weggewälzt worden wäre, und nun blüht in der unbestimmten Nähe des Todes eine sonderbare innere Freiheit».

⁹³ *GW*, VII, 555: «[...] im gleichen Augenblick wußte ich auch schon: es ist ein Fliegerpfeil! Das waren spitze Eisenstäbe, nicht dicker als ein Zimmermannsblei, welche damals die Flugzeuge aus der Höhe abwarfen; und trafen sie den Schädel, so kamen sie wohl erst bei den Fußsohlen wieder heraus».

⁹⁴ *GW*, VII, 555: «In diesem Augenblick hörte ich ein leises Klingeln, das sich meinem hingerissenen emporstarrenden Gesicht näherte».

⁹⁵ Si veda sotto, alla nota 97.

nel primo episodio, che qualcosa d' indefinito stia per succedere proprio a lui:

Ero teso, e un attimo dopo ebbi la strana percezione, niente affatto basata sul plausibile: ora mi colpisce! // E sai com'era? Non come un presentimento spaventoso, bensì come una felicità mai prima sperata!⁹⁶

Solo che qui, durante l'attacco nemico nella splendida giornata di sole, la «scossa» improvvisa comporta non già una sconvolgente “rivelazione” tra il sonno e la veglia, bensì anche uno stato di estasi assoluta in cui la distinzione tra mondo e individuo si annulla e l'attimo diventa eternità. Nel momento in cui Azwei si rende conto di essere l'unico a udire il canto della freccia volante, ecco che il suo essere sprigiona un qualcosa che si unisce al segnale celeste:

E in quel momento, quando mi resi conto che solo io udivo quel canto delicato, qualcosa uscì da me salendogli incontro: un raggio di vita, infinito come quello che discendeva, quello della morte. [...] Era un suono alto, semplice, melodioso, sottile, come quando si ottiene una nota dall'orlo di un bicchiere; aveva però qualcosa di irreali; non l'hai mai sentito prima, mi dicevo. E questo suono era rivolto a me – ero collegato a questo suono, e non dubitavo minimamente che per me stesse per verificarsi qualcosa di decisivo. Non c'era in me un solo pensiero del tipo che dovrebbe presentarsi negli attimi del commiato dalla vita; tutto quello che sentivo era, invece, rivolto verso l'avvenire.⁹⁷

Nel giovanissimo Azwei – che con esercizi ginnici spericolati sfidava la

⁹⁶ *GW*, VII, 556: «Ich war gespannt, und im nächsten Augenblick hatte ich auch schon das sonderbare, nicht im Wahrscheinlichen begründete Empfinden: er trifft! // Und weißt du, wie das war? Nicht wie eine schreckende Ahnung, sondern wie ein noch nie erwartetes Glück!».

⁹⁷ *GW*, VII, 556: «Und in diesem Augenblick, wo ich inne wurde, daß ich allein diesen feinen Gesang hörte, stieg ihm etwas aus mir entgegen: ein Lebensstrahl; ebenso unendlich wie der von oben kommende des Todes. [...] Es war ein dünner, singender, einfacher hoher Laut, wie wenn der Rand eines Glases zum Tönen gebracht wird; aber es war etwas Unwirkliches daran; das hast du noch nie gehört, sagte ich mir. Und dieser Laut war auf mich gerichtet – ich war in Verbindung mit diesem Laut und zweifelte nicht im geringsten daran, daß etwas Entscheidendes mit mir vor sich gehen wolle. Kein einziger Gedanke in mir war von der Art, die sich in den Augenblicken des Lebensabschiedes einstellen soll, sondern alles, was ich empfand, war in die Zukunft gerichtet».

morte e il Dio della religione tradizionale⁹⁸ – prevaleva la potenza fisica di un «animale a caccia di prede»⁹⁹. Ora, invece, emerge proprio quell'aspetto che un tempo sembrava inesistente, vale a dire quella «soavità della mistica»¹⁰⁰ che si basa sulla certezza dell'esistenza di una dimensione spirituale indefinita ma forse più importante della fisicità quotidiana. Quella di Azwei è una mistica senza Dio, che però gli consente di affrontare a viso aperto la morte e di uscire dalla “prova” con la consapevolezza (come sempre venata dall'ironia musiliana) di aver vissuto un'esperienza unica e straordinaria a cui vorrebbe riandare per viverla ancor più chiaramente:

[...] fui sicuro, un minuto dopo, di sentire la vicinanza di Dio in prossimità del mio corpo. E questo non è certo poco per uno che non crede più in Dio da quando aveva otto anni. [...] Forse Dio non è poi altro se non che noi, poveri mendicanti nell'angustia della nostra esistenza, ci vantiamo presuntuosamente di avere un parente ricco in cielo.¹⁰¹

E quando la freccia volante è ormai penetrata nel terreno per parecchi metri di profondità e Azwei si è risvegliato dalla condizione estatica in cui si trovava:

In quell'attimo mi pervase un caldo sentimento di riconoscenza e credo che avvampai per tutto il corpo. Se allora qualcuno avesse detto che Dio era entrato nella mia carne, non avrei riso. Ma non ci avrei nemmeno creduto. E neppure di portarne con me una scheggia, avrei creduto. E tuttavia, ogni volta che ci ripenso, vorrei vivere ancora una volta più chiaramente qualcosa di questo genere.¹⁰²

⁹⁸ Si veda sopra, alla nota 36.

⁹⁹ Si veda sopra, alla nota 35.

¹⁰⁰ Si veda sopra, alla nota 35.

¹⁰¹ *GW*, VII, 556: «[...] ich war sicher, in der nächsten Minute Gottes Nähe in der Nähe meines Körpers zu fühlen. Das ist immerhin nicht wenig bei einem Menschen, der seit seinem achten Jahr nicht an Gott geglaubt hat. [...] Vielleicht ist Gott überhaupt nichts, als daß wir armen Schnorrer in der Enge unseres Daseins uns eitel brüsten, einen reichen Verwandten im Himmel zu haben».

¹⁰² *GW*, VII, 557: «Ich fühlte, daß ich aus einem Rausch erwache, und wußte nicht, wie lange ich fort gewesen war. [...] In diesem Augenblick überströmte mich ein heißes Dankgefühl, und ich glaube, daß ich am ganzen Körper errötete. Wenn einer da gesagt hätte, Gott sei in meinen Leib gefahren, ich hätte nicht gelacht. Ich hätte es aber auch nicht geglaubt. Nicht einmal, daß ich einen Splitter von ihm davontrug, hätte ich geglaubt. Und trotzdem, jedesmal, wenn ich mich daran erinnere, möchte ich etwas von dieser Art noch einmal deutlicher erleben».

Se il primo episodio ci presentava una sorta di iniziazione di Azwei all'altra dimensione della vita, ecco che il secondo ci mostra il punto più alto di contatto con la sfera spirituale. E se il "risveglio" del primo episodio sfociava nella decisione di cambiare la propria vita, qui la fine dell'estasi si risolve nella consapevolezza che lo scampato pericolo di morte comporta un potenziamento dell'individuo nel suo rapporto con se stesso e con il mondo. Nell'uno come nell'altro caso, tuttavia, resta lo sconcerto, lo smarrimento di chi, come Törleß, potrebbe domandarsi: «Sono un visionario, un allucinato?»¹⁰³.

Anche all'esperienza del terzo episodio manca quella "chiarezza" che Azwei vorrebbe conquistare. L'insicurezza che ne deriva è controbilanciata – lo sottolinea il narratore della cornice con uno dei suoi rarissimi interventi – dall'ardente desiderio «di sentirsi raccontare la sua storia»¹⁰⁴: perché ricordare e raccontare significa rivivere quei momenti straordinari e, quindi, cercare di "chiarirne" l'essenza. Dopo aver annunciato che il terzo episodio riguarda la madre di Azwei, il narratore lascia però subito la parola al suo personaggio, non senza aver precisato che costui, nonostante quel che dice, non ha mai mostrato molto amore per la madre¹⁰⁵.

In realtà, nel riprendere la parola Azwei non solo ripresenta, concentrando sul ricordo della madre, il motivo dei genitori dimenticati da tempo¹⁰⁶, ma ritorna, variandole, alle riflessioni del narratore sul divenire dell'individuo e del suo ritrovarsi "formato" da varie esperienze e vicende senza che gli sia data la possibilità di sapere come e perché¹⁰⁷. Se il narratore della cornice aveva osservato che, guardando indietro negli anni, l'individuo non si riconosce più nei vari «signori» ai quali si rivolgeva di volta in volta con l'"io", ed è scontento di sé proprio così com'è scontento dell'amico d'infanzia, ora Azwei sostiene che «quando una cosa è passata, an-

¹⁰³ *GW*, VI, 89: «[Dieses "Etwas" wirkt auf mich;] so, als ob ich einen Sinn mehr hätte als die anderen [...] ich bin daher ein Seher oder ein Halluzinierter?». Si confronti anche: «Ich muß krank sein, – wahnsinnig!» (*GW*, VI, 88).

¹⁰⁴ *GW*, VII, 557: «Ich habe es übrigens noch einmal erlebt, aber nicht deutlicher – begann Azwei seine letzte Geschichte. Er schien unsicherer geworden zu sein, aber man konnte ihm anmerken, daß er gerade deshalb darauf brannte, sich diese Geschichte erzählen zu hören».

¹⁰⁵ *GW*, VII, 557: «[Die Geschichte] handelte von seiner Mutter, die nicht viel von Azweis Liebe besessen hatte; aber er behauptete, das sei nicht so gewesen».

¹⁰⁶ Si veda sopra, alla nota 53.

¹⁰⁷ Si veda sopra, alla nota 31.

ch'io sono passato oltre me stesso»¹⁰⁸, così che sembra perfettamente inutile indugiare sulle fotografie in cui siamo ritratti come eravamo un tempo – siano esse quelle del «piccolo, stupido, egoistico mostriciattolo»¹⁰⁹ oppure quelle di periodi successivi, conservate da molti, con i loro bravi ricordi, in una sorta di «sistema da cassa di risparmio dell'Io»¹¹⁰. Da queste premesse nasce la meraviglia di Azwei per il fatto che una persona, sua madre, avesse potuto conservare per tutta la vita la stessa immagine del figlio, un'immagine alla quale forse Azwei non aveva mai corrisposto, ma che in un certo senso poteva essere considerato un «attestato» dell'individuo Azwei, o addirittura – e qui rispunta l'ironia di Musil – una specie di decreto supremo risalente all'atto della sua creazione¹¹¹.

L'esperienza eccezionale e inquietante del terzo episodio è in realtà diluita nel tempo, ed è caratterizzata da tre «scosse» improvvise. La prima giunge quando Azwei – deluso e annoiato dall'esperienza del collettivismo russo dopo la Rivoluzione – è ritornato all'individualismo imperante in Germania dandosi a ogni sorta di affari discutibili¹¹². Ma le cose non vanno molto bene, tanto per lui quanto per i genitori lontani. Ciò nonostante, la madre scrive che, se al figlio (tutt'altro che affettuoso) bastasse il poco che erediterà un giorno, allora si augurerebbe di morire¹¹³. E seb-

¹⁰⁸ *GW*, VII, 558: «[...] aber wenn etwas vorbei ist, dann bin ich auch an mir vorbei».

¹⁰⁹ Si veda sopra, alla nota 31.

¹¹⁰ *GW*, VII, 558: «Denn ich kann wohl sagen, ich verweile nicht gern bei mir, und was so viele Menschen tun, daß sie sich behaglich Photographien ansehen, die sie in früheren Welten darstellen, oder sich gern erinnern, was sie da und dann getan haben, dieses Ich-Sparkassen-System ist mir völlig unbegreiflich».

¹¹¹ *GW*, VII, 558: «Aber gerade weil ich gewöhnlich so fühle, war es wunderbar, als ich bemerkte, daß da ein Mensch, solange ich lebe, ein Bild von mir festgehalten hat; wahrscheinlich ein Bild, dem ich nie entsprach, das jedoch in gewissem Sinn mein Schöpfungsbefehl und meine Urkunde war».

¹¹² *GW*, VII, 558-559: «Ich bin sehr bald nach der Geschichte mit dem Fliegerpfeil bei einem Gefecht in Rußland in Gefangenschaft geraten, machte später dort die große Umwandlung mit und kehrte nicht so rasch zurück, denn das neue Leben hat mir lange Zeit gefallen. Ich bewundere es heute noch; aber eines Tags entdeckte ich, daß ich einige für unentbehrlich geltende Glaubenssätze nicht mehr aussprechen konnte, ohne zu gähnen, und entzog mich der damit verbundenen Lebensgefahr, indem ich mich nach Deutschland rettete, wo der Individualismus gerade in der Inflationsblüte stand. Ich machte allerhand zweifelhafte Geschäfte, teils aus Not, teils nur aus Freude darüber, wieder in einem alten Land zu sein, wo man unrecht tun kann, ohne sich schämen zu müssen».

¹¹³ *GW*, VII, 559: «Da schrieb mir meine Mutter einigemal: Wir können dir nicht helfen; aber wenn ich dir mit dem wenigen helfen könnte, was du einst erben wirst, möchte ich mir zu sterben wünschen».

bene poi, in realtà, la donna si oppone con tutte le forze alla morte e al male che porta in sé all'insaputa di tutti, Azwei finisce col credere che la malattia della madre sia «qualcosa di assolutamente volontario»¹¹⁴. La trasformazione che la notizia della sua infermità produce in lui comporta l'improvvisa scomparsa di quella «durezza» che l'aveva protetto fino a quel momento, ma anche una condizione di potenziata lucidità spirituale molto simile a quella del risveglio prima di lasciare per sempre casa sua, nonché a quella sperimentata nell'attesa della freccia che scendeva cantando dal cielo¹¹⁵.

Sempre assillato dal desiderio di sfuggire alla spersonalizzazione e di trovare un'identità capace di superare la frammentazione dell'io nello stratificarsi delle singole esperienze temporali, Azwei si aggrappa inconsapevolmente all'illusione di aver individuato un possibile ancoraggio in ciò che oscuramente gli si presenta come un dato fermo e immutabile nel tempo: l'immagine che di lui ha conservato la madre per tutta la vita, vale a dire – osserva lo stesso Azwei – l'immagine di un ragazzino in cui ella aveva riposto «Dio sa quali speranze» inestinguibili¹¹⁶.

La seconda «scossa» si fa sentire dopo la morte del padre (che segue quasi subito la moglie nella tomba), quando Azwei soggiorna per alcune settimane nella casa dei genitori per liberarla da ogni cosa, e si ritrova in soffitta a sfogliare vecchi e malandati libri per l'infanzia. Un giorno viene improvvisamente «sopraffatto» dalla scoperta che gli «appassionati logoramenti», i «graffi di matita» e «le macchie lasciate frettolosamente» su quelle pagine sono le tracce delle sue dita infantili, conservate in una cassa per più di trent'anni, «e certamente dimenticate da tutti»¹¹⁷. Il ritrova-

¹¹⁴ *GW*, VII, 559: «[...] sicher war es, daß ich von der Erkrankung meiner Mutter sofort den Eindruck von etwas ganz und gar Freiwilligem hatte».

¹¹⁵ *GW*, VII, 559-560: «[...] und wenn du alles für Einbildung hieltest, so bliebe es bestehen, daß ich in dem Augenblick, wo ich die Nachricht von der Erkrankung meiner Mutter erhielt, obgleich gar kein Grund zur Besorgnis darin lag, in einer auffallenden Weise und völlig verändert worden bin: eine Härte, die mich umgeben hatte, schmolz augenblicklich weg, und ich kann nicht mehr sagen, als daß der Zustand, in dem ich mich von da an befand, viel Ähnlichkeit mit dem Erwachen in jener Nacht hatte, wo ich mein Haus verließ, und mit der Erwartung des singenden Pfeils aus der Höhe».

¹¹⁶ *GW*, VII, 557-558: «Vielleicht hatte sich ihr vor Jahrzehnten das Bild eines kleinen Knaben leidenschaftlich eingepägt, in den sie weiß Gott welche Hoffnungen gesetzt haben mochte, die durch nichts ausgelöscht werden konnten».

¹¹⁷ *GW*, VII, 560-561: «[...] und mit einmal überwältigte es mich, daß ich erkannte, diese leidenschaftliche Abgegriffenheit, diese Bleistifritzer und eilig hinterlassenen

mento di quelle tracce fisiche viene così a combaciare con l'immagine infantile conservata per tanti anni dalla madre e recepita positivamente dall'adulto Azwei in quanto possibile ancoraggio nel continuo sconvolgimento che il trascorrere del tempo provoca nell'identità dell'individuo: «per me», dice Azwei, fu come se «tutto fosse messo sottosopra»¹¹⁸. In questa prospettiva, il ritrovamento dell'io di un tempo trascorso non scaturisce più da una banale operazione di ricerca nelle stratificazioni del «sistema da cassa di risparmio dell'Io»¹¹⁹, bensì da una «scossa» improvvisa che provoca uno di quei «grandi capovolgimenti interiori» di cui parlava Musil nella recensione già ricordata¹²⁰. E l'io specifico che Azwei riscopre pur senza averne piena consapevolezza rappresenta proprio quello di cui avrebbe bisogno: l'io che non conosce la spersonalizzazione e che è sempre aperto a una dimensione sconfinata di possibilità e di scoperte.

La terza «scossa» improvvisa si materializza quando Azwei sembra essere ormai riuscito a ristabilire una quasi completa armonia con l'io di allora. Ritrovata la stanza che era stata sua nell'infanzia, l'adulto decide di riappropriarsene come camera da letto e finisce col trascorrervi parecchie ore al giorno, sotto la lampada a petrolio coi tre delfini sospesi nell'aria, leggendo come un bambino che «non arriva ancora con le gambe fino a terra» e per il quale stare seduto davanti a un libro è un po' come «veleggiare attraverso lo spazio su un piccolo foglio al di sopra degli abissi». L'identificazione con l'io di allora viene sottolineata anche da uno di quei particolari momenti della narrazione in cui Azwei si rivolge direttamente all'amico Aeins: «Ti dico che sotto il tavolo non arrivavo davvero più a terra»¹²¹.

Flecken seien die Spuren von Kinderfingern, meiner Kinderfinger, dreißig und mehr Jahre in einer Kiste unter dem Dach aufgehoben und wohl von aller Welt vergessen!».

¹¹⁸ *GW*, VII, 560-561: «Nun, ich sagte dir, für andere Menschen mag es nichts Besonderes sein, wenn sie sich an sich selbst erinnern, aber für mich war es, als ob das Unterste zuoberst gekehrt wurde».

¹¹⁹ Si veda sopra, alla nota 110.

¹²⁰ Si veda sopra, alla nota 6.

¹²¹ *GW*, VII, 561: «Ich hatte auch ein Zimmer wiedergefunden, das vor dreißig und mehr Jahren mein Kinderzimmer war; [...] im Grunde hatte man es gelassen, wie es gewesen war, als ich dort am Fichtentisch unter der Petroleumlampe saß, deren Ketten drei Delphine im Maul trugen. Dort saß ich nun wieder viele Stunden des Tags und las wie ein Kind, das mit den Beinen nicht bis zur Erde reicht. [Und Kindheit heißt,] vor einem Buch sitzen, als ob man auf einem kleinen Blatt über Abstürzen durch den Raum segelte. Ich sage dir, ich reichte wirklich nicht mehr unter dem Tisch zur Erde».

Ora, nel contesto della narrazione questi delfini della lampada a petrolio possono anche essere considerati come un richiamo del tutto marginale all'immagine del primo episodio¹²². Ma il merlo-usignolo, qui come allora, è tutt'altro che secondario:

In quella stanza mi ci ero messo anche un letto, e ci dormivo. E fu allora che ritornò il merlo. Una volta, dopo mezzanotte, mi svegliò uno splendido, meraviglioso canto. Non mi destai subito, ma lo ascoltavi a lungo nel sonno. Era il canto di un usignolo; ma non stava tra i cespugli del giardino, bensì sul tetto di una casa vicina. Cominciai a dormire con gli occhi aperti. "Qui non ci sono usignoli", pensai, "è un merlo".¹²³

Senza dubbio, in questo passo, abbiamo a che fare con il ritorno del merlo che cantava nel primo episodio. Azwei, del resto, lo mette subito in evidenza rivolgendosi direttamente al suo interlocutore: «Però non devi credere che questa, oggi, te l'abbia già raccontata!»¹²⁴. Ma il merlo, qui, va soprattutto ricondotto a quello che Azwei ha conosciuto nella sua infanzia. Nel primo episodio il volatile era rimasto invisibile anche dopo il risveglio del protagonista; qui, invece, non solo è concreto e reale («Era là com'è vero che io son qui»¹²⁵), ma parla e vuole essere riconosciuto: «Sono il tuo merlo – disse – non mi riconosci?»¹²⁶.

Va però notato che, così come nel primo episodio Azwei era pronto a seguire il volatile «sui tetti o giù per le strade»¹²⁷, allo stesso modo, ora, è

¹²² Si veda sopra, alla nota 62.

¹²³ *GW*, VII, 561: «Ich hatte mir auch ein Bett in dieses Zimmer gestellt und schlief dort. Und da kam dann die Amsel wieder. Einmal nach Mitternacht weckte mich ein wunderbarer, herrlicher Gesang. Ich wachte nicht gleich auf, sondern hörte erst lange im Schlaf zu. Es war der Gesang einer Nachtigall; aber sie saß nicht in den Büschen des Gartens, sondern auf dem Dach eines Nebenhauses. Ich begann mit offenen Augen zu schlafen. Hier gibt es keine Nachtigallen – dachte ich dabei – es ist eine Amsel».

¹²⁴ *GW*, VII, 561: «Du brauchst aber nicht zu glauben, daß ich das heute schon einmal erzählt habe!».

¹²⁵ *GW*, VII, 561: «Sondern wie ich dachte: Hier gibt es keine Nachtigallen, es ist eine Amsel, erwachte ich; es war vier Uhr morgens, der Tag kehrte in meine Augen ein, der Schlaf versank so rasch, wie die Spur einer Welle in trockenem Ufersand aufgesaugt wird, und da saß vor dem Licht, das wie ein zartes weißes Wolltuch war, ein schwarzer Vogel im offenen Fenster! Er saß dort, so wahr ich hier sitze».

¹²⁶ *GW*, VII, 561: «Ich bin deine Amsel, – sagte er – kennst du mich nicht?».

¹²⁷ *GW*, VII, 552: «[...] und ehe ich mir klargemacht hatte, ob ich denn zu der Nachtigall auf die Dächer steigen oder ob ich ihr unten in den Straßen folgen wolle, war der Vogel verstummt und offenbar weitergeflogen».

felice di sentirlo parlare del tempo in cui si era posato sul davanzale della finestra molti anni addietro¹²⁸. Nel primo episodio il richiamo del merlo (che rappresenta l'io di una volta) annunciava il desiderio di aprirsi di nuovo a una dimensione sconfinata di possibilità e di scoperte. In questo terzo e ultimo episodio il richiamo e la comparsa del merlo sfociano nell'inconsapevole tentativo di Azwei di identificarsi con l'io dell'infanzia, con l'io che non conosce la spersonalizzazione. E siccome quell'io è ormai associato all'immagine che ne conserva la madre, non deve meravigliare se, poco dopo, Azwei immagina che il merlo affermi: «Sono tua madre»¹²⁹.

Come gli era già capitato da bambino, l'adulto Azwei aveva subito messo il merlo in una gabbia, e in seguito lo aveva nutrito regolarmente con mangime e vermi – il che (osserva ora autoironico) rappresentava pur sempre una qualche difficoltà, visto che doveva tenerlo come se fosse sua madre¹³⁰. L'autoironia musiliana si riaffaccia anche quando Azwei si rivolge direttamente all'amico Aeins per sostenere che da quel giorno – pur non essendo in grado di definire un concetto così difficile e impegnativo – pensa di essere diventato una «brava persona»¹³¹. Ora, a parte questi momenti che tendono (come spesso accade in Musil) a sdrammatizzare una situazione potenzialmente esplosiva, resta da aggiungere che, da quel momento in poi, Azwei ha sempre tenuto il merlo con sé, nell'inconsapevole speranza di riuscire a tener viva l'immagine dell'io di un tempo.

Il fatto che Aeins intervenga qui con tono furbesco per domandare se il merlo abbia parlato ancora¹³², e che poi cerchi di insinuare il dubbio che

¹²⁸ *GW*, VII, 561: «Ich habe mich wirklich nicht gleich erinnert, aber ich fühlte mich überaus glücklich, wenn der Vogel zu mir sprach. // Auf diesem Fensterbrett bin ich schon einmal gegessen, erinnerst du dich nicht? – fuhr er fort, und nun erwiderte ich: Ja, eines Tags bist du dort gegessen, wo du jetzt sitzt, und ich habe rasch das Fenster geschlossen».

¹²⁹ *GW*, VII, 561-562: «Ich bin deine Mutter – sagte [die Amsel]. Siehst du, das mag ich ja geträumt haben. Aber den Vogel habe ich nicht geträumt; er saß da, flog ins Zimmer herein, und ich schloß rasch das Fenster».

¹³⁰ *GW*, VII, 562: «[...] ich habe ihr Amselfutter beschaffen müssen und Würmer. Sieh wohl, das ist schon eine kleine Schwierigkeit, daß sie Würmer fraß, und ich sollte sie wie meine Mutter halten –; aber es geht, sage ich dir, das ist nur Gewohnheit, und woran muß man sich nicht auch bei alltäglicheren Dingen gewöhnen!».

¹³¹ *GW*, VII, 562: «[...] und ich kann dir nur sagen: ich bin nie im Leben ein so guter Mensch gewesen wie von dem Tag an, wo ich die Amsel besaß; aber ich kann dir wahrscheinlich nicht beschreiben, was ein guter Mensch ist».

¹³² *GW*, VII, 562: «Hat sie noch oft gesprochen? – fragte Aeins listig».

i tre episodi forse non hanno «un significato in comune»¹³³, non ha grande importanza per Azwei. Ciò che conta, per lui, è che «per l'appunto tutto è successo così» e che, se ne conoscesse il significato, non avrebbe nemmeno avuto bisogno di raccontargli le sue storie¹³⁴. In altre parole, se il senso di questi episodi fosse chiaro, Azwei non sentirebbe la necessità di ritornare a quei momenti per riaffermarne la genuinità e per rafforzare la consapevolezza della propria diversità e superiorità rispetto al “razionale” e concreto Aeins.

Così come per la prima storia¹³⁵, Azwei conclude la narrazione senza sapere quali potranno esserne le conseguenze future, quelle che assillano ancora il narratore di oggi. Al pari di Törleß – che coglie attimi quasi impercettibili di un'altra dimensione anche in un sussurro o in un mormorio, senza poterne dar conto agli altri¹³⁶ – Azwei è costretto a concludere che narrare le proprie esperienze può servire soltanto a se stessi. Perché ciò che si percepisce durante quei momenti di eccitazione spirituale improvvisa¹³⁷ va ben oltre ogni possibile tentativo di descrizione e di spiegazione razionale. Tutto ciò che si può dire agli altri (era già successo anche a Törleß) non è detto *per* gli altri, ma per se stessi. Lo scopo del narrare, qui, è infatti quello di cercare di conquistare la chiarezza interiore tanto desiderata, in mancanza della quale non resta che constatare, ancora una volta, che quella chiarezza rimane irraggiungibile. E il concetto è ribadito nella chiusa della novella, là dove Azwei si rivolge all'amico Aeins parlando però

¹³³ *GW*, VII, 562: «Aber du deutest doch an, – suchte sich Aeins vorsichtig zu vergewissern – daß dies alles einen Sinn gemeinsam hat?».

