

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

# Studia austriaca X

Adalbert Stifter • Rainer Maria Rilke • Robert Musil  
Hugo von Hofmannsthal • Elfriede Jelinek • Paul Wühr  
Peter Handke • Thomas Bernhard • Ingeborg Bachmann  
Charlotte Birch-Pfeiffer • Adolf Loos

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. X (2002)

***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 Austriaco di Cultura a Milano

---

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

# Studia austriaca X

Adalbert Stifter • Rainer Maria Rilke • Robert Musil  
Hugo von Hofmannsthal • Elfriede Jelinek • Paul Wühr  
Peter Handke • Thomas Bernhard • Ingeborg Bachmann  
Charlotte Birch-Pfeiffer • Adolf Loos

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 Austriaco di Cultura (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.L.L.L.E.FI) dell'Università degli Studi di Milano.

F. C.



## Indice dei saggi

- Isolde Schiffermüller – *Elend und Seligkeit. Zum Gesichtsverlust des Lebens in Rilkes «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»* p. 9
- Luigi Reitani – *«Il paese primogenito». L'esperienza italiana di Ingeborg Bachmann* p. 29
- Dirk von Petersdorff – *Wie und warum zwei Vertreter der «Neuen Frankfurter Schule» ihren Scherz mit Peter Handke und Thomas Bernhard trieben* p. 39
- Riccarda Novello – *Tra poetica e poesia. Il pensiero in movimento di Paul Wühr* p. 55
- Burghard Damerau – *Aufsteiger und Attraktionen. Elfriede Jelineks Männergestalten um die Frauen mit Prestige* p. 73
- Fausto Cercignani – *Hugo von Hofmannsthal e la crisi esistenziale di Lord Chandos* p. 91
- Eva Reichmann – *Charlotte Birch-Pfeiffer und ihre Beziehung zum Wiener Vorstadttheater* p. 107
- Barbara Di Noi – *Il tempo restaurato. Sul «Nachsommer» di Adalbert Stifter* p. 119
- Andrea Gnam – *Schnell wie eine Überschallflugzeug oder ein virtueller Tanz? Überlegungen zur Geschwindigkeit* p. 153
- Sigurd Paul Scheichl – *Die Architektur der Essays eines Architekten über Architektur. Der Essayist Adolf Loos* p. 161

Sezione curata dal Forum Austriaco di Cultura a Milano

*Il Forum Austriaco di Cultura a Milano* p. 181

*Manifestazioni varie organizzate dal Forum Austriaco di Cultura a Milano nel 2001* p. 183

Isolde Schiffermüller  
(Verona)

*Elend und Seligkeit. Zum Gesichtsverlust des Lebens in Rilkes  
«Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»*

I.

In kaum einem Text der Moderne wird die Frage nach der Entwürdigung der menschlichen Existenz und nach dem Gesichtsverlust des Lebens so radikal gestellt wie in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Schon der erste Satz situiert die Stimme des Ich-Erzählers an einem Ort, an dem die Differenz von Leben und Sterben kaum mehr wahrnehmbar ist: «So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier»<sup>1</sup>. Die erste Aufzeichnung des *Malte* beschreibt diese Grauzone des Lebens im Umkreis der Pariser «Hospitäler»<sup>2</sup>. Sie nimmt Gestalt an in einem Menschen, «welcher schwankte und umsank» (9), oder in einer schwangeren Frau, die sich «schwer an einer hohen, warmen Mauer» (9) entlangschiebt. Der Erzähler kann diese Figuren nicht auf Distanz halten, er wird von ihrem Elend unmittelbar berührt. Er übernimmt zum Beispiel einzelne Wahrnehmungsmomente der weiblichen Figur, den Tastsinn der Schwangeren und ihre blinde Suche nach der «Maison d'Accouchement», einer anonymen Entbindungsanstalt, wo auch die Geburt eines neuen Lebens kein individuelles Gesicht mehr hat. Die

---

<sup>1</sup> Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt a. M. 1982 (Text nach Bd. VI der Sämtlichen Werke), S 9. Seitenangaben, die sich auf diese Ausgabe beziehen, werden im folgenden direkt im Text in Klammern angeführt.

<sup>2</sup> In einem Brief an Clara Rilke vom 31. 8. 1902 spricht Rilke von seiner Angst vor den vielen Hospitälern: «Man fühlt auf einmal, daß es in dieser weiten Stadt Heere von Kranken gibt, Armeen von Sterbenden, Völker von Toten» (Rainer Maria Rilke, *Briefe in zwei Bänden*, Bd. 1, 1896 bis 1919, hrsg. v. Horst Nalewski, Frankfurt a.M., Leipzig 1991, S 126).

Kranken, Sterbenden und Degradierten der Großstadt Paris, die dem Erzähler wie lebendige Tote begegnen, sind Figuren, die ihre menschliche Gestalt überlebt haben, sie beleuchten die menschliche Existenz von ihren extremen Rändern her. Rilkes *Malte* handelt von der Erfahrung, die aus der Berührung mit den Figuren absoluter Degradierung hervorgeht, von einer gleichsam post-humanen Realität, die nicht so sehr unsagbar, als vielmehr «unsäglich» geworden ist und die das kulturelle Subjekt in seinem Innersten bedroht. Die ungewollte und unkontrollierbare Nähe des Erzähler-Ich zu dieser Lebensrealität steigert sich bis zur ekelhaften Berührung mit der kranken organischen Substanz dieses Lebens. Die Wahrnehmung eines Kindes im Kinderwagen, «dick, grünlich», mit einem «deutlichen Ausschlag auf der Stirn» (9), nimmt der Erzähler nicht so sehr durch den distanzierenden Blick wahr, dominant ist vielmehr die Geruchsempfindung, der Atem von «Jodoform, pommes frites, Angst» (9), den auch der Erzähler einatmet, bis ihn der Ekel überfällt. Dennoch: «Die Hauptsache war, daß man lebte. Das war die Hauptsache» (9). Der polemische Unterton dieses Satzes, der die erste Aufzeichnung abschließt, reagiert auf den Ekel des Erzählers vor der Anonymität des «man», die das Leben auf die bloße Tatsache des «daß» reduziert, auf die sinn- und geistlose Faktizität des unpersönlichen und unmenschlichen Überlebens. Zugleich spricht er die Provokation aus, die von einem Leben ausgeht, das jede würdige und lebenswerte Form des Menschlichen hinter sich gelassen hat und zu dem der Erzähler dennoch keine Distanz gewinnen kann.

Die extreme Erfahrung, der sich das Ich des *Malte* aussetzt, verallgemeinert Rilke nachträglich zur Fragestellung: «Wie ist es möglich zu leben, wenn doch die Elemente dieses Lebens uns völlig unfaßlich sind?»<sup>3</sup>. Das starke Identifikationsangebot, das noch heute von Rilkes Dichtung an den Leser ausgeht, liegt vor allem darin, daß man gemeinsam vor «des Lebens fast Unmöglichkeit»<sup>4</sup> gestellt wird, daß dieses «fast» aber gleichzeitig zum Appell wird, dem Unsäglichem Gestalt zu verleihen und die «Unfaßlichkeit des Lebens zur Darstellung zu bringen»<sup>5</sup>. Auch die extremste Erfahrung wird in Rilkes Poetik zur ästhetischen Herausforderung. Paul de Man hat gezeigt, wie die sprachlich-rhetorischen Figuren von Rilkes Dichtung auf

<sup>3</sup> Rainer Maria Rilke, Brief an Lotte Hepner vom 8. 11. 1915, in: ders., Briefe, op. cit., Bd.1, S 599.

<sup>4</sup> Paul de Man, Tropen, in: ders., Allegorien des Lesens, Frankfurt a.M. 1988, S 53.

<sup>5</sup> Ortrud Gutjahr, Erschriebene Moderne. Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: Die literarische Moderne in Europa, hrsg. v. H. J. Piechotta u.a., Bd. 1, Opladen 1994, S 370.

diese Herausforderung antworten<sup>6</sup>, wie sie die Negativität in ein existentielles Versprechen umkehren, das der Leser nur allzu bereitwillig nachvollzieht, Rilkes Werk wage damit, «wie nur wenige andere, eine Form existentieller Rettung, die innerhalb und mit Hilfe der Dichtung stattfinden werde, zu behaupten und zu versprechen»<sup>7</sup>.

Rilkes Programm eines existentiellen Figuralismus realisiert sich in seiner späten Lyrik, im besonderen in den *Duineser Elegien*, doch schon der *Malte* kann als ein «Existential dichterischer Selbstbegründung»<sup>8</sup> gelesen werden. Wie der Autor selbst nahelegt, wendet sich auch hier das tiefe Elend des Anfangs und klingt am Schluß in Seligkeit aus: «Der arme Malte fängt so tief im Elend an und reicht, wenn mans genau nimmt, bis an die ewige Seligkeit, er ist ein Herz, das eine ganze Oktave greift: nach ihm sind nun nahezu alle Lieder möglich»<sup>9</sup>. Mit dem Maß des Leidens deuten diese Aufzeichnungen nach Rilke an, «bis zu welcher Höhe die Seligkeit steigen könnte, die mit der Fülle dieser selben Kräfte zu leisten wäre»<sup>10</sup>. In der Legende vom verlorenen Sohn, die den *Malte* abschließt, ist die «Schwärze der Heimsuchung» (198) und das «Leben unter Abfällen» nur noch eine Station der Heiligenvita, die vom freiwilligen Verzicht erzählt. Die Frage des Erzählers, «welcher Dichter [...] die Überredung» habe, die «schmale, vermantelte Gestalt» (198) dieses Heiligen hervorzurufen, wirkt am Ende des Romans nur noch rhetorisch, denn die ästhetische Überzeugungsarbeit des Lesers scheint geleistet.

Daß die Aufzeichnungen des *Malte* ein extremes Spannungsfeld anklingen lassen, zwischen tiefem Elend und ewiger Seligkeit, wurde schon früh bemerkt: «Die Gleichnissprache Rilkes bedeutet die Aktivierung alles Erscheinenden vom Ungeziefer bis zum Sternenhimmel»<sup>11</sup>, so etwa Friedrich Gundolf, der die radikale Spannbreite der künstlerischen Wahrneh-

---

<sup>6</sup> Als Grundfigur bezeichnet de Man den «Chiasmus, der die Attribute des Innen und Außen sich kreuzen läßt und zur Auslöschung des selbstbewußten Subjekts führt» (de Man, op. cit., S 69).

<sup>7</sup> de Man, op. cit., S 55.

<sup>8</sup> Ortrud Gutjahr, op. cit., S 393: gegenüber älteren sozialpsychologischen und existenzialistischen Interpretationen legt Gutjahr den Akzent hier auf die künstlerische Produktivität.

<sup>9</sup> Rainer Maria Rilke, Brief an Anton Kippenberg vom 25.3.1910, in: ders., Briefe, op. cit., Bd. 1, S 340.

<sup>10</sup> Rainer Maria Rilke, Brief an Ilse Sadée vom 4.2.1912, in: ders., Briefe, op. cit., Bd.1, S 412.

<sup>11</sup> Friedrich Gundolf, Rainer Maria Rilke, Wien 1937, S 38.

mung mit der Passivität und Durchlässigkeit des Rilkeschen Ich begründet. Die ganz neue Qualität dieser künstlerischen Sensibilität, die sich passiv den extremsten Erfahrungen der modernen Großstadt aussetzt, hat Lou Andreas-Salomé emphatisch beschrieben:

In diesen furchtbaren und meisterhaften Schilderungen der Ärmsten der Armen, ihrer Krankheiten, Schrecken, Obdachlosigkeiten ist es, als zerfielen der Beobachter selbst in diese Menschen alle, vergespensere sich in sie, erlauge mit ihnen. Nicht Mitleid schrie aus dem Übergroßen dieser Eindrücke, sondern er geriet in sie hinein wie in einen vergewaltigenden Überfall, der *seine* Verzweiflungen in symbolisierende Sichtbarkeit riß: und mitten im Grauen dieses Erliegens stand doch, hochgerecht, der Künstler und *schuf*, faßte es in seine Symbolik.<sup>12</sup>

Das Pathos von Lou Andreas-Salomé bezieht sich nicht nur auf die radikale Erfahrung des Subjektverlustes, auf die Überwältigung und Auflösung des Ich, es meint vor allem auch die ästhetische Herausforderung, die dies für den Künstler bedeutet, den Heroismus des Schaffenden, der gerade aus dem tiefsten Elend die Kraft seiner Symbolik gewinnen soll.

Die Interpretationen des *Malte* beziehen sich meist affermativ auf dieses ästhetische Versprechen. Zugrunde gelegt wurde der künstlerischen Arbeit eine mystisch-religiöse Dialektik, die die «Subjektivität auf ihrem extremen Pol vom Elend der Großstadt bis zur hohen Metaphysik der Engel» führe und die Negativität in «eine ästhetisch-existenzielle Metaphysik» der Liebe umwandle<sup>13</sup>. Benannt wurde allerdings auch die radikale Ambiguität der Rilkeschen Gebärde. Furio Jesi, der Rilke als den Alchemiker und Esoteriker des modernen Selbst betrachtet, verweist auf die artistische Koketterie, die der leidenden Sensibilität anhaftet und bezeichnet Rilke als den «poeta goloso», der die Formeln von Armut und Elend im Mund führt wie köstliche ikonographische Bonbons, um deren Geschmack bis zur Übelkeit auszukosten<sup>14</sup>. Dennoch läßt sich das poetische Programm des *Malte* nicht als Ästhetizismus abtun. Zu deutlich ist zum einen die Differenz gegenüber den verklärten Armutsgestalten des *Stun-*

<sup>12</sup> Lou Andreas Salomé, Rainer Maria Rilke, Leipzig 1928, S 31.

<sup>13</sup> Bernhard Arnold Kruse, Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge», Wiesbaden 1994, S 350/51.

<sup>14</sup> Furio Jesi, Rilke romanziere: l'alchimista, lo spettro, in: Comunità, Bd. 173 (1974), S 287.

*denbuchs*, in die vor allem franziskanische Motive eingehen<sup>15</sup>, zu explizit bekennen zum anderen die verschiedenen ästhetischen Masken des *Malte* ihre Fiktionalität ein und geben sich als apollinische List zu erkennen, um das auszusprechen, was sonst unsagbar wäre. Rilkes Prosabuch läßt sich als eine Erzählung lesen, die von den inneren Bedrohungen und Ambivalenzen der Rilkeschen Poetik handelt. Am Beispiel der Elendsfiguren stellt sich die Frage, ob es im *Malte* gelingt, die extreme Erfahrung eines «unfaßlich» gewordenen Lebens, den Ekel und die Berührungsangst vor diesem Leben, ästhetisch produktiv zu machen, oder ob sich die Aufzeichnungen an einem Rest abarbeiten, der nicht in den Figuren der ästhetischen Schöpfung aufgeht und der in der Stückwerkarbeit der Prosa eher lesbar bleibt als in den gelungenen Figuren der Poesie.

## II.

Rilkes physiognomische Ästhetik steht vor dem Paradox, die Unfaßlichkeit des Lebens im Medium eines «neuen Sehens»<sup>16</sup> zur Darstellung zu bringen, die Entwürdigung des Lebens macht sie dabei als Gesichtsverlust der menschlichen Gestalt anschaulich. Welche Rolle die Lektüre des Gesichts in der Dichtung Rilkes<sup>17</sup> und besonders auch in den Aufzeichnungen des *Malte* spielt, macht ein Vergleich mit den ersten Fassungen des Romanbeginns deutlich, die aus dem Nachlaß erhalten sind<sup>18</sup>. In einer ersten Fassung blickt ein Rahmenerzähler auf Maltes Gesicht und bezeichnet es als das «unvergeßlichste»<sup>19</sup>, ohne es doch beschreiben zu können,

---

<sup>15</sup> vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, S 67 – 72.

<sup>16</sup> vgl. August Stahl, *Rilke Kommentar. Zu den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk*, München 1979, S 161. Siehe auch: Ingrid Hennemann Barale, *Imparare a perdere*, in: dies., *Schegge Rilkeane*, Pisa 1992, S 186 ff.

<sup>17</sup> Zur Figuration des Gesichts in Rilkes Lyrik vgl. Maria Luisa Roli, *Der sterbende Dichter. Zu einer Pathosformel der Rilkeschen Dichtung am Beispiel des Gedichts *Zu der Zeichnung John Keats im Tode darstellend**, in: *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne*, hrsg. v. Isolde Schiffermüller, Bozen, Innsbruck 2001, S 189 – 206.

<sup>18</sup> vgl. Moira Paleari, «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge». *Stesure di inizio e fine a confronto*, in: *Studia austriaca*, hrsg. v. Fausto Cercignani, Bd. IV (1996), S 151-180.