¹³⁴ *GW*, VII, 562: «Du lieber Himmel, – widersprach Azwei – es hat sich eben alles so ereignet; und wenn ich den Sinn wüßte, so brauchte ich dir wohl nicht erst zu erzählen».

¹³⁵ Si veda sopra, alla nota 70.

¹³⁶ Davanti alla commissione d'inchiesta del “caso Basini” Törleß sostiene, tra l'altro, che non si sbagliava quando aveva sentito «[einen] leisen Rieseln in der hohen Mauer» (*GW*, VI, 137). Il passo in cui la sensazione è meglio descritta è il seguente: «Dann kam wieder ein leises, flüsterndes, versickerndes Rieseln ... Und diese Geräusche waren das einzig Lebendige in einer zeitlosen schweigenden Welt ...» (*GW*, VI, 66). A parte questo mormorio, questo scorrere leggero, sussurrante ed evanescente, l'intero passo (pp. 62-66) ricorda in più punti la solitudine “cosmica” di certe pagine del *Lenz* büchneriano (si veda Cercignani, *I turbamenti dell'allievo Törleß e la conquista della «prospettiva interiore»*, p. 114, n. 76).

¹³⁷ Si veda sopra, alla nota 13.

ancora una volta con se stesso: «È come quando senti un mormorio o semplicemente un fruscio, senza poterlo distinguere!»¹³⁸.

Come annotava Musil nella recensione citata all'inizio, uno scrittore importante produce una "novella" importante soltanto in via d'eccezione. E l'esperienza che vi si riflette non solo è rara e si abbatte sullo scrittore come una «scossa», ma rappresenta anche uno di quei «grandi capovolgimenti interiori» che si vivono solo una o due volte nella vita. Ora possiamo dire che l'ultima novella di Musil, *Il merlo*, è certamente importante, e che contiene più di una «scossa». Ma lo stesso vale, potremmo aggiungere, per il "romanzo breve" *I turbamenti dell'allievo Törleß*. Che poi le scosse presentate nei due lavori siano sostanzialmente dello stesso tipo non deve affatto meravigliare: Musil non è certo il primo grande che tende a scrivere senza scostarsi molto dallo stesso nucleo portante. Questo nucleo, è bene ricordarlo, ricompare anche ne *L'uomo senza qualità*, dove le scosse esistenziali sono tuttavia diluite e mascherate dall'andamento "saggistico" dell'opera.

¹³⁸ *GW*, VII, 562: «Aber es ist, wie wenn du flüstern hörst oder bloß rauschen, ohne das unterscheiden zu können!».

Ursula Klungenböck
(Wien)

«Die Natur ist wie unsere Oper»
*Rezeption und Reflexion von Stadt und Provinz
in August Ernst von Steigenteschs «Zwey Tage auf dem Lande»*

1. Vorbemerkungen

August Ernst Freiherr von Steigentesch¹ wird 1774 in der fürstbischöflichen Residenz Hildesheim geboren, der – wie einer zunehmenden politischen Bedeutungslosigkeit zum Trotz – im ausgehenden 18. Jahrhundert eine besondere kulturelle Atmosphäre zugeschrieben wird. 1826 stirbt der hohe militärische Würdenträger in der Kaiser- und Kongreßstadt Wien. Zuletzt wohnhaft an der Adresse «Stadt Nr. 985»², der heutigen Anagasse im ersten Wiener Gemeindebezirk, haben ihn zahlreiche Reisen in der Funktion eines diplomatischen Gesandten unter anderem nach Kopenhagen, St. Petersburg, Frankfurt, Aachen, Berlin und Verona geführt. Die Sommermonate verbringt Steigentesch abseits der großen Metropolen in Laa, einem kleinen Dorf zwischen Preßbaum und Breitenfurt, wo ihm sein Landhaus Ruhe und Erholung in waldreicher Gegend bei gleich-

¹ Zur Biographie August Ernst von Steigenteschs vgl. Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*, 37. Theil, Wien 1878, S. 7-13, und Friedrich Brandes, *Steigentesch, August Ernst*, In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern herausgegeben durch die historische Commission bei der Königl[ichen] Akademie der Wissenschaften, 35. Band, Leipzig 1893, S. 577-580, ferner die biographischen Kapitel bei Wilhelm Eilers, *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter*, Leipzig, Diss. 1905, und Gudrun Pfau, *August Freiherr von Steigentesch. Ein General als Poet oder Ein Poet als General*, Wien, Dipl. Arb. 1992.

² Gudrun Pfau, *August Freiherr von Steigentesch. Ein General als Poet oder Ein Poet als General*, S. 131 (Anm. 197).

zeitiger Nähe zum politischen und gesellschaftlichen Leben der Hauptstadt ermöglicht haben soll³.

Was die wenigen und nicht immer gesicherten biographischen Notizen für Steigentesch als glückliche Synthese von urbanem und provinziellem Milieu, von Öffentlichkeit und Privatheit kolportieren, erscheint in seinen Dichtungen ungleich kritischer. Kaum eigentlicher Gegenstand der Erzählung, bilden Stadt und Land als dauernde oder zumindest zeitweilige Lebensräume der Protagonist(inn)en die topographische und demographische Folie der Handlung. Konfrontiert werden beide in der eigenartigen Attraktion einer Fremdheit, die das eine als Supplement des anderen denkt und begehrt. Ungeachtet ihrer formalen und inhaltlichen Traditionsgebundenheit gehen Steigenteschs leichtfüßige Erzählungen über die Darstellung von ländlichem und städtischem Ambiente als Wurzel und Ausdruck einer je spezifischen, eher kollektiv als individuell verstandenen Lebensart hinaus: Ein bei aller Komik starkes gesellschaftskritisches Moment mußte nicht nur die Erwartungen eines fiktionserprobten und -gewohnten Leserpublikums erstaunt haben, sondern führt zusammen mit gesteigerter Realitätsnähe auch einen restriktiven idealistischen Entwurf *ad absurdum*.

2. Forschungs- und Publikationsgeschichte

Für die (literatur)wissenschaftliche Forschung zu August Ernst von Steigentesch sind vor allem zwei Dinge charakteristisch: eine zeitliche Konzentration zu Beginn des 19. Jahrhunderts und ein gattungsspezifisches Interesse an seinen dramatischen Werken. Beides steht in ursächlichem Zusammenhang, denn Steigenteschs Präsenz an deutschsprachigen Bühnen rief geradezu zwangsläufig Reaktionen der zeitgenössischen Kritik hervor – allen voran die überwiegend günstige Presse Joseph Schreyvogels und, auf «internationaler» Ebene, die überaus positive und immer wieder zitierte Rezension des ansonsten wählerischen Ludwig Börne. Mit abnehmender Bühnenfrequenz seiner Lustspiele zeigt sich bereits im fortschreitenden 19. Jahrhundert jenes (wissenschaftliche) Desinteresse, das man dem Freiherrn bis heute entgegenbringt und das C. von Wurzbach, dessen *Biographisches Lexikon* für lange Zeit die umfassendste Information zu Leben und Werk Steigenteschs blieb, auch benennt: Der Autor werde «in Literaturgeschichten entweder gar nicht oder etwa nur dem Namen

³ Steigentesch besaß bis zum Jahr 1912 auch das Landgut «Birkenstein» in der Steiermark, vgl. Wilhelm Eilers, *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter*, S. 92.

nach erwähnt⁴. Wurzbach formuliert damit nicht nur ein empfindliches Defizit seines Jahrhunderts: Erst 1905 und 1929 entstehen mit den Dissertationen von W. Eilers⁵ und F. M. Krawiec⁶ die ersten selbständigen Arbeiten zu Steigentesch; die kurze Tradition der Hochschulschriften, die sich mit dem Dichter beschäftigen und die ihren Schwerpunkt übereinstimmend auf seine Lustspiele setzen, schließt G. Pfau⁷ 1992 mit ihrer materialreichen, vor allem im biographischen und literaturwissenschaftlichen Detail aber sehr stark Eilers verpflichteten, historisch-biographischen Diplomarbeit ab.

Von Steigentesch als Erzähler künden weniger die sporadischen, nach Anzahl und Aussage zu vernachlässigenden Bemerkungen seiner Biographen und Kritiker⁸, als die Publikations- und Distributionsgeschichte seiner narrativen Texte. Auf einen relativ kurzen Zeitraum beschränkt, ist sie durch unterschiedliche Verleger und Druckorte, durch Nachdrucke und unveränderte wie redigierte (Neu)auflagen gekennzeichnet und bislang noch nicht zufriedenstellend aufgearbeitet: K. Goedeke⁹, der in der zweiten Auflage die Zusammenstellungen von Wurzbach und Brandes ablöst, wird von Eilers ergänzend, korrigierend und emendierend überarbeitet¹⁰; die in bibliographischen Details differierende, jüngste Auflistung durch G. Pfau¹¹ legt keine Rechenschaft über ihre Quellen ab. Insgesamt sechzehn

⁴ Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, S. 10.

⁵ Wilhelm Eilers, *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter*.

⁶ Ferdinand Martin Krawiec, *Die Lustspieldichter des vormärzlichen Burgtheaters (1814-1848). Ein Beitrag zur Geschichte des österreichischen Dramas*, Wien, Diss. 1929.

⁷ Gudrun Pfau, *August Freiherr von Steigentesch. Ein General als Poet oder Ein Poet als General*.

⁸ Für die Ausgabe von 1802 vgl. die *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* 89, 26; die fehlerhafte Angabe bei Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, Zweite ganz neu bearbeitete Auflage fortgeführt von Edmund Goetze, 5. Band, *Vom siebenjährigen bis zum Weltkriege*, Zweite Abtheilung, Dresden 1893, S. 296, erscheint bereits bei Wilhelm Eilers, *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter*, S. 131, korrigiert. Für die Ausgabe von 1808 vgl. Thomas Wests (i. e. Joseph Schreyvogels) Rezension im *Sonntagsblatt* 54 (1808).

⁹ Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, 5. Band, S. 296. Für die dramatische Dichtung vgl. die Nachträge im 11. Band, *Vom Weltfrieden bis zur französischen Revolution 1830*, 8. Buch, vierte Abtheilung (Drama und Theater), 1. Halbband herausgegeben von Karl Diesch, Düsseldorf 1951, S. 408f. Beide: Reprint 1979.

¹⁰ Wilhelm Eilers, *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter*, S. 130-134.

¹¹ Gudrun Pfau, *August Freiherr von Steigentesch. Ein General als Poet oder Ein Poet als General*, S. 153-156.

Erzählungen – dazu kommen Märchen und ein Roman – werden in den Jahren 1802 bis 1828 in mehreren Sammlungen und Teilsammlungen gedruckt. Unterschiedlich nicht nur nach Umfang und Zusammenstellung, sondern auch nach der überlieferten Textgestalt, erscheinen sie in Osnabrück (Carl & Co., Blothe), Wien und Triest (Geistinger bzw. Haykul & Lechner), Leipzig und Darmstadt (Heyer & Leske). Bereits 1802 liegen Steigenteschs *Erzählungen*¹² vor, die 1808 neu aufgelegt und um einen etwa gleichstarken Band erweitert werden¹³. Nur knapp die Hälfte¹⁴ der insgesamt vierzehn Erzählungen wird – ergänzt um eine zuerst im *Taschenbuch zur Unterhaltung auf dem Lande für das Jahr 1811*¹⁵ veröffentlichte – in die *Gesammelten Schriften*¹⁶ von 1819 aufgenommen, die entgegen ihrem irreführenden programmatischen Titel und ihrer Deklaration als *Ausgabe letzter Hand* lediglich einen Ausschnitt aus Steigenteschs Werk bieten. Weniger ihre Anordnung als die Auswahl der Erzählungen – alle bis auf *Die Stufenfolge der Liebe* stammen aus dem erstmals 1802 veröffentlichten Textkorpus – läßt wie der allerdings nicht verifizierbare Hinweis auf einen sechsten Band der *Gesammelten Schriften*¹⁷ einen umfassenderen Editionsplan vermuten. Ebenfalls nur eine Auswahl ist in die *Erzählungen*¹⁸ von 1823 sowie in die zweibändige Ausgabe von 1828¹⁹ übernommen.

Als charakteristisch für die Publikationsgeschichte erweist sich eine Erzählung, die 1802 mit der ersten Tranche der *Erzählungen* gedruckt wurde: Steigenteschs *Zwey Tage auf dem Lande*. Wie die meisten der frühen narrativen Texte hat sie in sämtliche (Teil)ausgaben Eingang gefunden; in den *Gesammelten Schriften* von 1819 erscheint der gut fünfzigseitige Text aller-

¹² *Erzählungen*, Osnabrück 1802. Inhalt: *Die Zeichen der Ehe, Der Beruf, Zwey Tage auf dem Lande, Marie, Die Tugend, Die Nebenbuhlerin, Ewige Liebe*.

¹³ *Erzählungen*, 2 Bände, Wien und Triest 1808, in zweiter Auflage erschienen in Wien 1816. Inhalt: *Das Schlüsselloch, Die Krankheit, Robert, Ach!, Die Kleinigkeiten, Häusliches Glück*.

¹⁴ *Zwey Tage auf dem Lande, Die Tugend, Marie, Sind sie verheiratet?, Die Nebenbuhlerin, Der Beruf*.

¹⁵ Gedruckt in Wien 1811.

¹⁶ *Gesammelte Schriften*, Ausgabe letzter Hand, 5 Theile, Theil 5, *Erzählungen. Vermischte Aufsätze*, Leipzig und Darmstadt 1819.

¹⁷ Vgl. die Angaben der *Österreichischen National-Encyclopädie* und den Hinweis Constant von Wurzbachs, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, S. 12.

¹⁸ Als *Erzählungen*, Darmstadt 1823 ausschließlich verzeichnet bei Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, 5. Band, S. 296.

¹⁹ *Erzählungen, Gedichte und vermischte Aufsätze*, 2 Bände, Wien 1828.

dings auf etwa die Hälfte seines Umfanges gekürzt und dokumentiert damit auf anschauliche Weise das Interesse des Dichters, seine Manuskripte für spätere Ausgaben (bessernd?) zu überarbeiten. Darüber hinaus illustrieren *Zwey Tage auf dem Lande* ein dichterisches Verfahren, das sich gleichartiger Inhaltselemente²⁰ mehrmals und auch über die Gattungsgrenzen hinaus bedient. Im Jahr der Erstausgabe erscheint – ebenfalls in Osnabrück und wie der Nachdruck der *Erzählungen* bei Blothe – *Das Landleben*²¹, ein selten gespieltes Lustspiel August Ernst von Steigenteschs in drei Aufzügen²². Von 6. bis 21. April 1808 werden am Burgtheater insgesamt dreimal *Die Verwöhnten* gegeben, eine Dramatisierung der *Zwey Tage auf dem Lande*; noch von Eilers einem fremden Bearbeiter zugeschrieben²³, weist Goedeke sie Steigentesch zu und lokalisiert ein Manuskript²⁴ des bis heute ungedruckten Dreiakters in der Österreichischen Nationalbibliothek. Ebenso wenig wie *Die Verwöhnten* (Handschrift oder Druck) in den Beständen der Handschriftensammlung und des Theatermuseums registriert sind – möglich scheint immerhin, daß sie sich in den Faszikeln der Burgtheaterbibliothek befinden, die in mehreren Tranchen an die Nationalbibliothek gekommen und noch nicht vollständig aufgearbeitet sind –, ist Steigentesch als Verfasser nachweisbar: Der Theaterzettel deklariert *Die Verwöhnten* als «Lustspiel in drei Aufzügen nach einer Erzählung des Freyherrn von Steigentesch»²⁵, macht eine Eigenbearbeitung äußerst unwahrscheinlich und restauriert damit Eilers. Nicht minder interessant ist der Hinweis auf ein Lustspiel *Zwey Tage auf dem Lande* in einem Aufzug, das in keiner der bibliographischen Zusammenstellungen verzeichnet ist; gedruckt ohne Angabe von Ort und Jahr – ein nachträglicher Vermerk datiert die Ausgabe «um 1803» –, befindet es sich in den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek²⁶. Im Untertitel «nach der Erzählung

²⁰ Als ebenso umfassende wie neutrale Bezeichnung für den Begriffskomplex von Stoff, Motiv und Thema.

²¹ *Das Landleben*, Osnabrück 1802 u. ö.

²² Zu einer (vergleichenden) Wertung siehe Wilhelm Eilers, *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter*, bes. S. 63-67.

²³ Vgl. Wilhelm Eilers, *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter*, S. 51.

²⁴ Theaterhandschrift, siehe Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, 11. Band, S. 409; daß es sich um ein Autograph Steigenteschs handelt, geht aus den Angaben weder hervor noch ist es sehr wahrscheinlich.

²⁵ Österreichisches Theatermuseum, Signatur 773.042 D Th. Jg. 1808.

²⁶ Österreichisches Theatermuseum, Signatur 847.897-A Th (vormals: Ser. nov. 8231).

des Baron Steigentesch bearbeitet»²⁷ beruft sich der Text explizit auf Steigenteschs gleichnamige Erzählung, eine «dialogisirte [sic] Kleinigkeit»²⁸. Nicht nur darin den *Verwöhnten* vergleichbar, spart es den Namen des / der Bearbeiter/s aus, um statt dessen in einer *Vorrede* Rechenschaft über Bearbeitungstendenzen²⁹ und -zweck abzulegen; beides ist mit der Institution der «gräflich Franz Palffysche[n] Gesellschaftsbühne»³⁰ umschrieben.

Während Steigenteschs Besserungswille von der älteren Biographistik zumindest registriert, wenn auch eher ungünstig bewertet wurde, so hat seine Vorliebe für gleichartige Inhaltselemente seine Erzählungen zwar der Forschung empfohlen, über ihre Disqualifizierung als Vorarbeiten zu seinen Lustspielen hinaus aber nicht zu einer eigenständigen, kritischen Wertung geführt. Zu der Verwirrung um eine offene Chronologie, die Eilers einmal die Erzählung, einmal das Drama als Vorlage apostrophieren läßt³¹ – es muß unklar bleiben, ob *Zwey Tage auf dem Lande* oder *Das Landleben* früher entstanden ist, und selbst die unwesentlichere Frage nach der Reihenfolge ihres Erscheinens kann nicht beantwortet werden –, gesellt sich eine irritierende Inkonsequenz des Urteils: Indem die dramatische(n) Bearbeitung(en) der *Zwey Tage auf dem Lande* hinter der Erzählung zurückstehen müssen³², widersprechen sie nicht nur ihrer Vor-Abqualifizierung als bloße Vorstufe, sondern auch der durchwegs günstigen Einschätzung von Steigenteschs Lustspielen³³.

3. Die Erzählung *Zwey Tage auf dem Lande*

Aus dem (negativen) Befund der bisherigen literaturwissenschaftlichen Forschung, die August Ernst von Steigenteschs narrative Dichtungen zurückgestellt und der Rezeption und Reflexion von Stadt und Provinz nur anhand einiger weniger biographischer Momente gedacht hat, leiten sich

²⁷ *Zwey Tage auf dem Lande*. Ein Lustspiel in einem Aufzuge, nach der Erzählung des Baron Steigentesch bearbeitet, o. O., o. J. (Titelblatt).

²⁸ *Zwey Tage auf dem Lande*. Ein Lustspiel in einem Aufzuge (Vorrede).

²⁹ Zu Steigenteschs Erzählung *Zwey Tage auf dem Lande* und ihren (dramatischen) Bearbeitungen ist eine selbständige Untersuchung geplant.

³⁰ *Zwey Tage auf dem Lande*. Ein Lustspiel in einem Aufzuge (Vorrede).

³¹ Vgl. Wilhelm Eilers, *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter*, S. 51 (Überschrift) und 56 (Anm. 2).

³² Vgl. Wilhelm Eilers, *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter*, S. 51f.

³³ Bzw. jener seiner Bearbeiter.

Gegenstand und Fragestellung der vorliegenden Untersuchung ab. Einem früheren Votum zeigt sie sich darüber hinaus nur insofern verpflichtet, als sie die mehrfach unverändert publizierte Version der Erstausgabe von 1802³⁴ der stark kürzenden Überarbeitung (erschieden 1819) vorzieht.

3.1. Entstehung

Wiewohl Eilers die Erzählungen Steigenteschs «in der Zeit von 1798-1805»³⁵ entstanden wissen will, ist eine verlässliche zeitliche und geographische Eingrenzung (auch) mit derzeitigem Wissensstand nicht zu leisten. Zwar ist die für Steigenteschs gesamten literarischen Nachlaß pessimistische Prognose Wurzbachs³⁶ – sie hat sich bis heute fortgeschrieben³⁷ – angesichts der bei Goedeke kolportieren Daten neu zu überprüfen³⁸; gerade für die narrativen Texte ist der Verbleib der Autographen aber ungewiß. Eine ungefähre Datierung der Erzählungen kann daher nur über ihr Erscheinungsjahr (re)konstruiert werden. Für die frühere Version ergibt sich als *terminus ante quem* das Jahr 1802; definitiv Jahr der Erstausgabe, muß es auch als Jahr des Erstdrucks gelten, denn etwaige Vorabdrucke in Zeitschriften, Almanachen o. ä. sind nicht bekannt. Analoges trifft für die zweite, überarbeitete Fassung zu, deren *terminus ante quem* (1819 erscheinen die *Gesammelten Schriften*) um einen *terminus post quem* zu ergänzen ist, der mit 1808 (unveränderte Neuauflage der *Erzählungen* und ihre Erweiterung auf zwei Bände) anzunehmen ist. Eine weitere Eingrenzung durch historisch-biographische Details, wie sie die *Mitteilungen geschichtlichen und gemein-*

³⁴ Unverändert übernommen in die zweibändige Ausgabe der *Erzählungen* von 1808, S. 55-108; ihr sind sämtliche Zitate entnommen.

³⁵ Wilhelm Eilers, *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter*, S. 42.

³⁶ Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, S. 11.

³⁷ Übernommen ist sie zuletzt von Gudrun Pfau, *August Freiherr von Steigentesch. Ein General als Poet oder Ein Poet als General*, S. 131.

³⁸ Um sie zu revidieren, fehlen die Nachweise der Österreichischen Nationalbibliothek. Zwar werden in der Handschriftensammlung unter den Signaturen 481/11 - 1 und 2, 13/28 - 1 bis 5, 453/20 - 1 einzelne Briefe des Dichters an unterschiedliche Adressaten verwahrt; in den registrierten Beständen findet sich aber keines der laut Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, 11. Band, S. 408f. in der Handschriftensammlung befindlichen Theatermanuskripte. Mit ähnlicher Vorsicht wie für *Die Vernöhten* ist auch für sie auf eventuell noch nicht katalogisierte Manuskripte zu verweisen. Den Bibliothekaren der Handschriftensammlung und des Theatermuseums sei an dieser Stelle für freundliche Auskünfte gedankt.

nützigen Inhalts vielleicht nahelegen und auch Eilers und Pfau empfehlen³⁹ – der Kriegsbeginn 1813 hätte demnach zumindest neues literarisches Schaffen unmöglich gemacht –, dürfte bestenfalls praktisch motiviert sein und reicht für eine Datierung nicht aus.

Ist die erste Version der *Zwey Tage auf dem Lande* während einer militärischen Karriere entstanden, die den jungen Kadetten, Fähnrich, Unter-, Oberleutnant und Hauptmann des österreichischen Heeres in rascher Folge an die Schauplätze des ersten Koalitionskrieges geführt, ihn von einer schweren Verwundung genesen und schließlich heiraten hat lassen, so fällt die zweite in ein Jahrzehnt, das vermehrt durch diplomatische Aufträge charakterisiert ist. In der Zählung der Koalitionskriege ist man mittlerweile bei vier und fünf angelangt, Steigentesch ist in den Rang eines Obersts erhoben und als österreichischer Gesandter in Deutschland, Dänemark und Rußland tätig. Für beide Lebensabschnitte ist die Biographie Steigenteschs durch die Akten des Haus-, Hof- und Staatsarchivs sowie des Kriegsarchivs in Wien – beide Verwalter des nicht-literarischen Nachlasses – dokumentiert; für jene Bereiche, die außerhalb seiner beruflichen Tätigkeit stehen, überliefern Zeitungen, Journale sowie kultur- und gesellschaftsgeschichtlich aufschlußreiche Almanache wie die *Kleine[n] Wiener Memoiren* oder *Denkwürdigkeiten aus Altösterreich*⁴⁰ mitunter auch anekdotenhaftes Material. Sie belegen für Steigentesch, der – jenseits einer regen dienstlichen Reisetätigkeit – seit 1805 in Wien ansässig ist, die Zugehörigkeit zu verschiedenen literarischen, philosophischen und gesellschaftlichen Zirkeln. Während also ein Wien-Aufenthalt im Jahr 1799, der Steigentesch angeblich die innere Gespaltenheit von schaffendem Ästhet (1795 ist in Gießen und Wetzlar seine erste literarische Veröffentlichung mit dem Titel *Die Versöhnung* erschienen) und Offiziersrang bewußt gemacht habe⁴¹, nur höchst spekulativ in unmittelbarem Zusammenhang mit der Idee und/

³⁹ Vgl. das Kapitel *Erneutes Angedenken an einige verdiente Hildesheimer* im zweiten Band der von Koken und Lüntzel herausgegebenen Zeitschrift *Mitteilungen geschichtlichen und gemeinnützigen Inhalts, eine Zeitschrift für das Fürstentum Hildesheim und die Stadt Goslar* (1838), ferner Wilhelm Eilers, *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter*, S. 112, und Gudrun Pfau, *August Freiherr von Steigentesch. Ein General als Poet oder Ein Poet als General*, S. 71.

⁴⁰ *Kleine Wiener Memoiren. Historische Novellen, Genrescenen, Fresken, Skizzen, Persönlichkeiten und Sächlichkeiten, Anekdoten und Curiosa, Visionen und Notizen zu Geschichte und Charakteristik Wien's und der Wiener, in älterer und neuerer Zeit*, Von Franz Gräffer, 1. Theil, Wien 1845, bes. S. 141-146; *Denkwürdigkeiten aus Altösterreich*. Von Emil Karl Blümmel, Band I, München 1914.

⁴¹ Zuerst Wilhelm Eilers, *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter*, S. 43.

oder Niederschrift der frühen Erzählungen gebracht werden kann – einem solchen widerspricht schließlich auch der Verlagsort Osnabrück –, wird für die zweite Periode Wien als Ort der Abfassung, vielleicht auch der dichterischen Inspiration, ungleich wahrscheinlicher; als Druckort ist es ab 1808 häufig belegt, so unter anderem für die zweibändige (Neu)auflage der *Erzählungen*.

3.2. *Titel und Inhalt*

Mit einem Ausflug in die Provinz, der die junge, deshalb aber nicht weniger krisenhafte Ehe des Herrn von Drost und Julies unterbricht, stilisiert August Ernst von Steigentesch eine scheinbar belanglose Begebenheit zum titelgebenden Ereignis. In der Setzung der Überschrift zu «[z]wey Tage[n] auf dem Lande»⁴² und damit auf eine lokale und temporale Qualität reduziert, charakterisiert das Ziel der Reise das ungenannte Agens über die implizite Definition *ex negativo* als Stadtbürger, die kurze Zeitspanne terminiert den Aufenthalt und qualifiziert ihn gleichzeitig als Episode. Den restriktiven Charakter der Überschrift wird der Text zweifach bestätigen. Sind ganze zwei Tage einerseits von (zu) geringer Reichweite, um auch die Vorgeschichte eines von zahlreichen kommunikativen Mißgeschicken begleiteten Werbens im Erzählganzen zu konsolidieren, so betonen sie andererseits über die formale Geschlossenheit eines zyklischen Erzählkonzepts sowohl ein strukturelles als auch ein inhaltliches Moment. Was zunächst als erzählerisches Defizit scheinen will – eine stark motivierte und funktionalisierte Situationsveränderung führt nach einer im ursprünglichen Sinn enttäuschenden Konfrontation von Ideal und Wirklichkeit zu ihrem Ausgangspunkt zurück und restauriert ein zu Überwindendes –, erweist sich als die eigentliche Moral: So wie das Wirkliche nur selten an das Vorgestellte heranreicht, ist das Andere nicht notwendigerweise das Bessere. Was die feine Ironie des Erzählschlusses als Lebenslehre *in nuce* präsentiert, führt die Komik der Handlung exemplarisch an «[z]wey Tage[n] auf dem Lande»⁴³ vor.

4. *Stadt und Provinz in «Zwey Tage auf dem Lande»*

W. Eilers hat für Steigenteschs *Zwey Tage auf dem Lande* ein gründliche-

⁴² August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 55.

⁴³ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 55.

res beschreibendes Interesse konstatiert⁴⁴ als für die Gesamtheit seiner narrativen Texte. Ursache oder auch nur Folge eines für den Dichter ungewöhnlichen extensiven Erzählens, ist es allerdings weniger auf das Erlebte als auf die *descriptio naturae* und – wie noch zu zeigen sein wird, in engem Zusammenhang damit – auf die *descriptio personae* zu beziehen. Sowohl Gegenstand als auch Medium der Beschreibung, sind Stadt und Provinz in den Erzählungen Steigenteschs bislang unberücksichtigt geblieben; und doch bedeutet das Fehlen von Detailuntersuchungen nicht notwendigerweise ein Defizit. Eine vergleichende Arbeit hätte Steigenteschs Darstellung geographischer und sozialer Lebensräume im historischen Kontext der *descriptio naturae* als traditionell ausgewiesen, für die *descriptio personae* einen umfangreichen Kanon von Natur- und Stadtmetaphern insbesondere im Bereich des metaphorischen Vergleichs vielleicht um einige Beispiele erweitert; über ein bloßes empirisches Interesse hinaus wäre sie aber von geringer Bedeutung geblieben und soll auch nicht vorangetrieben werden.

Die Frage ist daher anders zu stellen, und wieder gibt Eilers, der «de[n] Missmut [sic]» Drost's und Julies «hier und da der Naturschwärmeri weich[en]»⁴⁵ läßt, den entscheidenden Hinweis: Stadt und Land sind nicht nur in ihrer Beschreibung, sondern auch in ihrer (Be)wertung ambivalent. Wichtiger als die augenscheinliche Aussage ist ihre Implikation. Zwar greift Eilers zu kurz, wenn er eine (angenommene) Konstante durch einzelne Episoden unterbrochen sieht und damit eine im wesentlichen lineare Erzählstruktur propagiert; seine Bemerkung führt aber eindrücklich vor Augen, was in der Folge zu diskutieren sein wird: die Funktionalisierung von Stadt und Provinz für ein mögliches Erzählkonzept vor dem Hintergrund eines (mehrfachen) antithetischen Entwurfs und im Spannungsfeld von deskriptivem und (selbst)reflexivem, von unterhaltendem und lehrhaftem Erzählen.

4.1. «In einer deutschen Residenz»⁴⁶

In einer namenlosen Stadt irgendwo in Mitteldeutschland, wo es Limonade regnet⁴⁷ und der einzige Strom, der durch die Stadt und an Herrn

⁴⁴ Vgl. Wilhelm Eilers, *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspiieldichter*, S. 56.

⁴⁵ Wilhelm Eilers, *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspiieldichter*, S. 56.

⁴⁶ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 55.

⁴⁷ Vgl. August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 71. Ein tatsächlicher, erst kurz zurückliegender Regen wird im Gespräch zusammen mit der letzten Oper thematisiert (vgl. S. 61) und fällt unter die Rubrik «Aktuelles» bzw. «Lokales».

von Drost vorbeifließt, jener der Unterhaltung ist⁴⁸, wo man reitet «wie der Sturm»⁴⁹, tanzt «wie auf den Flügeln des Windes» und «Staubnebel»⁵⁰ den Blick im Ballsaal verhüllen, wo Vergißmeinnicht auf Brieftaschen, Rosen auf Westen wachsen⁵¹ und man sich schlimmstenfalls an den «Dornen der Eifersucht»⁵² sticht, wo nur Verwandte in Schwärmen auftreten⁵³ und die Schöpfung allein in Haydns gleichnamiger Komposition gegenwärtig wird⁵⁴, hat die Natur ihren Platz ausschließlich in Vergleichen und Metaphern. Als einziges Relikt des Naturhaften kann der Braune gelten, auf dem Drost sich ein reiterliches Bravourstück leistet⁵⁵, um Julie, der er sich mit Worten nicht erklären kann, zu beeindrucken: In halsbrecherischem Tempo sprengt er an ihrem Haus vorbei, und doch ist die Dynamik des Tieres nicht genuin im Sinne eines angeborenen Wesenszuges, sondern eine domestizierte, mittels Befehl abgerufene und ebenso sicher zu beendende Heftigkeit. Drost traktiert das Pferd mit seinen Sporen, um es über das Paradoxon einer botmäßigen Ungezähmtheit zweifach zu funktionalisieren. Ist ihm das impulsive Tier einerseits probates Mittel, Aufmerksamkeit zu erregen, dient es ihm andererseits dazu, (s)eine im eigentlichen Verständnis unsagbare emotionale Befindlichkeit zu artikulieren.

Den Tagesablauf des Fünfundzwanzigjährigen bestimmen Schneider und Pferde, seine mittelfristige Planung richtet sich nach Theateraufführungen, Konzerten, Empfängen und Bällen. Ein Lebensrhythmus abseits dieser kulturell, stärker noch gesellschaftlich reglementierten Happenings ist nicht auszumachen, und die Gleichförmigkeit der Tage, Monate und Jahre kennt keinen Kreislauf, wie ihn die Natur vorgibt. Und wenn dennoch die Sonne «heiter auf und heiter unter[geht]»⁵⁶, dann tut sie es in erster Linie deshalb, um in der Wiederkehr den täglichen Verpflichtungen Drosts vergleichbar, das Verstreichen von Zeit zu illustrieren. Die Idee eines progressiv-zyklischen Konzepts entsteht allenfalls in der zusätzlichen Semantisierung von Tageszeiten und ihrer Korrelation mit emotionalen

⁴⁸ Vgl. August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 63.

⁴⁹ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 61.

⁵⁰ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 71.

⁵¹ Vgl. August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 91.

⁵² August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 65; ähnlich auch die «Stacheln der Eifersucht», ebd. S. 70.

⁵³ Vgl. August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 70.

⁵⁴ Vgl. August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 62f.

⁵⁵ Vgl. August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 57.

⁵⁶ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 55.

Befindlichkeiten bzw. ihrer Bewältigung: Gehören die Tagesstunden der Leidenschaft und bringt der Abend Verzweiflung, so ist die Nacht die Zeit des Vergessens.

Als Drost sich in der Öffentlichkeit des Balles in eine junge Dame namens Julie verliebt, schläft er schlecht, und die Nacht bringt kein Vergessen mehr. Aufgrund der schweren Affektion löst er sich aus sämtlichen urbanen Beziehungen: Er reduziert seinen Aktionsradius regional auf seine Wohnung, nivelliert die Routine eines streng organisierten Tagesablaufs und nimmt sich – als Ursache oder auch als Folge – aus allem gesellschaftlichen Engagement heraus, bis ihm Julie, Tochter des Herrn von Zetten, versprochen ist. Nach wenigen Wochen Ehe, die rasch zu einer Entfremdung der Partner geführt haben, steht eines Morgens «de[r] Plan [ihres] Lebens»⁵⁷ zur Diskussion. Ein zentraler Bestandteil seines Entwurfes, den Drost zuvor mehrmals für sich durchgedacht hat, ist ein gemeinsamer Aufenthalt auf dem Lande. Er soll eine Ehekrise bewältigen helfen, für die nach Meinung des Ehemannes «die rauschenden Freuden der Stadt und ihre Langeweile»⁵⁸ verantwortlich sind. Noch vor kurzem selbst Mitglied einer niemals zuvor hinterfragten Konsum- und Spaßgesellschaft, sieht er ihre Institutionen nunmehr hauptsächlich von Julie frequentiert, was – zusammen mit gekränkter Eitelkeit und Eifersucht – nicht nur zu einer selektiveren Wahrnehmung des Verpflichtungs- und Unterhaltungsangebotes, sondern auch zu einer Neubewertung des städtischen Lebens in seiner Gesamtheit führt. Dem Burn-Out-Syndrom aus Kurzweil soll die Provinz, charakterisiert über die Schlagworte «Stille», «Natur» und «Einsamkeit»⁵⁹ und damit als Kontrastprogramm deklariert, Abhilfe schaffen. Im Vertrauen auf die Sensation des Anderen und die therapeutische Wirkung der Natur reist man nach dem Lande ab.

4.2. «[A]cht Stunden von hier»⁶⁰

Ziel der Reise ist Drosts Landgut, das die räumlich-zeitliche Distanz einer Tagesetappe nicht nur in eine absolute, in Zahlen faßbare, sondern auch in beträchtliche subjektive Ferne rückt. Zusammen mit einer neuen Lebensqualität soll sie eine emotionale Loslösung von der Stadt garantie-

⁵⁷ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 72.

⁵⁸ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 73.

⁵⁹ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 72.

⁶⁰ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 73.

ren. Wiewohl der Baron seinen Landsitz seit geraumer Zeit⁶¹ nicht mehr besucht hat, glaubt er dennoch wissen, daß er sich in einer «reizenden [sic] Gegend»⁶² befindet – ein Umstand, der ihn seiner Frau zusätzlich empfehlen soll. In der Erinnerung Schauplatz (s)einer unbeschwerter Kindheit, was nicht nur einem Gemeinplatz genügt, sondern im Hinblick auf die Motivierung der Handlung auch mitentscheidend für die Wahl des Reisezieles gewesen sein dürfte, erhofft sich Drost ähnliche Bekömmlichkeit für seine angeschlagene Ehe. Beides, vergangenes wie zukünftiges Glück, schreibt er einem latenten Einfluß der Natur auf den Menschen zu; seine wohltuende Wirkung erklärt er als eine Art Diffusion «natürlicher» Qualitäten wie Ruhe und Stille in das (bedürftige) menschliche Herz, das, einer langen Tradition folgend, nicht als physisches Organ, sondern als Sitz der Psyche gedacht wird. Erst in zweiter Linie koppelt Drost die nunmehr synonym gebrauchten Begriffe «Natur» und «Einsamkeit» auch an das liebende und nicht, wie bisher, allein an das kranke Herz. Indem nicht nur unterschiedliche Formen sozialen Zusammenlebens in Ehe und größeren gesellschaftlichen Verbänden hinterfragt und schließlich kanalisiert werden sollen, sondern auch ein ganz privater Gewinn in Aussicht gestellt wird, erhält ein primär sozial orientiertes Experiment eine neue, individualpsychologische Dimension.

Julie scheint die therapeutische Indikation für einen Urlaub auf dem Lande zwar nicht zu erfassen, unterstützt sie aber aus anderer Ursache und Zielsetzung. Erhofft sie sich einerseits Erholung von den Strapazen einer(?) durchtanzten Nacht, so kommt ihr die Reise auch aus einem zweiten, nicht minder banalen Grund gelegen: Die Abendgarderobe für das große Konzert läßt auf sich warten, und eine Blamage vor der Gesellschaft scheint somit unabwendbar. Während Drost, den der Erzähler mit männlichem Weitblick und Logik begabt, vor den als schädlich erkannten Einflüssen urbanen Lebens und damit vor einer veritablen Bedrohung flieht, verstellt Julie ein als typisch weiblich beschriebenes, intellektuelles und emotionales Defizit den Blick auf größere Zusammenhänge jenseits von Kosmetik und *haute couture*. Sie, die als Folge ökonomischer und sozialer Abhängigkeit nicht in erster Linie vor sich selbst, sondern vor anderen zu bestehen hat, muß eigenes Ungenügen vor einer institutionalisierten Gesellschaft fürchten. Aus demselben Grund konzentrieren sich die

⁶¹ Genannt wird der Zeitraum von zehn Jahren, was soviel bedeutet, daß Drost das Gut zuletzt als Teenager gesehen hat.

⁶² August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 73.

hastigen Reisevorbereitungen weniger auf die Zusammenstellung des Gepäcks, als auf einen korrekten Abgang: Weil man nicht aus der Stadt und aus der Öffentlichkeit verschwindet, ohne die Etikette zu wahren und mit ihr jene Konventionen hochzuhalten, denen man eigentlich widersagen will, verteilen gleich zwei Diener großzügig Abschiedskarten.

Julies Begeisterung gilt einer Fiktion, denn ihr Wissen und ihre gegenwärtige Meinung über die Natur entstammen nicht eigener Anschauung – sie selbst ist nie dagewesen –, sondern aus Büchern und vom Hörensagen, nicht zuletzt auch aus dem, was Drost ihr vorsagt. Gleichsam als Summe des bislang Gewußten und als Vorauszeichen des Erwarteten werden Geßners «Idyllen»⁶³ eingepackt, und schon am nächsten Tag rollt die Kutsche zum Tor hinaus. Wiewohl die Wahrnehmung des Außenraumes durch die Entfernung und die schaukelnde Bewegung des Gefährts ungenau bleibt, tut ein erstes Naturerleben aus der Geborgenheit des Reisewagens heraus seine Wirkung: «Blau und heiter»⁶⁴ hängt der Himmel über ihnen, und wie um die frohe Stimmung der beiden Ausfahrenden zu dokumentieren, singt die Lerche und blühen die Bäume. Flora und Fauna weisen auf einen Tag im Frühjahr, und die naturunerfahrene Julie zeigt sich von Details begeistert, die sie aus dem fahrenden Wagen eigentlich gar nicht sehen kann. Daß das gemeinsame Naturerleben nicht nur die Gestimmtheit des einzelnen, sondern auch ihr Verhältnis zueinander günstig beeinflusst, führt der anschließende dreifache Vergleich anschaulich vor: Wie die Zweige der Bäume schlingen sich ihre Hände ineinander, wie die Sonne auf den Wellen glänzt die Freude in ihren Augen, und Julies Atem weht «warm und rein»⁶⁵ wie der Frühlingswind an Drosts Lippen. Nur der dritte Vergleich nennt das *tertium comparationis* explizit und zeichnet mit der Qualität des unschuldig Reinen und warm Sinnlichen Julie aus, die beides auf sich vereinigt; auf einer imaginären Skala körperlicher und emotionaler Nähe bezeichnet er die (vorläufig) höchste Stufe der Klimax. Sowohl für Drost, der an seiner Frau eine neue Anschmiegsamkeit wahrnimmt und sie dauerhaft an sich zu binden sucht, als auch für Julie, die sich in geradezu kindlicher Entdeckerfreude die Natur ersieht, erhört und erriecht, sind die Erwartungen gleichermaßen erfüllt.

Mit der Entfernung von der Stadt – man ist mittlerweile fünf Stunden gereist und im Begriff, die befestigte Landstraße zu verlassen – nimmt

⁶³ Salomon Geßner, *Idyllen* (1756) und *Neue Idyllen* (1772).

⁶⁴ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 74.

⁶⁵ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 74.

auch die «Natürlichkeit» der Region zu. Dunkler Tannenwald säumt die Straßen, den Weg hat der Regen ausgewaschen, und tiefe Schlaglöcher bringen den Wagen zum Schwanken. Große Felsblöcke verlegen als Relikte vorausgegangener Unwetter den Weg, talseitig fällt der Hügel steil ab, und zu allem Überfluß rauscht im Tal ein Gebirgsbach über Wurzeln und Steine, um vorhandenes Unbehagen noch zu steigern. Zu der realen Gefahr gesellt sich eine quasi-mythische Bedrohung, wenn die finsternen Schatten des Waldes den Wagen zu verschlingen drohen. Mit der Veränderung von Witterung und Landschaft schlägt auch die Stimmung der beiden Reisenden, insbesondere Julies, um. Aus der unmittelbaren Anschauung resultiert nicht nur die bislang unbekannte Erfahrung des scheinbar Gesetzlosen und daher Unkalkulierbaren, sondern auch die ungleich erschreckendere Erkenntnis, wonach ein eben noch als real erlebtes Ideal durch die Gegenwart widerlegt und zum Trugbild wird.

Aus dieser Erschütterung heraus ist Julies Wunsch, «aussteigen»⁶⁶ zu wollen, zu verstehen, der zugleich mit einem momentanen Verlangen eine globale Skepsis dokumentiert. Der selbstgewählte Fußmarsch steigert die Bequemlichkeit nicht, und es wird deutlich, daß die Städter für das Landleben nicht geschaffen sind. Untauglich ausgestattet – die spitzen Steine bohren sich durch Julies seidene Schühchen –, läßt auch ihre Kondition zu wünschen übrig. Schon nach wenigen Schritten sinkt sie atemlos in den Schatten einer Tanne, und ungeachtet dessen, daß körperliche Schwäche meist als weibliche Eigenschaft gilt, darf auch Drost in dieser Ausnahmesituation schnaufen: Reiten und Tanzen ist eben doch nicht Gehen. Julies Verstimmung artikuliert sich in einer Abwertung des Reisezieles als «verwünschtes Landgut»⁶⁷ und in einem Vorwurf an Drost, sie unter Verheimlichung entscheidender Informationen – namentlich über die geographische Lage seines Landsitzes «in den Alpen»⁶⁸ – an diesen Ort gelockt zu haben. Alles in allem macht Julie keine gute Figur, und im Moment des tiefsten Unbehagens drängt sich ein erstes Mal die vor kurzem verlassene Stadt ins Gedächtnis, die sich für Julie durch ihre Differenzqualität zum eben Erlebten auszeichnet. Zu einer gehörigen Portion Selbstmitleid angesichts der zu erduldenen Kalamitäten gesellt sich unterschwelliger Stolz: Die Bekannten würden es gar nicht glauben, wenn sie

⁶⁶ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 75.

⁶⁷ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 76.

⁶⁸ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 76.

ihnen erzählte! Illustriert Julies Ungeduld einerseits ihren gesellschaftlichen Profilierungszwang, so erfüllt sie andererseits vorausdeutende Funktion. In Gedanken nimmt Julie bereits ihre Rückkunft vorweg und terminiert damit den Landaufenthalt, bevor er noch eigentlich begonnen hat, und um einer kleinen Sensation willen reduziert sie eine mehrtägige Reise auf eine einzige, unschöne Begebenheit. Der Ausflug wird ihr damit zu einem Umweg zu einem Ziel, das auch vorher schon erreicht war und das in der Erinnerung umso glänzender erscheint: die Stadt als Lebensraum.

Einen kleinen Vorgeschmack ihrer Bequemlichkeit bietet der Reisewagen, und die Rückzugsmöglichkeit wird sofort genutzt. Julie und Drost, die von einer direkten Kontaktnahme mit der Natur erst einmal genug haben, lassen sich erleichtert in die weichen Polster fallen. Während der Blickwinkel im ungeschützten Raum nach Ausdehnung – man nimmt nur sich selbst und die nächste Umgebung wahr – und Qualität – man realisiert ausschließlich das Abweisende, ja Bedrohliche der Natur – begrenzt ist, weitet sich die Perspektive durch den Blick aus dem Reisewagen. Über die Geborgenheit des Raumes wird eine subjektive Distanz zum Beobachteten aufgebaut, die wiederum eine objektivere Anschauung und Wertung ermöglicht: Weit dehnt sich das Land vor ihnen, muntere Quellen rauschen als Sinnbild des Lebens durch blühende Wiesen, und der Abendwind wiegt das Getreide hin und her. Nachhaltigeren Eindruck hinterläßt die konfliktreiche Annäherung an die Natur im zwischenmenschlichen Bereich, doch anders als die positive Erfahrung des Morgens wirkt sie ganz und gar nicht verbindend. Mißmutig drücken sich die verängstigten Passagiere in ihre Ecke des Wagens, Julie vorwurfsvoll und leise klagend, Drost schweigend. Keiner von ihnen unternimmt den Versuch einer verbalen oder nonverbalen Kommunikation, allein durch das Holpern und Schwanken des Gefährts entsteht ein nunmehr als unangenehm empfundener körperlicher Kontakt.

Die harmlose Frage Julies, ob man denn nicht bald da sei, bringt es ans Licht: Drost, der vor kurzem noch mit Überzeugung wußte, daß die kleine Paßhöhe der einzige zu überwindende Berg sei, kann sich plötzlich an die Lage seines Gutes nicht mehr so genau erinnern. Mit angestregten Augen sucht er die Gegend ab, um es zu orten und vertraut des weiteren auf die Kenntnis des Kutschers und den Instinkt der Pferde. Die Lage wird umso dramatischer, als es zu dunkeln beginnt, die Orientierung dadurch nicht leichter und die Stimmung der Heimatlosen nicht besser wird. Was man aufgrund der hereinsinkenden Nacht nicht mehr sehen kann, kann man hören und fühlen: Steinpflaster!

Der alte Verwalter, der seine Gäste willkommen heißt, ist ebenso überrascht wie überfordert. Für die schlecht präparierten Zimmer zeichnet aber nicht er, sondern ein infrastrukturelles Defizit der Provinz verantwortlich: Rückständig nicht nur im Ausbau der Verkehrswege, sondern auch in der Organisation zuverlässiger Informationsübermittlung, ist die Nachricht vom Eintreffen der Herrschaft nur eine Stunde vor derselben eingelangt. Müde und verstört, erkundigt sich Julie nach ihrer Schlafstätte, um gleich darauf erschrocken zurückzuweichen: «[I]n einem Bett' ohne Vorhänge»⁶⁹ kulminiert für sie das Unerhörte und Widrige des ganzen Tages. Entgegen ihren Bedenken schläft sie auch ohne Gardinen tief wie immer, und das wie üblich viel zu lang; als sie endlich erwacht, steht die Sonne bereits hoch am Himmel.

4.3. «[D]ie Arme der Natur»⁷⁰

Drost, der trotz des Mißerfolgs des vergangenen Tages an Überzeugung und Therapieplan festhält, inszeniert sogleich einen ersten, vorsichtigen Kontakt mit der Natur, indem er Julie ans Fenster führt. Wie die Strapazen der Reise ist auch der Mißton des Vorabends vergessen, und was in der Dämmerung grau und unwirtlich gewirkt hat, entpuppt sich im Sonnenschein rasch als «reizende [sic] Gegend»⁷¹. Heiter wie die Sonne ist denn auch Julies Blick, der mild auf einem kleinen Fluß ruht, der sich durch das Tal schlängelt; die Nachtigallen singen im Schatten des Ufergebüschs, Vögel schaukeln auf den Zweigen, Bäume breiten ihre blühenden Zweige aus, und als bukolische Note vervollkommen Schafherden an den Hängen das Genrebild. Die Harmonie der Landschaft bleibt nicht ohne Wirkung, man tauscht Zärtlichkeiten aus, und Julie reiht in einem kompromittierenden Glücksseufzer Geßner vor ihren Ehemann.

Der perfekte *locus amoenus* will nicht nur vom Fenster aus betrachtet, sondern erlebt und erfüllt werden, und so beeilt man sich in die «Arme der Natur»⁷². Wie so oft modifiziert eigenes Erleben die vorgefaßte Meinung, und bald schon entsteht durch die Hitze erster Verdruß. Einem Vorschlag Julies folgend, sucht man Schatten am Fluß, doch was den Erzähler zu einem empfindsamen Bild veranlaßt – auf dem «grünen Rasen» hängen «noch ungetrocknet von der Sonne» die «Thränen [sic] des Mor-

⁶⁹ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 79.

⁷⁰ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 80.

⁷¹ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 80.

⁷² August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 80.

gens»⁷³ –, führt bei Julie lediglich zu nassen Füßen und einer hysterischen Abwehrreaktion. Wieder in die Sonne zurückgekehrt, sucht Drost der neuerlichen Hitze Abhilfe zu schaffen: Mit der Aussicht auf einen Panoramablick ins Tal lotst er Julie auf einen Hügel, doch was aus der Ferne betrachtet so mühelos aussieht, erweist sich als kräfteraubendes Unterfangen – noch dazu, weil sie nicht den bequemeren Weg gewählt haben, sondern den Weidepfaden der Schafe folgen. Der letzte, steile Anstieg macht Julie Angst, und als sie sich noch dazu vor einer «großen braunen Figur»⁷⁴ erschreckt, flieht sie endgültig in Drosts Arme, der – wie schon einmal – hinterherkeucht.

Der Unbekannte, der so plötzlich vor ihr steht, erscheint Julie als wahrer Exote: Mit «ungekämmten Haaren, [...] schwarzen Augenbraunen [sic] und funkelnden Augen»⁷⁵ trägt er die charakteristischen Merkmale des Wilden – ein Eindruck, der durch seinen Begleiter, einen «schnaubenden Hund»⁷⁶, der zum Zeichen seiner Grimmigkeit erst gebändigt werden muß, noch verstärkt wird. Drost muß ihr die Erscheinung erklären: Es ist der Schäfer. Es ist Julies erste Begegnung mit der ländlichen Bevölkerung, und weniger, weil er ihr Zutrauen geweckt hat, als im Schock legt sie ihre unzweifelhaft kleine, weiße Hand in die rauhe Pranke des Hirten, der ihr hinaufhilft. Verstört durch die körperliche Erschöpfung und die unerwartete Konfrontation mit einem Einheimischen, vergißt Julie den eigentlichen Anlaß ihres Aufstiegs und flieht, ohne die Aussicht auch nur im geringsten wahrzunehmen, in den Wald. Noch viel später steht sie unter dem Eindruck der Begegnung, die sie – stärker als die Landschaft – betrifft und zu persönlicher Reflexion anregt. Angesichts des zwar markanten, aber singulären Exemplars «Schäfer» kann sie sich nicht genug wundern, welche Menschen «hier»⁷⁷, das heißt, in der Provinz, leben. Die ungewöhnliche Erscheinung wird ihr stark generalisierend zum Typus des *rusticus* schlechthin und legt in der Erinnerung noch an Profil zu: Was zunächst in der Zugehörigkeit zur Landbevölkerung seine Erklärung gefunden hat, glaubt Julie nunmehr (auch) als charakteristisch für Wegelagerer und Räuber zu erkennen. Ohne auf die phantastischen Eskapaden seiner Frau einzugehen, hebt Drost – ganz pragmatisch – die positiven Seiten

⁷³ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 80.

⁷⁴ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 82.

⁷⁵ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 82.

⁷⁶ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 82.