<sup>19</sup> Erste Fassung des Eingangs, in: Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, op. cit., S 205.

in einer zweiten Fassung betrachtet der Rahmenerzähler Maltes Gesicht im Schein eines Kaminfeuers, bevor dieser selbst zu erzählen beginnt:

Es wurde ihm gezeigt, welche Möglichkeiten in diesem Gesicht lagen: die Masken von sehr vielen großen und merkwürdigen Schicksalen traten aus seinen Formen hervor und sanken wieder zurück in die Tiefe eines unbekanntes Lebens. Es waren Züge von Pracht und Aufwand in diesen Masken, aber es kamen, im unabgeschlossenen und schnellen Wechsel ihres Ausdrucks, auch harte, verschlossene, absagende Linien vor; und das alles war so stark, so zusammengefaßt und bedeutungsvoll, daß der Beschauer fast bestürzt in die Bühne dieses Gesichts hineinsah, von der er, wie er jetzt begriff, bis zu diesem Tage nur den Vorhang mit seinem immer gleichen Faltenfall gekannt hatte.<sup>20</sup>

Für die moderne physiognomische Lektüre sind die Gesichtszüge und -linien nicht mehr individueller Ausdruck eines Charakters, die verschiedenen Masken des Gesichts lösen sich von der individuellen Gestalt, im dynamischen Wechsel ihres Licht- und Schattenspiels zeigen sich für Momente verborgene Schicksale und Möglichkeiten, von denen ihr Träger nichts weiß. Die Physiognomik des Gesichts stellt sich hier in der Metapher der Bühne dar, die Einblick gibt in verborgene Tiefendimensionen. Im Maskenspiel eröffnet diese Bühne einen unsichtbaren Raum und gibt den Blick auf einen anderen Schauplatz frei, der sich hinter dem äußeren Faltenwurf verbirgt. In der Endfassung des *Malte* hat sich die Bühne des menschlichen Gesichts ganz auf den Schauplatz der Schrift verlegt. Maltes Gesicht bleibt im Unsichtbaren, der Erzähler überträgt es allein den Aufzeichnungen, dessen verborgene Züge nachzuziehen<sup>21</sup>.

Der physiognomische Blick muß sich im *Malte* immer radikaler mit den Drohungen des Gesichtslosen und Amorphen konfrontieren. Die Entwicklung eines neuen Wahrnehmungsbewußtseins, das aus dieser Konfrontation hervorgeht, führen die Aufzeichnungen am Thema des «Sehenlernens» vor. Die fünfte Aufzeichnung greift erstmals explizit dieses Thema auf: Malte lernt sehen, «wieviel Gesichter es giebt», denn jeder

<sup>20</sup> Zweite Fassung des Eingangs, in: Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, op. cit., S 208.

<sup>21</sup> Daß sich Maltes Gesicht nun schamhaft im Verborgenen hält, reflektiert auch die Legende vom verlorenen Sohn, der sich dem neugierigen Blick seiner Familie entzieht, denn: «auf ihn allein fällt, mit dem Licht, alle Schande, ein Gesicht zu haben» (Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, op. cit., S 197).

Mensch trägt «mehrere Gesichter» (11). Die Pluralität der Masken, die sich vom individuellen Ausdruck abgelöst haben, eröffnet hier jedoch keinen verborgenen Bühnenraum, sie zeigt die Physiognomie der modernen Entfremdung, den Massenkonsum und Verschleiß von Gesichtern, in denen mit den «Löchern» der Maske auch das «Nichtgesicht» der Menschen zum Vorschein kommt. Die Drohung, die von dieser gesichtslosen Existenz ausgeht, bringt die zufällige Begegnung Maltes mit einer der Elendsgestalten zum Ausdruck: «Aber die Frau, die Frau: sie war ganz in sich hineingefallen, vornüber in ihre Hände» (11). Der Erzähler beschreibt, wie die gebeugte Gestalt der Armen unvermittelt aufschrickt:

Die Frau erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, seine hohle Form. Es kostete mich unbeschreibliche Anstrengung, bei diesen Händen zu bleiben und nicht zu schauen, was sich aus ihnen abgerissen hatte. Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht. (12)

Die «hohle Form», hier das Gesicht, das die Frau in ihren Händen hält, kann als Grundfigur der Rilkeschen Poetik gelten. August Stahl spricht im Kommentar von einem «Bild mit weltanschaulicher und erzähltechnischer Bedeutung», das Rilke «in unendlichen Variationen» gebraucht<sup>22</sup>. Rilke selbst erwähnt in einem Brief, daß er den *Malte* «wie eine hohle Form, wie ein Negativ empfände, dessen alle Mulden und Vertiefungen Schmerz sind, Trostlosigkeit und weheste Einsicht; der Ausguß davon aber [...] sicherste Seligkeit»<sup>23</sup>. Die leere Form der Dinge und die Negativkontur der Gestalten sind Figuren, die semantisch als Bilder von Mangel, Leid und Entbehrung interpretiert werden können, in poetologischer Perspektive aber dienen sie der Kunst zum Vorwand, ihnen das Versprechen einer möglichen Erfüllung abzugewinnen. Doch die zitierte Szene spricht auch von etwas anderem: die hohle Form des Gesichts, das in den Händen bleibt, ist nicht nur die Leerform, die sprachlich erfüllt werden soll, ihre Funktion liegt vor allem im Schutz und in der Abwehr vor dem, was der Erzähler nicht sieht und nicht sehen kann: den «bloßen wunden Kopf ohne Gesicht». Die Szene erzählt vom schockhaften Einbruch eines amorphen und gesichtslosen Schreckens, der die Distanz der visuellen

<sup>22</sup> August Stahl, op. cit., S 162.

<sup>23</sup> Rainer Maria Rilke, Brief an Lotte Hepner vom 8.11.1915, in: ders., Briefe, op. cit., Bd.1, S 600.

Wahrnehmung durchbricht und sich im Medium von Furcht und Grauen mitteilt. Sie führt vor Augen, wovon sich die Negativfiguren der Rilkeschen Ästhetik gewaltsam abgelöst haben, sie zeigt die Wunde der Figuration auf, auf der das Tabu der Darstellung liegt.

Daß der Raum der Dichtung keinen Schutz bietet vor dem Grauen des gesichtslosen Elends, wird in einer der folgenden Episoden explizit zum Thema. Die 16. Aufzeichnung beginnt mit der Flucht in die «Bibliothèque Nationale» (35), wo Malte Schutz sucht unter den Menschen, die in ihren Leseschlaf versunken sind. Doch auch im Schutzraum der Lektüre und der Dichtung, zu dem die Elendsfiguren keinen Zutritt haben, fühlt sich Malte verfolgt von einem geheimen Wissen, das seine kulturelle Identität in Frage stellt, das Wissen um seine innere Zugehörigkeit zu den Ausgestoßenen. Aus der Beschreibung der «Fortgeworfenen», die Malte verfolgen, spricht deutlich die Angst vor der Berührung mit dem kontur- und gesichtslos gewordenen Leben, das sie verkörpern: «Es sind Abfälle, Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespöen hat. Feucht vom Speichel des Schicksals kleben sie an einer Mauer, an einer Laterne, an einer Plakatsäule, oder sie rinnen langsam die Gasse herunter mit einer dunklen, schmutzigen Spur hinter sich her» (37). Das menschliche Leben, das kein Schicksal und keine Gestalt mehr kennt, gerinnt hier zu Grundfiguren des Ekels, schmutzige Abfälle und «ausgespuckte» Körpersäfte, die der Verwesung übergeben werden.

In der Geschichte des Ekels läßt sich der *Malte* zwischen Nietzsches physiologischer Hermeneutik und Sartres existenziellem Ekel in *La Nausée* verorten<sup>24</sup>. Nietzsches Physiologie der Erkenntnis setzt sich mit dem «grossen Ekel am Menschen»<sup>25</sup> und dessen Gefahren auseinander, sie rechtfertigt die Kunst und die ästhetische Existenz als Selbstüberwindung des Ekels. Im «französischen Ekel-Denken der dreißiger Jahre»<sup>26</sup>, das sich am Leitfaden einer Philosophie der Angst entwickelt, wird der Ekel dann zur Erfahrung der sinnentleerten Kontingenz und Faktizität der bloßen Existenz, die die physische und moralische Identität des Ich in Frage

---

<sup>24</sup> Zur Geschichte des Ekels siehe: Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M. 1999. Vgl. auch: Inca Rumbold, *Die Verwandlung des Ekels. Zur Funktion der Kunst in Rilkes «Malte Laurids Brigge» und Sartres «La Nausée»*, Bonn 1979.

<sup>25</sup> Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, München 1980, Bd.5, S 372.

<sup>26</sup> Winfried Menninghaus, *op. cit.*, S 514.

stellt, bei Sartre bezeichnet die *Nausée* das Existenzgefühl eines grund- und bodenlos gewordenen Ich: «La Nausée: c'est moi»<sup>27</sup>. Das «dunkle Bewußtsein», das sich im Medium des Ekels vermittelt, gehört nach Walter Benjamin der «Zone der feinsten epidermalen Berührung» an, es betrifft die Angst, «in der Berührung» von dem «erkannt zu werden», was Grauen erregt, die Furcht im Menschen, «in ihm sei etwas am Leben», was dem Abscheulichen «so wenig fremd sei, daß es von ihm erkannt werden könne»<sup>28</sup>.

Aus der Beschreibung der Elendsgestalten im *Malte* spricht deutlich diese Angst, von den «Fortgeworfenen» beobachtet und erkannt zu werden. Sie verkörpert sich etwa in der Figur einer Alten, die Malte verfolgt: «Als ob sie versuchte, mich zu erkennen mit ihren Triefaugen, die aussahen, als hätte ihr ein Kranker grünen Schleim in die blutigen Lider gespuckt» (37). Die mögliche Erkenntnis, die aus diesen Triefaugen spricht, ist das Wissen um den Untergang der Selbstachtung und Würde angesichts der absoluten Degradierung der menschlichen Gestalt<sup>29</sup>, ein radikaler Gesichtsverlust des Subjekts, der nicht nur die soziale und kulturelle Identität betrifft, sondern auf einen geheimen Schauplatz verweist, auf dem sich Malte mit den Fortgeworfenen verständigt, auf dem sie ihm ihre Zeichen und Winke sendet, «Zeichen für Eingeweihte», als «bestünde tatsächlich eine gewisse Verabredung» (37). Dieses geheime Einverständnis macht auch Maltes besseren Anzug zum bloßen Maskenspiel. Die idiosynkratische Aufmerksamkeit, die auf der Reinheit von Kragen und Wäsche liegt, auf den «tadellosen» Gelenken und auf der «Hand aus den guten Kreisen, eine Hand, die vier- bis fünfmal täglich gewaschen wird (36), zeugt hier weniger von einer neurotischen Obsession<sup>30</sup>, aus ihr spricht vielmehr das Wissen um eine innere Kontamination, die die Unterscheidung von Reinheit und Schmutz zunichte macht. Zeugnis dieses Wissens ist die Scham Maltes, die sich paradoxerweise auf die Reinlichkeit und

<sup>27</sup> Winfried Menninghaus, op. cit., S 503.

<sup>28</sup> Walter Benjamin, Einbahnstraße, Berlin 1928, S 14.

<sup>29</sup> vgl. Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino 1998, S 56: Agamben zitiert die Stelle im *Malte* als exemplarisches literarisches Beispiel für diesen Gedanken: «Forse mai, prima di Auschwitz, il naufragio della dignità davanti a una figura estrema dell'umano, e l'inutilità del rispetto di sé di fronte all'assoluta degradazione sono state descritte con tanta efficacia».

<sup>30</sup> Rilkes Kult der Reinheit wird oft in diesem psychoanalytischen Sinn interpretiert, etwa schon bei: Erich Simenauer, Rainer Maria Rilke. Legende und Mythos, Bern, Frankfurt a.M. 1953, 590 ff.

Würde seiner Kleidung bezieht, auf die Fiktion einer Rolle, die sich angesichts der «Fortgeworfenen» als aussichtslose Komödie erweist.

Der Erzähler kann seine Identität im Schutz der Bibliothek nicht behaupten. Den «glücklichen Dichtern», die dem Archiv der kulturellen Tradition angehören, stellt er deshalb die moderne Figur des unbehausten Dichters entgegen, der um seine Zuhörigkeit zu den Fortgeworfenen weiß, «ja, mein Gott, ich habe kein Dach über mir, und es regnet mir in die Augen» (39). Die folgenden Aufzeichnungen beschreiben, wie die Fortgeworfenen zur Allegorie einer dichterischen Existenz werden, die das Schicksal des Elends verinnerlicht und nachvollzieht: «es ist zu Hause in mir» (43). Die allegorische Bedeutung, die Krankheit, Armut und Tod in diesem bewußten Identifikationsprozeß gewinnen, läßt sich wiederum exemplarisch an einer Szene ablesen, die die Begegnung Maltes mit einer der unbehausten Gestalten schildert. Malte beobachtet einen Sterbenden, der «erstarrt vor Entsetzen» (45/46) am Tisch einer Crémèrie sitzt: «Vielleicht brach ein Gefäß in ihm, vielleicht trat ein Gift, das er lange gefürchtet hatte, gerade jetzt in seine Herzkammer ein, vielleicht ging ein großes Geschwür auf in seinem Gehirn wie eine Sonne, die ihm die Welt verwandelte» (45). Die Begegnung mit dem namenlosen «Entsetzen», das «ihn gelähmt hatte» (45) spielt sich jetzt nicht mehr in jener ekelhaften «Zone der feinsten epidermalen Berührung» (Benjamin) ab, der sich die ersten Aufzeichnungen annähern. Der Ich-Erzähler sitzt jetzt in seiner Schreibstube und kann «ruhig über das nachdenken, was mir begegnet ist» (45). Er reflektiert über das neue Bewußtsein, daß «auch in mir etwas vor sich geht, das anfängt, mich von allem zu entfernen und abzutrennen» (46), er kann schließlich auch die unsägliche Furcht «vor dieser Veränderung» (46) metaphorisch beschreiben: «Ich würde so gerne unter den Bedeutungen bleiben, die mir lieb geworden sind, und wenn schon etwas sich verändern muß, so möchte ich doch wenigstens unter den Hunden leben dürfen, die eine verwandte Welt haben und dieselben Dinge» (47). Das sprachlose Entsetzen des Sterbenden kann für das Erzähler-Ich nur einen allegorischen Tod meinen, nämlich den Abschied vom vertrauten Bedeutungshorizont der Dinge. Der Text entwirft damit die poetische Existenz als allegorischen Sterbensprozeß eines dezentrierten Ich, das im Schreiben Zeugnis ablegt von der Angst und vom Schrecken des Elends. In Frage steht allerdings, ob die dichterische Sprache des *Malte* wirklich als Zeugenschaft gelten kann<sup>31</sup>, die den sprachlosen Elendsgestalten eine

<sup>31</sup> Zur Frage der Zeugenschaft im *Malte*: Walter Busch, *Der Dichter als Zeuge*. Rainer

Stimme verleiht, ob sie ethische Instanz ist, die per delega für die Ohnmacht der entmenschten Figuren spricht, oder ob Maltes dichterischer Existenzentwurf nicht doch in den Antinomien eines Ästhetizismus gefangen bleibt, der die post-humane Lebensrealität in poetische Bilder transfiguriert.

Das Ende der Aufzeichnung 18 bezeichnet die Wende zum programmatischen Entwurf eines neuen Schreibens als «Zeit der anderen Auslegung»: «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 [...] Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein» (47). Die Sprache der biblischen Weissagung und die Gebärde des Gebets sind Rituale der semantischen Entleerung des Subjekts, das sich ganz dem Diktat der Schrift unterwerfen will. Wenn Malte Stellen aus der Heiligen Schrift oder aus Baudelaires dichterischem Gebet *A un heur du matin* abschreibt – «fortifiez-moi, soutenez moi, éloignez de moi le menzogne et les vapeurs corruptives du monde» (47) – so bezeugt sich in der Performanz dieser Purifikationsrituale der Wille des poetischen Ich, nur dem Kommando der Schrift zu gehorchen. Walter Benjamin schreibt ganz in diesem Sinn über die Rätsel des chinesischen Bücherkopierens: «So ist die Kraft eines Textes eine andere, ob einer ihn liest oder abschreibt [...] So kommandiert allein der abgeschriebene Text die Seele dessen, der mit ihm beschäftigt ist, während der bloße Leser die neuen Ansichten seines Innern nie kennen lernt [...] weil der Leser der Bewegung seines Ich im freien Luftbereich der Träumerei gehorcht, der Abschreiber aber sie kommandieren läßt»<sup>32</sup>.

Die Aufzeichnung 19, eine Abschrift aus dem Alten Testament (Hiob 30, 8-31) läßt sich allerdings als zweideutige Gebärde lesen: einerseits ist sie Purifikationsritual des poetischen Ich, das sich dem Diktat der Heiligen Schrift unterwirft, andererseits aber auch Selbstbehauptung dieses Ich, das mit der Gebärde eines *Ecce homo* das Schicksal des Elends auf sich nimmt: «Meine Harfe ist eine Klage geworden, und meine Pfeife ein Weinen» (48). Die Affinität von Rilkes Ästhetik zu Nietzsche zeigt sich nicht allein in dieser Gebärde, die dem Willen zur ästhetischen Überwindung des Elends Ausdruck verleiht. Sie spricht auch aus jenen Szenen des *Malte*, die der Dezentrierung des Subjekts eine physiologische Hermeneutik unterlegen.

---

Maria Rilke und das Fin-de-Siècle, in: Akten des Kongresses «Fim de Século, Fim de Milénio», Braga 2000 (in Vorbereitung).

<sup>32</sup> Walter Benjamin, Einbahnstraße, op. cit., S 13.