⁷⁷ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 82.

des «Kerls»⁷⁸ hervor. Anstatt sie in Beziehung zur aktuellen Situation zu setzen, mißt Julie die korrigierende Aussage wie die Figur des Schäfers an Geßner, dem berühmtesten der deutschen Idyllendichter. Seine Figurendarstellung sehe so ganz anders aus! Als Erklärung für diesen erstaunlichen Umstand – immerhin war ihr Geßner bislang stets ein guter Führer durch die erzählte Natur gewesen – zieht sie nur zwei Dinge in Betracht: Entweder habe Geßner solche Menschen nicht gesehen und also auch nicht über sie berichten können, oder aber er habe sie wohl gekannt, aber bewußt verschwiegen bzw. in seiner Darstellung geglättet. Während das eine zwar nicht für die Sachkenntnis des Dichters spricht, seine Autorität im wesentlichen aber unangetastet läßt, macht ihn das andere im Urteil Julies zum Kolporteur von Lügengeschichten. In jedem Fall rüste er aber schlecht für das «richtige» Leben in der Natur, das Julie und Drost nun kennengelernt zu haben glauben. Man einigt sich schließlich darauf, daß Geßner ein Meister des Schönen und Verschweigens sei und entthront ihn damit als Naturschilderer, um ihn gleichzeitig als Dichter, genauer gesagt, als Idyllendichter, zu restaurieren. Ebensowenig wie das Problem von dichterischer Wahrheit fortgedacht wird, ist Julies ethnographisches Interesse von Dauer: Abgehandelt an einem Exemplar seiner Gattung, ist Julies Option für die Vertreter «primitiver» Gesellschaften bald erschöpft. Man einigt sich darauf, den Wald mit dem Zimmer zu tauschen – der kühlende Schatten sei zwar derselbe, aber das Sofa sei weicher –, und macht sich auf den Heimweg.

4.4. «[A]us der Loge betrachtet»⁷⁹

In die Geborgenheit des Zimmers zurückgekehrt, faßt Julie in Worte, was ihr die Naturbegegnungen der letzten beiden Tage so drastisch vor Augen geführt haben: Ersetzt die Unmittelbarkeit des Erlebens die Distanz von Beobachtung oder Vorstellung, so wirkt sie häufig desillusionierend. Was für nahezu alle Lebensbereiche gültig ist und daher als Grundwahrheit gelten kann, ist auch Julie bekannt; allerdings verzichtet sie auf eine populärphilosophische Kür, um statt dessen den Dualismus von Sein und Schein auf originelle Weise kurzzuschließen: «[D]ie Natur ist wie unsere Oper»⁸⁰. Der ungewöhnliche Vergleich bedarf denn auch einer Erklärung durch (s)ein *tertium comparationis*, das der Satz «Heute Morgen aus der

⁷⁸ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 82.

⁷⁹ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 84.

⁸⁰ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 84.

Loge betrachtet, war alles so schön, und betreten Sie das Theater, so schwinden ihre Reitze [sic]»⁸¹ unter Beibehaltung des Bildes vom Schauspiel und über die mehrfache Antithese von hier und da, einst und jetzt, Verheißung und Enttäuschung, ausführt.

Als die Kirchturmuhre eins schlägt und damit bedeutet, daß Mittag bereits vorüber ist, zweifelt Drost an der Zuverlässigkeit der «langweiligen Dorffuhren»⁸², denen er freilich etwas Besseres entgegenzusetzen hat: seine (Taschen)uhr, deren Qualität er in erster Linie dadurch verbürgt sieht, daß sie in der Residenz gefertigt und eingestellt ist. Als es dennoch ein Uhr bleibt, kleidet man sich zum Mittagstisch um. Angesichts ihrer nassen Schuhe erinnert sich Julie an das Ufergebüsch, um es in mythologischer Anwendung anstatt der ganz und gar arglosen Vögelchen mit Sirenen zu bevölkern, deren Gesang ja bekanntlich in einen (nassen) Untergang führt – und wieder läßt Drost ihre Phantasie gewähren. Den Gewohnheiten der Stadt folgend, geht die Erfrischung über das unbedingt Notwendige hinaus und schließt eine große Toilette mit Kamm und Puder ein. Als man endlich zum Essen schreitet, schlägt die Dorffuhr zwei.

Der Mittagstisch macht ein latentes kommunikatives Defizit augenscheinlich: Man hat einander nichts zu sagen. Mit dem gesellschaftlichen und kulturellen Angebot der Residenz haben Julie und Drost auch ihren Gesprächsstoff zurückgelassen. Gewohnt, entsprechend den Rubriken «Lokales», «Kultur» und «Leute» ausschließlich das Leben anderer zu besprechen, wissen sie, plötzlich auf sich selbst gestellt, nichts mit sich anzufangen. Ihre Leere drückt sich auch in ihrer Körperhaltung aus: Drost sucht im Nachdenken seine Ratlosigkeit mannhaft zu überspielen, und Julie betrachtet in weiblichem Verlegenheitsgestus ihre Hände. Nachdem bereits die Naturhaftigkeit der Provinz als hinderlich empfunden wurde, machen sich nun auch Stille und Einsamkeit – beides essentielle Indizien von Drosts Therapieplan – ungünstig bemerkbar. Dem Fehlen eines realen Gesprächsgegenstandes schafft eine zweifache Illusion Abhilfe.

Mit der an Drost gerichteten Frage, ob er wisse, daß heute am städtischen Theater *Hamlet* gegeben werde, bricht Julie das peinliche Schweigen und inszeniert damit neuerlich einen gedanklichen Abstecher aus der «reizende[n] [sic] Gegend»⁸³. Ihre eigentliche Absicht, eine baldige Rückkehr in die Stadt zu bewirken, verbirgt sie hinter einer scheinbar unver-

⁸¹ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 84.

⁸² August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 84.

⁸³ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 80.

fänglichen Entscheidungsfrage. Um Drost umzustimmen, hat sie noch einiges an Überzeugungsarbeit zu leisten, und Hamlet wird das seinige dazu tun, die Defizite der Provinz bewußt zu machen. Mit einem zeitgleich stattfindenden kulturellen und gesellschaftlichen Event, das die Entfernung einer Tagereise in die Vorstellung zwingt, greift Julie auf einen bewährten Gegenstand der Unterhaltung zurück. Drost läßt sich lediglich auf die literarisch-persönliche Dimension des Ereignisses ein, adressiert den Titelhelden als einen großen Menschen, um über den Zusatz «ich denke mich immer in seine Lage»⁸⁴ eine partielle Identifikation mit sich selbst herbeizuführen. Dem Großen – dem moralischen Rang Hamlets steht die Gefühlshaftigkeit Ophelias gegenüber, und die unterschiedlichen Präferenzen Drosts und Julies sind durchaus geschlechtsspezifisch – ist eine Dumme beigegeben: Ophelia genießt als weibliche Identifikationsfigur Julies Mitleid, weil ihr die Liebe den Verstand raubt, und in pathetischer Wendung reicht Julie ihrem Mann die Hand – wenn auch nur über den Mittagstisch. Was die Einsamkeit verabsäumt hat, leistet die fiktive Gesellschaft zweier literarischer Figuren: Die beiden Eheleute kommen einander näher, wenn auch nur kurzfristig. Julies Gefühlsaufwallung schlägt rasch in offenes Bedauern über die verpaßte Theateraufführung und in kleinlichen Neid ihren Schwestern gegenüber um, die sich gewiß auf diesen Abend freuen würden. Wie als Folge einer summarischen Reminiszenz – der eigentlich «Schuldige» an ihrem Landaufenthalt ist immerhin Drost – entzieht sie ihm ihre Hand, um vom Ideal des Theaters und der Stadt in die Gewöhnlichkeit der Provinz zurückzukehren. Auf einen kleinen Nachschlag mag sie dennoch nicht verzichten: Ihre Garderobe wäre heute bestimmt fertiggeworden! Mit den Stoßseufzern «Arme Ofelia [sic]!» und «Armer Hamlet»⁸⁵, die niemand anders als Julie und Drost bedauern, verstummen beide – kaum zurück von ihrer imaginären urbanen Episode.

4.5. «Es war ja Gesellschaft»⁸⁶

Wie man ein Defizit zu füllen sucht, indem man das Versäumte imaginiert und verbalisiert – man spricht über das Theater, anstatt ihm beizuwohnen, und räsontiert über eine Stadt und eine Gesellschaft, in der man nicht ist –, besteht auch der weitere Abend aus Ersatzhandlungen. Ge-

⁸⁴ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 85.

⁸⁵ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 85f.

⁸⁶ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 86.

rade, als das Schweigen sich wieder breitzumachen droht, absolviert das ortsansässige Pastorenehepaar seinen Antrittsbesuch. Obwohl Herr und Frau Pfarrer unangemeldet erscheinen – daß auch diese Ungehörigkeit ländlichen Gepflogenheiten entspricht, bleibt ungesagt –, werden sie bereitwillig empfangen: «Es war ja Gesellschaft!»⁸⁷, und außer mit dem Sensemännchen von Verwalter und dem Rübezahl von Schafhirten hat man die letzten beiden Tage nicht gesprochen. Wenngleich weniger exotisch, dafür aber ebenso markant, löst das Pastorenpaar Julies Vermutung ein, nach der alle Landbewohner kurios seien. Der Pfarrer ist, der Vorstellung vom rührigen und gesunden Landmenschen folgend, rotbackig. Selbst kleinwüchsig und untersetzt, bildet er zusammen mit einer großen, hageren Frau ein ungleiches Paar. Sprichwörtlich schlecht gekleidet, kann ihre Aufmachung durch die ländliche Umgebung, die freilich auch in Modefragen hinterherhinken muß, nicht hinreichend erklärt werden. Und weil man nun schon einmal auf dem Lande ist, sind die drastischen, Komik hervorrufenden Vergleiche der anschließenden *descriptio personae* durchwegs der Natur entlehnt: Frau Pfarrer nimmt sich neben dem kompakten Ehemann nicht nur aus «wie der Gotthard [in der] Schweiz» – auf ihrem Haupt liegt Puder «wie eine Schneerinde»⁸⁸ auf dem Gipfel des Viertausenders –, sondern sie blickt auch so auf ihn hinunter; ihr Kleid ist nicht hell-, dunkel- oder leuchtend-, sondern himmelblau, und es fällt nicht an ihr herunter, sondern es umschwebt sie – noch dazu «wie der Äther»⁸⁹. Der Pfarrer dagegen krümmt sich, außer seinen glühenden Wangen farblos, «wie eine dunkle Wolke»⁹⁰ zu ihren Füßen.

Weil eine Gesellschaft nur so gut ist wie ihre Unterhaltung, sucht man eifrig nach geeigneten Gesprächsthemen. Wenngleich sich Männer und Frauen zusammenfinden, um die Suche nach dem kleinsten gemeinsamen Nenner zu vereinfachen, provozieren unterschiedliches Vorwissen und Interesse von Städtern und Landbewohnern einige Kommunikationsprobleme. Während der Herr Pfarrer mit den englischen Doggen Drosts nichts anfangen kann, da sie als Hirtenhunde untauglich sind und daher auf dem Land nicht gehalten werden, hat Julie von Flachs und Gewittern keine Ahnung, weil sie in der Oper nicht vorkommen. Schon bald weiß man nichts mehr zu sagen; der Pfarrer dreht seinen Hut, Drost mustert die Bilder an der Wand, Julie preßt die Lippen aufeinander, und die Pfar-

⁸⁷ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 86.

⁸⁸ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 86.

⁸⁹ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 86.

⁹⁰ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 86.

rerin schweigt. Als sich die Gäste beklommen anschicken zu gehen, zeigen Julie und Drost, daß sie ihren Knigge gelernt haben und vergessen über die geheuchelte Freude der neuen Bekanntschaft auch nicht die Aufforderung, doch recht bald wiederzukommen. Die Reaktion der Besucher zeugt von jenem Mißverständnis, das nur unterschiedliche Konventionen hervorbringen können: Die Schönredneri der Gastgeber als freimütige Erklärung verkennend, quittiert der Pfarrer ihre Artigkeit mit einem fröhlichen, seine Frau mit einem triumphierenden Gesicht. Mit Ironie werden die beiden noch verabschiedet, als sie schon längst zur Tür hinaus sind: Drost wertet ihr Versprechen, den Besuch bald wiederholen zu wollen, als gemeine Drohung, und Julie kommt endgültig zu dem Schluß, daß es hier «von interessanten Menschen» nur so «wimm[le]»⁹¹.

Es ist kaum zu glauben, daß man nur wenige Stunden später die Gesellschaft der verlachten Provinzler sucht. Die Uhr zeigt acht, als in Ermangelung anderer Sensationen erneut das Pastorenehepaar erhalten muß. Herr und Frau Pfarrer liefern willkommenen Gesprächsstoff, und ähnlich wie für andere unliebsame Eindrücke arbeitet das Phänomen der verklärenden Erinnerung auch für das ungleiche Paar. Dennoch kann man sich nicht dazu durchringen, das Urteil über die Pfarrersgattin, ihre äußere Erscheinung und ihre Unbedarftheit zu revidieren, wenngleich man auch ihr etwas Positives abgewinnen kann: Indem sie sich lächerlich mache, komme ihr doch ein gewisser Unterhaltungswert zu. Ungleich besser funktioniert der beschönigende Effekt für den Pfarrer, dem zugebilligt wird, intelligent und gebildet zu sein und für den man ernsthaft in Erwägung zieht, ihn rufen zu lassen. Die spontane Idee wird jedoch mit einem Hinweis auf die späte Stunde und mit einem Seitenhieb auf den Lebensrhythmus der Landbevölkerung bzw. wie man sich diesen vorstellt, verworfen. Julie und Drost gehören einer Gesellschaft an, die durchtanzte Nächte und verschlafene Mittage als Privileg und identitätsstiftendes Moment sieht. Für abweichende Lebensformen und ihre Notwendigkeiten zeigen sie weder Interesse noch Verständnis. Die Provokation der Formulierung, wonach Städter zu Bett gehen, während sich Bauern «in den Federn [wälzen]»⁹², gipfelt in der expliziten Wertung Julies, die das alles unter Hervorkehrung maliziöser Zimperlichkeit «abscheulich»⁹³ findet. Sinnvolle Alternativen sind rar – Julies Angebot, noch einmal singen zu wollen, schlägt er ziemlich uncharmant aus –, und so regt Drost an, zu

⁹¹ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 87.

⁹² August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 89.

⁹³ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 89.

Bett zu gehen. Julie lehnt ab, weniger aus persönlicher Abneigung gegen eine vorgezogene Nachtruhe, als aus Furcht vor der Etikette und sozialer Diskriminierung: Würden die Bekannten in der Stadt davon erfahren, so würden sie mit Fingern auf sie zeigen. Einmal mehr charakterisieren ihre Bedenken Julie als abhängig von der Anerkennung anderer, über die eine städtische Erzähl- und Tratschkultur entscheidet.

Bis auf die unmittelbare Dienerschaft ist die Auswahl der Landbewohner, die vorgeführt werden, begrenzt. Als «die anderen» sorgen sie für Entsetzen oder auch Belustigung, in jedem Fall sind sie aber eine willkommene Sensation. Besprochen werden sie nicht in erster Linie für sich: Ein unwillkürlicher Vergleichsmechanismus setzt sie in Relation zum realen Erleben ihrer städtischen Betrachter und zu einer Leseerfahrung, die sich in Sachen Provinz auf eine einzige, bislang als verlässlich beurteilte Quelle beschränkt. Zur eigenen, d. h. städtischen Lebenswelt, stehen der «Schaf-» und der «Volkshirte[]»⁹⁴ in augenscheinlicher Opposition – in der Residenz hat man weder mit dem Typus des einen noch mit dem des anderen Bekanntschaft gemacht; in Geßners Genrebildern, die zwar lächerlich-biedere Dorfpfarrer, nicht aber beängstigend-athletische Schäfer kennen, sind sie dagegen unterschiedlich repräsentiert. Zum Maßstab dichterischer Authentizität geworden, provozieren sie eine freilich wenig problemorientierte Diskussion zum Realitätsgehalt von (Geßners) Dichtung und führen zu einer abweichenden Einschätzung des Erzählers: Während das Fehlen des als Schafhirte kostümierten Wilden immerhin Stirnrunzeln erzeugt – die Lüge wird im vorsätzlichen oder auch unabsichtlichen Verschweigen lokalisiert –, restauriert die Bekanntschaft mit dem Pastorenehepaar das Vertrauen in die «treffend[e]»⁹⁵, das heißt realitätsnahe Personenschilderung Geßners.

4.6. «[D]ie raube Wirklichkeit»⁹⁶

In einem mehrstufigen Eskapismus führt der Weg zurück in die Stadt über die Illusion. Sie soll der «rauhe[n] Wirklichkeit»⁹⁷, wie Drost und Julie sie sich bei Geßner angelesen und die sie in der Provinz ungleich intensiver «am eigenen Leib» verspürt zu haben glauben, eine Welt des Schönen entgegenhalten. Worte haben mehrmals versagt, und so sucht man die

⁹⁴ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 87.

⁹⁵ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 88.

⁹⁶ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 88.

⁹⁷ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 88.

Vollkommenheit aus Tönen zu entwerfen. Ähnlich wie zuvor die Literatur – «Geßner [...] und die Liebe»⁹⁸ –, wird ihnen jetzt die Musik zur unabdingbaren Zutat ihres Glücks. Als «schöne Welt der Täuschung»⁹⁹ vermag sie das Alltägliche auch im Gefühlhaften zu überwinden und läßt das Realistisch-Banale zugunsten einer Feierlichkeit der Emotionen zurücktreten. Und während der Erzähler Musik und Liebe in das schwüle Bild von der «schöne[n] Blume des Genusses» kleidet, die «ihre zarten Blätter in den Wellen des Gesanges»¹⁰⁰ entfaltet, versinkt – gleichsam als Tribut des Naturhaften an die Schönheit – die Sonne hinter den Bergen. Am Fenster stehend, erleben Drost und Julie – eins mit sich selbst, dem anderen und der Natur – ein elementares Schauspiel, das die Qualität von Natur und Kunst bzw. Künstlichkeit neu auslotet. An Einzelheiten wie der Herbheit der Landschaft und ihrer schrulligen Bewohner haben sie ihre pauschale Ablehnung der Provinz gegenüber festgemacht; der Eindruck eines vergleichsweise irregulären Details genügt, um ihr Urteil zu revidieren. Argumentativ ist dem plötzlichen Faible für das Natürlich-Reale nicht beizukommen, und so nivelliert Drost voraufgegangene Wertungen in der Anspielung «Sie sehen im Hamlet die Sonne nicht untergehen»¹⁰¹, um sie zuletzt im unausgesprochenen Paradoxon von der idealen Realität kurzzuschließen. Julie stimmt seiner Einschätzung zu und transponiert das echte Naturerlebnis in ein echtes Gefühlserlebnis: Hamlet und Ophelia, adressiert über das verständnissinnige Personalpronomen «sie»¹⁰², seien definitiv nicht so glücklich wie sie beide. Die roten Abendwolken «verglüh[jen]», die Nacht «h[ä]ng[t] über der Gegend»¹⁰³, und weil es also nichts mehr zu sehen gibt und es darüber hinaus empfindlich abkühlt, verläßt man das Fenster. So wie mit dem Versinken der Sonne auch ihre sprichwörtliche Wärme verlorengelht, kehrt mit der Loslösung vom gemeinsamen Naturerlebnis das Schweigen zurück, und Julies irrationaler Wunsch, die Sonne möge doch langsamer untergehen, drückt weniger die Sehnsucht nach einem nicht endenden Naturspektakel «Abenddämmerung» aus, als nach jener geistigen und körperlichen Harmonie, die sie für wenige Minuten gelebt haben. Drosts Idee von der therapeutischen Wir-

⁹⁸ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 80.

⁹⁹ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 88.

¹⁰⁰ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 88.

¹⁰¹ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 88.

¹⁰² August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 89.

¹⁰³ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 89.

kung der Natur ist damit bestätigt; allein die Zuverlässigkeit und die Wirkungsdauer des Medikaments lassen noch zu wünschen übrig.

Es ist noch immer acht Uhr, und um der Schande des Früh-zu-Bett-Gehens zu entkommen, sucht man nach alternativem Zeitvertreib. Ermutigt durch die günstige Wirkung von Musik und Natur, schlägt Drost eine Art Rollenspiel vor: Sie sollten einander schreiben und damit nachholen, was sie von Anbeginn ihrer Beziehung versäumt hätten. Das Ziel der kleinen Inszenierung – jedem der beiden fiktiven Briefpartner wird ein Platz in einer Ecke des Zimmers angewiesen, ein Ofenschirm suggeriert zusätzlich räumliche Trennung – läßt sich nur vermuten: Die Indirektheit der Kommunikation soll jene Befangenheit lösen, die Drost unter anderem für die fortschreitende verbale und emotionale Entfremdung verantwortlich macht. Um Julie, die Ablehnung signalisiert, emotional zu überzeugen und gleichzeitig das Experiment zu kanalisieren, beschwört er sentimentale Bilder aus einer nicht erzählten Vergangenheit und sucht sie in der (vorgestellten) Erinnerung zu etablieren. Was für Drost die symbolische Beseitigung eines vergangenen und gegenwärtigen kommunikativen Defizits im verschrifteten Liebesbeweis darstellt, bleibt für Julie ein zweifelhaftes Amusement. Nur mühsam bringt sie ihre Zeilen zu Papier, und anstatt des erwarteten Liebesbriefes produziert sie einen «Aufsatz [sic]»¹⁰⁴, für den ihr der Aufenthalt auf dem Lande lediglich Impuls, die intendierten Protagonisten nur Nebenfiguren sind. Unter dem Titel «Sie geben heute Hamlet»¹⁰⁵ inszeniert Julie in einer Mischung aus Erfahrung und Vorstellungskraft ein ganz anderes Thema: ein gesellschaftliches Ereignis, in dem auch sie ihren Platz einnimmt – bezeichnenderweise im neuen Anzug. Daß sie sich in einem eher phrasenhaften Schlußsatz an die Seite ihres «Geliebte[n]»¹⁰⁶ stellt, vermag den ungünstigen Eindruck nur bedingt zu überspielen. Nicht füreinander, sondern – der Theateraufführung gleich – vor einem und für ein Publikum, das geheimnisvoll «die Versammlung»¹⁰⁷ genannt wird und sich ausschließlich aus Mitgliedern der städtischen Gesellschaft rekrutiert, gilt es das Glück zu leben.

Drost, der einen fiktiven Brief erwartet und eine nur allzu realistische Erzählung bekommen hat, ist zutiefst enttäuscht. Angesichts einer Frau, die vor einer Verbundenheit mit dem Ehemann ihre Bindung an gesell-

¹⁰⁴ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 89.

¹⁰⁵ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 92.

¹⁰⁶ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 92.

¹⁰⁷ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 92.

schaftliche Konventionen bekennt, und angesichts einer Darstellung, die ihn zur Nebensächlichkeit degradiert und seine Ehe auch jenseits eines heischenden Publikums als Inszenierung entlarvt, kann Drost seine Enttäuschung kaum verbergen. Was er dem «Komödienzettel»¹⁰⁸, der eigentlich ein Tragödienzettel ist, entgegenzuhalten hat, klingt «lächerlich wie ein Lied aus Arkadien»¹⁰⁹. Scheint der Vergleich einerseits dazu angetan, um Drosts Zeilen über ihre stimmungshafte Qualität als lyrisch in einem weiteren Sinn und über ihre geistige Heimat Arkadien als idyllisch zu charakterisieren, so betreibt er andererseits im *tertium comparationis* ihre Entwertung. Zusammen mit der aktuellen Einschätzung seines Bekenntnisses wird die Fiktion glücklicher Idylle, die nicht in Arkadien, sondern auf einem Landgut irgendwo in Deutschland stattfinden hätte sollen, als «lächerlich» entdeckt. Um sich eine weitere Blamage zu ersparen, zerreißt Drost sein Manifest ungelesen und vernichtet zusammen mit dem Manuskript auch eine Hoffnung. Julie quittiert seine Erregung mit einem Gähnen, das sie als Folge der Anstrengungen des Schreibens ausgibt; plötzlich müde und schlafwillig, zieht sie sich mit der ironischen Bemerkung, daß die Sonne eben früh untergehe in Arkadien, zurück. Über das Naturschauspiel des Sonnenuntergangs und seine symbolische Qualität in direkte Relation zur ländlichen Gegenwart gesetzt, beurteilt sie nicht nur das Glück der Idylle, sondern auch jenes der Liebe als vergänglich.

4.7. «Die Reitze [sic] der Schöpfung»¹¹⁰

Was die erlebte Gegenwart und die selbst auferlegten Reminiszenzen an die glückliche Zeit junger Liebe oder ihre Utopie nicht leisten konnten, löst auch der Schlaf nicht ein. Zum Zeichen einer tiefen Beunruhigung wird Drost bereits um drei Uhr morgens wach, und ist er am Vortag mit dem Abendrot zu Bett gegangen, steht er nun mit der Morgendämmerung auf. Die aufgehende Sonne taucht die Landschaft in rötliches Licht, nach und nach gewinnen die Gegenstände an Konturen und entfalten die «Reitze [sic] der Schöpfung»¹¹¹. Zusammen mit der Erinnerung an unbeschwerte Kindertage und im Vertrauen auf den beginnenden Tag wecken sie in Drost den Wunsch, auch Julie an dem Naturschauspiel teilhaben zu

¹⁰⁸ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 92.

¹⁰⁹ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 93.

¹¹⁰ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 94.

¹¹¹ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 94.

lassen. Vielleicht ist es der bleibende Eindruck weniger glücklicher Augenblicke mit Julie, die er zwar nicht in der aufgehenden, so doch in der sinkenden Sonne erlebt hat und die er über die Analogie der Situation zu restaurieren sucht, die ihn Julie wachrütteln läßt; vielleicht ist es aber auch das Vertrauen auf die erprobte Wirkung des Neuen in der Natur, denn im *Hamlet* sieht man die Sonne wohl auch nicht a u f gehen.

Julie reagiert unwirsch und schätzt die Zeit auf ein sprichwörtliches Mitternacht; ihr subjektives Erleben drückt sich auch in der sachlich freilich unrichtigen Feststellung aus, wonach in dem «verwünschte[n] Land»¹¹² die Sonne früher als in der Stadt auf- und untergehe. Schlaftrunken und mißmutig steht die nur langsam zu sich kommende Julie im Gegensatz zur erwachenden Natur: In einer für die Natur- und Personenbeschreibung charakteristischen Anhäufung und Kombination von Metaphern und Personifikationen «glüht[]» das Morgenrot «auf den Stirnen der Berge», «haucht» der Wind durch die Blüten, «wälzt» der Strom seine Wellen, «erwachen» die «Stimmen» auf den Zweigen und «steigt» die Sonne blendend hinter den «Gipfeln der Wälder»¹¹³ empor. Das Ereignis für die Sinne bleibt nicht ohne Wirkung auf die psychische Gestimmtheit Julies, deren Augen wie schon tags zuvor «heiter»¹¹⁴ werden, und auch diesmal geht mit der Affektion durch die Natur eine körperliche Erregung einher. Was die geballte erotische Metaphorik einleitet – die Blütenkelche kehren wieder im Bild der (einmal aufgeschlossen) blühenden Lippen, die Kraft des Stromes und sein Rhythmus finden in geradezu wörtlicher Entsprechung ihre Parallele in Julies wogender Brust –, endet nicht (nur) in einem Kuß und einer Umarmung am Fenster: Sprachlos ziehen sich Drost und Julie zurück, und als sie sich trennen, steht die Sonne hoch am Himmel. Freilich weniger unter dem Eindruck des organisierten Naturerlebnisses als der außerplanmäßigen erotischen Begegnung, ist es diesmal an Julie, «[d]ie armen Leute in der Stadt»¹¹⁵, zu bedauern, die die Sonne nicht aufgehen sehen würden.

Ein dummer Zwischenfall beim Frühstück beendet das harmonische Beisammensein jäh: Eine «warme[] Quelle»¹¹⁶ verbrüht Julie die Hand und – ebenfalls durch ihre Ungeschicklichkeit – Drost die Füße, der zum

¹¹² August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 95.

¹¹³ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 95.

¹¹⁴ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 95.

¹¹⁵ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 96.

¹¹⁶ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 97.

Zeichen der vergossenen Wassermenge und um seinen Teil des Mitleids zu erhaschen, behauptet, in seinen Patschen «wie eine Ente»¹¹⁷ zu schwimmen. Vielleicht erinnert Julie der überdies wenig gelungene Vergleich aus dem Tierreich an den eigentlich Schuldigen der Misere: Es ist Drost, der mit «seiner» Sonne das Unglück heraufbeschworen habe. In der Meinung Julies könne man sich ein solches Naturschauspiel ja gönnen, wenn es am späteren Vormittag stattfinde; deswegen aber um Mitternacht am Fenster zu stehen, entbehre jeglicher Vernunft. Ist Drost's morgendliche Eskapade einerseits Rechtfertigung ihres Ungeschicks, so ist sie ihr andererseits probates Mittel, um ihn zu erpressen: Weil sie ihm zuliebe die Sonne hat aufgehen sehen, muß er sie nun in die Kirche begleiten.

4.8. «Die Dünste des Feldbaues»¹¹⁸

Der «rauhe Zusammenklang»¹¹⁹ der Glocken unterbricht ein mehrminütiges Schweigen, in das Drost sich unter dem trotzigen Vorwand der Unpäßlichkeit zurückgezogen hat. Sogleich ist Julies Neugier geweckt, sie eilt ans Fenster und sieht die Dorfbewohner zur Kirche gehen. Wenn bisherige Begegnungen mit einzelnen Vertretern der Landbevölkerung eine bestehende Voreingenommenheit eher verstärkt als abgeschwächt haben, so scheint das Kollektiv ungleich attraktiver. Mit Augen, die so «belebt [sind] wie die Straße»¹²⁰, äußert Julie den Wunsch, ebenfalls zur Messe zu gehen. Daß sie damit weniger ein religiöses als ein soziales Bedürfnis dokumentiert, macht das ganz und gar profane Argument deutlich, mit dem sie Drost zu überzeugen sucht: In der Kirche gäbe es immerhin Menschen¹²¹. Zu einer willkommenen Gelegenheit, der bedrückenden sozialen Isolation abzuhelfen, gesellt sich soziologisches Interesse: Drost ist gespannt, wie die Leute auf dem Lande so beten.

Wenig später betreten die beiden die Kirche, doch auch das Volk Gottes weiß um soziale Zugehörigkeiten. Obwohl er nur selten zu Gast auf seinem Landgut ist¹²², wird Drost vom Mesner gleich erkannt und

¹¹⁷ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 98.

¹¹⁸ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 102.

¹¹⁹ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 99.

¹²⁰ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 99.

¹²¹ «Es sind doch Menschen darin» (August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 99), vgl. dazu auch die Bemerkung «Es [war] ja Gesellschaft» (S. 86), mit der das Pastorenehepaar toleriert wird.

¹²² Zuletzt vor zehn Jahren.

zum Herrenstuhl geführt. Durch den Ehrenplatz als Herrschaft ausgewiesen, exponiert sie die Sitzordnung den Blicken des Volkes ebenso wie jenen des Pfarrers. Während sich die Bauern von Anwesenheit und Aufmachung der Städter unbeeindruckt zeigen – andächtig starren sie «in»¹²³ den Mund des Predigers und diskriminieren die Fremden über die Gleichgültigkeit ihrer Akzeptanz –, ist der Pfarrer ungleich empfänglicher für Rouge und ein «Nachtkleid», das «selbst in der Residenz für schön gelten konnte»¹²⁴. Sein Vortrag gerät nach einem Blickkontakt mit Julie völlig aus dem Konzept, er legt zum Zeichen heftiger Irritation seinerseits Rot auf und sucht Zuflucht in einem verfrühten «Amen». Über eine Wirkung auf Julie, der die Qualen des Pastors nicht verborgen geblieben sein können, handelt die Erzählung nicht; von Drost's Reaktion kann sie nicht berichten, da er anderweitig beschäftigt ist: Er zählt die Bewohnerinnen des Dorfes. Was als kleine Gedächtnisübung beginnt, endet in einer Skizze zum Thema Physiognomie und Statur, und obwohl seine Aufmerksamkeit ausschließlich der weiblichen Population gilt, kann er nichts Erfreuliches entdecken: Ausdruckslose Gesichter, sonnenverbrannte Hände und grobe Formen widersprechen dem Ideal der Reichen und Schönen aufs heftigste.

«[R]auh[]»¹²⁵ wie das Äußere der Gestalten sind auch ihre Stimmen, und ein durchdringender Volksgesang, der eine ähnlich schaurige Orgel noch «überheult»¹²⁶, reißt sowohl Julie als auch Drost aus der Lethargie ihrer mißmutigen Betrachtungen. Als sporadische Kirchenbesucher aus sozialem und soziologischem Interesse sind sie in Fragen der Liturgie wenig versiert, und beunruhigt sehen sie sich nach Quelle und Anlaß des fürchterlichen Getöses um. Während das Entsetzen Julies Empfindungen betäubt, fühlt sich Drost, der sein Gehör an Konzert und Oper ausgebildet hat, schmerzhaft der gewaltigen Geräuschkulisse ausgesetzt, und das Unbehagen wird durch die Aggressivität des zum Altar drängenden Volkes zusätzlich gesteigert. Stärker noch als akustische Reize und die räumliche Beklemmung erweist sich eine andere Provokation: Es stinkt! Drost sucht sich den «Dünste[n] des Feldbaues und der Pferdezuht»¹²⁷ durch Beherrschung seiner unwillkürlichen Körperfunktionen – er «drückt»

¹²³ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 100.

¹²⁴ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 100.

¹²⁵ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 101.

¹²⁶ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 101.

¹²⁷ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 102.

seine Geruchsnerve «zusammen»¹²⁸ – zu entziehen, Julie schüttet sich Rosenöl in den Ausschnitt, und während sich noch die wohltuenden Essenzen «dunkel wie eine Gewitterwolke»¹²⁹ ausbreiten und damit einen unausweichlichen Entschluß vorwegnehmen, stürzen beide aus der Kirche.

4.9. «Das Märchen [sic] der Stadt»¹³⁰

Worüber zumindest die junge Dame von Anfang an keinen Zweifel hatte – sie würde die Provinz nicht riechen können –, macht den Urlaubern just die Ausdünstung der Kirchgänger bewußt. Zurückblickend auf zwei Tage auf dem Lande, muß auch Drost, der bislang hartnäckig an den Vorzügen der Natur festgehalten hatte, einräumen, daß ihnen beiden die Landluft nicht guttue. Als Erkenntnishilfe dient ihm eine plötzliche Erkrankung Julies, die den in Sorge geratenen Ehemann zu dem Eingeständnis veranlaßt, gern, sogar sehr gern in die Stadt zurückkehren zu wollen. Allerdings überrascht Drost nicht nur durch seinen Sinneswandel, sondern auch durch kleinliche Bedenken einer städtischen Gesellschaft gegenüber: Erst vor zwei Tagen haben sie sich mit großem Zeremoniell aus der Öffentlichkeit verabschiedet, und eine frühzeitige Rückkehr würde sie unweigerlich zum Gespött des ganzen Viertels machen. Was ihnen einst den ordnungsgemäßen Rückzug ermöglicht hat, erweist sich jetzt als hinderlich für einen Wiedereintritt in die Gesellschaft.

Julie, die sogar kurzfristig in Betracht zieht, auf dem Land zu sterben, hält mit ihrer Unpäßlichkeit ein Hintertürchen parat. Auch wenn sich ihre Beschwerden bei näherem Zusehen als «ganz kleine unbedeutende Krankheit»¹³¹ erweisen und eigentlich keiner ärztlichen Behandlung bedürfen, legitimieren sie die Abreise und machen eine vorzeitige Rückkehr in die Stadt möglich. Dankbar nimmt Drost die Gelegenheit wahr und läßt die Abfahrt vorbereiten. Während Julie mit nur mäßigem Erfolg damit beschäftigt ist, ihre gute Laune zu verbergen und zumindest eine kleine Dosis körperlicher Schwäche zu zeigen, sorgt sich Drost darum, ob die Krankheit auch lang genug anhalten würde, und beobachtet jedes kleine Anzeichen der Besserung mit Argwohn.

¹²⁸ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 102.

¹²⁹ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 102.

¹³⁰ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 104.

¹³¹ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 103.

Die Aussicht auf eine baldige Rückkehr versetzt Julie in die Rolle der Überlegenen; dennoch oder gerade deshalb nützt sie die Erfahrung, daß die Praxis ihrer (Julies) Theorie rechtgegeben und sie (Drost und Julie) als ungeeignet für das Landleben ausgewiesen hat, weder für eine zusammenfassende Beanstandung ihres Wochenendausflugs noch für eine (implizite oder explizite) Disqualifikation Drosts. In einer sachlichen Auseinandersetzung mit der Idee zu einem Landurlaub und ihrer Verwirklichung scheint sie seine Intention erstmals zu erfassen und anzuerkennen. Als formales Kennzeichen ihrer Versöhnlichkeit nimmt sie sich in das ansonsten vorwiegend von Drost gebrauchte «Wir» hinein. Was mit einer persönlichen Kontroverse begonnen hat, trägt Julie nun auf höherer Ebene aus, und in verdeckter Anspielung auf die Fabel von Hahn und Perle begründet sie den Konflikt von Stadt und Land in zwei grundsätzlich verschiedenen Lebensformen und Werthaltungen. Wenngleich zeitweilige Grenzüberschreitungen – durchaus auch lohnend – möglich sind, ist die lokale und soziale Zugehörigkeit zu einem angestammten Lebensraum nicht ohne persönliches und soziales Defizit zu überwinden. Mit der Aufforderung «[K]ommen Sie in ein Land, wo man Sie zu schätzen weiß»¹³², führt sie Drost, der mit seinem Hut auch Abschied von zwei Tagen auf dem Lande nimmt, zurück in (s)ein urbanes Zuhause. Ungeachtet einer (neu) begründeten Akzeptanz gegenüber der städtischen Gesellschaft, propagiert Julie für die Zukunft kritische Distanz zu ihren Konventionen. Was sie mit einer (letzten) Anleihe an *Hamlet* namentlich für Drost formuliert – «Hamlet ist über die Vorurteile seines Zeitalters erhaben»¹³³ –, soll wohl auch für sie selbst Geltung erlangen.

Es ist kein Zufall, daß die Stadt im Abendrot liegt, als der kleine Hügel den Reisenden einen ersten Blick auf ihren Bestimmungsort freigibt. In einer bislang unbekanntem Sensibilität für Naturschönheiten registriert Julie, wie schön die Sonne untergeht und vermerkt damit auch einen Zugewinn für die Stadt. Anders als tags zuvor ist der optische Eindruck des Naturschauspiels aber nicht Impuls einer konditionierten Romantik, sondern vielmehr Abbild ihrer Empfindungen und damit sekundäres erzählerisches Mittel. Und wenn Drost tagsüber um die Damen scharwenzelt, Julie mit dem Vetter von der Garde kokettiert und einer oder beide nach der Kuppel des Opernhauses schielen, so haben sie einander vermißt. Mehr noch als Julies kleiner Traktat demonstrieren Kommunikationsbe-

¹³² August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 106ff.

¹³³ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 105.

reitschaft und Lebensart, daß zwei Tage auf dem Lande – entgegen allen Dementis – eben doch etwas bewirkt haben. Für die einen unerreichbar und von den anderen verlacht, gewinnt inmitten der Großstadt und in Interaktion mit ihr ein Konstrukt an Gestalt: Arkadien. Gleichsam als Relikt des Anderen, das aus Erleben und Vorstellung in die eigene Lebenswelt «importiert» und für sie adaptiert wurde, liegt es gleich um die Ecke, nur den Dreischritt von «Entbehnung, Beschäftigung und Liebe»¹³⁴ entfernt.

5. Resümee

Zwey Tage auf dem Lande nennt August Ernst von Steigentesch die umfangreichste seiner Erzählungen und wendet sich damit – immer aus der Perspektive eines zweifellos städtischen Zielpublikums – nicht dem Alltäglichen, sondern dem Außergewöhnlichen zu. Über die zeitliche Terminierung des Aufenthalts, die räumliche Entfernung und seine Qualität vorweg als das Andere gekennzeichnet, wird die Provinz zum eigentlichen Gegenstand der Darstellung. Dabei sind es weniger die – im Vergleich zu einem durchwegs geringen beschreibenden Interesse Steigenteschs – umfangreich(er)en deskriptiven Passagen, die *Zwey Tage auf dem Lande* von den übrigen Erzählungen abheben, als ein durchgängiges Erzählkonzept. In ihrer Darstellungsweise weitgehend traditionell, sind Naturbilder insbesondere für die *descriptio personae* zusätzlich funktionalisiert, indem sie Gefühle auslösen (seltener und in merkwürdiger Verkehrung der Kausalitäten auch andersherum) und mit einer Vorliebe für mitunter plakative metaphorische Vergleiche das Äußere und / oder Innere einer Figur beschreiben. Sowohl Gegenstand als auch Medium der Deskription, erhöhen sie auf sprachlicher wie auf semantischer Ebene die Textkohärenz¹³⁵ und übernehmen ansatzweise leitmotivische Funktion¹³⁶. Neben klischeehaftem Stückwerk ist die *descriptio naturae* einer (neuen) Realität verpflichtet. Ausgetragen am Beispiel Geßners, seiner (fraglichen) Authentizität in Sachen Provinz und ihrer Einschätzung durch Drost und Julie, wird sie – quasi experimentell – auch im Text problematisiert. Alterität kennzeichnet nicht nur tatsächliche oder aber auch fiktive intertextuelle Relationen: intratextuell betrachtet, wird sie zur Grundlage eines mehrfachen antithetischen Erzählkonzepts.

¹³⁴ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 108.

¹³⁵ Stichwort: Isotopie-Ebene.

¹³⁶ Wie etwa die sinkende Sonne.

Aus der Vielzahl von Gegensätzen¹³⁷, die in *Zwey Tage auf dem Lande* eher vorgeführt als problematisiert werden, erhalten vor allem topographische und soziale Kontraste Bedeutung. Verkürzt auf den Dualismus von Stadt und Land – beides sind weniger architektonische bzw. kartographische Begriffe als mögliche Formen sozialer Organisation, deren Grenzen nicht öffentlich-rechtlich, sondern im weiteren Sinn sozial definiert sind –, prägen sie nicht nur das inhaltliche, sondern auch das formale Konzept der Erzählung. Die gewußte Differenzqualität von Stadt und Provinz veranlaßt Drost, seiner Frau einen Ausflug aufs Land vorzuschlagen und wird – die Abreise folgt noch am selben Tag – zum handlungsauslösenden Moment. Im Gegensatz zu imaginären Grenzüberschreitungen, die in der Erinnerung – der letzte Besuch liegt viele Jahre zurück – oder im Prozeß des Lesens – Autorität in Sachen Natur sind weder zeitgenössische (populär)wissenschaftliche Arbeiten noch «realistische» Erzählungen, sondern Geßners konservative Idyllendichtungen – vollzogen werden, verläuft die gegenwärtige Erfahrung konfliktreich. Zwar ist die Provinz tatsächlich anders, doch stärker noch als das für wahr Gehaltene bestätigt werden kann, modifiziert die Realität die Vorstellung. Der Schauplatzwechsel bleibt episodisch, und schon nach zwei Tagen führt ein erneuter Transfer zurück in die Stadt. Zugleich Ausgangs- und Endpunkt der Handlung, begründet die urbane Szenerie einen zyklischen Entwurf nach dem Muster A-B-A; als vorläufiges Strukturmodell der Erzählung ist er nicht nur mit inhaltlichen, sondern auch mit formalen Komponenten eines Binnenentwurfs zu korrelieren. Ich komme auf die Bemerkung von W. Eilers zurück, wonach die Frustration der Protagonisten gelegentlich von Naturbegeisterung überlagert werde¹³⁸, und versuche zu differenzieren. Entgegen seiner Annahme folgen Drosts und Julies Stimmungsschwankungen, die von unmittelbarem Natuererleben ausgelöst werden und zu unterschiedlichen Bewertungen führen, einem regelmäßigen Wechsel. Nicht nur sie, sondern auch die Aufeinanderfolge realer und imaginärer Schauplätze – der Aufenthalt auf dem Lande wird mehrfach durch gedankliche Abstecher in die Stadt unterbrochen -unterliegen dem Alternationsprinzip. Ein antithetischer Entwurf, der inhaltlich in dem Dualismus von Stadt und Provinz grundgelegt ist, erhält seine formale Entsprechung über die Konfrontation beider in einem alternierenden Konzept.

¹³⁷ Zeitlichen und räumlichen, geschlechts- und rollenspezifischen, individuellen und kollektiven, intellektuellen und emotionalen.

¹³⁸ Vgl. Wilhelm Eilers, *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspielfdichter*, S. 56.

Zu einem linearen Erzählen im Sinne Eilers' führt das freilich nicht, das angenommene Strukturmuster von A-B-A ist aber unter der Berücksichtigung inhaltlicher und formaler Aspekte wie folgt zu modifizieren: A - B-a-B-a-B-a-B - A'¹³⁹.

Wiewohl die Erzählung an den Ausgangsschauplatz zurückführt und «[z]wey Tage auf dem Lande»¹⁴⁰ dadurch endgültig zur Episode werden, scheint es dennoch verfehlt, sie als bloßen Umweg zu einem Ziel zu marginalisieren, das vorher schon erreicht war. Selbst wenn die Stadt als bevorzugter Lebensraum bestätigt wird, restauriert der Erzählschluß nur bedingt ein Bestehendes: Aus der Erfahrung des Anderen heraus resultiert eine neue, kritische Distanz zum Gewohnten, die sich noch weniger gegen als auf die urbanen Konventionen richtet; daß mit dem sozial- auch ein individualpsychologischer Gewinn im Sinne eines mehrfach angestregten therapeutischen Effekts – man ist schließlich ausgezogen, um eine Ehekrise zu bewältigen – zu erwarten ist, stellt das versöhnliche Ende der Erzählung zumindest in Aussicht.

Zwey Tage auf dem Lande unterscheiden sich von Steigenteschs (kürzeren) narrativen Texten nicht nur durch ihren Erzählgegenstand und ein durchgängiges Erzählkonzept, sondern auch durch die Schreibweise¹⁴¹. Während für die beiden erstgenannten der Dualismus von Stadt und Land als fundamental gelten kann, ist sein Einfluß auf die Erzählweise erst wahrscheinlich zu machen. Mit «deskriptiv versus (selbst)reflexiv» und «unterhaltend versus belehrend bzw. exemplarisch» kennzeichnen zwei Oppositionspaare den Text, die auch untereinander in Beziehung zu setzen sind. Wenngleich für *Zwey Tage auf dem Lande* vergleichsweise umfangreiches beschreibendes Interesse festgestellt wurde, das sich zu einem guten Teil auf die *descriptio naturae* – und *urbis*, wie zweifellos zu ergänzen wäre – konzentriert, zeigt Steigenteschs längste Erzählung deutliche Tendenzen zur (Selbst)reflexion. Sie beginnen mit dem Bedürfnis, sich in der Erfahrung des Anderen über die eigene Lebenswirklichkeit im klaren zu werden, und enden mit einem gewandelten Selbst- und Fremdverständnis.

¹³⁹ Großbuchstaben stehen für die realen Schauplätze von Residenz und Provinz, die gleichzeitig die Markostruktur der Erzählung festlegen, Kleinbuchstaben bezeichnen die Stadt als imaginären Schauplatz. Ähnlich wie für A', wären die unterschiedlichen Bewertungen des ländlichen Lebensraums durch B' zu kennzeichnen, was für die schematische Darstellung aber entfallen kann.

¹⁴⁰ August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 55.

¹⁴¹ Begriff nach Klaus Hempfer, *Gattungstheorie, Information und Synthese*, München 1973 (= UTB, Bd. 133).

Dabei gelten die Überlegungen weniger dem Individuum selbst als dem einzelnen im topographischen und sozialen Kontext von Stadt und Provinz. Der Einschätzung von Steigenteschs Erzählungen als (bloße) Unterhaltungslektüre im herkömmlichen Sinn widerspricht – bei aller Option für das Komische – nicht nur ein starkes (selbst)reflexives Moment, sondern auch der lehrhafte Charakter der *Zwey Tage auf dem Lande*. An einem konkreten Fallbeispiel – Stadt, Provinz und die Konfrontation beider – wird exemplarisch vorgeführt, was am Ende den Status einer allgemeinen Wahrheit erhält: «[D]ie Natur ist wie unsere Oper»¹⁴², was soviel heißen will, daß die Unmittelbarkeit des Erlebens die Illusion zerstört und sich ein als ideal gedachtes Anderes sich nicht zwangsläufig als das Bessere erweist.

¹⁴² August Ernst von Steigentesch, *Zwey Tage auf dem Lande*, S. 84.

Moira Paleari
(Milano)

*Parallelismi tematici a confronto
Le «Geschichten vom lieben Gott» e il «Malte»*

Scritte nel 1899 e pubblicate l'anno successivo con il titolo *Vom lieben Gott und Anderes. An Große für Kinder erzählt von Rainer Maria Rilke*, per essere poi rielaborate nel 1904 e pubblicate con il titolo *Geschichten vom lieben Gott*, le Storie costituiscono un momento di passaggio importante nella produzione letteraria rilkeana in quanto culmine di un percorso di formazione giovanile e chiara testimonianza della maturazione del poeta dopo il suo viaggio in Russia nella primavera del 1899.

Le *Geschichten vom lieben Gott*, ciclo di dodici racconti e un prologo¹ narrati ai grandi perché li rinarrino ai bambini, pullulano di motivi che anticipano quelli contenuti nel *Malte*². Le figure dell'artista e di Dio sono ricorrenti in entrambe le opere, così come vengono riproposti i temi della povertà, della morte e dell'infanzia. Pur quasi impercettibili e poco marcate, sono individuabili poi somiglianze stilistico-strutturali, ulteriore collante tra *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* e le *Geschichten vom lieben Gott*.

Tutte e due le opere, infine, sono espressione e frutto di un poeta alla ricerca di un continuo miglioramento, di un soggetto nel perenne tentativo di mettersi alla prova attraverso la propria creazione poetica.

¹ *Das Märchen von den Händen Gottes* si ritrova nell'indice delle *Geschichten vom lieben Gott* sotto la dicitura «Als Einleitung». Al termine della fiaba si trova una lettera fittizia indirizzata ai bambini, nella quale l'autore espone il suo proposito di narrare alcune storie agli adulti, stabilendo intenzione e destinatario dell'opera.

² La considerazione delle *Geschichten vom lieben Gott* come anticipazione del *Malte* viene anche dal comportamento del poeta, che, a differenza di quanto fatto fino allora, non rinnega quest'opera. In una lettera a Lou Andreas-Salomé, inoltre, Rilke considera il *Malte* come «una sorta di seconda parte del libro del buon Dio» (cfr. R. M. Rilke – L. Andreas-Salomé, *Briefwechsel*. A cura di E. Pfeiffer, Zürich, Nihans, 1952, p. 136).

Legami forti, dunque, a tutto tondo, a comprendere tanto il livello tematico, che quello stilistico-strutturale, in una connessione che nulla toglie a entrambe – pur sempre prodotto ognuno singolare e irripetibile, unico e distinto –, ma che deve essere comunque considerata per quello che è: un elemento imprescindibile, assolutamente non secondario per una corretta comprensione del cammino artistico di Rilke.

Ecco allora la necessità di un'analisi in parallelo delle due opere, che sola può evidenziare quanto il *Malte* contenga delle *Geschichten vom lieben Gott* e viceversa, e, al tempo stesso, quanto il *Malte* sia lo sbocco naturale di un percorso poetico letterario iniziato con le Storie.

I. Dio e l'artista

Se esiste un filo sottile, invisibile, in grado di tenere insieme e far muovere in un ingranaggio perfettamente sincronizzato i racconti delle *Geschichten vom lieben Gott*³, questo è rappresentato dalla presenza di un'essenza perennemente incompiuta e invisibile: Dio⁴.

Di Lui si parla già nel prologo, dove, nel dialogo tra il poeta e la vicina di casa incontrata per la strada, la donna rivela che i suoi bambini fanno infinite domande sul buon Dio⁵. Ritorna poi nella prima fiaba, che ruota

³ Secondo Brigitte L. Bradley, *Rilke's Geschichten vom lieben Gott: the narrator's stance toward the bourgeoisie*, in «Modern Austrian Literature», 1982, vol. 15, n° 3/4, pp. 1-23, questo avviene però a scapito di precisione e chiarezza, perché Dio è di volta in volta o usato in riferimento al creatore biblico, o identificato con la positività e i valori cari all'autore (p. 19).

⁴ Numerosi i dibattiti della critica sul tentativo di identificare il divino con qualche potenza superiore specifica. Secondo Walter Seifert, *Das epische Werk R. M. Rilkes*, Bonn, Bouvier, 1969, pp. 88-109, Dio è l'Assoluto; per Alberto Destro, *Invito alla lettura di Rilke*, Milano, Mursia, 1979, pp. 35-38, che non vuole conferire alla figura del buon Dio un carattere metafisico che essa non possiede, esso è il Reale. Furio Jesi, *Rilke romanziere: l'alchimista, lo spettro*, in: «Comunità», 173, anno XXVIII, Sett.-Dic., 1974, p. 241, presuppone un misticismo personale, dell'io poetico. B. L. Bradley, *op. cit.*, p. 8, ritiene invece che l'uso dell'espressione "lieber Gott" faccia pensare che il narratore «is thinking of a childhood God or rather of the faith remembered from his childhood. [...] is a way of saying that he is no longer committed to Christian doctrine».

⁵ «Und nicht etwa: Wohin geht diese Pferdebahn? Wie viel Sterne giebt es? Und ist zehntausend mehr als viel? Noch ganz andere Sachen! Zum Beispiel: Spricht der liebe Gott auch chinesisches? und: Wie sieht der liebe Gott aus? Immer alles vom lieben Gott!» (R. M. Rilke, *Geschichten vom lieben Gott*, Frankfurt a.M., Insel, 1973, p. 10. Sarà questa l'edizione tedesca cui d'ora in poi faremo riferimento abbreviandola tra parentesi con G. e il numero di pagina). Trad.: «E non chiedono solo: "Dove va quel tram a cavalli? Quante sono le stelle? Diecimila è più di molto?" Per esempio: "Parla anche cinese il buon

attorno all'ignoranza di Dio sull'aspetto fisico dell'uomo⁶, e nella seconda, con il tentativo di attribuirgli la nascita della povertà⁷.

A partire dalla terza, che definisce l'influsso di Dio potentissimo⁸, l'Assoluto aleggia ora come protettore della vita del vecchio Timofej (quarta fiaba)⁹, ora mascherato dietro il cieco Ostap¹⁰, che si sposta di villaggio in villaggio cantando la canzone della Giustizia (quinta fiaba), ora come ispiratore di Michelangelo (settima fiaba)¹¹ e potenza nascosta in un semplice ditale (ottava fiaba)¹². Dio è ovunque¹³, anche dove sembra non esserci

Dio?» oppure «Com'è fatto il buon Dio?» Il buon Dio, sempre il buon Dio!» (La traduzione italiana dei passi citati sarà quella di Vincenzo Errante, *Le storie del buon Dio*, Milano, Editori Associati, 1989, p. 4. Ripoteremo in seguito solo il numero di pagina tra parentesi. Di tanto in tanto verranno apportate lievi modifiche alla traduzione per maggior aderenza testuale).

⁶ «Vielleicht ist es Ihnen bekannt, daß Gott infolge eines häßlichen Ungehorsams seiner Hände nicht weiß, wie der fertige Mensch eigentlich aussieht?» (G., p. 21). Trad.: «Allora, saprà che, a causa di un brutto peccatuccio delle sue mani, Dio ignora come sia fatto l'uomo» (p. 17).