Die Krankheit wird so zum Analytiker, die dem Erzähler seinen Platz in der Salpetriere auf der Wartebank des Elends zuweist, zwischen dem «Mädchen mit dem faulenden Zahnfleisch» und einem «willenlosen Körper», unheimlich wie «eine ungeheuerere, unbewegliche Masse, die ein Gesicht hatte und eine große, schwere, reglose Hand» (52). Die Drohung des Amorphen verbildlicht sich im Kampf mit dem «Großen», das «wie eine Geschwulst, wie ein zweiter Kopf» oder «wie ein großes totes Tier» das Blut des Organismus infiziert: «Aber das Große schwoll an und wuchs mir vor das Gesicht wie eine warme bläuliche Beule und wuchs mir vor den Mund, und über meinem letzten Auge war schon der Schatten von seinem Rande» (54). Die Angst vor dem Selbstverlust inszeniert der Erzähler schließlich als Kräftespiel mit dem Willen der Natur, der im epileptischen Veitstänzer das Subjekt besiegt: «und es brach aus ihm heraus wie eine Naturkraft und bog ihn vor und riß ihn zurück und ließ ihn nicken und neigen und schleuderte Tanzkraft aus ihm heraus unter die Menge» (61). Wenn der Erzähler auch sein «bißchen Kraft [...] wie Geld» (60) zusammenlegt, um es dem Kranken als symbolische Gabe zu schenken, so kann er doch die «Tanzkraft» seiner Figuren nicht kontrollieren. Der Akzent liegt auf der Passivität des poetischen Ich, das sich «wie ein leeres Papier» (61) treiben läßt.

Die physiologische Hermeneutik des *Malte* trägt die Spuren Nietzsches, doch der Wille zur ästhetischen Überwindung der Krankheit äußert sich bei Rilke nicht in der Nietzscheanischen Gebärde eines aktiven Heroismus oder “gläubigen” Nihilismus. Er drückt sich vielmehr als sanfter esoterischer Zug zur Legende aus. Es sind Legenden von Heiligen, Künstlern und Märtyrern, die von der Passion des freiwilligen Verzichts erzählen<sup>33</sup>. Im Spiel der auratischen Bilder und Figuren, deren Pluralität sich auf keine symbolische Tradition mehr festlegen läßt, errichtet der Text eine Ikonostasis des poetischen Selbst, eine Schutzwand vor der Drohung des Amorphen und Gesichtslosen. Die Rilke-Studien von Furio Jesi haben die Struktur dieses esoterischen Subjekts erhellt, das gespalten ist zwischen seiner Funktion als blindes Werkzeug des Schreibens und dem Willen zur ästhetischen Strategie<sup>34</sup>. In dieser gespaltenen Struktur, die nicht mit der

---

<sup>33</sup> vgl. die Betonung des legendenhaften Zugs bei: Fritz Martini, *Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Stuttgart 1954, 5. Aufl. 1964, S 147.

<sup>34</sup> Furio Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Firenze 1976.

mystischen Selbstaufgabe des Ich gleichzusetzen ist, sieht Giorgio Agamben das poetische Paradigma für den «konstitutiven Esoterismus» eines Subjekts, das bewußt am Prozeß seiner Enteignung partizipiert<sup>35</sup>.

Der Briefentwurf der Aufzeichnung 22, der keinen Adressaten mehr erreicht, dramatisiert die Stimmen und Figuren dieser inneren Spaltung als Selbstgespräch mit dem eignen Herzen. Der Erzähler spricht von einem «notwendigen Abschied» und entwirft «ein neues Leben voll neuer Bedeutungen» (62), er beschwört die sanfte entrückte Gestalt einer Heiligen und zitiert die apollinische List der poetischen «Vorbilder», Baudelaires «unglaubliches» Gedicht *Un Charogne*, das sich vornimmt, «in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen» (62)<sup>36</sup>, er orientiert sich schließlich an der Flaubertschen Legende des Saint-Julien-l'Hospitalier, die die Berührung mit dem Elend in eine tröstliche Form kleidet: «sich zu dem Aussätzigen zu legen und ihn zu erwärmen mit der Herzwärme der Liebesnächte, das kann nicht anders als gut ausgehen» (63). Der Schutz und Trost der Heiligenbilder und Legenden, die der Text beschwört, läßt sich nicht mit einer ästhetischen Verklärung des Elends identifizieren. Rilkes Text legt nahe, daß sich in die «eben noch so tröstliche Kontur» der Figuren immer wieder «ein Rand von Grauen» (63) einzeichnet, daß die «Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft» (63) auch die poetische Imagination «im Kapillaren» (64) erfüllt, daß der «Herzinnenraum» der Dichtung kein Ort der Zuflucht sein kann: «Dein Herz treibt dich aus dir heraus [...] Wie ein Käfer, auf den man tritt, so quillst du aus dir hinaus, und dein bißchen obere Härte und Anpassung ist ohne Sinn» (64).

### III.

Die Rückkehr zum Pariser Schauplatz im letzten Drittel der Aufzeichnungen wird zur Probe, ob sich der dichterische Existenzentwurf an den Figuren des Elends bewähren kann. Die Aufzeichnung 59 faßt die ästhetische Arbeit am gesichtslosen Elend in eine allegorische Erzählung, die

---

<sup>35</sup> Giorgio Agamben, Sull'impossibilità di dire Io. Paradigmi epistemologici e paradigmi poetici in Furio Jesi, in: *Cultura tedesca* 12 (1999), S 17: «qualcosa come un esoterismo costitutivo, che ha la forma di un essere consapevolmente partecipi alla propria espropriazione, di assistere come iniziato alla propria autoabolizione».

<sup>36</sup> vgl. Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke vom 19.10.1907, wo Rilke Baudelaires Gedicht und Flauberts Legende als Grundlagen der modernen Entwicklung zum «sachlichen Sagen» beschreibt (Rainer Maria Rilke, Briefe, op. cit., Bd.1, S 279/80).

von der schrittweisen Realisierung der poetischen Figur berichtet. Die Aufzeichnung läßt sich so als zusammenfassende *mise en abyme* der ästhetischen Strategie des *Malte* lesen. Modellfigur ist ein blinder Zeitungsverkäufer, der sich am Gitter des Jardin de Luxembourg «flach» macht, der «Rest von Stimme» in ihm ist nichts als «ein Geräusch in einer Lampe oder im Ofen» (163), lautlos rückt er weiter «wie ein Zeiger», der den sinnentleerten Prozeß des Vergehens anzeigt. Der Blinde kann insofern als Modell für Rilkes poetischen Figuralismus gelten, als er den Verlust von Gesicht und Stimme anschaulich macht, wobei die Drohung des Gesichtslosen und Amorphen ganz in die «blinde» Figur hineingelegt wird. Dieses innere Dunkel soll durch die poetische Sprache erhellt werden.

Die ambivalente Nähe und Distanz des Erzählers zur Elendsfigur, die sich zu Beginn der Aufzeichnungen gleichsam epidermisch, im Medium von Ekel, Angst und Grauen mitteilte, wird auf der Ebene des neuen Sehens in eine dynamische Abfolge von Abwendung und Zuwendung aufgelöst. Die Scham, von der der Erzähler auch jetzt noch spricht, bezieht sich auf seine «Feigheit, nicht hinzusehen» (165), auf die Flucht in die ästhetische Vorstellung und Einbildung. Die Figur des Blinden wird so in einem ersten Schritt zum Vorwand für die autonome Leistung des künstlerischen Subjekts, das in einem sprachlichen Arbeitsprozeß die Figur neu erschafft «wie man einen Toten macht, für den keine Beweise mehr da sind» (164). Die allegorische Erzählung von der imaginativen Erhellung der «blinden» Figur macht nun auch die Funktion und den Stellenwert der sakralen Bilder deutlich, die im *Malte* die Ikonostasis des gesichtslosen Elends bilden. Um sich das schmerzhafteste Elendsbild einzubilden, stellt sich der Erzähler «die vielen abgenommenen Christusse aus steifigem Elfenbein» vor, «die bei allen Althändlern herumliegen» oder auch «irgendeine Pietà» (164). Der Text bezeichnet mit der Beliebigkeit und Pluralität der Heiligenbilder und -figuren auch die spezifische Patina dieser sakralen Dinge; ihre Aura gehört dem Kitsch des Flohmarkts und seiner verstaubten Warenwelt an. Es sind Objekte einer abgelebten und vergangenen Devotion, die kein christliches Kreuzesopfer mehr symbolisieren. Was allein zählt, sind Haltung und Gebärde der Figuren. Sie dienen der ästhetischen Vorstellung als kulturell geprägte physiognomische Muster, um dem Schmerz des Blinden Kontur zu geben: «um eine gewisse Neigung hervorzurufen, in der sein langes Gesicht sich hielt, und den trostlosen Bartnachwuchs im Wangenschatten und die endgültig schmerzvolle Blindheit seines verschlossenen Ausdrucks, der schräg aufwärts gehalten war» (164). Die Physiognomie der Elendsfigur wird damit nicht sakralisiert, der Er-

zähler stattet sie vielmehr mit der Kleidung eines modernen Clochards der Großstadt aus: eine «grünlich schwarze Krawatte» und ein «alter, hochgewölbter, steifer Filzhut, den er trug wie alle Blinden ihre Hüte tragen: ohne Bezug zu den Zeilen des Gesichts» (165).

Das im *Malte* entworfene ästhetische Programm eines «neuen Sehens» begnügt sich nicht mit diesem subjektiven Vorstellungsbild. Es erhebt den Anspruch, die Einbildung des Subjekts wiederum zunichte zu machen, um sie in einer allegorisch potenzierten Wirklichkeit «aufzuheben». Der Text beschreibt, wie aus der erneuten Zuwendung des Erzählers zum Blinden diese Steigerung der Wahrnehmung hervorgeht, die über die Grenzen der Vorstellung hinausweist: «Die durch keine Vorsicht oder Verstellung eingeschränkte Hingegebenheit seines Elends übertraf meine Mittel. Ich hatte weder den Neigungswinkel seiner Haltung begriffen gehabt noch das Entsetzen, mit dem die Innenseite seiner Lider ihn fortwährend zu erfüllen schien. Ich hatte nie an seinen Mund gedacht, der eingezogen war wie die Öffnung eines Ablaufs» (165). Die allegorisch potenzierte Figur hat die Unfaßlichkeit des Elends und Unsäglichkeit des Entsetzens in sich aufgenommen. Diese Negativität setzt einen Überschuß an Bedeutung frei, mit dem die Figur aufgeladen wird. Der allegorische Blick bezieht sich dabei nicht allein auf die unfaßliche Steigerungsform des Elends, er verleiht dem Blinden auch ein anderes neues Leben, das aus der Differenz zur subjektiven Vorstellung hervorgeht. Diesem «neuen Sehen» der Figur bereitet der Erzähler einen geradezu festlichen Rahmen, er stellt sie in die sonntägliche Atmosphäre eines beginnenden Frühlings:

während ich das alles fast gleichzeitig sah, fühlte ich, daß er einen anderen Hut hatte und eine ohne Zweifel sonntägliche Halsbinde; sie war schräg in gelben und violetten Vierecken gemustert, und was den Hut angeht, so war es ein billiger neuer Strohhut mit einem grünen Band. Es liegt natürlich nichts an diesen Farben, und es ist kleinlich, daß ich sie behalten habe. Ich will nur sagen, daß sie an ihm waren wie das Weicheste auf eines Vogels Unterseite. Er selbst hatte keine Lust daran, und wer von allen (ich sah mich um) durfte meinen, dieser Staat wäre um seinetwillen? (166)

Der «Staat» des Blinden, das neue sonntägliche Kleid, das der Erzähler der Figur verleiht, soll ihre Teilhabe am Feiertag der Menschen und am Festtag der Natur sichtbar machen. Der Erzähler läßt den Blinden am gemeinschaftlichen Fest der Schöpfung partizipieren, er erhebt die gesichtslose Elendsgestalt in den Gnadenstand der Kreatur: «Mein Gott, fiel

es mir mit Ungestüm ein, so *bist* du also. Es giebt Beweise für deine Existenz» (166). Die typisch Rilkesche Wendung vom blinden Elend zur emphatischen Affermation des Seins, in der ein biblischer Tonfall anklingt, koinzidiert mit dem künstlerischen Gelingen der Gestalt, der der Erzähler ein neues festliches Kleid verliehen hat. Die Wendung wurde meist semantisch gelesen, als «Beweis der Existenz Gottes»<sup>37</sup> und mystisch-ästhetische Transfiguration des Elends. Die performative Überzeugungskraft dieses «du bist» ist allerdings weitgehend semantisch entleert, sie hat kein eindeutiges Subjekt, ebenso wie Gott könnte sie die ästhetisch realisierte Figur meinen. Bezogen bleibt sie auf den kreativen Akt, der die blinde Figur in den Gnadenstand der Schöpfung erhebt und die absolute Immanenz eines Schöpfergottes deutlich macht, der sich in den Redewendungen und Floskeln wie «mein Got» oder «weiß Got» verbirgt, die Rilke im *Malte* geradezu inflatorisch verwendet<sup>38</sup>.

Wenn Rilkes ästhetische Figuren versprechen, auch das tiefste Elend könne in Seligkeit umschlagen, so macht die Prosa des *Malte* immer wieder die Referenzlosigkeit und Fiktionalität dieses existenziellen Versprechens lesbar. Sie eröffnet damit immer neu das Spiel von Fiktion und Enttäuschung. Am Schluß der kommentierten Aufzeichnung spricht der Erzähler seinen Wunsch aus, das Versprechen der Figur auch selbst einlösen zu können: «Wenn es wieder Winter wird und ich muß einen neuen Mantel haben, – gieb mir, daß sich ihn *so* trage, solange er neu ist» (166). Doch schon die folgende Aufzeichnung dementiert diese Hoffnung: «Ich bin nicht so weiß» (166). Der Erzähler muß seine fiktive Existenz «in besseren Kleidern» (166) einbekennen, er weiß um die Uneigentlichkeit des modernen Elends, das keine sinnhafte Gestalt ergibt. Umso emphatischer aber bekennt er sich zu dieser unfaßlichen Passion, die nun ein historisches *exemplum* beglaubigen und legitimieren soll. Charles le Fou, der wahnsinnige und kranke König, kann das Mysterium des unfaßlichen Glaubens verkörpern, denn er gehört einem Zeitalter der Repräsentation an, in dem die inneren Erlebnisse noch «glänzende Realitäten» waren<sup>39</sup>. In der «Geschichte des Wahnsinns» ordnet sich seine Gestalt einer Epoche

<sup>37</sup> Bernhard Arnold Kruse, op. cit., S 296.

<sup>38</sup> Martina Wagner-Egelhaaf, op. cit., S 79.

<sup>39</sup> vgl. August Stahl, op. cit., S 234/35. Stahl zitiert aus einem Brief Rilkes vom 5.3.1912 an Ilse Sadée, in dem Rilke vom «Zurückschlagen einer im Äußeren überfüllten Welt ins Innerere» spricht, das die Epoche der Moderne kennzeichnet, während bis ins 16. Jahrhundert «die inneren Erlebnisse [...] glänzende Realitäten» waren. Zu den historischen Quellen der Aufzeichnung siehe August Stahl, op. cit., S 224 ff.

ein, in der sich die Erfahrung mit dem Wahnsinn noch in die Faszination enigmatischer Bilder verschleierte, in die Zeit vor jener Zäsur, die die abendländische Vernunft zwischen Sinn und Nicht-Sinn errichtete<sup>40</sup>.

Der Glaube des Erzählers an diesen König macht sich denn auch an einem Bild fest. Es zeigt den Elendsleib Karls des Sechsten als Reliquie, die sich «unter seinem Wahnsinn wie Wachsb Blumen unter einem Glassturz» (168) erhielt. Das allegorische Bild, in dem wiederum die poetischen Vorbilder Baudelaire und Flaubert anklingen, verwandelt den aussätzigen und verwesenden Körper des Königs in ein Kleid der Repräsentation. Das «in die Schwären hineingefaulte Hemde [...], das er schon längst für sich selber hielt» und die «jäsige Wunde auf seiner Brust, in die das eiserne Amulett eingesunken war [...], fürchterlich kostbar, in einem Perlensaum von Eiter wie ein wundertuender Rest in der Mulde eines Reliquärs» (169) transfigurieren den Körper des Königs zur *effigie*, die dem Ekel und Grauen der Verwesung die Aura von Ewigkeit verleiht. Dieses «fürchterlich kostbare» Schreckensbild hält sich der Erzähler wie ein Amulett vor Augen, das ihn «in der kalten Nacht» (170) seiner Schreibstube beschützen soll.

Dem Glaubensbekenntnis des Erzählers haftet unleugbar die mystifikatorische Gebärde des Aberglaubens und der ästhetischen Idolatrie an. Diesen Ambivalenzen von Glauben und Aberglauben geht die anschließende historische Erzählung nach, die sich als Kommentar der *effigie* des Königs und zugleich als ästhetische Legende des *Malte* lesen läßt. Sie stellt wohl die komplexeste Aufzeichnung des *Malte* dar, in der «fast alle begrifflichen Gegensatzpaare, die den Ideengehalt des Werkes bestimmt haben»<sup>41</sup> zusammenlaufen. Die Erzählung spielt in der Finsternis eines Jahrhunderts, das «Himmel und Hölle irdisch gemacht» (173) hatte, sie erinnert an die Zeit des abendländischen Schismas, «die Tage jener avignonesischen Christenheit [...] um Johann den Zweiundzwanzigsten» (174) und an die «heimlichen Simulakern» und «Wachsbildnisse», «die man von ihm gemacht hatte, um ihn darin zu verderben» (174), sie handelt vom Gift des Aberglaubens und vom Widerruf des «schlechten» Glaubens, «daß es vor dem jüngsten Gericht keine Seligkeit gäbe» (176). In jene «schwere,

---

<sup>40</sup> vgl. Michel Foucault, Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt a.M. 1973, S 14.