⁷ «“Das also ist es -”, dachte der liebe Gott, “arm müssen die Menschen sein. Diese hier sind, glaub ich, schon recht arm, aber ich will sie so arm machen, daß sie nicht einmal ein Hemd zum Anziehen haben”. So nahm sich der liebe Gott vor» (G., p. 28). Trad.: «“Ecco com'è”, pensò il buon Dio, “Poveri, bisogna che siano gli uomini! Questi son già poveri, ma io li renderò ancora più poveri, fin che non abbiano neppure una camicia da indossare”. Così stabilì il buon Dio» (p. 26).

⁸ «Der Einfluß Gottes ist sehr mächtig» (G., p. 31). Trad.: «L'influsso di Dio è potentissimo» (p. 31).

⁹ Si vedano in proposito le espressioni «Nun, Gott mit dir [...] Gott wird schon helfen, Jegor» (G., p. 42). Trad.: «Dio sia con te [...] Confido nell'aiuto di Dio, Egor» (p. 45). Queste vengono riferite ai numerosi protagonisti della storia, quasi ad indicare il passaggio dell'influsso positivo di un cantore di Dio da sé a chi gli sta accanto.

¹⁰ Al termine della storia il paralitico afferma: «Es ist doch wie in der Geschichte vom Verrat. Dieser Alte war Gott» (G., p. 55). Trad.: «È come nella storia del tradimento. Quel vecchio, era Dio» (p. 61).

¹¹ «Michelangelo, wer ist in dir? [...] Du mein Gott, wer denn sonst» (G., p. 66). Trad.: «Chi sta dentro di te?» [...] «Tu, mio Dio. E chi altro mai?» (p. 77).

¹² Non è solo il titolo del racconto *Wie der Fingerhut dazu kam, der liebe Gott zu sein* che ci spinge in questa direzione. Sono anche le parole dei bambini: «Ein jedes Ding kann der liebe Gott sein» (G., p. 70). Trad.: «Ecco, ogni oggetto può diventare il buon Dio» (p. 84) e, più avanti: «Lange schwankte die Wahl. Endlich fand sich bei der kleinen Resi ein Fingerhut, den sie ihrer Mutter einmal weggenommen hatte» (G., p. 71). Trad.: «La scelta restò a lungo incerta, ma cadde finalmente su un ditale che una volta la piccola Resi aveva portato via alla mamma» (p. 85).

¹³ Cfr. V. Errante, *Rilke. Storia di un'anima e di una poesia*, Milano, Libreria Fratelli Treves, 1929, p. 117: «Dio è sempre vicino a noi e fra le cose».

(undicesima fiaba)¹⁴ ed è sempre un essere sfuggente, imprevedibile e indefinito, tanto che, al termine del ciclo di storie, di Lui non resta che il buio¹⁵:

«Jetzt →», zögerte Klara, «[...] jetzt denke ich manchmal: Er wird sein». (G., p. 109)

«Adesso» soggiunse ella esitando «[...] adesso a volte penso: “Egli sarà”». (p. 136)

Parole senza certezza, queste di Clara, protagonista della dodicesima storia, riprese e concluse così dal narratore:

Ich habe sie nur dem Dunkel erzählt, sonst niemandem. Und die Kinder haben Angst vor dem Dunkel, laufen ihm davon, und müssen sie einmal drinnen bleiben, so pressen sie die Augen zusammen und halten sich die Ohren zu. Aber auch für sie wird einmal die Zeit kommen, da sie das Dunkel lieb haben. Sie werden von ihm meine Geschichte empfangen und dann werden sie sie auch besser verstehen. (G., p. 109)

Io l'ho raccontata, d'altronde, alla oscurità. A nessun altro. E i bimbi paventano il buio. Lo fuggono. E quando ne restano presi, chiudono gli occhi e si tappano le orecchie. Ma verrà tempo in cui ameranno anche loro l'oscurità. Risapranno allora da lei questa storia. E saranno in grado di comprenderla meglio. (p. 137)

Rilke ammette qui la sua incapacità di possedere il segreto delle cose e Dio stesso¹⁶. Dio, che compare ancora nello *Stundenbuch* (1905) tra le cose non possedibili, è fin dalle *Geschichten vom lieben Gott* essere indispensabile, Assoluto che tiene nelle sue mani la sorte dei mortali, come ben espresso nell'ottava fiaba:

¹⁴ La storia, riferita all'oscurità, è la narrazione della continua ricerca di Dio, non identificato in nessun oggetto, ma comunque protagonista.

¹⁵ Emblematiche, in proposito, le parole introduttive del racconto, riprese poi anche al termine della narrazione stessa: «Und es [das Dunkel] neigte sich immer näher zu mir, so daß ich immer leiser sprechen konnte» (G., p. 99). Trad.: «E l'oscurità si reclinò su di me, avvicinandosi via via sempre di più, così che potei narrare a voce man mano più sommessa» (p. 124). Il buio è vivo, personificato in Dio, che, pur nelle tenebre, continua a mantenere la sua funzione di ispiratore, così come lo era stato con Michelangelo.

¹⁶ Di qui la necessità del sottotitolo, nell'edizione del 1900, *An Große für Kinder erzählt*: i bambini sono gli unici per cui il possesso delle cose è un gioco innocente, e di fronte a questa superiorità, il narratore si inchina, chiedendo l'aiuto degli adulti, consapevoli del valore della sua poesia e trasmettitori ideali della stessa.

Nun ist er aber etwas durchaus Notwendiges. Verschiedenes kann ohne ihn nicht geschehen, die Sonne kann nicht aufgehen, keine Kinder können kommen, aber auch das Brot wird aufhören. (G., p. 70)

Ora, il buon Dio è assolutamente indispensabile. Molte cose, non possono farsi senza di Lui: il sole non può nascere, non possono venire al mondo i bambini, anche il pane verrebbe a mancare senza di Lui. (p. 83)

Dio è Colui che solo sa amare, potenza di fronte alla quale anche Malte si può solo inchinare. Riflettendo sulla “professione” di poeta e su quanto la vita gli ha concesso, Malte sostiene infatti:

O was für ein glückliches Schicksal [...] Und zu denken, daß ich auch so ein Dichter geworden wäre, wenn ich irgendwo hätte wohnen dürfen, irgendwo auf der Welt, in einem von den vielen verschlossenen Landhäusern, um die sich niemand bekümmert. [...] Und einen Lehnstuhl hätte ich gehabt und Blumen und Hunde und einen starken Stock für die steinigen Wege. Und nichts sonst. [...] Ich hätte viel geschrieben, denn ich hätte viele Gedanken gehabt und Erinnerungen von Vielen. Aber es ist anders gekommen, Gott wird wissen, warum. (M., p. 39)

Che destino felice [...] E pensare che anch'io sarei potuto diventare un poeta così, se avessi potuto abitare in qualche luogo del mondo, in una delle tante case di campagna, chiuse, di cui nessuno si cura [...] Avrei avuto una poltrona, e fiori e cani e un solido bastone per i sentieri sassosi. E nient'altro. [...] Avrei scritto molto, poiché avrei avuto molti pensieri e ricordi di molte persone. Ma è andata diversamente, Dio saprà perché». (p. 32)¹⁷

Allo stesso modo Michelangelo, nella fiaba *Von Einem, der die Steine be-
lauscht* afferma, in dialogo con Dio:

Aber ich kann nicht zu dir. (G., p. 64)

Ma io non riesco a giungere fino a Te. (p. 75)

In entrambi i casi evidente è il riconoscimento della difficoltà di con-

¹⁷ Questo e i seguenti passi fanno riferimento a R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt a.M., Insel, 1982, che abbrevieremo con M. seguito dal numero di pagina. La traduzione sarà quella di F. Jesi; cfr. R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Garzanti, 1974.

quistare pienamente Dio¹⁸. Tuttavia, se con queste parole Rilke ci conferma che l'Assoluto non si può possedere, come esplicitamente espresso con le parole maltiane «non abbiamo un Dio» (p. 189), tanto nelle *Geschichten* che nel *Malte* si ergono sempre più forti la volontà di avvicinarsi¹⁹ e la consapevolezza che Dio si può presentire, che a qualcuno è quanto meno accessibile. Questo qualcuno è l'artista, quel poeta, che, non più essere tormentato incapace di dedicarsi esclusivamente all'arte come vorrebbe, alla maniera di Bohusch e Zdenko in *Zwei Prager Geschichten*, e non più solitario osservatore del mondo alla ricerca del segreto delle cose, perso tra istinti ed esaltazioni come *Ewald Tragy*, diventa ora nelle *Geschichten* una figura che, come Dio, porta sulle spalle il peso di una missione da compiere: il poeta deve riuscire ad insegnare qualcosa.

Rilke, dopo aver imparato dai cantori russi il significato di una scelta difficile come quella della povertà in nome della vocazione al canto religioso e della sua trasmissione al popolo, sente che è solo mettendosi al servizio degli altri che può assolvere fino in fondo il suo ruolo di poeta ed è allora che decide di regalare ai bambini le *Storie del buon Dio*²⁰. In questo modo può avvicinarsi a Dio e contribuire alla costruzione del «fernes Urbild oder hinter den Dingen verstecktes Wesen»²¹, compiendo insieme il primo passo verso una visione della vita “da poeta” che ha il suo compimento in *Malte*²².

¹⁸ Si vedano in proposito le riflessioni di *Malte* su se stesso e sulle sue difficoltà di avvicinarsi a Dio in relazione ai santi e al loro modo di raggiungere la divinità: «Wir ahnen, daß er [Gott] zu schwer ist für uns, daß wir ihn hinausschieben müssen, um langsam die lange Arbeit zu tun, die uns von ihm trennt. Nun aber weiß ich, daß diese Arbeit genau so bestritten ist wie das Heiligsein; daß dies da um jeden Preis entsteht, der um ihretwillen einsam ist, [...] (M., p. 147). Trad.: «Sospettiamo che egli sia troppo difficile per noi, che si debba differirlo e fare lentamente il lungo lavoro che ci separa da lui» (p. 146).

¹⁹ Si legga V. Errante, *Rilke. Storia di un'anima e di una poesia*, cit., p. 27: «Malte sente che solo Iddio può veramente amare; e Malte non cerca l'amore di creature umane e si volge dal mondo a Dio». Sull'ambiguità del rapporto con Dio e sull'oscillazione tra «attrazione e ripulsa» nei suoi confronti, si veda F. Jesi, *art. cit.*, p. 241.

²⁰ Si veda a questo proposito F. Jesi, *Rainer Maria Rilke*, Firenze, Il Castoro, 1971, secondo cui è evidente in Rilke la consapevolezza di non possedere gli strumenti storici e filologici necessari per impadronirsi della produzione poetica russa. D'altra parte, in quanto poeta, egli sa anche che «si trova coinvolto nel medesimo scambio tra visibile e invisibile, nel medesimo agire entro il «buio di Dio» che riconosce peculiare dei cantori popolari» (p. 26).

²¹ Cfr. Joseph-François Angelloz, *Rilke. Leben und Werk*, München, Nymphenburger, 1955, p. 128.

²² Concordiamo con F. Jesi, *op. cit.*, p. 26, secondo cui la convinzione maturata in

Non bisogna infatti dimenticare che Rilke si accosta alla religiosità russa non da credente alla ricerca di una figura divina precisa, ma da artista alla ricerca dell'essenza della sua poesia, di un concetto fondante. Inutile dunque voler trovare a tutti i costi una corrispondenza tra il buon Dio e un'entità superiore qualsiasi. Dio è incarnazione dell'indeterminato, allo stesso modo in cui Malte è incarnazione suprema dell'artista, colui che muore da uomo per trionfare nell'arte²³, in quell'arte che altro non è che «preghiera».

Petr Akimowitch, protagonista della quinta fiaba, *Das Lied von der Gerechtigkeit*, è un calzolaio che, come secondo lavoro, dipinge icone, si dedica all'arte con grande religiosità:

Wenn er von der einen Arbeit müde ist, geht er, nachdem er sich dreimal bekreuzt hat, zu der anderen über, und über seinem Nähen und Hämmern, wie über seinem Malen, waltet die gleiche Frömmigkeit. (G., p. 50)

Quand'era stracco d'aver atteso a un lavoro, passava all'altro, dopo essersi fatto tre volte il segno della croce: e una identica religiosità presiedeva in lui così alla fatica del battere e del cucire come all'opera del pennello. (p. 55)

Dio, guardando Michelangelo al lavoro, crede di vedere le sue mani «congiunte in atto di preghiera» (p. 74). Lo stesso Michelangelo, plasmando blocchi di pietra, ricerca la vera essenza che sta dentro di loro, Dio, essere che pervade ogni cosa e che, in quanto onnipresente, è anche fonte prima dell'ispirazione di questo artista (e di ogni artista):

«Michelangelo, wer ist in dir?» Und der Mann in der schmalen Kammer legte die Stirn schwer in die Hände und sagte leise: «Du mein Gott, wer denn sonst». (G., p. 66)

«Michelangelo, chi sta dentro di te?» E l'uomo, entro la breve cella, curvò tra le mani la fronte, che gli pesava, e mormorò sommesso: «Tu, mio Dio. E chi altro mai?» (p. 77)

Rilke dopo il suo viaggio in Russia della necessità che ogni poeta segua la strada dei cantori russi non elimina del tutto il suo atteggiamento di ambiguità tra l'umiltà di accostarsi alla tradizione e la supremazia didattica. Se così non fosse stato, Rilke non sarebbe infatti mai giunto al Malte e alla concezione dell'artista ivi espressa.

²³ Cfr. Nello Saito (a cura di), *Rainer Maria Rilke. Del poeta*, Torino, Einaudi, 1948, p. 11: «Esistere anzi spaventa: ed è questo terrore a rafforzare ogni momento di più la convinzione della realtà della poesia».

Se non ci fosse Dio, l'uomo-artista, come afferma il Malte, sarebbe incapace di agire o potrebbe al massimo condurre una vita dimezzata, tormentata e sprecata nel perenne tentativo di trovare in se stesso la sua vera essenza, senza accorgersi che invece la sua completezza si realizza pienamente solo in Dio:

Aber innen und vor Dir, mein Gott, innen vor Dir, Zuschauer: sind wir nicht ohne Handlung? Wir entdecken wohl, daß wir die Rolle nicht wissen, wir suchen einen Spiegel, wir möchten abschminken und das Falsche abnehmen und wirklich sein. [...] Und wir gehen herum, ein Gespött und eine Hälfte: weder Seiende, noch Schauspieler. (M, pp. 180-181)

Ma all'interno e dinanzi a Te, mio Dio, nell'interno dinanzi a te, spettatore: non siamo noi senza azione? Scopriamo sì, che non sappiamo la parte, cerchiamo uno specchio, vorremmo struccarci, eliminare il falso ed essere veramente. [...] E andiamo in giro così, zimbelli e creature dimezzate. (p. 187)

Malte ha capito la sua imperfezione e si è reso conto che se davvero, come afferma Ossip nella quinta storia, «Dio concede a chi un dono, a chi un altro» (p. 44), questo non può essere un freno all'andare oltre. L'uomo ha la necessità di aggiungere doni a quelli che gli sono stati dati o, fuori metafora, di cercare Dio per completarsi, pur senza avere alcuna certezza di riuscire a raggiungere il tanto sospirato obiettivo, prima di tutto perché, come si legge nella undicesima storia, «Dio non si mostra tutti i giorni e tanto meno a tutti» (p. 111). Secondariamente perché la Sua ricerca è così faticosa da far dimenticare la propria essenza, come testimonia la parabola del figliol prodigo nel Malte:

Er vergaß Gott beinah über der harten Arbeit, sich ihm zu nähern, und alles, was er mit der Zeit vielleicht bei ihm zu erreichen hoffte, war «sa patience de supporter une âme». (M., p. 200)

Quasi dimenticò Dio per il duro lavoro di avvicinarsi a Lui, e tutto ciò che col tempo sperò forse di ottenere da lui, fu «sa patience de supporter une âme». (p. 209)

Un passo, questo, che, in fondo, può essere ricondotto alle riflessioni di Malte su Abelone, chiaro indice dell'inafferrabilità, o comunque di un possesso parziale, di Dio, verso cui ci si protende, a cui ci si avvicina lungo una strada non segnata, solo leggermente indicata, senza mai riuscire a catturarlo. Indipendentemente dall'energia e dagli sforzi che si profon-

dono nel proprio percorso di ricerca, bisogna ammettere – pur nei dubbi che una proposizione interrogativa lascia aperti – che Dio non è concretizzabile in un oggetto d'amore, mentre è solo un'incognita da inseguire:

[...] aber konnte ihr wahrhaftiges Herz sich darüber täuschen, daß Gott nur eine Richtung der Liebe ist, kein Liebesgegenstand? (M., p. 194)

Poteva il suo cuore veritiero ingannarsi su questo – che Dio è soltanto una direzione dell'amore, non un oggetto d'amore? (p. 203)

Ci troviamo di fronte ad una conferma di quanto esposto nell'undicesima storia, dove gli oggetti entrano in possesso di Dio e, simultaneamente, dell'artista²⁴. Ma, nonostante «Dio e l'artista» – si legge nella stessa storia – «hanno la stessa ricchezza o povertà, a seconda dei casi», Dio può solo essere uno dei soggetti dei lavori degli artisti, come per i pittori protagonisti della decima fiaba:

Sie malen immer noch an Gott und werden ihn wohl bis an ihr eigenes Ende malen. Sollten sie aber (was ich für ausgeschlossen halte) noch einmal im Leben zusammenkommen und sich die Bilder, die sie inzwischen von Gott gemalt haben, zeigen, wer weiß: vielleicht würden diese Bilder sich kaum von einander unterscheiden. (G., p. 91)

Continuano tutt'ora a dipingere Dio. E continueranno a dipingerlo fino alla morte. Ma se dovessero nuovamente incontrarsi nella vita e si mostrassero quelle immagini di Dio – chi sa? – forse non differirebbero l'una dall'altra gran che. (p. 112)

L'essenza di Dio pervade infatti nello stesso modo tutte le sue creature,

²⁴ Ein Zaun, ein Haus, ein Brunnen – alle diese Dinge sind ja meistens menschlichen Ursprungs. Aber wenn sie eine Zeit lang in der Landschaft stehen, so daß sie gewisse Eigenschaften von den Bäumen und Büschen und von ihrer anderen Umgebung angenommen haben, so gehen sie gleichsam in den Besitz Gottes über und damit auch in das Eigentum des Malers» (G., p. 87). Trad.: «Una siepe, una casa, una fontanella, tutte queste cose, sono per lo più, è vero, d'origine umana. Ma quando siano rimaste per lungo tempo in mezzo al paesaggio, fino ad assumere determinati caratteri dagli alberi, dai ceptugli, da tutto ciò, insomma, che le circonda, entrano in possesso di Dio e, simultaneamente, dell'artista» (p. 106).

che si rivelano, fin dalle *Geschichten*, la strada attraverso cui gli artisti, e Rilke in primis, giungono a se stessi²⁵.

Riconosciuta l'impossibilità di possedere Dio, non resta loro che auto-possedersi, tramite un lavoro che, pur prettamente interiore e spirituale, ben incarnato dalla figura del poeta cieco²⁶, viene da Rilke concretizzato in un simbolo preciso: le mani.

Ulteriore punto di collegamento tra le *Geschichten vom lieben Gott* e il *Malte*, le mani compaiono fin dal prologo delle prime. Qui sono utilizzate come antagoniste di Dio che, irritato, affida loro, che «sono anch'esse, d'altronde, onnipotenti» (p. 9), il suo lavoro, ordinando di mostrargli l'uomo prima di consegnarlo alla vita²⁷. Ma l'uomo accidentalmente cade: sorge una disputa tra mano destra e sinistra, finché Dio esclama:

«Ich kenne euch nicht mehr, macht was ihr wollt». Das versuchten die Hände auch seither, aber sie können nur *beginnen*, was sie auch tun. Ohne Gott giebt es keine Vollendung. (G., p. 14)

«Non voglio più saperne di voi! Fate ciò che vi pare!» E le mani, allora, procurano d'ingegnarsi, ma dei mille lavori che iniziano, non riescono a compierne alcuno. Senza Dio, nessuna cosa può giungere a compimento. (p. 10)

Sono parole, queste, in cui sembra di intravedere una contraddizione tra quanto affermato appena prima sull'onnipotenza delle mani e la loro incapacità di fare qualunque cosa senza l'aiuto di Dio. In realtà, non è così. Torna qui, nelle mani, il tema dell'ambivalenza dell'artista, che, seppure consapevole delle proprie capacità, non riesce a scacciare il suo status di inferiorità nei confronti di Dio.

Il riferimento alle mani di Dio torna poi nella prima fiaba²⁸, dove si continua la narrazione del prologo²⁹, con la descrizione della trasforma-

²⁵ Significativo il caso di Michelangelo, che, da soggetto attivo, viene quasi dominato dalla natura, diventando artista passivo che, poi, con un cambiamento repentino, desidera diventare piccolo e scoprire così l'assoluto in se stesso.

²⁶ Il poeta cieco è colui che, impossibilitato a vedere ciò che sta attorno, guarda dentro se stesso.

²⁷ Cfr. Eva C. Wunderlich, *Slavonic traces in Rilke's Geschichten vom lieben Gott*, in: «The Germanic Review» 22, 1947, pp. 287-297, per la possibile origine ucraina della narrazione.

²⁸ Sul legame che le mani creano tra la prima, sesta, settima e dodicesima storia, e in rapporto al prologo, cfr. Thomas Elwood Hart, *Simile by structure in Rilke's Geschichten vom lieben Gott*, in: «The Austrian Literature», 1982, vol. 15, n° 3/4, pp. 25- 69, pp. 38-39-40.

zione della mano destra in uomo, dell'incidente che le procura gravi ferite, e, dopo il suo distacco da Dio, del salvataggio in extremis da parte del divino, cui tuttavia la mano non rivela quanto è successo. Lo lascia all'oscuro dell'accaduto.

A partire dalla fiaba di Michelangelo, che, scultore, incarna in sé il parallelismo tra la creazione divina e l'arte umana³⁰, le mani cominciano invece ad essere considerate in rapporto all'artista e al suo lavoro³¹ («Ed ecco che le mani, rideste, cominciarono a scavare la pietra e a rimuoverla», p. 75)³² per tornare poi a essere viste come simbolo della religiosità umana nei confronti del divino. Una visione, questa, già anticipata nel personaggio di Melchisedec, che, protagonista di *Eine Szene aus dem Ghetto von Venedig*, racchiude in sé tutto il mistero dell'Assoluto, quello stesso che accompagna il lettore dall'inizio alla fine della storia con un senso di indefinito, vago, atemporale e con un'atmosfera decisamente molto poco terrestre, e che porterà Melchisedec alla trasfigurazione:

Er erhob sich mit ausgebreiteten Armen und zwang seine matten Augen in den Tag zu schauen, der sich langsam entfaltete. Seine Arme blieben hoch, seine Stirne trug einen strahlenden Gedanken; es war, als ob er opferte. (G., p. 61)

Sorgeva egli diritto, con le braccia spalancate: e sforzava i suoi occhi stanchi a guardare il giorno, che pian piano veniva dispiegandosi. Le mani in alto, la fronte illuminata da un pensiero radioso, pareva ch'egli officiasse. (p. 70)

Non meno ricco di riferimenti alle mani il *Malte*, dove compaiono sempre in relazione all'artista. Esempio senza dubbio rilevante è quello del "travestimento", in cui il protagonista bambino si immedesima nell'abito che indossa, personificando la sua mano:

²⁹ Cfr. T. E. Hart, *op. cit.*, pp. 45-46, che, osservando come le mani, pur comparando spesso in lotta tra loro, alla fine appaiono sempre pacificarsi e ritrovare unità, sarebbero un simbolo della unione di Figlio e Spirito Santo nella Trinità.

³⁰ Cfr. T. E. Hart, *op. cit.*, pp. 44-45.

³¹ Interessante, in proposito, il saggio di Robert J. Clements, *Rilke, Michelangelo and the Geschichten vom lieben Gott*, in: «Comparative Literature», 1954, vol. 6, n° 3, pp. 218-231, in cui l'autore ritiene che Rilke avesse direttamente letto gli scritti di Michelangelo, mutando da lì immagini e concetti, come appunto quello delle mani (p. 220).

³² Non è escluso qui il riferimento all'idea michelangelolesca della rapidità dell'esecuzione dell'opera artistica, seguente, però, ad una profonda riflessione (cfr. R. J. Clements, *op. cit.*, p. 221).

Kaum hatte ich einen dieser Anzüge angelegt, mußte ich mir eingestehen, daß er mich in seine Macht bekam; [...] meine Hand, über die die Spitzenmanchette fiel und wieder fiel, war durchaus nicht meine gewöhnliche Hand; sie bewegte sich wie ein Akteur, ja, ich möchte sagen, sie sah sich selber zu, so übertrieben das auch klingt. (M., pp. 85-86)

Appena avevo indossato uno di quegli abiti, dovevo riconoscere che ero in suo potere [...] la mia mano, su cui cadeva e tornava a cadere il polsino di pizzo, non era affatto la mia solita mano; si muoveva come un attore, sì, potrei dire che osservava se stessa, per quanto esagerato sembri. (p. 80)

Il concetto del distacco della mano da sé, mano che diviene quasi creatura autonoma, si ritrova anche nelle seguenti parole:

Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. (M., p. 47)

Ancora per un poco posso scrivere e dire tutto. Ma verrà il giorno in cui la mia mano sarà lontana da me, e quando le ordinerò di scrivere, scriverà parole che non volevo. (p. 39)

Presente già nell'immagine dell'alchimista abbattutosi sulla tavola all'apparizione dello spettro (p. 28) e riproposta ancora nel corso della narrazione (p. 72), la mano è quasi autonoma, vive di vita propria e dà vita, come confermano queste parole della storia *Von Einem, der die Steine be-lauscht*, in cui è espresso il timore che la creazione artistica cui le mani hanno dato vita possa in qualche modo agire sulle stesse:

[...] aber er löste nicht ganz die steinernen Schleier von ihren Gesichtern, als fürchtete er, ihre tiefe Traurigkeit könnte sich lähmend über seine Hände legen. (G., p. 65)

[...] ma non disciolse i volti del tutto dalla pietra ond'erano velati, quasi temendo che la loro profonda tristezza potesse posarglisi, grave, sulle mani, a paralizzarle. (p. 75)

La mano è il soggetto da cui sprigiona la vera essenza dell'artista, non più solo produttrice e creatrice di qualcosa, ma, tanto nelle *Geschichten vom lieben Gott* che nel *Malte*, essere vivo in cui si identifica l'artista, e di cui essa stessa regge la vita. Siamo dunque al completamento di una parabola circolare in crescendo: l'artista, forgiatore d'arte tramite le mani, soggetto e oggetto

della sua essenza, si avvicina a Dio, a sua volta artista e forgiatore «manuale» della Natura, servendosi proprio di quello stesso strumento: le mani.

II. *La morte*

Altrettanto degno di rilievo è il legame che si instaura tra le *Geschichten vom lieben Gott* e il *Malte* grazie al tema della morte.

Nelle fiabe compare, inteso come semplice tema di discussione (da cui, per due volte, prenderanno poi avvio le storie) per ben tre volte: nella quinta, nella nona e nella dodicesima.

Protagonista, nel primo caso, è Ewald. Paralitico cui il narratore racconta storie, si trova, a causa della sua malattia, nell'impossibilità di andare incontro alla morte:

«[...] ich kann sogar dem Tod nicht entgegengehen. Viele Menschen finden ihn unterwegs. Er scheut sich, ihre Häuser zu betreten, und ruft sie hinaus in die Fremde, [...] Die meisten holen ihn wenigstens draußen irgendwo ab und tragen ihn dann auf ihren Schultern nach Hause, ohne es zu merken. Denn der Tod ist träge; [...]» (G., p. 46)

«Io non posso andare neppure incontro alla morte. Molti uomini la trovano, così, lungo la strada. Ha come riguardo, la morte, di entrare nelle loro case: e li chiama fuori [...] I più vanno a cercarsela qua e là, e se la portano a casa sulle spalle, senza saperlo. Perché la morte è pigra». (p. 51)

Sola soluzione per lui è quella di aspettarla, in casa. La Morte è infatti un evento che nella vita deve toccare a tutti:

Aber zu mir wird er kommen müssen, wenn er mich will. (G., p. 47)

Ma da me, la morte dovrà venir lei, quando mi voglia. (p. 51)

Malte lo sa bene; sa che nessuno è immune dalla morte e non si astiene dall'esplicitarlo chiaramente, forse anche per esorcizzarla, prima in termini generali:

Früher wußte man (oder vielleicht man ahnte es), daß man den Tod *in* sich hatte wie die Frucht den Kern. Die Kinder hatten einen kleinen in sich und die Erwachsenen einen großen. Die Frauen hatten ihn im Schoß und die Männer in der Brust. Den *hatte* man, und das gab einem eine eigentümliche Würde und einen stillen Stolz. (M., p. 14)

Una volta si sapeva (o si sospettava, forse) di avere in sé la morte

come il frutto ha il nocciolo. I bambini ne avevano una piccola in sé e gli adulti una grossa. Le donne l'avevano nel grembo e gli uomini nel petto. La si aveva, e questo dava a ciascuno una speciale dignità e un silenzioso orgoglio. (p. 6)

Poi, passando al caso di suo nonno:

Meinem Großvater noch, dem alten Kammerherrn Brigge, sah man es an, daß er einen Tod in sich trug. Und was war das für einer: zwei Monate lang und so laut, daß man ihn hörte bis aufs Vorwerk hinaus. (M., p. 14)

In mio nonno ancora, che era stato il ciambellano Brigge, si vedeva che portava in sé una morte. E che morte: lunga due mesi e così rumorosa che la si udì fin dalla fattoria. (p. 6)

La morte è connaturata all'uomo³³, come una seconda pelle, che muta a seconda del luogo in cui avviene e della condizione sociale in cui ci si trova:

In den Sanatorien, wo ja so gern und mit so viel Dankbarkeit gegen Ärzte und Schwestern gestorben wird, stirbt man einen von der an der Anstalt angestellten Toden; das wird gerne gesehen. Wenn man aber zu Hause stirbt, ist es natürlich, jenen höflichen Tod der guten Kreise zu wählen [...] Da stehen dann die Armen vor so einem Haus und sehen sich satt. Ihr Tod ist natürlich banal, ohne alle Umstände. Sie sind froh, wenn sie einen finden, der ungefähr paßt. (M., p. 13)

Nelle cliniche, dove si muore così volentieri e con tanta riconoscenza verso medici e suore, si muore una delle morti previste dall'istituto. Se invece si muore in casa, è naturale che si scelga la morte cortese, della buona società [...] I poveri, allora, sostano dinanzi a una casa così degna e si riempiono gli occhi. La loro morte è naturalmente banale, senza troppe cerimonie. Sono già contenti quando ne trovano una che sia più o meno della loro taglia. (pp. 5-6)

Qualunque sia la propria condizione, però, e nonostante la consapevolezza del destino che lo attende, l'uomo teme la morte e cerca di fuggirla.

È quanto avviene nel caso dei due protagonisti della nona storia, *Ein Märchen vom Tod und eine fremde Nachschrift dazu*³⁴. La storia narra di un

³³ Ecco perché, sostiene E. C. Wunderlich, *op. cit.*, p. 289, Timofej «had to die the way he had lived», allo stesso modo del nonno di Malte, il quale «had to die in accordance with his style of life».

³⁴ Sul legame tra la nona e la quarta storia cfr. T. E. Hart, *op. cit.*, pp. 48-49.

uomo e una donna che, quando vedono arrivare, a turno, alle loro porte, la morte, si spaventano a tal punto che cominciano a non uscire più di casa:

Die beiden Menschen taten in ihrem Schrecken dennoch, als ob sie nichts Besonderes vernähmen. Sie begannen zu sprechen, lachten unnatürlich laut, [...] Seither bleiben die beiden Tore ganz geschlossen. Die Menschen leben wie Gefangene. (G., p. 79)

Tanta fu la paura, che i due finsero di non aver percepito nulla di insolito. Presero a parlare e a ridere forte d'un riso tutt'altro che spontaneo [...] Da quella notte entrambe le porte rimangono costantemente serrate. I due amanti vivono come prigionieri. (p. 95)

Non diversamente dai due fidanzati, tanti sono i timori di Malte che, pur continuando a vivere una vita normale, viene spesso assalito all'improvviso dall'ansia di morte:

Seitdem habe ich viel über die Todesfurcht nachgedacht, nicht ohne gewisse eigene Erfahrungen dabei zu berücksichtigen. Ich glaube, ich kann wohl sagen, ich habe sie gefühlt. Sie überfiel mich in der vollen Stadt, mitten unter den Leuten, oft ganz ohne Grund. Oft allerdings häuften sich die Ursachen; (M., p. 130)

Da allora ho riflettuto molto sulla paura della morte, non senza tener conto di certe mie esperienze. Credo di poter dire di averla provata. Mi sorprendevo in piena città in mezzo alla gente, spesso senza alcun motivo. Spesso però le cause si accumulavano. (p. 130)

È un'atmosfera viva, reale di morte, quella che si percepisce in questo passo di *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, molto diversa dall'aria sfumata della decima storia. La personificazione della Morte ha lasciato qui bruscamente il posto alla morte effettiva, che non ricorda nemmeno più lontanamente la figura da sogno del racconto delle *Geschichten vom lieben Gott*. La fiaba è finita, sembra dirci Rilke; questa è la morte con cui dobbiamo misurarci.

In entrambi i casi, tuttavia, della morte si avverte la presenza, in entrambi i casi se ne ha paura e non si riesce ad evitarla.

Nella *Ein Märchen vom Tod und eine fremde Nachschrift dazu*, la Morte si fa viva portando dei semi, da cui nascerà una pianta nociva, fatale. Seppure non detto esplicitamente, si arguisce infatti che la morte agisce:

Aus den schwarzen, scharfen Blättern des fremden Strauches war unversehrt eine blasse, blaue Blüte gestiegen, welcher die Knospen-

schalen schon an allen Seiten enge wurden. Und sie standen davor vereint und schweigend, und jetzt wußten sie sich erst recht nicht zu sagen. Denn sie dachten: Nun blüht der Tod, und neigten sich zugleich, um den Duft der jungen Blüte zu kosten. – Seit diesem Morgen aber ist alles anders geworden in dieser Welt. (G., p. 81)

Di tra le foglie nere e aguzze del misterioso arboscello, era spuntato il bocciolo di un pallido fiore azzurro. Intatto, benché la corolla già scoppiasse fuori dall'angustia dei sepalì. E stettero là, uniti, in silenzio e adesso, veramente, non avevano nulla da dirsi. Perché pensavano: "ora, fiorisce la Morte". E si curvarono insieme, ad aspirare il profumo del bocciolo novello. Ma da quella mattina, tutto si è mutato nel mondo. (p. 98)

Siamo giunti al concetto di morte come effettiva cessazione della vita, emblematicamente contenuto nelle *Geschichten vom lieben Gott*, nella storia di Timofej e del figlio, entrambi cantori di byliny destinati ad una morte povera, ma felice, perché accompagnata dalle canzoni su Dio che i bardi russi si tramandano di generazione in generazione insieme con quel particolare alone di magia che li circonda:

Bald nach dem schönsten [Lied] starb er. (G., p. 43)

E dopo aver cantato la sua più bella canzone, morì. (p. 46)

Non meno interessante il caso della ragazza suicida cui si fa cenno nella quinta storia, dove la morte viene vista come la fine delle sofferenze della vita di tutti i giorni:

[...] und endlich suchte es [das Mädchen] selbst jene Stille auf, darin die Gedanken wahrscheinlich nicht mehr gestört werden. (G., p. 48)

E, infine, ella stessa cercò quel silenzio, in cui più nulla disturba la meditazione. (p. 53)

Nel *Malte* sono più di una le esperienze degne di rilievo con cui il protagonista deve confrontarsi, a partire dalla morte del ciambellano Christoph Detlev Brigge, descritta fin nei minimi particolari:

Denn dieser [Christoph Detlev Brigge] lag [...] mitten auf dem Fußboden und rührte sich nicht. [...] Da lag er nun, und man konnte denken, daß er gestorben sei. [...] Aber es war noch etwas. Es war eine Stimme, die Stimme, die noch vor sieben Wochen niemand gekannt hatte: denn es war nicht die Stimme des Kammerherrn. Nicht

Christoph Detlev war es, welchem diese Stimme gehörte, es war Christoph Detlevs Tod. (M., p. 16)

Poiché questi giaceva in mezzo al pavimento [...] e non si muoveva. [...] Là giaceva ora, e si poteva pensare che fosse morto. [...] Ma qualcosa durava ancora. Era la voce, la voce che anche solo sette settimane prima nessuno aveva mai conosciuto: poiché non era la voce del ciambellano. Non era Christoph Detlev la cosa cui apparteneva quella voce, era la morte di Christoph Detlev. (pp. 8-9)

Similmente alla fiaba dei due fidanzati, ecco che Rilke ci propone una personificazione della morte. Seguono infatti queste parole:

Christoph Detlevs Tod lebte nun schon seit vielen, vielen Tagen auf Ulsgaard [...] Denn, wenn die Nacht gekommen war [...] dann schrie Christoph Detlevs Tod, schrie und stöhnte, brüllte [...] (M., p. 17)

La morte di Christoph Detlev viveva già da molti giorni a Ulsgaard [...] Quando era giunta la notte [...] allora la morte di Christoph Delev gridava, gridava e gemeva forte, mugghiava [...] (p. 9)

e, poco oltre:

[...] das war der böse, fürstliche Tod, den der Kammerherr sein ganzes Leben lang in sich getragen und aus sich genährt hatte. Alles Übermaß an Stolz, Willen und Herrenkraft, das er selbst in seinen ruhigen Tagen nicht hatte verbrauchen können, war in seinen Tod eingegangen, in den Tod, der nun auf Ulsgaard saß und vergeudete. (M., p. 18)

[...] questa fu la morte cattiva e principesca che per tutta la vita il ciambellano aveva portato dentro di sé e nutrito di sé. Tutto l'eccesso di orgoglio, volontà e imperio che egli non aveva potuto consumare ai suoi quieti giorni, trascorrevva nella sua morte, nella morte che ora sedeva e scialava in Ulsgaard. (p. 10)

Ritorna il concetto di morte abbozzato nelle *Geschichten* come di qualcosa di connaturato, con cui l'uomo ha a che fare a tal punto da confluire nella morte stessa tutti i suoi sentimenti, diventandone, in qualche modo, vittima.

Dopo il ciambellano, tocca alla morte della madre:

Ihre Sinne gingen ein, einer nach dem andern, zuerst das Gesicht. Es war im Herbst, man sollte schon in die Stadt ziehen, aber da erkrankte sie gerade, oder vielmehr, sie fing gleich an zu sterben,

langsam und trostlos abzusterben an der ganzen Oberfläche. (M., p. 91)

I sensi l'abbandonarono l'uno dopo l'altro, per prima la vista. Era d'autunno, dovevamo già rientrare in città, ma allora lei si ammalò, o piuttosto cominciò subito a morire, a morire lentamente e desolatamente su tutta la superficie. (p. 86)

È qui riproposta la minuzia descrittiva di cui Rilke si servirà anche nella morte della ciambellana Margarete Brigge («Morì verso la primavera, in città, di notte. Quando al mattino la trovarono era fredda come vetro», p. 96), per rimarcare stilisticamente un legame di natura puramente affettiva:

Frau Margarete Brigge war empört, daß Maman starb; [...] daß die junge Frau sich den Vortritt anmaßte vor ihr, die einmal zu sterben gedachte zu einem durchaus noch nicht festgesetzten Termin. (M., p. 101)

La signora Margarete Brigge era indignata perché Maman moriva [...] perché la giovane s'era arrogata la precedenza su di lei, che pensava si di morire, ma solo a una data ancora da stabilire. (pp. 95-96)

Infine, ultimo bersaglio della morte è il padre:

Mein Vater starb in der Stadt, in einer Etagenwohnung, die mir feindselig und befremdlich schien. Ich war damals schon im Ausland und kam zu spät. (M., p. 124)

Mio padre morì in città, in un appartamento d'affitto che mi sembrò ostile ed estraneo. Ero già all'estero e arrivai troppo tardi. (p. 124)

È una morte quasi abbozzata, di cui il giovane non ha avuto esperienza diretta. La descrizione che segue riporta infatti narrazioni altrui, in tono piuttosto distaccato.

Non di meno, questo come gli altri è un momento importante, che porta Malte a riflettere sul senso della morte e sulla cessazione della vita. Non solo: forse per la prima volta, Malte considera la morte come una fase di riposo dei sensi:

Meine letzte Hoffnung war dann immer das Fenster. Ich bildete mir ein, dort draußen könnte noch etwas sein, was zu mir gehörte, auch jetzt, auch in dieser plötzlichen Armut des Sterbens. Aber kaum hatte ich hingesehen, so wünschte ich, das Fenster wäre verrammelt gewesen, zu, wie die Wand. Denn nun wußte ich, daß es dort hinaus

immer gleich teilnahmslos weiterging, daß auch draußen nichts als meine Einsamkeit war. (M., p. 132)

La mia ultima speranza, allora, era sempre la finestra. Mi figuravo che là fuori potesse ancora esserci qualcosa che mi apparteneva, anche in quell'improvvisa povertà del morire. Ma appena avevo guardato da quella parte, avrei voluto che la finestra fosse stata sbarrata, chiusa come una parete. Perché ora io sapevo che là fuori tutto seguiva a trascorrere con la stessa indifferenza, che anche fuori non c'era altro che la mia solitudine. (p. 132)

Malte, così come la ragazza suicida, vorrebbe non esistere pur di liberarsi della sua solitudine; si sente vicino al “non essere”, così come lo è stata Clara, protagonista della tredicesima delle *Geschichten vom lieben Gott*:

Nun, ich bin auch gestorben. Oh, ich bin viele Jahre gestorben. (G., p. 105)

Ebbene, anch'io sono morta. E sono rimasta morta, per anni. (p. 131)

Entrambi, però, torneranno a vivere, il primo come artista, la seconda come madre e nella ricerca di Dio.

III. La Povertà

Terzo tema che accomuna le *Geschichten vom lieben Gott* e *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* è quello della povertà, che, protagonista di ben tre storie, è in *Malte* meno accentuato, seppure presente.

Rilke inizia ricordandoci l'origine della povertà nella seconda storia, emblematicamente intitolata *Warum der liebe Gott will, daß es arme Leute giebt*. Incentrata intorno al tema della miseria nella grande città, ci presenta la povertà, intesa come l'equivalente del vero essere, metaforicamente celata dietro gli abiti degli inquilini di una casa in affitto. I ricchi, con abiti sfarzosi, pregiati, alla moda, simboleggiano l'“apparire” allo stato puro:

Die Leute im ersten Stockwerke (es war ein reicher Kaufmann mit Familie) waren fast nur Kleider. Nicht nur, daß alle Teile ihres Körpers mit kostbaren Stoffen bedeckt waren, die äußeren Umriss dieser Kleidung zeigten an vielen Stellen eine solche Form, daß man sah, es konnte kein Körper mehr darunter sein. (G., p. 27)

Gli inquilini del primo piano (un ricco commerciante e la sua famiglia) non erano, si può dire, che “vestiti ritti sui piedi”. E non solo

ogni benché minima parte di quegli esseri scompariva sotto le stoffe preziose; ma le linee esteriori degli abiti assumevano, qua e là, tali forme, che non si sarebbe potuto sospettare comunque, sott'essi, neppur l'ombra di un corpo. (p. 25)

La gente del terzo piano «meno coperta, anzi soffocata dagli abiti» (p. 25), è una via di mezzo tra apparire ed essere:

Endlich unter dem Dach, in einem schrägen Kämmerchen, fand der liebe Gott einen Mann in einem schlechten Rock, der sich damit beschäftigte, Lehm zu kneten. (G., p. 27)

Infine, sotto il tetto, in un angusto abbaino, il buon Dio trovò un uomo miseramente vestito, tutto intento a impastare argilla. (p. 25)

È questo il povero, colui che, senza nessun bene materiale, è vero essere, esempio e modello degli uomini. Perciò Dio decide che esista la povertà, perché si viva secondo valori veri, quelli che le autorità della città, rifiutando la nudità della statua dell'artista povero, dimostrano di non saper accettare.

Implicito, qui, uno stretto legame tra arte e povertà, in una concezione della miseria che oscilla tra due dimensioni: quella estetica, di nudità in campo artistico³⁵, e quella ontologica, di purezza d'animo.

Tali dimensioni ritornano anche nella terza, nell'undicesima e nella dodicesima storia.

Figura carismatica, quella del vecchio contadino, che, risolvendo i tre enigmi che lo zar doveva svelare per non pagare tributi ai sovrani confinanti, si rivela essere una personalità profonda.

Pur senza occupare una posizione sociale di rilievo, riesce dove altri, che si credevano all'altezza, non riescono, ricevendo in cambio solo inganni e menzogna. Invece del barile pieno d'oro promessogli per la soluzione degli enigmi, lo zar gliene dà infatti uno con tre quarti di sabbia e il resto oro. Il contadino lo capisce e ne fa una questione di moralità:

Ich brauche nicht das Gold, ich kann ohne Gold leben. Ich erwartete nicht Gold von ihm, sondern Wahrheit und Rechtlichkeit. Er hat aber mich getäuscht. Sage das deinem Herrn, dem schrecklichen Zaren Iwan Wassiljewitsch, der in seiner weißen Stadt Moskau sitzt mit seinem bösen Gewissen und in einem goldenen Kleid. (G., p. 35)

³⁵ Cfr. R. J. Clements, *op. cit.*, p. 222, per cui qui è implicita l'idea michelangeloesca della supremazia del nudo sulla figura vestita.

Io non ho bisogno di oro, posso vivere senza: io non mi attendevo oro, da lui; ma lealtà e probità. Egli mi ha invece ingannato. Riferisci ciò al tuo signore, al terribile zar Iwan Wassiljewitsch che se ne sta seduto sul trono della Città bianca, Mosca, con la sua cattiva coscienza e le sue vesti dorate. (p. 36)

L'uomo povero è anche onesto, non, come gli inquilini del primo piano della seconda fiaba e lo zar stesso, un apparire nascosto dietro degli abiti luccicanti, ma puro "essere". Forse Dio stesso³⁶:

Da jagte der Mann entsetzt zurück nach Moskau, stand atemlos vor dem Zaren und erzählte ihm ziemlich unverständlich, was sich gegeben hatte, und daß der vermeintliche Bauer niemand anderes gewesen sei, als Gott selbst. (G., p. 35)

Allora l'uomo ritornò spaventato a Mosca e giunse senza più fiato al cospetto dello zar e gli narrò confusamente ciò ch'era avvenuto, agguaggiando che il presunto contadino non poteva essere altri che Dio. (p. 36)

Alla dimensione dell'essere si avvicina anche il protagonista dell'undicesima storia, che, inserita in una cornice in cui una bambina fa la carità ad un mendicante, ruota intorno alla figura di Palla degli Albrizzi. Ricco nobile di Palazzo Strozzi, decide, per conquistare l'amata Beatrice Alticheri, che aiuta i mendicanti, di mischiarsi ai mendici, decidendo poi di continuare la sua vita in questa condizione³⁷ (p. 122).

Si compie, qui, un ulteriore passo avanti rispetto alla terza storia: la rinuncia alla ricchezza in cambio di una vita incerta, ma vera, con il passaggio dall'apparire all'essere, a quell'essere in cui il contadino, invece, si trovava già.

Una semplice apparenza si rivela anche la povertà di Klara, nell'ultima delle *Geschichten vom lieben Gott*, che, vista come povera agli occhi dei genitori del dottor Laßmann, apparirà invece a lui l'opposto, di una ricchezza morale senza pari (p. 125).

Lo stesso si può affermare del paralitico Ewald, cui Malte è indissolubilmente legato. Se infatti Malte si descrive povero per le sue condizioni

³⁶ Cfr. in proposito E. C. Wunderlich, *op. cit.*, p. 290, secondo la quale non è rilkiana l'identificazione di Dio con il contadino, perché a quest'ultimo era estranea la concezione di un Dio che permette all'uomo di cadere nella colpa per poi condannarlo.

³⁷ Cfr. T. E. Hart, *op. cit.*, p. 48, per il quale l'undicesima storia è strettamente correlata alla seconda: in entrambe, pur prevalendo ora la prospettiva estetica, ora quella etica, la povertà appare come requisito indispensabile per incontrare l'Assoluto.

economiche («Siedo e penso: se non fossi povero affitterei un'altra stanza, una stanza con mobili non così logori, non così pieni dei precedenti inquilini», p. 37), tanto lui quanto Ewald hanno in comune la povertà del poeta inabile ad afferrare e a possedere. Torna dunque la duplice visione della povertà in rapporto all'artista: chi fa arte non ha denaro sufficiente per riuscire a mantenersi – come nel caso di Timofej e dei cantori di byliny, o dello stesso Malte – e, nonostante abbia qualcosa in più rispetto agli altri uomini, non ha comunque la capacità di conoscere il segreto delle cose.

IV. L'infanzia

Ultimo, non certo per importanza, il tema dell'infanzia. Diversi gli accenni al Malte bambino, sia come protagonista diretto, che rievoca esperienze vissute, sia come testimone dell'infanzia altrui.

Si pensi, a questo proposito, al tema della “Grande Cosa”, che ritornando, trascina con sé i ricordi del piccolo Malte:

Das, was mir das erste, tiefe Entsetzten eingejagt hatte, wenn ich als Kind im Fieber lag: das Große. Ja, so hatte ich immer gesagt, wenn sie alle um mein Bett standen und mir den Puls fühlten und mich fragten, was mich erschreckt habe: das Große. (M., pp. 53-54)

Ciò che mi aveva cacciato dentro il primo, profondo orrore, quando, bambino, ero a letto con la febbre: la Grande Cosa. Sì, l'avevo sempre chiamata così quando tutti stavano intorno al letto e mi tastavano il polso e mi chiedevano cosa mi avesse spaventato. (p. 46)

Non meno intenso tutto l'episodio del travestimento, preceduto da una connotazione che per ben due volte attraversa le pagine delle *Aufzeichnungen*: il contatto con bambini che a malapena si conoscono, ma che pure sono parte della storia di Malte.

Und die Geburtstage natürlich, zu denen man Kinder eingeladen bekam, die man kaum kannte, verlegene Kinder, die einen verlegen machten, oder dreiste, die einem das Gesicht zerkratzten, und zerbrachen, was man gerade bekommen hatte [...] (M., p. 84)

E naturalmente i compleanni, a cui invitavano bambini che conoscevate appena, bambini imbarazzati che vi mettevano in imbarazzo, o sfacciati che vi graffiavano il naso, e rompevano quel che avevate appena ricevuto in dono. (p. 78)

Malte è un profondo osservatore, curioso, come testimoniano queste

parole, espressione della voglia di conoscere, di sapere e di sentirsi vicino a chi in fondo è come lui:

Aber dann waren viele da, die ich nie gesehen hatte; wenige Frauen, aber es waren Kinder da. Mein Arm war längst müde geworden und zitterte, aber ich hob doch immer wieder das Licht, um die Kinder zu sehen. (M., p. 94)

Ma c'erano anche molti che non avevo mai visto; poche donne, ma c'erano bambini. Il mio braccio da tempo era stanco, ma tornavo sempre a sollevare il lume per vedere i bambini. (p. 89)

Altre volte Malte partecipa più direttamente all'infanzia di chi gli sta vicino. Tipico il caso di Maman, della cui giovinezza Abelone si premura di informarlo (p. 97).

Non mancano neppure riflessioni sul senso dell'essere bambino, sul mondo a parte dei piccoli, e sul contrasto tra le emozioni di fanciullo e quelle di adulto. Si pensi a parole come:

Wenn man aber allein spielte, wie immer, so konnte es doch geschehen, daß man diese vereinbarte, im ganzen harmlose Welt unversehens überschritt und unter Verhältnisse geriet, die völlig verschieden waren und gar nicht abzusehen. (M., p. 84)

Ma quando si giocava da soli, come sempre, poteva accadere che d'improvviso si uscisse fuori da quel mondo prestabilito e in complesso innocuo e si finisse in mezzo a rapporti che erano totalmente diversi e imprevedibili. (p. 78)

o come:

Da ich ein Knabe war, schlugen sie mich ins Gesicht und sagten mir, daß ich feige sei. Das war, weil ich mich noch schlecht fürchtete. Aber seitdem habe ich mich fürchten gelernt mit der wirklichen Furcht, die nur zunimmt, wenn die Kraft zunimmt, die sie erzeugt. (M., p. 133)

Quant'ero ragazzo mi colpivano in viso e mi dicevano che ero vile. Era perché non sapevo ancora avere paura. Ma da allora ho imparato ad avere paura con la vera paura, che cresce soltanto se cresce la forza che la genera. (p. 132)³⁸

³⁸ La contrapposizione della paura del bambino e quella dell'adulto è probabilmente di derivazione kierkegaardiana (cfr. Sören Kierkegaard, *La malattia mortale*, Sansoni, Fi-

Quello della maturità, spesso forzata, inautentica e inadeguata e quello dell'infanzia sono due mondi diversi, che si intersecano, il primo in quanto presente, vita di tutti i giorni, il secondo in quanto paradiso di purezza perduta, di cui si sente la mancanza, ma che tuttavia, pur momentaneamente lontano, rimane attaccato all'adulto come un altro io:

Was für ein Leben ist das eigentlich: ohne Haus, ohne ererbte Dinge, ohne Hunde. Hätte man doch wenigstens seine Erinnerungen. Aber wer hat die? Wäre die Kindheit da, sie ist wie vergraben. (M., p. 19)

Di fatto senza casa, senza cose ereditate, senza cani, che vita è mai questa? Se almeno si avessero i propri ricordi. Ma chi li ha? Ci fosse l'infanzia, ma è come sepolta. (p. 12)

Spetta all'adulto cercare i suoi primi anni e riportarli a galla, seppure non sia un compito facile. Ci prova il dottor Laßmann, nella dodicesima storia. Dopo essere tornato alla cittadina natia, si legge, «ripartì. Si era accorto, di colpo, che doveva cercarla altrove, la sua infanzia» (p. 129). Va alla ricerca della sua amica di bambino, Klara, per ritrovare in lei quello che non riesce più a trovare in se stesso (p. 133), per ritrovare la sua infanzia. I suoi ricordi, pur positivi, rimangono tuttavia sempre sfuocati, incerti, e, ancora una volta, nel turbinio dei pensieri sono gli oggetti a farla da protagonisti.

È il segno che gli adulti, che «galoppiano dietro ai giorni e quando ne hanno raggiunto uno, non resta loro nemmeno il fiato per parlargli» (pp. 50-51), non sono in grado di recuperare quanto perduto, rivelandosi per questo ancor più miseri dei bambini. Gli adulti, e solo loro, si trovano infatti a vivere quel grave dramma del possesso insoddisfacente delle cose che non tocca invece il bambino, per cui possedere è «mitica intimità genuina con le cose»³⁹.