<sup>41</sup> Anthony R. Stephens, Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins, Bern, Frankfurt a.M. 1974, S 201. Auch Alberto Destro hebt die Bedeutung der Aufzeichnung hervor: Invito alla lettura di Rilke, Milano 1979, S 72 f.

massive, verzweifelte Zeit» (177) stellt sie die «sanfte Gestalt» von Karl dem Sechsten. Obwohl «dieser Stille, dieser Geduldige» sich «ratlos» (170) zeigt vor der Frage nach Recht und Gerechtigkeit, die er doch repräsentieren sollte, verwandelt er sich vor den Augen seines Volkes in ein Bild der «Tröstung». Die exemplarische Bedeutung seiner Passionsgestalt begründet sich so im bloßen «Geheimnis seiner Sichtbarkeit» (171), als ein ästhetisches Phänomen des «Augenblicks», der der Figur «wie bei steinernen Heiligen» (171) Dauer verleiht: «So hielt er sich hin, und es war einer jener Augenblicke, die die Ewigkeit sind, in Verkürzung gesehen» (171). Das «absolute Präsens», das die «Semantik der ästhetischen Zeit»<sup>42</sup> bestimmt, schließt sich ab gegenüber jeder geschichtlichen Handlung, es verleiht dem Ereignis die reine Präsenz des «Mysteriums» (171).

Die Frage nach Sinn und Bedeutung der profanen Passion überträgt die ästhetische Legende Rilkes von der Ebene des Referenten auf die Performanz eines Figurenspiels, das als *mise en abyme* der dichterischen Tätigkeit lesbar wird. Die Erzählung reflektiert dabei wiederum auf die Ambiguität dieses referenzlosen künstlerischen Spiels. Sie stellt es zunächst in der Allegorie eines Kartenspiels dar, dem sich der «König in seiner Bibliothek» (172) widmet. Das Legen der Patienzen, für den König ein großes Welttheater, in dem er zugleich Spieler und Figur ist, nennt der Erzähler nur «eine beruhigende Beschäftigung» für den Kranken, die ihm immer dieselbe Identität einer Spielkarte zuweist: «aber immer die gleiche: aber nie eine andere» (173). Die «Versuchung» (173), die von diesem melancholischen «gioco solitario» ausgeht, liegt im wahnsinnigen Anspruch, das enge Ritual «gleichmäßiger Selbstbestätigung» (173) zum Maß des Mysterienspiels erweitern zu wollen, «etwa so, als machte man einen Globus im Maßstab der Erde. Die hohle Estrade, unter der die Hölle war und über der, an einen Pfeiler angebaut, das geländerlose Gerüst eines Balkons das Niveau des Paradieses bedeutete» (173). Die Mysterien der Passionsbrüder, die oft «zu Zehntausenden von Versen anwuchsen» (173), stehen für den künstlerischen Wahn, im Vollzug des Figurenspiels die Zeit der Repräsentation und die wirkliche Zeit zur Deckung zu bringen, dies nicht, um das Leben in der Literatur abzubilden, vielmehr um mit Hilfe der Fik-

<sup>42</sup> Über die Zeitlosigkeit des ästhetischen Bewußtseins, die erstmals in der französischen Ästhetik des Bösen, insbes. bei Baudelaire, ausdrückliches Thema wird, vgl.: Karl Heinz Bohrer, Das absolute Präsens. Die Semantik der ästhetischen Zeit, Frankfurt a. M. 1994, S 153-183. Zur Temporalität im *Malte* siehe auch: Walter Busch, Zeit und Figuren der Dauer in Rilkes «Malte Laurids Brigge», in: Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd.21 (1995), S 15 – 33.

tion zu lernen, wie man wirklich lebt, wie man «die Zeichen und Kleider eines Sinnes an sich» (179) trägt. Rilkes ästhetische Legende erzählt auch davon, daß sich diese Hoffnung niemals einlösen läßt, denn «vor einer Entscheidung» (180) bricht das Spiel ab, im Moment, in dem der König «die Idee» hat, «daß er das Kreuz tragen sollte», fällt die Illusion zusammen: «er wollte spielen: aber aus seinem Mund kam nichts, seine Bewegungen ergaben keine Gebärde» (180).

Die wahre Gebärde, die dem König mißlingt, kann auch der Erzähler nicht gestalten. Er trägt jedoch in die Gebärden eine zeitliche Differenz ein, in der Illusion und Enttäuschung immer wieder auseinandertreten in ein «nicht mehr» oder «noch nicht» der Erfüllung; am Beispiel der Mysterien zeigt er die spezifische Temporalität des ästhetischen Figurenspiels auf<sup>43</sup>. Im Zeichen dieser Zeitlichkeit stehen auch jene Momente des Spiels, in denen der König «ganz nahe daran» ist, «das Gegenstück zu dieser Handlung einzusehen: «die große, bange, profane Passion, in der er spielte» (180). Der Zerfall dieser Illusion bedeutet deshalb auch kein entgültiges Scheitern, die Fiktion bleibt negativ lesbar, wie das Vexierbild einer unfaßlichen Wahrheit. In den Effekten allegorischer Spiegelung, die immer wieder das eine im anderen aufscheinen lassen, sind Wahrheit und Fiktion, Authentizität und Mystifikation untrennbar aufeinander bezogen. Auch die allegorischen Figuren des Elends, in denen eine momentane «ewige Seligkeit» aufscheint, bedeuten keine mystische Verklärung und Sakralisierung der Passion, sie lassen sich nur gegen den Strich lesen, als Simulakren einer gesichtslosen Erfahrung und Berührung, die für die Darstellung tabu bleibt. Das Figurenspiel des *Malte*, das seinen Fiktionscharakter einbekennt – eine der letzten radikalen Selbstbefragungen der Kunst und der ästhetischen Existenz – liest sich als Auseinandersetzung des poetischen Subjekts mit der Unfaßlichkeit des Selbst, mit einem «Übergroßen», das es «nicht verschmäht, sich so vertraut mit uns einzulassen»<sup>44</sup>. Als extreme Überlebensstrategie eines bedrohten dichterischen Ich gewinnt es auch seine Kraft der Überredung.

---

<sup>43</sup> Auch das Ende der Aufzeichnungen steht im Zeichen dieser Temporalität: «er fühlte, daß nur Einer dazu imstande war. Der aber wollte *noch nichts*» (201).

<sup>44</sup> Rainer Maria Rilke, Brief an Ilse Sadée vom 4.2.1912, in: ders., Briefe, op. cit., Bd.1, S 412.



Luigi Reitani  
(Udine)

*«Il paese primogenito». L'esperienza italiana di Ingeborg Bachmann*

Parlare dell'esperienza italiana di Ingeborg Bachmann<sup>1</sup> significa parlare della forza di attrazione dei luoghi: di quelli reali e di quelli solo evocati, degli spazi immaginari aperti dalla letteratura e della dimensione simbolica imposta alla topografia dalla storia. Significa parlare di una ricerca d'identità, e forse di un esilio, perché i luoghi si contrappongono ad altri luoghi, e mai la «patria», la regione natale, si avverte così acutamente come quando si è altrove.

L'altrove, quell'estraneità di condizione che, secondo Schiller, costituisce lo spazio da cui proviene la poesia, è stato per Ingeborg Bachmann l'Italia. Lo è stato per vent'anni, da quando, nel 1953, la giovane poetessa di Klagenfurt abbandonò un'Austria chiusa e provinciale per trasferirsi con il compositore Hans Werner Henze a Ischia. Lo è stato fino alla morte nel 1973 a Roma, avvenuta per le conseguenze di un incidente mai del tutto chiarito, a soli quarantotto anni. Tra queste due date e tra questi due luoghi ci sono altre città, altri paesaggi, altre persone: Napoli e Zurigo, Monaco e Berlino. Viaggi in America, a Praga, in Egitto, in Polonia. Una dolorosa storia d'amore con Max Frisch, un intenso rapporto epistolare con Paul Celan. Le amicizie con Uwe Johnson e Witold Gombrowicz. L'incontro con la poetessa Anna Achmatova. Ma il punto di fuga di queste esperienze e di questi rapporti, il baricentro segreto di un equilibrio sempre precario e sofferto, rimarrà l'Italia.

Non si tratta, però, dell'Italia idealizzata dei romantici, del paradiso della ingenuità e della natura coltivato per due secoli dal sentimentalismo

---

<sup>1</sup> Tra gli studi su questo tema si veda in particolare l'ampia monografia di Ariane Huml, *Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün*, Göttingen, Wallstein 1999. Imprescindibile per la ricerca complessiva sull'autrice è il recente volume di Rita Svandrlik, *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, Roma, Carocci 2001.

tedesco e scaduto a kitsch nel turismo di massa. E neppure si tratta dell'esperienza dell'antico, di una tappa fondamentale della formazione: l'Italia come architettura naturale o grande museo. Ingeborg Bachmann non segue le orme di Goethe, non nutre nostalgia per il Sud, non cerca le vestigia del passato. Non afferma di essere stata in Arcadia. La scrittrice reagisce anzi con irritazione, con fastidio, a chi le chiede ragione della sua scelta di vivere a Roma. Oppone ai cliché del Mediterraneo visto dal mondo nordico una ostentata familiarità con il nostro paese. Nel rievocare le proprie origini, la Bachmann ha sottolineato costantemente di essere nata nelle vicinanze del confine, in quell'angolo dei tre paesi – come recita il nome di un monte – in cui le culture e le lingue della Carinzia, del Friuli e della Slovenia si sarebbero incrociate e sovrapposte<sup>2</sup>. Occorre scindere, in queste dichiarazioni, la proiezione autobiografica dal dato reale. L'«angolo dei tre paesi» di cui parla la Bachmann è stato uno dei teatri di guerra più insanguinati di Europa, nella prima e nella seconda guerra mondiale, e il confine – a sud, verso l'Italia, e a est, verso la Slovenia – un limite invalicabile che divideva e marcava le differenze d'identità. La naturalezza con cui la scrittrice vuole far passare la sua scelta di vita in Italia, la familiarità che avrebbe avvertito verso la cultura del paese limitrofo sono un mito privato, una strategia retorica con cui ella cerca di non essere fagocitata nei facili schemi del giornalismo culturale. Molto più sfumate e complesse appaiono le motivazioni quando sono comunicate in forma privata. In una lettera a Uwe Johnson dell'estate del 1966, ad esempio, Ingeborg Bachmann confessa di non sapere perché «in fin dei conti» – la scrittrice usa questa espressione italiana – Roma sia stata la scelta giusta. Forse semplicemente perché, così afferma un'altra lettera a Johnson, è difficile non amare una città in cui si è investito tanto<sup>3</sup>.

Non so se, «in fin dei conti», esistano delle scelte «giuste», relativamente al luogo in cui si vive. Ma forse esistono delle scelte necessarie. E necessaria era per la scrittrice la distanza dall'Austria, la ricerca di un altrove in cui proiettare una propria biografia immaginaria. L'Italia come territorio della poesia, perché la poesia, quando è autentica, ha bisogno di un luogo in cui attecchire.

---

<sup>2</sup> Cfr. lo scritto *Biographisches*, in *Werke*, a cura di Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München / Zürich, Piper 1982<sup>2</sup>, vol. IV, p. 301.

<sup>3</sup> Cfr. Uwe Johnson, *Un viaggio a Klagenfurt*, trad. ital. di Luigi Reitani, Milano, SE 1988, pp. 63 e 64.

L'esperienza italiana di Ingeborg Bachmann è condensata in brevi scritti in prosa, in un radiodramma e in un pugno di poesie che costituiscono la terza sezione del volume *Invocazione all'Orsa Maggiore* (*Anrufung des großen Bären*), la seconda raccolta di versi della scrittrice, pubblicata nel 1956. Questa sezione si apre con una composizione dal titolo emblematico *Das erstgeborene Land*, ovvero *Il paese primogenito*. I traduttori italiani di questa poesia hanno avuto delle difficoltà a rendere il titolo alla lettera. Come può essere un paese «primogenito»? Qualcuno ha pensato che il senso doveva essere un altro ed è ricorso a un vocabolo in italiano foneticamente ed etimologicamente affine: primigenio. Primigenio è una parola colta, e un paese primigenio ci fa pensare a paesaggi incontaminati, a esperienze fondamentali nella loro essenzialità. Tutto ciò che riguarda i tempi che furono evoca nostalgia e una parola così ricercata – direbbe Adorno – appartiene al nostro «gergo della precisione». Ma Ingeborg Bachmann non intendeva questo. In lei, che aveva studiato Heidegger, laureandosi, diceva, contro di lui, non c'è il mito delle origini. Il tedesco conosce il suffisso *Ur-* per indicare ciò che viene prima: la *Ursprung*, l'origine; la *Urquelle*, la fonte originaria; lo *Urland*, il paese che viene prima degli altri. Il paese primigenio, appunto. Ma *erstgeboren* è una parola tratta dal linguaggio quotidiano e in tedesco, come in italiano, indica il figlio nato prima, una cronologia di eventi, che si traduce giuridicamente in un diritto e affettivamente in un valore. Che cosa vuol dire dunque il «paese primogenito»? C'è qui l'inversione di un rapporto, il capovolgimento di una relazione data come acquisita. Il paese non è, come la retorica dei luoghi comuni vuol far credere, la madrepatria, la terra che offre il suo grembo. Al contrario, il paese è ciò che viene generato. Un figlio. Un figlio della scrittura:

Das erstgeborene Land

In mein erstgeborenes Land, in den Süden  
zog ich und fand, nackt und verarmt  
und bis zum Gürtel im Meer,  
Stadt und Kastell.

Vom Staub in den Schlaf getreten  
lag ich im Licht,  
und vom ionischen Salz belaubt  
hing ein Baumskelett über mir.

Da fiel kein Traum herab.

Da blüht kein Rosmarin,  
kein Vogel frischt  
sein Lied in Quellen auf.

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

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

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

Da fiel mir Leben zu.

Da ist der Stein nicht tot.  
Der Docht schnellt auf,  
wenn ihn ein Blick entzündet.

Il paese primogenito  
Nel mio paese primogenito, al sud  
mi portai e trovai, impoverite e nude,  
e sino alla cintola in mare,  
città e castello.

Schiacciata dalla polvere nel sonno,  
giacevo nella luce,  
e su di me pendeva, scheletrico, un albero  
con fronde di sale ionico.

Dall'alto non giungeva alcun sogno.

Lì il rosmarino non fiorisce,  
né l'uccello rinfresca  
il suo canto nelle fonti.

Nel mio paese primogenito, al sud  
mi assali la vipera  
e nella luce l'orrore.

O chiudi  
gli occhi, chiudi!  
Premi la bocca sul morso!

E quando bevvi me stessa  
e terremoti cullarono  
il mio paese primogenito,  
mi destai a guardare.

Allora mi giunse la vita.

Lì la pietra non è morta,  
guizza lo stoppino,  
quando uno sguardo l'infiama<sup>4</sup>.

Il paesaggio descritto in questa poesia è un paesaggio mediterraneo. C'è il mare, il sale ionico, la luce. Si parla esplicitamente di Sud. E sebbene si tratti di un paesaggio altamente stilizzato e simbolico, una piccola traccia porta verso una località sulla costa ionica, tra Catanzaro e Capo Rizzuto: Le Castella, il cui castello è circondato dal mare. Non è però un luogo idilliaco o la visione di una bellezza ingenua e selvaggia, come vorrebbe la tradizione romantica. Sembra anzi la negazione consapevole del topos classico del locus amoenus, giacché «il rosmarino non fiorisce» e «l'uccello non rinfresca il suo canto nelle fonti». Il Sud di questa poesia è afflitto dalla miseria, «impovertito e nudo» e persino l'albero, sineddoche per eccellenza della natura, non è che uno scheletro, simbolo per eccellenza della morte. Un quadro sinistro, completato dall'assalto della vipera, dall'orrore che vibra nella luce. Non c'è posto per i sogni, in questo Sud derelitto, cullato dai terremoti, piuttosto che dal vento e dal mare. Che cosa rende dunque tale «il paese primogenito»? Qual è l'esperienza che lega il soggetto lirico di questa poesia al paesaggio evocato? Si tratta dell'esperienza del dolore, della lacerazione che impone uno sguardo sulle cose. «Allora mi

---

<sup>4</sup> Cito dalla mia edizione italiana: Ingeborg Bachmann, *Invocazione all'Orsa maggiore*, Milano, Mondadori 1999, pp. 88-91.

giunse la vita», recita un verso isolato, prima dell'immagine conclusiva. Paradossalmente, è proprio il carattere desolato e terribile della natura – una natura su cui la storia ha impresso le sue stigmate – a suscitare il risveglio del soggetto, che si desta a «guardare». Se è così, la pietra di cui parla la poesia nel finale non sarà, non potrà più essere «morta». A un orecchio italiano verrà qui forse in mente, per associazione o per contrasto, la pietra del S. Michele, che Ungaretti voleva «fredda e dura», «prosciugata» e «totalmente disanimata», versi che Ingeborg Bachmann tradurrà qualche anno dopo in una piccola scelta di traduzioni dell'autore italiano. La pietra mediterranea del paese primogenito, invece, cessa di essere disanimata, e a infonderle vita è lo sguardo del soggetto, fiamma, secondo la metafora degli ultimi due versi, che accende lo stoppino del mondo.