Dei bambini non conservano neppure la capacità più importante: la fecondità del rapporto con l'invisibile, l'abilità nel sentire Dio⁴⁰ e nel coglierne la presenza, anche dove non esplicitamente espressa⁴¹. Si pensi alle battute conclusive dell'undicesima storia:

renze, 1965, p. 211), come giustamente rileva F. Jesi in una nota a R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, cit., p. 46-47.

³⁹ F. Jesi, *op. cit.*, p. 240, nota 1.

⁴⁰ Nella dodicesima storia, quanto Georg ricorda di Klara bambina è proprio la sua devozione, la sua capacità di mantenere continui rapporti con Dio (p. 135).

⁴¹ Non bisogna con questo pensare che gli adulti non abbiano alcun carattere posi-

Die Kinder haben auch diese Geschichte vernommen, und sie behaupten, [...] auch in ihr käme der liebe Gott vor. Ich bin auch ein wenig erstaunt darüber; [...] Aber freilich: die Kinder müssen es wissen! (G., p. 98)

I bambini hanno risaputo anche questa storia. E pretondono [...] che vi figuri il buon Dio. Io stesso ne sono un po' sorpreso. [...] Ma che farci? I bimbi, le sanno meglio di noi, certe cose. (p. 122)

Ulteriore e ancor più chiara testimonianza, in proposito, viene fornita dalla fiaba *Wie der Fingerhut dazu kam, der liebe Gott zu sein* dove è particolarmente evidente l'opposizione tra il mondo degli adulti, ovvero quello della corruzione, e dei bambini, ovvero dell'innocenza.

Dopo una lunga arringa, in cui parla dei genitori come di esseri dai «visi arcigni e imbronciati», «indifferenti a tutto», che, con il trascorrere degli anni «rimbambiscono a vista d'occhio»⁴², il piccolo Hans dubita dell'effettivo possesso di Dio da parte dei grandi (p. 83). E, dal momento che i grandi non si danno pensiero di lui, Hans capisce che «il compito di rimediare spetta ai bambini» (p. 83). I bambini, che, in fondo «vengono da Dio» (p. 71), decidono di tenere Dio con loro, a turno, per una settimana, racchiuso in un piccolo ditale. Purtroppo, il ditale viene smarrito da una bimba⁴³, cui verrà riconsegnato da un uomo, che non si esclude sia il poeta. Il poeta è, in effetti, il solo in grado di avvicinarsi a Dio⁴⁴. Se infatti, come gli adulti, ha paura della condizione di innocenza riservata al bambino, non di meno egli continua a credersi superiore nella sua «elezione solitaria»⁴⁵.

tivo, per Rilke. Il fatto di narrare le storie agli adulti perché le rinarrino dipenderebbe (così anche F. Jesi, *op. cit.*, p. 26) dalla consapevolezza che il pubblico adulto è in grado di apprezzare il valore e l'operare del poeta più di un pubblico bambino.

⁴² Queste frasi, dense di ironia, mal si adattano ad un bambino. Non è escluso però che questo procedimento sia dovuto alla volontà di Rilke di dare maggior risalto alla seconda parte della storia, da cui il lettore ricava l'evocazione del mondo magico infantile in cui tutte le cose sono possedute in maniera innocente.

⁴³ Interessante l'interpretazione di B. L. Bradley, *op. cit.*, p. 9, che ritiene che la bambina, rispondendo allo straniero con l'ammissione di aver perso Dio, «illustrates the sort of integrity which the adults do not possess».

⁴⁴ Cfr. V. Errante, *op. cit.*, p. 121: «I poeti e i bambini: ecco allora, per Rilke, gli unici esseri che al mondo, come riescono veramente a credere in Dio perché – essi soli veggenti – avvertono la sua viva presenza finanche nelle più umili cose, così possono ancora, essi soli, rivelare all'eterno la nuda essenza della creatura umana».

⁴⁵ Ivi, p. 247.

È lui che racconta le storie celandosi dietro la figura del narratore⁴⁶, così come ora potrebbe nascondersi dietro lo straniero per rivelare al bambino dove si trova il ditale e il segreto che riesce a cogliere nelle cose.

Si verrebbero così a riunire in una sola persona i due ruoli che sono assunti dai bambini nell'intero ciclo di storie: quello di protagonisti dei racconti e quello di destinatari⁴⁷. La piccola, che fino al termine della storia vive in prima persona gli avvenimenti, sembra divenire mittente di una rivelazione, assumendo il ruolo più importante dell'intero ciclo di storie.

Nelle *Geschichten vom lieben Gott* è infatti solo nell'ottava storia che i bambini compaiono come perno attorno a cui ruota la narrazione. Per il resto, i bambini sono coloro a cui è affidato il compito di recepire le storie, perché possono comprendere tutto. Sola limitazione viene data dall'oscurità, che è spesso associata all'infanzia.

Il buio viene evocato già nella prima delle storie, in cui si legge:

Es wird zuerst ein kleines Dunkel um dich sein und dann ein großes Dunkel, welches Kindheit heißt [...] (G., p. 21)

Prima si farà intorno a te una piccola oscurità; poi, un'oscurità più grande, che si chiama infanzia. (p. 18)

Torna poi nella dodicesima storia⁴⁸, dove il clima idillico che aveva finora accompagnato il buon Dio pian piano svanisce, per lasciare il posto all'oscurità. Evocata all'inizio del racconto, essa ricompare nella rievocazione dell'infanzia da parte di Georg, che avviene appunto di notte. Riflessioni sul buio sono riproposte poi dalla conclusione, per un definitivo ritorno di quell'indeterminatezza invisibile che pure tranquillizza.

⁴⁶ Interessanti, in proposito, le parole di F. Jesi, *op. cit.*, p. 25: «[...] egli non può essere o tornare bambino; dunque si pone in una condizione che gli consenta supremazia sull'essere bambino, ed esplica tale supremazia elargendo ai bambini l'infanzia».

⁴⁷ In proposito, cfr. B. L. Bradley, *op. cit.*, pp. 19-20, per la quale tutte le *Geschichten vom lieben Gott* sono una critica all'età vittoriana, cui il poeta vuole proporre delle alternative. Di qui il riferimento e l'identificazione dei bambini non «in the ordinary sense of the term, but rather with the adults of the future. Focusing on the upbringing of the young, he suggests that they be directed towards different models and, thus, be instilled with a different mental orientation both in the personal and the social sphere».

⁴⁸ Sul rapporto tra oscurità e fanciullezza, e, in particolare, sul legame che viene ad instaurarsi tra la prima e l'ultima storia, si veda T. E. Hart, *op. cit.*, pp. 33-34.

V. Il livello stilistico-strutturale

Che le *Geschichten vom lieben Gott* e *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* siano apparentemente agli antipodi, stilisticamente parlando, è pressoché innegabile.

Le prime sono la perfetta organizzazione di un ciclo compiuto di dodici storie e un prologo che si richiamano tra loro tramite riprese lessicali e stilistiche, oltre che tematiche.

I «quaderni» di Malte sono invece l'espressione della crisi del romanzo classico e della nuova realtà del romanzo-non romanzo, ovvero una narrazione in cui i pensieri volano liberi da vincoli strutturali troppo stretti, nell'alternanza di pagine di diario e pagine di romanzo puro. Saltata la causalità delle sequenze temporali precise, il *Malte* è prodotto dell'attività della scrittura, che ci presenta ora un narratore in prima, ora in terza persona, in una pluralità di approcci formali ed espressivi.

Eppure, nonostante la linearità da parabola prevalente nelle *Geschichten vom lieben Gott* sia venuta meno, e con essa lo schema introduttivo di ogni storia (il racconto di un narratore a un altro personaggio, incaricato poi di riferirlo ai bambini), il *Malte* ne è comunque il frutto.

Già nelle Storie il narratore in terza persona ha lasciato il posto a quello in prima persona, che, come coscienza del protagonista, sarà predominante anche nel *Malte*.

Le *Geschichten vom lieben Gott* sono poi per lo più costruite tramite il susseguirsi di frasi brevi e molto semplici, con una struttura paratattica che, se da un lato è giustificata dalla semplicità delle *byliny* russe, dall'altro è anticipazione del *Malte*. I frammenti di memorie di Malte sono in fondo pagine di pensieri, abbozzi, citazioni di persone e oggetti, in un flusso che si rivela scarsamente ipotattico.

Quello che tende a far apparire così lontane le due opere è probabilmente l'insistenza dei *Quaderni* ad accumulare le immagini e ad accostarle in modo antitetico, che provoca un senso di ossessività assente nelle *Geschichten vom lieben Gott*.

Qui non mancano però le immagini antitetiche: si pensi alla quinta storia, in cui i contrasti interni della ragazza sono resi da opposizioni che si manifestano sia a livello dei personaggi⁴⁹ sia sul piano lessematico e stilistico. Non sfugge che agli avvenimenti impetuosi della vita si oppone uno

⁴⁹ L'opposizione tra Esther e Marcantonio Priuli è in fondo il contrasto ghetto – Venezia della nobiltà.

stagno profondo e tranquillo, alla pesantezza del mondo fa da contrappunto il lieve dondolio delle ninfee, così come a termini come *stören, heftiges Ereignis, nach Innen durchbrechen, stürzen, zerspringen* si contrappongono immagini di quiete come *ein tiefer stiller Teich*.

Non solo: tutte le storie sono pervase da una tensione narrativa di fondo. Si consideri il prologo, dove a mancare, rispetto al *Malte*, è solo l'enfasi forzata.

Allo stesso modo, nelle *Geschichten vom lieben Gott* il grande spazio lasciato alla narrazione a scapito della descrizione – cosa che è particolarmente evidente nella prima storia – non può non far pensare all'indeterminatezza di quelle atmosfere fatte solo di sensazioni auditive e visive che, già presenti nella prima stesura del *Malte*, approderanno poi alla versione definitiva.

E, in proposito, come non ricordare l'incertezza di tempo e luogo della storia di Timofej, dove le rappresentazioni indirette basate sui paragoni e sulle frasi comparative contribuiscono ancor più a precipitare nel vago il lettore?

Indeterminate, nelle *Geschichten vom lieben Gott*, sono poi le figure che dialogano con il narratore, che, pur essendo abbozzate in quanto la loro funzione è solamente quella di intermediari utili alla voce narrante, permettono di non concentrare l'attenzione sul racconto. Si attua così uno spostamento verso il mondo oggettivo che, derivato in parte dallo stretto rapporto di Rilke con Rodin e dalla sua concezione della particolare vicinanza dell'uomo russo alle cose, in *Malte* sono strumenti necessari per compiere il suo «apprendistato a divenire cosa tra le cose»⁵⁰.

È quanto già avviene nella storia che ha per protagonista Michelangelo, così come nella dodicesima⁵¹, dove l'atmosfera sfuocata dei ricordi (accresciuta dai verbi di percezione come *fühlen e empfinden*) anticipa quella di diversi passi maltiani.

Riguardo, infine, alla forma del *Malte* come un insieme di frammenti eterogenei, già Jesi notava la loro organizzazione secondo una norma precisa che «può addirittura sembrare inesistente tanto coincide con l'unità organica dell'io del protagonista-autore»⁵².

⁵⁰ F. Jesi, *op. cit.*, p. 20.

⁵¹ Qui l'infanzia di Georg è rievocata puntando l'accento proprio sul valore simbolico delle cose, con l'enumerazione di oggetti sempre a partire da uno spazio esterno verso uno interno.

⁵² F. Jesi, *op. cit.*, p. 74.

Come le *Storie* sono costruite con una regolarità sintetizzabile nello schema cornice-racconto-cornice, così il *Malte* è unificato dal suo stesso modo di essere narrativo. L'accostamento di brani spezzettati è solo frutto delle leggi del narrare, continuo fluire di immagini e cose che impedisce loro di divenire stabilmente uniche, simboli.

Lo dimostra già la circolarità delle *Storie*, che non è affatto immobile come potrebbe sembrare. È un moto su scala ridotta, all'interno di dodici storie, che coinvolge temi, figure e scelte stilistiche. Un moto di cui *Malte* è solo dilatazione definitiva, in una metamorfosi impressionistica estrema.

VI. Riflessioni conclusive

Tracciati i paralleli tematici e stilistico-strutturali tra le *Geschichten vom lieben Gott* e *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, non è difficile individuare la stretta correlazione esistente tra queste due opere, frutto entrambe della mente di uno scrittore con pensieri e obiettivi pressoché costanti durante tutta la propria produzione, pur in continua evoluzione.

Schematizzando, a livello tematico, compaiono quattro principali motivi: Dio-artista, morte, povertà e infanzia, tutti strettamente collegati tra di loro.

Dio è essere supremo cui mira l'artista, molla che fa scattare la sua vena ispiratrice, e, nello stesso tempo, Assoluto che lo ispira, mai posseduto e non possedibile, in un percorso a doppio senso che fa del poeta un essere privilegiato rispetto ai suoi simili (tanto che Malte decide di annullare la sua dimensione di uomo per esaltare quella di artista) ma mai pari all'Infinito, in un cammino che lo porta alla ricerca di Dio, dominatore incontrastato nelle *Geschichten vom lieben Gott* tanto quanto principio cardine dell'intera esistenza di Malte e delle sue scelte.

Di qui, in fondo, la debolezza intrinseca nell'artista, che, come uomo, è soggetto alle leggi del tempo e della morte. Ecco il secondo tema, che, nelle sue vesti di morte fisica e spirituale, è legato tanto nelle *Geschichten vom lieben Gott* che nel *Malte* al tema della povertà, che a sua volta rimanda al tema di Dio-artista, specialmente in riferimento al poeta russo (che Rilke prende come modello); quest'ultimo trascorre la propria esistenza nella sola speranza di riuscire a far conoscere la maestà dell'Assoluto e a trasmettere valori veri. Sono questi i valori che il fanciullo innocente possiede e che, perduti dall'adulto corrotto e corruttore, il poeta vorrebbe fare suoi tramite la sua arte. Ecco allora che il quarto dei temi individuati, l'infanzia, caratterizzata già dal suo speciale rapporto con Dio, si lega al

tema dell'artista, chiudendo idealmente un ciclo che si snoda lungo dodici storie, più un prologo e un «romanzo».

Nonostante le *Geschichten vom lieben Gott* si presentino con una struttura regolare, con richiami in apertura e chiusura tra il prologo e la dodicesima storia, una sorta di ciclo a sé, dove le quattro tematiche si intrecciano però senza seguire particolari sequenze numeriche, non si può dire infatti che il ciclo non si concluda con il *Malte*.

Il *Malte*, che ripropone nel vagare dei ricordi, in un flusso libero, anche se non caotico e indiscriminato, gli stessi quattro temi delle *Geschichten vom lieben Gott*, con rimandi e richiami secondo gli stessi criteri di casualità delle *Storie*, è in qualche modo loro ripresa e approfondimento, in un prosieguito ormai indiscusso dell'unico percorso conosciuto da Rilke: la ricerca dell'essenza poetica.

Sezione curata

dal Forum Culturale Austriaco a Milano

IL FORUM CULTURALE AUSTRIACO
A MILANO

Piazza del Liberty 8

I-20121 MILANO

Tel. (02) 78 37 41 – 78 37 42

Fax: (02) 78 36 25

Il Forum Culturale Austriaco a Milano, istituito nel 1993 (allora e fino a poco tempo fa come Istituto Austriaco di Cultura), ha sede nel Palazzo Liberty, Piazza del Liberty 8. Direttore: Mario Erschen, Vicedirettore: Susanne Schmid.

Tale Forum si affianca a quello già presente a Roma, competente per l'Italia centrale e meridionale. Pertanto la vita culturale austriaca può contare su una rappresentanza ufficiale a Milano, preposta ai rapporti con l'Italia settentrionale. La competenza del Forum Culturale milanese si estende dal Sudtirolo all'Emilia Romagna comprendendo il Trentino, il Friuli-Venezia-Giulia, il Veneto, la Lombardia, il Piemonte, la Valle d'Aosta e la Liguria. Con la fondazione di questa rappresentanza 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. Il Forum 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 del Forum, svolte in stretta collaborazione con istituzioni ed enti italiani, contemplano una grande varietà di manifestazioni culturali - come conferenze, convegni, mostre, concerti, letture ecc.

Il Forum Culturale Austriaco dipende dal Ministero degli Affari Esteri di Vienna, il quale, in molti ambienti del settore culturale, agisce in cooperazione con la Cancelleria Federale d'Austria e con il Ministero della Pubblica Istruzione, delle Scienze e della Cultura.

MANIFESTAZIONI VARIE ORGANIZZATE
DAL FORUM CULTURALE AUSTRIACO A MILANO
NEL 2000

LETTERATURA (letture, presentazione di libri ecc.)

Letture bilingue con presentazione del libro: „Canzone d’amore e di morte dell’alfiere Christoph Rilke“ con Anna Maria Carpi, Quirino Principe e Mario Specchio
Milano, 19.1.2000
In collaborazione con: Edizione dell’Altana

Letture bilingue e presentazione del libro „Ballo all’opera“ con Josef Haslinger
Genova, 17.2.2000
In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Letture drammatiche di „Mein Kampf“ di George Tabori
Genova, 29.2.2000
In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Presentazione del libro: „Le poesie di Georg Trakl“ con Grazia Pulvirenti e Fausto Cercigniani
Milano, 1.3.2000

Waltraud Anna Mitgutsch legge dalle sue opere
Trento, 29.3.2000
In collaborazione con: Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche

Lettura bilingue con Andrea Jonasson “Oskar Kokoschka“ (Poeti Europei del '900 - Scrittura d'artista)

Milano, 10.4.2000

In collaborazione con: Piccolo Teatro di Milano, Associazione degli Istituti Culturali Europei a Milano (AICEM)

Lettura bilingue con Marianne Gruber

Torino, 10.4.2000

In collaborazione con: Università degli Studi di Torino, Istituto di Germanistica

Lettura bilingue di brani delle opere „Der letzte Österreicher“ e „Die Pfirsichtöter“ di Alfred Kolleritsch

Trieste, 2.5.2000

Lettura bilingue dalle poesie di Alfred Kolleritsch

Milano, 3. e 4.5.2000

In collaborazione con: Istituto Universitario di Lingue Moderne

Presentazione del libro: „Il corpo conteso. Rito e gestualità nella Germania del Settecento“, con Elena Agazzi, Fausto Cercignani e Alessandro

Costazza

Milano, 9.5.2000

In collaborazione con: Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Studi Linguistici, Letterari e Filologici

Presentazione del libro: „Italia Austriaca - Austria Italiana“ di Brigitte Mazohl-Wallnig, con Carlo Meriggi e Carlo Capra

Milano, 24.5.2000

Presentazione del libro: „Hitler: gli anni dell'apprendistato. L'incubazione di un dittatore nella Vienna di inizio secolo“

Milano, 4.10.2000

In collaborazione con: Corbaccio Editore

Lettura bilingue „Mozart – genialer Vater, vergessene Söhne“ di Hans Hoffmann

Milano, 17.10.2000

In collaborazione con: Austria-Italia Club

Lettura dall'opera di Eva Rossmann „Ausgejodelt“

Bolzano, 16.11.2000

In collaborazione con: Dokumentationsstelle für neuere Südtiroler Literatur, Bolzano

Lettura di „Österreichische Weihnachtsgeschichten“

Trento, 11.12.2000

In collaborazione con: Associazione Italia-Austria di Trento e Rovereto

MOSTRE

Mostra fotografica: „Via Poeti“ di Gertrude Moser Wagner e Beverly Piersol

Milano, 11.-17.4.2000

In collaborazione con: Galleria D'Ars

Mostra dello scrittore e pittore austriaco Gerald Szyszkowitz

Trieste, 28.10. - 10.11.2001

In collaborazione con Galleria Tribio, Trieste e Circolo di Cultura Italo-Austriaco di Trieste

TEATRO

Rappresentazione de „La Signorina Else“, di Arthur Schnitzler

Venezia, 27.1.2000

In collaborazione con: Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di studi linguistici e letterari europei

Rappresentazione di „Ritter, Dene, Voss“, di Thomas Bernhard

Milano, 15.2. -20.2.2000

In collaborazione con: Teatro Franco Parenti

Rappresentazione de „Il sottotenente Gustl“, di Arthur Schnitzler

Milano, 22.2. - 19.3.2000

In collaborazione con: Teatro Franco Parenti

Rappresentazione di „Doppio Sogno“, di Arthur Schnitzler

Milano, 25.2.2000

In collaborazione con: Teatro Out-Off

Rappresentazione danzante in onore di Ernst Jandl „Land - Jandlland“ con Barbara Friedrich e Heidemarie Wiesner

Milano, 24.3.2000

In collaborazione con: Amici del Loggione del Teatro alla Scala

Rappresentazione de „La forza dell’abitudine“, di Thomas Bernhard

Milano, 29.3.-2.4.2000

In collaborazione con: Teatro Litta

Rappresentazione di „Sovrappeso insignificante informe“, di Werner Schwab

Milano, 16. - 28.5.2000

In collaborazione con: Teatro Franco Parenti

Rappresentazione de „La signora Holle“ un lavoro teatrale del gruppo „Der Apfelbaum“

Vicenza, 18. und 19.5.2000

Verona, 20.5.2000

In collaborazione con: Teatrino Dognifiaba, Vicenza e Silvia Brunello, Verona

Rappresentazione di „Lasciate che bruci“, Irrwisch Theater Wien

Cividale, 22.7.2000

In collaborazione con: Mittelfest, Comune e Regione di Udine, Regione e Camera di Commercio della Venezia-Giulia

Rappresentazione de „Gli ospiti del signore Wegenstreit“, Irrwisch Theater Wien

Cividale, 23.7.2000

In collaborazione con: Mittelfest, Comune e Regione di Udine, Regione e Camera di Commercio della Venezia-Giulia

Rappresentazione di „StraDAvaganti“, Irrwisch Theater Wien

Cividale, 23.7.2000

In collaborazione con: Mittelfest, Comune e Regione di Udine, Regione e Camera di Commercio della Venezia-Giulia

CONVEGNI E CONGRESSI

Simposio „Il male e la cultura tedesca“, partecipanti austriaci: Prof. Günther Pöltner, Dr. Michaela Bürger, Prof. Hermann Dorowin
Pavia, 27. e 28.10.2000

In collaborazione con: Università di Pavia

Incontro dei docenti austriaci di germanistica nell'Italia settentrionale
Trieste, 5. - 7.3.2000

In collaborazione con: Università di Trieste

Incontro dei docenti austriaci di germanistica nell'Italia settentrionale
(Germanistentreffen)

Conferenza di Primus-Heinz Kucher (Università di Klagenfurt)

Milano, 20.10.2000

SEMINARI E TAVOLE ROTONDE

Seminario di letteratura presso l'Istituto di Germanistica dell'Università di Udine

Temi: Wolf Haas „*Silentium!*“, Friederike Mayröcker „*Reise durch die Nacht*“, Josef Winkler „*Wenn es soweit ist*“, Johannes Mario Simmel „*Der Mann, der die Mandelbäumchen malte*“, Christine Lavant „*Das Wechselbälgchen*“ und Robert Menasse „*Dummheit ist machbar*“

Udine, 21.1.-14.4.2000

In collaborazione con: Università degli Studi di Udine

Seminario per insegnanti di tedesco della regione di Liguria „Selbst- und Fremdbilder, Tourismuskritik in der österreichischen Gegenwartsliteratur“, sotto la direzione di: Michaela Bürger (Università di Genova)

Genova, 7.-17.4.2000

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Seminario per insegnanti di tedesco della regione di Liguria, sotto la direzione di: Michaela Bürger (Università di Genova)

Genova, novembre 2000

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova
e Università degli Studi di Genova

CONFERENZE

Conferenza della Dott.ssa Andreina Lavagetto „Rainer Maria Rilke: dal kitsch al sublime“

Udine, 25.2.2000

In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine
Educandato Statale Uccellis

Conferenza dei Dott. Schneider e Dr. Steinsieck „Christine Lavant: Nachlaß“

Trento, 2.3.2000

Trieste, 3.3.2000

In collaborazione con: Università degli Studi di Trento
Università degli Studi di Trieste

Conferenza della Dott.ssa Andreina Lavagetto „Rilke e le arti figurative“

Udine, 3.3.2000

In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine
Educandato Statale Uccellis

Conferenza del Prof. Marino Freschi „Letteratura a Praga“

Milano, 8.3.2000

Conferenza della Dott.ssa Andreina Lavagetto „Rilke e la sapienza di Orfeo“

Udine, 10.3.2000

In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine
Educandato Statale Uccellis

Conferenza del Prof. Michelangelo Castellarin „Canti Duinesi“

Udine, 17.3.2000

In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine
Educandato Statale Uccellis

Conferenza di Maria Luisa Roli „Norbert C. Kaser: il ‘poeta maledetto’ della letteratura sudtirolese“

Milano, 22.3.2000

Conferenza della Dott.ssa Andrea Rosenauer „Die österreichische
Gegenwartsliteratur im w.w.w.“

Bergamo, 29.3.2000

Genova, 31.3.2000

In collaborazione con: Università degli Studi di Bergamo, Università di
Genova

Conferenza del Prof. Otto Kolleritsch „La cultura letteraria di Franz
Schubert“

Bologna, 6.4.2000

In collaborazione con: Associazione Culturale Italia-Austria di Bologna

Conferenza della Prof.ssa Clementina Pozzi „Robert Musil nelle valli del
Trentino“

Trento, 12.4.2000

In collaborazione con: Associazione Culturale Italia-Austria di Trento e
Rovereto

Conferenza della Prof.ssa Roberta Ascarelli „Sogni di fine secolo: Kubrick
- Schnitzler“

Milano, 26.4.2000

Conferenza del Prof. Fausto Cercigniani e Carla Consolini „Goethe e
l’Austria“

Milano, 10.5.2000

Conferenza del Prof. Augustinus Semelliker „Vienna ora viene demolita a
metropoli: Karl Kraus, la ‘Moderne’ e le conseguenze“

Milano, 31.5.2000

Conferenza della Prof.ssa Elena Agazzi: „Krimiromane. Scrittura in nero.
La riscoperta dell’horror nelle tendenze letterarie austro-tedesche“

Milano, 7.6.2000

Conferenza della Prof.ssa Cristina Cattarello „Viandanti, cuculi, usignoli,
tigli: echi e nostalgia nel romanticismo dei Lieder di Gustav Mahler“

Milano, 20.9.2000

Conferenza del Prof. Luigi Reitani „Freud e Schnitzler“, nell’ambito del
ciclo di conferenze „Freud e la cultura del novecento“

Udine, 11.10.2000

In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine
Educandato Statale Uccellis

Conferenza della Prof.ssa Isolde Schiffermüller „Freud e l'isteria di fine secolo“, nell'ambito del ciclo di conferenze: „Freud e la cultura del novecento“

Udine, 18.10.2000

In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine
Educandato Statale Uccellis

Conferenza della Prof.ssa Rosanna Vitale „Stefan Zweig in Brasilien“
Genova, 20.10.2000

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Conferenza del Prof. Eugenio Spedicato „Le commedie di Schnitzler“
Milano, 8.11.2000

Conferenza della Prof.ssa Gabriella Rovagnati su Christoph Ransmayr
„Dal ghiaccio artico al gennaio di Brasilia“

Milano, 22.11.2000

Conferenza del Prof. Carlo Sini „Poesia e verità. Freud lettore di Goethe“
Milano, 13.12.2000

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