*Il paese primogenito* è dunque una poesia che celebra l'esperienza di una rinascita, un rito cruento di iniziazione, che passa per la scoperta del dolore. Ma perché la poesia ha questo nome? Non è il soggetto, che rinasce? Non è il paese, che dà origine a una nuova vita? Cosa spinge l'autrice a rovesciare il rapporto tra l'Io e il paesaggio? Non è questa la sola immagine verbale di Ingeborg Bachmann a suscitare degli interrogativi. Fin dalle sue prime poesie, la scrittrice ha perseguito coerentemente un programma di straniamento del linguaggio quotidiano e delle sue formule. Ma si può capire meglio il senso di questo titolo se si considera da vicino la poetica della Bachmann. Richiamandosi a una celebre frase di Kafka, in un ciclo di lezioni tenute nel 1959 all'Università di Francoforte l'autrice affermava che la letteratura deve essere l'ascia che rompe il mare di ghiaccio dentro di noi. E in un discorso centrale per la sua concezione dell'arte, pronunciato in occasione del conferimento del premio al radiodramma dell'associazione dei ciechi di guerra, si legge:

Non può esser compito dello scrittore quello di negare il dolore, di confonderne le tracce, di dissimularlo. Al contrario egli deve riconoscerlo e ancora, affinché possiamo vedere, renderlo concreto. Giacché noi tutti vogliamo diventare vedenti. E quel segreto dolore ci rende sensibili per l'esperienza e in particolare per l'esperienza del vero. Così con semplicità ed esattezza, quando siamo in questo stato, [...] diciamo: mi si sono aperti gli occhi.<sup>5</sup>

Riconoscere il dolore, renderlo concreto. Acquistare sensibilità per il vero. Aprire gli occhi. Vedere. Non è questo l'effetto del paesaggio medi-

---

<sup>5</sup> In *Werke*, op. cit., vol. IV, p. 275 [traduzione mia].

terraneo sul soggetto lirico di *Il paese primogenito*? Il discorso da cui ho citato si chiama *La verità si può pretendere dall'uomo* e questo titolo potrebbe valere per molti scritti di Ingeborg Bachmann. Poesia e verità, poesia e menzogna. Il poeta e critico inglese Michael Hamburger – un traduttore della Bachmann – ha condensato nel titolo *La verità della poesia* le sue esperienze di lettura della lirica moderna e intorno a questo problema ruota gran parte della ricerca poetica contemporanea. Per Ingeborg Bachmann l'arte deve essere mossa da un imperativo etico, la bellezza non può essere fine a se stessa. Siamo forse vicini a capire il titolo della poesia se intendiamo il paesaggio che vi è rappresentato come un'allegoria di quella bellezza che si può, che si deve pretendere dall'arte. Una bellezza scabra e dissonante, che non rassicura, ma stimola la riflessione. È questo il paese primogenito, partorito dalla fantasia artistica. Non natura, ma arte.

Sui luoghi e sui loro nomi la Bachmann ha scritto delle pagine stupende, distinguendo tra le carte dei geografi e gli atlanti della letteratura, su cui certo, insieme ad Atlandide, si potrà sempre trovare Venezia, ma una Venezia cento volte diverse, quella di Goldoni e quella di Nietzsche, quella di Hofmannsthal e quella di Thomas Mann. E poi, aggiunge la scrittrice, ci sono naturalmente la Francia, l'Inghilterra e l'Italia, ma «proviamo una volta a cercare quella Francia che intendiamo, mettiamoci in viaggio – non ci arriveremo, lì ci siamo sempre stati o non ancora. Sull'atlante magico è tracciata, più vera, molto più vera, e lì la Neva confina con la Senna e sulla Senna passa il Ponte del carosello di Balzac e il Ponte Mirabeau di Apollinaire, e le pietre e l'acqua sono fatte di parole. Lì non poseremo mai il piede, mai su questo ponte Mirabeau [...]. E d'altra parte tutti i nostri viaggi, dove ci hanno veramente condotto? Nel bordello di Dublino o sul Blocksberg, nelle tenute finlandesi del signor Puntila, e nei salotti di Caccania – questi sono i luoghi dove forse siamo stati davvero»<sup>6</sup>.

Come questi luoghi, l'Italia di Ingeborg Bachmann è dunque uno spazio immaginato, ma, proprio perché tale, uno spazio più vero di quello effettivamente vissuto. Il paese primogenito è una costruzione consapevole, lo spazio della poesia come confronto con il male, la poesia come porta della verità. E il Mezzogiorno d'Italia non è un luogo esotico, di cui descrivere la selvaggia bellezza, ma uno spazio storico determinato, eppure emblematico e universale nelle sue contraddizioni. C'è un'altra poesia della scrittrice dedicata a una regione del nostro Sud. È la Puglia, evocata con

---

<sup>6</sup> Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, trad. di V. Perretta, cura editoriale di R. Colorni, Milano, Adelphi, 1993, p. 84.

tratti essenziali e simbolici: gli ulivi e l'olio, le città scavate nelle gravine e la siccità, le tarantole della leggenda popolare e il papavero dei campi. Anche in questo caso non si tratta di un quadretto folcloristico. Questa poesia ci parla della bellezza e di come essa possa essere terribile, quando produce miseria e oppressione. E ci parla della forza dell'utopia e di come essa sola possa legittimare la bellezza estetica.

Vi è nella poesia di Ingeborg Bachmann una naturale tendenza musicale, che l'autrice cerca di bilanciare attraverso il peso semantico delle parole. E d'altra parte nell'unione con i significati, la musicalità del verso acquista una forza liberatoria, un impeto dionisiaco. Se nella poesia sulla Puglia i versi hanno il ritmo trocaico della tarantella, una composizione in distici su Venezia s'intitola *Valzer nero*. Alla Valle dei templi e al fiume che l'attraversa è dedicata una poesia ricca di echi e di rifrazioni, che ricorda volutamente lo stile del *Tristan* di Platen; la festa di S. Vito a Ischia, evocata nei *Canti da un'isola*, lascia spazio a metri salmodianti. Endecasillabi a rima alternata compongono una epistola in versi da Roma, che in un'altra poesia – un notturno – dondola come un'altalena<sup>7</sup>.

L'esperienza italiana della Bachmann è un'esperienza musicale, in cui i suoni si accompagnano alle immagini, strutturandole. Poche pagine della letteratura di lingua tedesca, pur così ricca su questo tema, hanno la forza evocativa di *Ciò che ho visto e ho sentito a Roma*, una prosa pubblicata per la prima volta nel 1955. Il principio compositivo di questo scritto è un radicale impressionismo, che ricorda la tecnica di Rilke nel romanzo *Malte Laurids Brigge*. Come Malte, anche l'Io di *Ciò che ho visto e ho sentito a Roma* impara a guardare il mondo e si sottomette all'umile apprendistato visivo della metropoli, sospendendo ogni giudizio. La soggettività è qui tutta raccolta nello sguardo e nella percezione. L'Io non ha una storia, ma si fa occhio che fotografa il paesaggio urbano. A passare in rassegna sono immagini assai note della capitale, il Tevere e Campo de' Fiori, il Campidoglio e Fontana di Trevi, la Stazione Termini e le catacombe, a cui si accostano luoghi forse meno presenti nella memoria collettiva, ma comunque non sconosciute alla letteratura, soprattutto straniera, su Roma, quali il ghetto ebraico e il cimitero protestante. Queste «cartoline poetiche» sono però caratterizzate da una prospettiva eccentrica, che coglie particolari inconsueti e trasforma gli eventi della quotidianità in simboli. Un esempio:

---

<sup>7</sup> Cfr. le interpretazioni di alcune di queste poesie in *La lirica di Ingeborg Bachmann. Interpretazioni*, a cura di Luigi Reitani, Bologna, Cosmopoli 1996.

Nel Campo de' Fiori ho visto che Giordano Bruno viene ancora bruciato. Ogni sabato, quando intorno a lui le bancarelle vengono smontate e non restano che le fioraie, quando l'odore acuto di pesce, cloro e frutta marcita si estingue lentamente nella piazza, dopo che tutto è stato mercanteggiato gli uomini ammucciano i rifiuti residui dinanzi ai suoi occhi e accendono la catasta. Ancora si leva alto il fumo e le fiamme guizzano nell'aria. Una donna grida e le altre gridano con lei. Poiché le fiamme nella luce intensa sono incolori, non si vede fin dove arrivano e che cosa colpiscono. Ma l'uomo sul piedistallo lo sa, e tuttavia non abiura.<sup>8</sup>

Non so se in questo suo impressionismo visivo la Bachmann sia stata influenzata dalla cinematografia italiana del dopoguerra, da quel filone del neorealismo capace di squarci magici e lampi stranianti. Penso naturalmente a Fellini, ma anche a certe atmosfere di Pier Paolo Pasolini, un autore che la scrittrice conobbe personalmente, così come conobbe e frequentò Giorgio Manganelli, Elsa Morante e Roberto Calasso. Tra Fellini e Pasolini, ad ogni modo, si colloca il seguente scenario notturno, in cui un giovane Apollo si cala nelle acque della fontana di Trevi:

Chi getta una moneta nella fontana di Trevi per ritornare, teme che il suo dono non possa essere accettato. Ma può stare tranquillo. Di notte un ragazzo si siede sul bordo della fontana e fischia, chiamando gli altri. Quando tutti si sono raccolti, il ragazzo si spoglia degli abiti e si cala indolente nell'acqua. La luna illumina la scena mentre, tremando dal freddo, egli si piega a raccogliere le monete. Alla fine fischia di nuovo e tra le sue mani le monete di ogni valuta si fondono in argento. Il bottino è indivisibile sotto la luna, perché il ragazzo ha l'aspetto di un Dio nei confronti degli altri, che devono la loro sembianza ad abiti a buon mercato.<sup>9</sup>

Sulla topografia romana si proietta qui una dimensione quasi mitologica. La quotidianità, l'arte di arrangiarsi, la cruda realtà dei ragazzi di borgata, scesi nel centro a cercare fortuna, si trasforma e sublima nell'eros del corpo nudo, nella bellezza estetica di un chiaro di luna che non è fatto per serenate romantiche, ma per il riscatto dei più deboli. Questa poeticità tagliente, costruita con il fraseggio musicale di una prosa cristallina, questa capacità di trasformare la dolente fenomenologia del quotidiano in allegoria, è ciò che invece manca ai cosiddetti «reportage romani» della scrittrice,

---

<sup>8</sup> In *Werke*, op. cit., vol. IV, p. 30 [traduzione mia].

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 33 [traduzione mia].

corrispondenze radiofoniche e giornalistiche, incentrate soprattutto su temi politici, che Ingeborg Bachmann scrisse per alcuni mesi durante il suo primo soggiorno romano, nel 1954, firmandosi con lo pseudonimo di Ruth Keller, e che si è voluto recentemente disseppellire dagli archivi di Radio Brema, presentandole pomposamente come una clamorosa riscoperta<sup>10</sup>. Non c'è dubbio che queste cronache della politica romana – siamo nell'anno di Scelba e del caso Montesi – per quanto scritte con discreta professionalità e con piena padronanza del mezzo radiofonico, siano una concessione alle opinioni dell'ascoltatore medio tedesco degli anni Cinquanta, intrise dei più triti cliché della guerra fredda, e che siano oggettivamente da considerare come un espediente per sopravvivere, un modo per sbarcare il lunario in una situazione economicamente precaria per la giovane poetessa, che non può contare su alcuna entrata sicura. È un triste paradosso della ricerca sull'autrice che proprio questi documenti, che mai la Bachmann avrebbe voluto veder stampati con il suo nome, vengano oggi pubblicati, mentre molti altri preziosi materiali inediti giacciono negli archivi, protetti dal riserbo, forse eccessivo, della famiglia. Ma appartiene purtroppo al sistematico saccheggio, anche economico, del «mito Bachmann», l'incondizionata esaltazione acritica di tutta la sua produzione, il rifiuto di voler differenziare e distinguere, l'indiscrezione con cui si fruga morbosamente nella sua biografia, ignorando uno dei suoi principi fondamentali, espresso lapidariamente in un'intervista: «perché il mio compito è scrivere. E sul resto si deve tacere»<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Ingeborg Bachmann, *Römische Reportagen*, a cura di Jörg-Dieter Kögel, München, Piper 1998.

<sup>11</sup> *In cerca di frasi vere. Colloqui e interviste*, introduzione di Giorgio Agamben, a cura di Christine Koschel e Inge von Weidenbaum, trad. di C. Romani, Bari / Roma, Laterza, 1989, p. 132. Cfr. anche Klaus Amann, «Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen». *Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit*. Klagenfurt, Drava 1997.

Dirk von Petersdorff  
(Saarbrücken)

*Wie und warum zwei Vertreter der «Neuen Frankfurter Schule»  
ihren Scherz mit Peter Handke und Thomas Bernhard trieben*

Der österreichische Staatspreisträger, Büchnerpreisträger und vermutlich nächste deutschsprachige Nobelpreisträger für Literatur, Thomas Bernhard, hat in seinen Romanen, Erzählungen und Dramen sich immer wieder und mit hinreichender Deutlichkeit über die unterschiedlichsten, ja nahezu alle Berufssparten der Gegenwart geäußert.

Diese Feststellung ist in einem kleinen Sprechstück aus dem Jahr 1974 enthalten, das den Titel «Berufsberatung mit Thomas Bernhard» trägt<sup>1</sup>. Es stammt von Eckhard Henscheid und besteht im wesentlichen aus Zitaten, die Dramen und Theaterstücken Bernhards entnommen sind und von drei Zitatsprechern, Z 1-3, gesprochen werden. Daneben tritt noch ein, wie es heißt, gemüthlicher, vertrauenerweckender Sprecher auf, der das Publikum mit dem Hinweis begrüßt, dass die nachwachsende Generation sich gerade in diesen Tagen wieder einmal anschicke, hinaus ins feindliche Leben zu stürmen, einen Beruf zu ergreifen, aber durch Jugendarbeitslosigkeit und Akademikerschwemme verunsichert sei, ja sich in existentieller Ratlosigkeit befinde und deshalb Zuspruch aus dem Munde des großen Schriftstellers gut gebrauchen könne. Das liest sich dann wie folgt:

S: Beginnen wir mit einem nahezu zeitlosen Traumberuf. Was hat uns Thomas Bernhard zum Beruf des Arztes zu sagen?

Z 1: «Die Unverschämtheit der Ärzte» –

Z 2: «Größenwahnsinnige Ärzte» –

---

<sup>1</sup> Das Stück entstand für den Hessischen Rundfunk. Hier zitiert nach: Eckhard Henscheid: Die Wolken ziehn dahin. Feuilletons, Zürich 1992, S. 136-143.

- Z 3: «Kaum haben sie ihren Doktorgrad, sind sie nichts als eine rücksichtslos in Gemeinheit und Niedertracht dampfende Geldmaschine im Ärztekittel» –
- Z 1: «Im Grunde studieren alle diese Leute die Medizin nur, um unersinem das Geld herauszuziehen» –
- Z 2: «Oft waren diese Ärzte für mich nur mit den ungeheuerlichsten Kosten verbunden gewesen» –
- Z 3: «Unter den Ärzten ist die Unwissenheit eine Gewohnheit» –
- Z 1: «Gut angezogene Reisende in Heilungsschwindel» –
- Z 2: «Medikamente verschreibende Heuchler» –
- Z 3: «Nichts ist unheimlicher als die Medizin» –
- Z 1: «Sie wissen nichts und sie bringen auch nichts heraus. Die Ärzteschaft, das sind bloße Vormacher» –
- Z 2: «Die größten Heuchler» –
- Z 3: «Ich weiß nicht, was aus mir werden wird. Ein Arzt? Das wäre unheimlich».

In ähnlicher Weise sind Äußerungen zum Beruf des Lehrers gesammelt, auch hier hört man eine Kaskade von Zitaten, die der Sprecher mit dem Hinweis auf Lehrermangel und Lehrerschwemme einleitet, sowie mit der Aufforderung, «des Dichters Worte genau zu beachten»:

- Z 2: «Dreißig Jahre hat er sich vorgemacht, er sei Lehrer, aber in Wirklichkeit ist er nicht einmal Lehrer, sondern nur ein armer Mensch» –
- Z 3: «Das Schicksal der Landlehrer ist ein bitteres» –
- Z 1: «Führen sie ein erbärmliches Leben» –
- Z 2: «Verfallen meist in der kürzesten Zeit einem tödlichen Stumpfsinn» –
- Z 3: «Ihre schon sehr frühe Neigung, das Leben als nichts als eine Strafe Gottes zu empfinden»
- Z 1: «Ununterbrochen in einer Umgebung, die sie nicht ernst nimmt, von überall auf sie herunterschaut» –
- Z 2: «Existieren sie in einem Klima, das ihren ohnedies schwachen Verstand zerraufe und sie in sexuelle Verirrungen hineintreibe» –
- Z 3: «Im Gesicht des sterbenden Lehrers habe mein Vater deutlich die Anklage eines Menschen gegen die Welt gesehen» –

Weiter geht es mit der Post und der Feuerwehr, um sich sodann älteren, ursprünglicheren Berufen zuzuwenden:

- Z 1: «Die Post, die ganz und gar verwahrloste Post» –

Z 2: «Die Feuerwehrleute ruinieren mehr als sie nützen»

Z 3: «Die Feuerwehren sind hilflos. Schläuche ohne Wasser, Feuerwehrlaute, die völlig machtlos dastanden, die Mannschaften haben die Schläuche entrollt, aber dann kam kein Wasser».

S: Was weiß nun aber Thomas Bernhard über das Ressort Landwirtschaft und Forsten, über den Beruf des Landmanns, über das Landvolk?

Z 1: «Das ist ja nur mehr ein Gerümpel, das Landvolk» –

Z 2: «Überhaupt ist das Land verkommen, heruntergekommen» –

Z 3: «Die Landwirtschaft ist glatter Unsinn» –

Z 1: «Dieser ungeheure Land- und Forstwirtschaftsanachronismus» –

Z 2: «Dieser ungeheure, menschenverschleißende Grundstücksdespotismus» –

Z 3: «Die von den Verantwortlichen auf das gemeinste vernachlässigten Waldwege».

Das Ende dieses kleinen Sprechstückes besteht dann, weil Bernhard «ein entschiedener Feind von Verallgemeinerungen ist», aus Bemerkungen zu ganz verschiedenen Berufsgruppen, die mitunter sehr ins Einzelne gehen. Der Dichter äußert sich über Optiker – über Fuhrmänner, die an Türen klopfen und uns «ihre Neugierde als eine tödliche Gemeinheit über den Kopf» stülpen – über Bergmänner, «die bereits mehrere Stunden betrunken» waren – und schließlich, in einer Art Schlusssaufwallung, über Österreich im allgemeinen, über seine «Niedertracht zum Betrug», über ein Land «voller Mörder und Brandstifter».

Die Komik, um die es in den folgenden Überlegungen gehen soll, entsteht zum einen durch den fremden und prosaischen Kontext einer Berufsberatung, zum anderen durch die Form der Montage, durch die Häufung und Konzentration von Aussagen, die bei Bernhard über mehrere Werke verstreut sind. Gleichwohl ist diese Komik nicht Selbstzweck; das Ziel der Montage besteht darin, einen durchgehenden Zug im Schreiben und Denken Thomas Bernhards herauszustellen. Den Autor Eckhard Henscheid ordnet man literaturgeschichtlich der sogenannten «Neuen Frankfurter Schule» zu, einer zeitweise enger, dann zunehmend lockerer verbundenen Autorengruppe, die sich um die Satirezeitschriften «Pardon» und «Titanic» sammelte, bevor ihre Protagonisten verschiedene, in den engeren Bereich der Literatur führende Wege beschritten. Am überzeugendsten ist das wohl Robert Gernhardt gelungen, der sich ebenfalls mit einem Großen der österreichischen Literatur auseinandergesetzt hat, in

Form einer Zeichnung, die in eine Reihe von Zeichnungen unter dem Titel «Deutsche Leser» gehört. Darin sind bekannte Autoren zu sehen, die jeweils einen anderen, ihnen meist entgegengesetzten Autor lesen und dabei in verschiedener Weise das Gesicht verziehen. So findet sich zum Beispiel Goethe, der ziemlich verständnislos Hölderlin liest, oder Thomas Mann, der leicht angeekelt Heinrich Mann liest, oder Brecht, der mit verbotener Freude den todessüchtigen Benn liest. In diese Reihe gehört auch eine Zeichnung Peter Handkes, untertitelt «Peter Handke liest Peter Handke». Man sieht da eine kniende Gestalt, durch Physiognomie, Ergriffenheit und Körperbau als Peter Handke erkenntlich, die betend zu einem vor ihr schwebenden Buch aufblickt, das von Peter Handke stammt<sup>2</sup>.

Die Literaturwissenschaft stellt nun im Folgenden ernste Fragen und möchte diese Auseinandersetzung der Protagonisten der «Neuen Frankfurter Schule» mit zwei Hauptvertretern der neueren österreichischen Literatur auf grundsätzlich divergierende Kunstkonzepte beziehen und so erklären. Handke und Bernhard stehen dabei nicht für eine irgendwie geardete österreichische Mentalität, vielmehr geht es mit ihren Werken um Erscheinungsformen des ästhetischen Modernismus, dem die «Neue Frankfurter Schule» skeptisch gegenübersteht. Dieser Modernismus hat sich allerdings im deutschsprachigen Raum gerade in Österreich in den letzten dreißig Jahren mit einer besonderen Vehemenz und Hartnäckigkeit durchgesetzt, wurde in den letzten Jahren mit mehreren Büchner-Preisen versehen und dominiert inzwischen den Kanon.

Zunächst zu Gernhardts Handke-Zeichnung. Sie lässt sich mit dem Begriff der Kunst-Religion deuten. Dass es um Kunst geht, zeigt das Motiv des Buches; dass es um Religion geht, wird in der betenden Haltung des Lesenden deutlich. Der Begriff Kunst-Religion lässt sich am besten im Rückgang auf die Romantik erklären, weil die Romantik – nach Ansätzen im Sturm und Drang – die erste literarische Bewegung der Moderne ist, die auf theoretisch-reflexiver Ebene die Kunst zu einem System oder Medium erhebt, das Deutungs- und Integrationsleistungen erbringen soll, die in der vormodernen Gesellschaft die Religion erbracht hat. Der Bezug zur Romantik ist in Handkes Fall zusätzlich dadurch plausibel, dass sein Werk explizit und implizit in dieser Tradition steht. Handke ist ein Spätromantiker, bei dem sich die Probleme und Verengungen des Konzeptes “Kunst-Religion”, die schon in der Romantik virulent sind, in gesteigerter Form

---

<sup>2</sup> Robert Gernhardt: *Vom Schönen, Guten, Baren. Bildergeschichten und Bildgedichte*, Zürich 1998, S. 287 ff. Die Reihe «Deutsche Leser» erschien zuerst 1986.



Handke ist Peter Handke

zeigen. Um dieses Konzept methodisch fassen zu können, eignen sich die Vorgaben der Systemtheorie. Danach bedeutet der Begriff Kunst-Religion, dass die Kunst als eines der Teilsysteme der modernen Gesellschaft gegen eben diesen Status der Partikularität Einspruch erhebt und eine ideelle Leit- und Integrationsfunktion beansprucht, die jener Funktion entspricht, welche die Religion in der vormodern-stratifikatorischen Ordnung innehatte. Die Kunst erhebt den Anspruch, substantielle, die verschiedenen Teile der sich dissoziierenden Gesellschaft integrierende Wahrheiten zu formulieren. Die Kunst imaginiert damit Zustände von Einheit und Ganzheit, die in der offenen Gesellschaft – aufgrund des Vorranges der Freiheit – verloren sind. Im Zusammenhang mit der Ästhetik der Goethezeit spricht der Literaturwissenschaftler Gerhard Plumpe von dem Projekt, Kunst «zum utopischen Medium einer nachmodernen Sozialität» zu machen, «die keine Differenzierung mehr kennt»; er spricht von einer ästhetischen Retotalisierung, die als Utopie die moderne Kunst an- und umtreibt<sup>3</sup>.

Nun sind Systemtheoretiker allzeit abgeklärte Menschen, und Künstlern, die eine neue Religion stiften wollen, werden sie sagen: «Das könnt Ihr schon machen, aber es nützt nichts, weil die Differenzierung der Gesellschaft nicht reversibel ist; oder es nützt doch, nämlich zur Produktion von Kunstwerken mit einer besonderen Färbung, einem besonderen Anspruch, den man ästhetisch faszinierend finden kann, oder auch etwas anstrengend, vielleicht sogar komisch». Genau das exemplifiziert nun die Zeichnung von Gernhardt. Denn hier wird ja die Sehnsucht nach einer absoluten Wahrheit dargestellt, vor der man buchstäblich auf die Knie fällt, einer Wahrheit, wie sie die pluralisierte und erkenntnistheoretisch an das Subjekt gebundene Moderne nicht mehr bietet. Daher ist diese Wahrheit auch, entgegen ihrem eigenen Anspruch, keine religiöse, sondern besteht aus einem Buch, das wiederum von einem einzelnen Autor-Subjekt stammt – wie sollte es auch anders sein. Und auf den Knien vor diesem Buch liegen auch nicht die desorientierten, die entfremdeten, die geistiger Stärkung bedürftigen Menschen der modernen Gesellschaft, sondern liegt nur ein Exponent der Kunst, für den die Wahrheit der Kunst gilt, weil sie *seine* Wahrheit ist. Die böartige Übertreibung der kleinen Zeichnung be-

---

<sup>3</sup> So in seinen Ausführungen zu Schiller. Gerhard Plumpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. Bd. 1: Von Kant bis Hegel, Opladen 1993, S. 115 f. und 149 f. Vgl. zur Kunstreligion in der Romantik auch: Dirk von Petersdorff: *200 Jahre deutsche Kunstreligion!*, in: Ders.: *Verlorene Kämpfe. Essays*, Frankfurt a. M. 2001, S. 15-45.

steht natürlich darin, dass der Gläubige auch der Autor ist. Selbstreferentieller geht es nicht: Jedes Subjekt ist ein Teilsystem mit selbstproduzierter Wahrheit. Also, könnte man vorläufig resümieren, die ästhetische Idee "Kunst-Religion" erzeugt einfach Kunst einer bestimmten Färbung, die man mögen kann, wie man Handke mögen kann, oder auch nicht.

Aber so einfach, wie es sich die Systemtheorie vorstellt, ist es wohl doch nicht, und auch Handke ist zwar manchmal komisch, aber oft auch nicht. Schon die Romantik hat das eben beschriebene Dilemma der Selbstbezüglichkeit moderner Kunstwahrheiten gesehen und reflektiert und daraus problematische Schlüsse gezogen – denn für eine Kunst zwischen utopischem Anspruch und realer Ohnmacht liegt es nahe, einen Brückenschlag zu Ideensystemen und politischen Kräften zu suchen, die ebenfalls mit Totalitätsansprüchen und Integrationsphantasien die bürgerliche Gesellschaft bekämpfen und dabei mächtigere Waffen einzusetzen haben als die Kunst. Das sind im Fall der Romantik der Nationalismus und der Katholizismus. Vergleichbare Phänomene lassen sich aber, weil es sich hierbei um eine der Moderne insgesamt inhärente Konstellation handelt, auch und konzentriert im 20. Jahrhundert beobachten. Man kann die Weltkriegsdichtung des Jahres 1914 unter dieser Perspektive betrachten, ebenso wie den Kampf zahlreicher Intellektueller, die mit den Normen der Kunst-Religion sozialisiert worden waren und sich von rechts und links an der Zerstörung der ersten offenen Gesellschaft in Deutschland, der Weimarer Republik, beteiligten. Das mag nun weit von der harmlosen Handke-Zeichnung und der Komik der «Neuen Frankfurter Schule» entfernt sein. Gleichwohl deutet auch Robert Gernhardt solche Dimensionen zumindest an, wenn er an anderem Ort eine Handke-Rezension zum Anlass nimmt, die deutsche Literatur als Ernst-Diskurs zu beschreiben, und Handke in die Tradition jener Dichotomie stellt, die mit Kultur auf der einen und Zivilisation auf der anderen Seite den organisch gewachsenen "Geist" der deutschen Tradition gegen das Regelwerk des bürgerlichen Westens ausspielt. In diesem Zusammenhang spricht Gernhardt auch vom Künstler als Seher und von der gesellschaftlichen Heilkraft der Kunst<sup>4</sup>. Dass eine solche Position auch heute noch zu politischen Weiterungen führen kann, die problematisch sind, weil das Kunstsystem dann doch keine eigene Welt bildet und von den Diskursen der politischen Willensbildung nicht gänzlich abgetrennt ist, zeigen die jüngsten Werke

---

<sup>4</sup> Robert Gernhardt: Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker. Kritik der Kritiker. Kritik der Komik, Zürich 1988, S. 269 f.

Handkes. Anhand des Romans «Mein Jahr in der Niemandsbucht» hat Gustav Seibt auf die Faszination für die befreiende und reinigende Kraft des Krieges hingewiesen, und damit auf ein Motiv, das schon aus der Romantik gut bekannt ist, zum Beispiel aus dem «Heinrich von Ofterdingen»<sup>5</sup>. Und die antizivilisatorischen und antiwestlichen Sehnsüchte dieser Tradition zeigen sich noch deutlicher in den 1996 während des Bosnien-Krieges veröffentlichten pro-serbischen Lobgesängen Handkes, in denen er so weit geht, im Rahmen seines Programms einer Mythologisierung des Alltags die schillernden Farben serbischen Benzins zu verklären<sup>6</sup>. Allerdings sind solche Phantasien momentan politisch offenbar nicht anschlussfähig, und daher sollte sich der Blick zuletzt noch einmal auf die Zeichnung von Gernhardt richten, deren Komik die imperiale Geste der Kunstreligion entschärft, ihr die Aggression und den Furor nimmt. Denn darin besteht ja die Aufgabe der Komik: das zu ironisieren, was sich in der Welt und zwischen den Dingen als Heiliges aufspreizt, was sich *sub specie aeternitatis* entschieden zu wichtig nimmt, was vorläufig ist und absolut sein möchte.

Eine andere, aber nicht so weit entfernte Kategorie der ästhetischen Moderne lässt sich am Werk Thomas Bernhards erörtern, nämlich die Kategorie der Negation, des Verständnisses von Kunst als Gegen-Welt zur Faktizität. In der von Henscheid montierten Berufsberatung sind die Negationen Bernhards deshalb komisch, weil sie mit einem Positiven verbunden werden, denn die Einrichtung der Berufsberatung dient der Versorgung des Wirtschaftssystems mit geeigneten Arbeitskräften und stärkt damit das Bestehende, die gesellschaftliche Ökonomie, gegen die Bernhards Prosa ihre Angriffs-Wellen rollen lässt. Wenn Negation als eine der zentralen Kategorien der ästhetischen Moderne bezeichnet wird, muss man das natürlich etwas relativieren. Es gibt andere Wege durch die Moderne, im literarischen Realismus zum Beispiel, der so etwas wie Verklärung für möglich hält. Zudem ist Negation ein Konzept, das sich besonders in der Moderne des deutschsprachigen Raums durchgesetzt hat, sich also nicht ohne weiteres universalisieren lässt.

Bernhard aber ist zweifellos ein Gipfelpunkt der Negation; wie jeder große Künstler hat er seine Vorgänger zu überbieten versucht, und eben und nur aufgrund der Vehemenz und Dichte der Bernhardschen Negatio-

---

<sup>5</sup> Gustav Seibt: *Das Komma in der Erdnußbutter. Essays zur Literatur und zur literarischen Kritik*, Frankfurt a. M. 1997, S. 49 ff.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 54 ff.

nen kann Henseids Montage gelingen. Daraus ergibt sich schon das erste Problem der Negation, ein kunstimmanentes. Denn jede Kunstrichtung gelangt irgendwann durch Steigerung und Konzentration ihrer Mittel in eine Phase der Erhitzung, die nicht mehr steigerbar ist – und darauf folgen Abkühlung und Erschlaffung. Und so fragt man sich denn bei Bernhard: Ist das der Gipfel? Oder zeigt die Häufung der immergleichen Topoi – von der Kommunikationslosigkeit, dem Schwachsinn der Gesamtbevölkerung, dem Staat als Kerker, der Krankheit als Auszeichnung der Geistigen – nicht schon Zeichen der Routine und des Spannungsverlustes? Denn das, was am Anfang der Moderne eine Provokation war, ist inzwischen das Erwartbare geworden. Ja, man fragt sich, ob die Kunst der Negation bei Bernhard nicht mit derartiger Wonne betrieben wird, dass sie gelegentlich in den Kitsch kippt. Denn was ist es anderes, wenn im «Theatermacher» das Gesicht einer Frau schwarz geschminkt wird, mit den Worten: «Atomzeitalter meine Liebe / das ganze Atomzeitalter / muss in diesem Gesicht sein»<sup>7</sup>. Das ist schwarzer, apokalyptischer Kitsch.

Neben dieses kunstimmanente Problem tritt aber als zweite und drängende Frage die nach dem Überzeugungsgrad der Begründungen für die Norm der Negation. Man wird sich kaum damit begnügen können, auf Bernhards Biographie, den Leidensdruck seiner Kindheit und Jugend zu verweisen, der nach Ausdruck verlangte. Denn beim leidenden, exterritorialen Künstler handelt es sich um ein überindividuelles Leitbild der Moderne, und auch die Negation ist allenfalls zu einem Teil individuell begründet, zum anderen ist sie Programm. Auch sie lässt sich – wie die Kunstreligion – aus dem späten 18. Jahrhundert herleiten, wo sich die ästhetische Moderne dafür entscheidet, Bilder einer utopisch-nachmodernen Ordnung zu produzieren, die Dissoziationen der bürgerlichen Welt und des bürgerlichen Menschen in der Kunst aufzuheben zugunsten einer neuen Totalität der Gattung, wie es Schiller nennt, zugunsten einer ideengeleiteten-ästhetischen Integration des Menschen. Die Folge ist, dass die bestehende bürgerliche Gesellschaft entweder der Abbildung für unwürdig erachtet oder einer fundamentalen Kritik unterworfen, negiert wird. Bernhard befindet sich nun in einer fortgeschrittenen Phase der Moderne, wo dieser Negation jedes real-existierende Gegenbild fehlt. Auf theoretischer Ebene wäre hier die Position Adornos vergleichend heranzuziehen. Bernhard kann also eine positive Norm nicht mehr aussprechen – andererseits aber braucht eine Negativität, die alles und jeden mit ihren Ver-

---

<sup>7</sup> Thomas Bernhard: Stücke 4, Frankfurt a. M. 1988, S. 109.

dammungsurteilen überzieht, einen positiven Gegenpol, um sich selbst aufrecht zu erhalten. Denn ohne eine unausgesprochene, implizite Norm hätten die Negationen und Verdammungen ja keinen Sinn. Das lange Zeit gebräuchlichste Modell, in dem die Geschichte als Vergangenheit oder Zukunft idealisiert wurde und man daraus seine Gegenbilder gewann, scheidet bei Bernhard aus. Nun hatte die Geschichtsphilosophie sehr starke religiöse Züge, ihren Kern bildeten empiriefreie Mythen und Absolutheitsansprüche; gleichzeitig versuchte sie aber erfolgreich, diesen ihren Charakter als Säkularisat zu verschleiern. Nach dem Ausfall der Verschleierungen aber wird – zum Beispiel bei Bernhard – deutlich, dass die Negationen der modernen Kunst, weil sie fundamental waren, eigentlich immer einen metaphysischen Fixpunkt besaßen, sich auf etwas Absolutes, nicht mehr Hinterfragbares bezogen. Denn eine Norm, der alles in der Welt verfällt, kann selbst nicht innerhalb der Welt liegen.

In dieser Weise lassen sich die Leitbegriffe der ästhetischen Moderne erklären. Was ist Entfremdung anderes als eine Neuformulierung der Geschichte vom Sündenfall? Wie lässt sich die ständig beschworene Kommunikationslosigkeit begründen, wenn nicht durch die Idee eines „ganz Anderen“, das in der Sprache der Menschen nicht sagbar ist? Was sind Bernhards Geistige, seine Dichter und Wissenschaftler, anderes als eine säkularisierte Variante der Gnosis oder des Mönchtums? Warum soll man sich selbst zerstören, wenn nicht aufgrund der Nichtigkeit der eigenen Existenz vor einer unfassbaren Wahrheit? Was ist die Selbstbehauptung im System der Kunst anderes als die Gemeinschaft der Heiligen? Nun lässt sich über solche letzten Fragen schlecht streiten. Literarisch problematisch wird die Situation aber dort, wo diese metaphysischen Voraussetzungen der Negation nicht einmal mehr angedeutet werden, sondern im Text ausgespart und vielleicht auch vom Autor selbst verdrängt worden sind. Denn von ihren Voraussetzungen abgetrennt, wirken die Negationen für einen Nicht-Gläubigen wie ein selbstlaufender Mechanismus. Die Spätmoderne redet dann weiter, wie sie es gelernt hat, aber sie hat vergessen, warum sie eigentlich in dieser Weise, zum Beispiel in radikalen Negationen, redet; und so etwas kann komisch werden<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Anhänger Bernhards behaupten an dieser Stelle gern, dass Bernhard selbst und mit Absicht ein komischer Autor sei. Nun gibt es bei Bernhard zweifellos komische Stellen, aber keine strukturelle Komik, die jene Annahmen berührt, auf denen sein gesamtes Werk ruht. Denn eine solche grundlegende Komik müsste ja den Bernhardschen Gegensatz zwischen den auserwählten „Geistigen“ und der verfallenen Welt in Frage stel-

Für den Witz einer solchen weiterredenden, aber eigentlich an den Grund des Redens gar nicht mehr glaubenden Kunst hat sich die «Neue Frankfurter Schule» in mehreren Werken interessiert. So in Robert Gernhardts Bilderroman «Die Wahrheit über Arnold Hau», wo der Protagonist noch einmal alle Posen und Figuren der Genie-Ästhetik durchprobiert, sie wie Kleider an- und auszieht, aber damit nur noch Banalitäten produziert. Auch in dieser Figur wird deutlich, dass der ästhetische Modernismus, von seinen ehemals emphatischen Voraussetzungen gelöst, niemanden mehr trifft, sondern leerläuft. Und eben diesen Eindruck kann man von der Negations-Maschine Thomas Bernhards gewinnen, die ihre Urteile in einer solchen Fülle, Präzision und Dichte ausspuckt, wie es nur in Spätzeiten möglich ist, die sich ihre ästhetischen Mittel nicht mehr erarbeiten und erkämpfen müssen, sondern sich aus einem Arsenal bedienen, das sie nur noch handhaben; in Bernhards Fall zweifellos virtuos. Warum können aber Außenstehende damit Komik betreiben? Komik ist bisher etwas vage ein Kontrastphänomen genannt worden, wo Gegenstände kollidieren, die sich im Normalfall entgegengesetzt sind. Diese Kontrastierung funktioniert dann besonders gut, wenn dabei bestehende Hierarchien unterlaufen werden, wenn also das, was Anerkennung und Macht hat, von dem verlacht wird, was am Rande steht. So lautet die Definition Odo Marquards im Komik-Band der Reihe «Poetik und Hermeneutik»: «Komisch ist und zum Lachen bringt, was im offiziell Geltenden das Nichtigte und im offiziell Nichtigen das Geltende sichtbar werden lässt»<sup>9</sup>. Wendet man diese

---

len. Es gibt aber bei Bernhard keine Erzählinstanzen, die dies leisten könnten, vielmehr identifizieren sich seine Erzähler ungebrochen mit der Weltdeutung der jeweiligen Protagonisten. Ebenso gibt es keine positiven Gegenfiguren zu den «Geistigen», die diese relativieren würden. Zudem spricht die Dominanz und Wiederholung der Weltdeutungsmuster in allen Werken Bernhards dagegen: Warum sollte ein Autor über mehrere Jahrzehnte und über tausende von Seiten mit sehr verwandten Mustern und Personen arbeiten, wenn er diese eigentlich komisch findet? Auch entspricht die Selbststilisierung des empirischen Autors Bernhard viel zu sehr der seiner Protagonisten, um hier eine komische Differenz entdecken zu können. Die These von der Komik Bernhards scheint mir vielmehr ein Rettungsversuch zu sein, der daraus resultiert, dass auch Anhänger Bernhards zahlreiche intellektuell etwas peinliche Stellen in seinem Werk nicht leugnen können, diese aber mit der Komik-These entschärfen, um nicht gründlich nach den fundierenden Annahmen des Werkes fragen zu müssen. Denn an diese Annahmen möchte man – halb bewusst – doch gerne weiter glauben.

<sup>9</sup> Odo Marquard: *Exile der Heiterkeit*, in: *Das Komische (Poetik und Hermeneutik VII)*, hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, München 1976, S. 133-151, S. 141.

Definition an, würde es bedeuten, dass die ästhetische Moderne, die in ihren Selbstdarstellungen immer behauptet hat, am Rande zu stehen, bedroht, ja verfolgt zu sein, inzwischen lange in der Gesellschaft angekommen und kulturell dominant wäre, denn nur als solchermaßen offiziell Geltendes würde sie zum Witzgegenstand taugen. Ihre aufwendige Stilisierung als nonkonformistisch und radikal liefe damit ins Leere. Und so ist es.

Die Widerstands-Rhetorik der ästhetischen Moderne steht – zumindest in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – in keinem Verhältnis zu ihrer realen Situation, läuft aber gleichwohl weiter, weil sie ohne diese Stilisierung ihre gesamten ästhetischen Grundlagen überdenken müsste. 1967 erhält Thomas Bernhard den Förderungspreis für Literatur des österreichischen Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. Im gleichen Jahr wird ihm der Anton-Wildgans-Preis der österreichischen Industriellenvereinigung zugesprochen. 1970 erhält er den wichtigsten Literaturpreis im deutschsprachigen Raum, den Büchner-Preis. Sein Theaterstück «Der Ignorant und der Wahnsinnige» schreibt er 1972 für die Salzburger Festspiele. Die Materialbasis zeigt, wie schnell das, was sich als Widerstand begriff, von der Gesellschaft angenommen wurde, gerade weil sich hier ein zivilisationskritisches Unbehagen artikuliert, das im intellektuell-ästhetischen Bereich schon längst Mehrheitsmeinung war und auch darüber hinaus seine Anhänger fand; denn mit einer solchen Literatur ließen sich Modernisierungsverluste und -leiden ausdrücken und abarbeiten. Die Dominanz der ästhetischen Moderne in Österreich ließe sich dann, würde man hier weiterdenken, mit der vergleichsweise späten Modernisierung des Landes erklären, die nach einer ästhetischen Modernekritik – auf dem Niveau der Moderne, nicht in Form von Heimatliteratur! – verlangte.

Ungetrübt von Selbstzweifeln läuft aber der rhetorische Apparat des Modernismus auf Hochtouren weiter. Dazu ein aktuelles Beispiel. Als vor einiger Zeit Elfriede Jelinek, eine weitere exponierte Vertreterin der österreichischen Spätmoderne, mit dem Büchner-Preis ausgezeichnet wurde, hatte ihr Laudator Ivan Nagel naturgemäß Mühe, vor den geladenen Würdenträgern und Fernsehkameras die radikale Außenseiterstellung der Jelinek zu beweisen, deren Theaterstücke uns immer wieder aufs Neue verstören, unsere Denkgewohnheiten radikal unterminieren, ja «das Mensch-Sein entzwei» brechen, wie der Festredner erklärte. Um das zu bewerkstelligen, griff er zu einem Mittel, das für die kulturelle Öffentlichkeit Österreichs, so scheint es jedenfalls einem Außenstehenden, geradezu strukturbildend geworden ist. Es findet sich in solchen Fällen nämlich immer

noch ein a) Würdenträger der katholischen Kirche b) ein faschistischer bzw. faschistoider Rentner und Leserbriefschreiber und c) ein Journalist der Boulevard-Presse, mithin ein geistiger Kleinbürger, der gegen die Jelineks, Bernhards und Mayröckers protestiert. Und diese glücklicherweise unbelehrbaren Protestierer sind dem österreichischen Modernismus lieb und teuer, ja wenn es sie irgendwann nicht mehr geben sollte, müsste man sie erfinden. Diesen Mustern folgend, geht auch Nagel in seiner Laudatio vor, aber er hat darüber hinaus noch eine Besonderheit zu bieten, nämlich ein zerrissenes Plakat der Jelinek vor dem Salzburger Festspielhaus: «Am Sonntagmorgen, dem 23. August, hing das Jelinek-Porträt zu Streifen zerfetzt in seinen eisernen Befestigungsstangen». Dieser Satz ist glänzend – denn er lässt uns fragen, ob nicht im Zerfetzt-Sein des Plakates das Dionysische der Jelinek offenbar wird – oder auch “das Andere” schlechthin, das die Gesellschaft in ihrem Rationalitätswahn zerreißen muss, die Frau – und gemahnen nicht die eisernen Befestigungsstangen irgendwie an Hölderlin, aber auch an den Faschismus und zuletzt an den Gekreuzigten – denn es ist ein Sonntagmorgen, an dem Nagel auf den noch leeren Platz tritt und ihn der heilige Schauer trifft: Elfriede! Von dunklen Mächten wunderbar verfolgt<sup>10</sup>!

Aber zurück zur Eingangsfrage, zur Frage nach der Auseinandersetzung zwischen zwei verschiedenen Literaturkonzepten, von denen eines die österreichische Literatur der letzten dreißig Jahre dominiert, das andere von der sogenannten «Neuen Frankfurter Schule» vertreten wird. Dass es sich dabei tatsächlich um Kunstkonzepte handelt, die sich in wesentlichen Fragen ausschließen, wird am Mittel der Komik deutlich, die im Zentrum der Ästhetik Gernhardts und Henseids steht, in der ästhetischen Moderne aber marginalisiert, ja bei wichtigen Vertretern schlichtweg verboten war. Denn wer die Kunst auf utopische Höchstleistungen festlegt, muss die Erleichterungswirkung der Komik, ihr Erträglich-Machen der Existenz, verächtlich, ja gefährlich finden. Komik ist dort nicht vorgesehen, wo ein emphatischer Wahrheitsbegriff vertreten wird, wo

---

<sup>10</sup> Die Rede ist abgedruckt in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 19. Oktober 1998, S. 49. Interessant ist daneben auch der ressentimentgeladene Tonfall, in dem sich Nagel mit der katholischen Kirche beschäftigt. Der böse Bischof ist ja ein Topos der österreichischen Moderne, und das ließe sich einerseits mit dem üblichen schlechten Gewissen von noch überwiegend katholisch sozialisierten Künstlern erklären, andererseits aber auch damit, dass die Künstler und Dichter der Moderne eine Art gnostische Elitenkirche bilden, die von alters her und immer wieder gegen die Volkskirche polemisieren muss.

man von der Totalität einer Wahrheit träumt. Weil eine solche Wahrheit auf Erden nicht zu haben ist, sieht die ästhetische Moderne die Realität als beständige Katastrophe an, und deshalb kommt sie nicht selten mit einer, wie Odo Marquard es nennt, «neo-eschatologischen Wut auf die Heiterkeit» daher<sup>11</sup>. Radikalität ist für sie ein Wert, sie arbeitet mit Freund-Feind-Dichotomien, sie tritt autoritär auf. Und dass diese Frontstellung gegen zentrale Postulate der ästhetischen Moderne den Protagonisten der «Neuen Frankfurter Schule» auch deutlich ist, zeigt sich, wenn Robert Gernhardt eines seiner Werke, Baudelaire verfremdend, «Die Blusen des Böhmens» nennt, und noch mehr, wenn er programmatisch an den Anfang der Reclam-Ausgabe seiner Lyrik ein Gedicht stellt, das sich mit dem Diktum Adornos auseinandersetzt, nach Auschwitz ließen sich keine Gedichte mehr schreiben<sup>12</sup>. Es gibt zahlreiche Gedichte im Werk Gernhardts, die sich mit poetologischen Fragen beschäftigen und ein human-skeptisches Gegenprogramm zum Ernst-Diskurs der Moderne formulieren. So zum Beispiel jene Strophen über Ernst- und Spaßmacher, die der Sprechweise der Ode nachgeahmt sind:

Groß sind die Ernten. Auf hohen Kothurnen  
Schreiten sie streng. Doch es ehrt sie die Menschheit,  
Weil sie so streng sind. Nur ernstestes Schreiten  
Leitet den Menschen zum höchsten der Ziele,

Zum Sinn. Rattenhaft aber folgen die Spaßer  
Und hurtig dem Zug, denn sie wittern begierig  
Das, was seit alters bei jeglicher Suche  
Nach Sinn für sie abfällt: den Unsinn.<sup>13</sup>

In jeder Produktion von Sinn sieht die Komik, so sagt es dieses Gedicht, das Scheiternde, das Vorläufige. Komik ist Skepsis, die nicht glaubt, dass es *ein* höchstes Ziel, einen «Sinn» gibt, sondern für die Vielheit plädiert, in jedem Wahrheitsanspruch Sinn und Unsinn vermischt sieht. Jede Idealität wird herabgesetzt, aus Angst vor den Machtansprüchen und Gewaltwünschen derjenigen, die bedingungslos Recht haben wollen. Sowohl die Weltdeutung als auch die Anthropologie der Komik ist eine der Mitellage. Dem extremistischen Personal der modernen Kunst, in der Au-

<sup>11</sup> Marquard (wie Anm. 9), S. 135.

<sup>12</sup> Das Gedicht trägt den Titel «Frage» und findet sich in der Gesamtausgabe der Gedichte Gernhardts: Gedichte 1954-94, Zürich 1996, auf S. 17.

<sup>13</sup> Ebd., S. 294.

ßenseiter, Randfiguren, Erleuchtete und böse Manager ihr Spiel treiben, setzt sie eine alte, vormoderne Forderung entgegen, die nach gemischten Charakteren. Wieder Robert Gernhard, ein Gedicht mit dem Titel «Weder noch»:

Ach nein, ich kann kein Schächer sein,  
da müsst ich wilder frecher sein,  
wahrscheinlich auch viel böser;

und weil ich lau und feige bin,  
nicht Bratsche und nicht Geige bin,  
langt's nicht mal zum Erlöser.<sup>14</sup>

In ihrer Weltbeschreibung schwankt die moderne Kunst zwischen utopischem Halleluja und schwerer Verfinsterung. Die Komik setzt dem ein entschiedenes Teils-teils entgegen:

Am siebenten Tag aber legte Gott die Hände  
in den Schoß und sprach:

Ich hab vielleicht was durchgemacht,  
ich hab den Mensch, den Lurch gemacht,  
sind beide schwer missraten.

Ich hab den Storch, den Hecht gemacht,  
hab sie mehr schlecht als recht gemacht,  
man sollte sie gleich braten.

Ich hab die Nacht, das Licht gemacht,  
hab beide schlicht um schlicht gemacht,  
mehr konnte ich nicht geben.

Ich hab das All, das Nichts gemacht,  
ich fürchte, es hat nichts gebracht.  
Na ja. Man wird's erleben.<sup>15</sup>

So hält die Komik die Anthropologie und die Weltdeutung offen. Und sie hält vor allem die Sprache, ihr Material, offen. Denn im Gegensatz zu den Sprachpuristen der Moderne ist den Komikern zunächst einmal alles poesie-tauglich, die Frage ist, was daraus entsteht. Sprache ist nicht durch

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 238.

<sup>15</sup> Ebd., S. 290.

ihre Verwendung in der Kulturindustrie und der Warenwelt verschmutzt und entwertet. Dichtung soll die Sprache reden, die in der Gegenwart gesprochen wird – natürlich besser, schöner und wahrer. Deshalb kann die Komik auch *mit* den Leuten reden, sie ist dialogisch, wo die Moderne ausgedehnte Monologe faszinierend findet. Dadurch, dass die Komik aber ihre Leser und Hörer zum Lachen bringt, gewährt sie für eine Zeit Befreiung aus den Bedrängnissen der Realität. Auch hier kollidiert sie mit der Hauptlinie der ästhetischen Moderne, die Kunst nicht als Befreiung von der Welt und Entlastung ansieht, sondern als kommunikativen Ernstfall. Eine Kunst, die erschrecken und Grenzen überschreiten, radikal sein soll, kann nicht Entlastung oder gar Erhebung bringen. Die Komik aber möchte auch den Schrecken relativieren, weil sie nicht glaubt, dass er verschwinden kann; auch er wird zu einem Moment und dadurch erträglich.

Die Erinnerung an solche Leistungen der Kunst, die ja nicht neu, sondern sehr alt sind, hat in den letzten dreißig Jahren die «Neue Frankfurter Schule» aufrecht erhalten. Sie hat gezeigt, dass es auch anders geht, als es sich die gültige ästhetische Doktrin vorstellte, und dafür ist sie zu preisen. Dafür, dass aber Handke und Bernhard nur sehr wenig oder fast gar nicht gepriesen worden sind, muss man sich womöglich im Rahmen eines Jahrbuches der österreichischen Literatur etwas entschuldigen. Aber vielleicht ist die Frage nach den Wegen der Kunst, nach Komik und Ernst, ja doch wichtiger als die Frage, ob die jeweiligen Spaßmacher und Ernstmacher in Oberösterreich wohnen oder in Frankfurt.

Riccarda Novello  
(Udine)

*Tra poetica e poesia  
Il pensiero in movimento di Paul Wühr*

[...] Infrangendo determinate condizioni filosofico-teoretiche del pensiero la poesia, in particolare quella di Wühr, [...] sembra essere ciò che consente alla conoscenza non solo di perdere qualcosa, ma anche di acquisire qualcosa [...]<sup>1</sup>

Che la letteratura abbia come fine più alto l'attivazione e l'arricchimento dell'esperienza conoscitiva trova ampia dimostrazione nella letteratura contemporanea di lingua tedesca, nel solco di una *tradizione* che nel secondo dopoguerra si è sviluppata all'insegna della sperimentazione, del gioco, della trasgressione all'interno delle potenzialità offerte dai mezzi espressivi. Per questo Franz Josef Czernin sottolinea, in riferimento all'autore di origine bavarese Paul Wühr, ma anche e soprattutto alla sua personale produzione poetica<sup>2</sup>, che proprio infrangendo determinate regole, gli stilemi dettati dalla consuetudine, le immagini suggerite dai modelli "alti", la poesia riesce a rinnovare ogni volta il suo prodigio, ovvero a rendere possibile, ad *attualizzare* la conoscenza. Per poter aspirare ad af-

---

<sup>1</sup> «[...] Mit dem Verletzen bestimmter Bedingungen philosophisch-theoretischen Denkens scheint die Poesie, insbesondere jene Wührs [...] als das, was Erkenntnis ermöglichen soll, nicht nur etwas zu verlieren, sondern auch etwas zu gewinnen [...]». Franz Josef Czernin, *Dichtung als Erkenntnis. Zur Poesie und Poetik Paul Wührs*, Literaturverlag Droschl, Graz – Wien 1999, p. 66.

<sup>2</sup> Così Franz Josef Czernin introduce il suo saggio: «In diesem Aufsatz zu Paul Wührs Poesie und Poetik geht es auch um meine eigene Dichtung. So verschieden die poetischen Wege auch sein mögen, die wir gehen, wir teilen doch, wie ich glaube, eine (romantische) Vorstellung: daß die Dichtung, um selbst als eine Form von Erkenntnis gelten zu können, sich jener Erkenntnisform auszusetzen habe, die der Poesie zugleich so nahe und so fern liegt: der philosophischen oder theoretischen». Ibidem, p. 4.

fermare il proprio ruolo tra le forme di conoscenza (o meglio, *als eine Form der Erkenntnis*), ribadisce inoltre Czernin, è fondamentale che questa *Dichtung* accetti il confronto e l'interazione con la riflessione filosofica, una dimensione che, tanto distante all'apparenza, le è in realtà profondamente, inscindibilmente connaturata.

Un elemento fondamentale del pensiero poetico (*das poetische Denken*) viene individuato da Czernin nel *carattere aperto*, nel dinamismo inesausto che consente di non rinserrare le ipotesi interpretative nelle categorie tradizionali:

Il processo, l'aspetto dinamico del pensiero viene incluso come momento del conoscere e del significato dell'oggetto del conoscere.<sup>3</sup>

L'esempio offerto dall'opera di Paul Wühr pare inserirsi pienamente nel quadro complessivo della riflessione sulla produzione innovativa, "dopo la morte della letteratura" (*Literatur nach dem Tod der Literatur*), che Wendelin Schmidt-Dengler ha tracciato, seppure in riferimento all'Austria, indicando la possibilità di leggere *la* e *di* letteratura non come una necessità pedagogica, bensì al fine di individuare una funzione *conoscitiva* nella direzione più ampia e libera possibile<sup>4</sup>.

Analizzando un'opera come *Die Hornissen (I calabroni, 1966)* di Peter Handke, si sottolinea ad esempio come il lettore, sorpreso per la mancanza di un finale della storia, come sarebbe lecito aspettarsi secondo ogni prospettiva tradizionale, non deve indulgere alla magia delle singole frasi (*die Magie der einzelnen Sätze*), perché è necessario individuare, in questo tipo di testi, l'intenzione di mostrare o disgelare un procedimento ben preciso, un'intenzione che si rivela critica nei confronti del mezzo linguistico come sistema di comunicazione, ma anche come critica di tutti i sistemi letterari, anche del narrare, e dunque *critica del ricordo*. E questi procedimenti letterari sono altresì procedimenti, con cui noi (in primis gli autori e poi i lettori) cogliamo la realtà (qualunque essa sia) e la trasmettiamo<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> «Der Prozeß, das Dynamische des Denkens wird als Moment des Erkennens und der Bedeutung des Erkannten einbezogen». Ibidem, p. 66.

<sup>4</sup> «Ich betrachte die Möglichkeit, über Literatur zu lesen, nicht als eine pädagogische Notwendigkeit, als eine Zwangsveranstaltung, sondern als die Chance, über etwas zu reden, was sonst anders verwertet werden und erledigt werden kann [...]». Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Residenz Verlag, Salzburg – Wien 1995, p. 212.

<sup>5</sup> «[...] es geht eben nicht nur um die Kritik an der Sprache als Kommunikationssystem, sondern auch um Kritik aller literarischen Systeme, auch des Erzählens, Kritik der

Così la trasformazione della teoria in poesia e della poesia in teoria può essere considerato il procedimento letterario per eccellenza. E questo – conclude Schmidt-Dengler – significa: *la poetica è la poesia, la poesia è la poetica*. E solo quando abbiamo compreso che questi due aspetti ovvero la poesia e la poetica non sono affatto distinti, solo allora disponiamo di un modo che ci consente di accedere a questo tipo di letteratura<sup>6</sup>.

Inoltre, il concetto di *movimento* appare fondamentale per interpretare in questa direzione tanta parte della letteratura di lingua tedesca del secondo dopoguerra, rinunciando a ogni tipo di lettura teleologica, senza quindi dover individuare in Goethe il precedente per eccellenza (*Goethe als Vorform Handkes*), senza dover stabilire ad ogni costo che un libro derivi necessariamente da una serie di altre opere, da una catena armoniosa e ininterrotta, ma valorizzando il movimento come valore in sé, rivolto verso l'aperto, il possibile. Di conseguenza, la *Literaturgeschichte* va dunque considerata, e impostata, non come un movimento che necessariamente si sviluppa verso una meta, bensì soltanto come *un fluire ininterrotto, aperto, pluridirezionale*, il cui fine rimane incerto, o per lo meno non determinabile a priori, in modo rigido e dogmatico<sup>7</sup>.

Per riprendere l'affermazione circa la necessità di interpretare la poesia e la poetica di un autore in una stretta, reciproca correlazione, si può citare quanto scrive Umberto Eco in *Opera aperta*: «Il vero *contenuto* dell'opera diventa il suo *modo di vedere il mondo* e di giudicarlo, risolto in *modo di formare*, e

---

Erinnerung. Und diese literarischen Verfahren sind auch Verfahren, mit denen wir Wirklichkeit (was immer das ist) erfassen und weitergeben». Ibidem, p. 203. E Wendelin Schmidt-Dengler aggiunge, in riferimento al testo di Peter Handke: «[...] wir haben kein Mosaik vor uns, wir haben Sätze vor uns. Es ist, als würden Sätze Adalbert Stifters plötzlich in eine andere Folge gebracht, die sinnvoll zu erwartende Finalisierung jeder Geschichte fehlt daher». Ibidem.

<sup>6</sup> «So ist (und das kann seit der Romantik als ein Signum von Literatur überhaupt ausgegeben werden) Verwandlung der Theorie in Poesie und der Poesie in Theorie das literarische Verfahren schlechthin. Das heißt: Poetik ist die Poesie, Poesie ist die Poetik. Erst wenn wir begriffen haben, daß diese beiden nicht geschieden sind, nämlich Poesie und Poetik, haben wir so etwas wie einen Zugang zu dieser Form von Literatur». Ibidem, p. 204.

<sup>7</sup> «[...] Literaturgeschichte nicht als eine auf ein Ziel gerichtete, sich entwickelnde Bewegung, sondern nur Bewegung, deren Ziel ungewiß bleibt. Also nicht: Goethe als Vorform Handkes. Nicht Teleologie, die ja besagen würde, daß wir allmählich immer besser werden [...], sondern Überwindung einer früheren Phase, ohne deren Existenz die jetzige nicht möglich wäre». Ibidem, p. 214.

a questo livello andrà condotto il discorso sui rapporti tra l'arte e il proprio mondo»<sup>8</sup>.

Ebbene, ritornando al nome citato da Franz Josef Czernin nel suo saggio, l'intera opera del tedesco Paul Wühr, fin dai suoi esordi e continuando nella sterminata produzione che ha visto la luce in lunghi decenni dedicati alla scrittura, può essere inquadrata in una storia della letteratura all'insegna del *movimento*, dal momento che si è sviluppata sempre e inevitabilmente in una correlazione inscindibile con la poetica dell'autore, e in funzione di un arricchimento continuo della conoscenza. Del resto, il problema del movimento può essere affrontato a un livello molto più alto, su un piano metafisico che finisce per coinvolgere la realtà che tutti noi condividiamo o ci illudiamo di condividere: «Del resto, non è forse tutto una grandiosa illusione?», come chiede e si chiede provocatoriamente e ironicamente lo stesso Franz Josef Czernin<sup>9</sup>.

*Vi è una realtà esterna e tuttavia immediatamente data al nostro spirito. [...] Questa realtà è mobilità. Non esistono cose fatte, ma solo cose che si fanno; non stati che si conservano, ma solo stati che mutano. La quiete è sempre apparente o, piuttosto, relativa. [...] Ogni realtà è dunque una tendenza, se per tendenza s'intende un mutamento di direzione allo stato nascente.*<sup>10</sup>

Come fa notare Henri Bergson nel suo fondamentale *Pensiero e movimento*, il nostro spirito solitamente cerca dei solidi punti d'appoggio con lo scopo di rappresentarsi *stati* e *cose*, ritagliandosi, cristallizzando delle immagini, vedute quasi istantanee sul reale: «E ottiene così *sensazioni* e *idee*, sostituendo al continuo il discontinuo, alla mobilità la stabilità [...]»<sup>11</sup>. Del resto, questa sostituzione – avverte il filosofo – è in fondo necessaria al senso comune, al linguaggio, alla vita pratica, e perfino – aggiunge – , in una certa misura, alla scienza positiva. In realtà, il dogmatismo, la tendenza a costruire strutture che pretendono di imprigionare la realtà con il ricorso a precetti e concetti, ha dimostrato e dimostra i suoi limiti, soprattutto la

<sup>8</sup> Umberto Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962, p. 264.

<sup>9</sup> Franz Josef Czernin, Colloquio con chi scrive, St. Pölten, novembre 2001.

<sup>10</sup> Henri Bergson, *Pensiero e movimento*, Bompiani, Milano 2000, p. 177. L'edizione originale, *La pensée e le mouvant*, uscì nel 1938 per i tipi di *Presses Universitaires de France*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

sua precarietà e perfino la sua pericolosità nel momento in cui solleva delle antinomie, e provoca opposizioni irriducibili tra sistemi contrapposti<sup>12</sup>.

In verità, il nostro spirito, il pensiero umano e, nel caso della letteratura, quello poetico in particolare (se, come avverte Bergson, *filosofare consiste nell'invertire la direzione abituale del lavoro di pensiero*)<sup>13</sup>, deve e può compiere il cammino inverso, installandosi nella realtà mobile e adottandone la direzione continuamente mutevole. Rifondando continuamente le proprie categorie di pensiero, esso «giungerà così a concetti fluidi, capaci di seguire la realtà in tutte le sue curve e di adottare il movimento stesso della vita interna delle cose»<sup>14</sup>.

Un poeta che incarna e realizza di continuo, in un fluire incessante di parole, il pensiero (poetico) del movimento, ecco la definizione che si può suggerire per uno scrittore come Paul Wühr. L'arte della letteratura è praticata con entusiasmo affabulatorio da Wühr, mai però da una posizione "autorale", gerarchicamente distante e superiore, bensì sempre e soltanto su un piano di parità, in relazione a chi legge o leggerà, come *invito al movimento*, come continua sollecitazione a lasciarsi andare, a intraprendere il volo dello spirito, a compiere il balzo (*Sprung*) che conduce oltre le categorie tradizionali, al di là degli schemi prefigurati. L'autore e il lettore si equivalgono nella passione vitale che viene ri-generata attraverso la scrittura, una prassi che incita alla sfida, all'esercizio autonomo del pensiero, senza la paura di sbagliare, senza il timore di formulare un'ipotesi errata<sup>15</sup>.

Ma una poetica – ammoniva Eco – ci serve a capire cosa un artista voleva fare, non necessariamente ciò che ha fatto; oltre alla *poetica esplicita* con cui l'artista ci dice come vorrebbe costruire l'opera, esiste una *poetica implicita* che traspare nel modo in cui l'opera è effettivamente costruita<sup>16</sup>.

Ebbene, in Paul Wühr troviamo un esempio di artista della parola, estremamente lucido e coerente, che – installandosi, inserendosi *di continuo* nella *realtà mobile* – ha realizzato la sua poetica esplicita in una lunga serie di composizioni, che potremmo definire paradossalmente e provocatoriamente *strutture-non strutture, Gedichte* che all'analisi di chi le legge e interpreta si rivelano pienamente corrispondenti alle riflessioni teoriche del poeta e scrittore.

---

<sup>12</sup> Ibidem, p. 178.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 179.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> «Der Autor und der Leser: der Leser ist genauso durch die Schrift belebt und begeistert wie beim Autor [...]». Paul Wühr, *Colloquio con chi scrive*, Passignano 2001.

<sup>16</sup> Umberto Eco, *Opera aperta*, op. cit., p. 275.

Anche il rapporto con la tradizione letteraria e filosofica dell'Occidente si è sviluppato all'insegna di una ripresa, di una ri-attualizzazione dei fermenti più vivi del pensiero e dell'arte, senza che sia necessario individuare una linea di sviluppo consequenziale, un prima e un dopo nella sua formazione, che si potrebbe senz'altro definire da autodidatta.

Paul Wühr (nato nel 1927), per lungo tempo insegnante in Baviera, nel dopoguerra inizia a dedicarsi alla scrittura, scrivendo il suo romanzo d'esordio *Embryonen* (tra il 1954 e il 1957) e lavorando ai primi testi per la radio. Nel settembre del 1963 il Westdeutscher Rundfunk trasmette il suo radiodramma *Das Experiment*. L'editore di Monaco Carl Hanser pubblica le sue opere a partire dagli anni Settanta: il romanzo *Gegenmünchen* (1970), gli Hörspiele (radio-drammi) *So spricht unsereiner* (1973), il ciclo di poesie *Griß Gott ihr Mütter ihr Väter ihr Töchter ihr Söhne* (1976), quindi *Rede. Ein Gedicht* (1979), il romanzo *Das falsche Buch* (1983), il diario *Der faule Strick* (1987), poi *Luftstreiche. Ein Buch der Fragen* (1994), il volume *Salve. Res publica poetica* (1997), quindi *Venus im Pudel* e *Tanzschrift* (2000) e la raccolta *Leibhaftig. Ausgewählte Gedichte* (2001).

Alla domanda, di carattere strettamente biografico, sulle esperienze che determinarono l'inizio della sua attività letteraria, malgrado l'ambiente familiare assolutamente estraneo a questo tipo di interessi, l'autore risponde con estrema sincerità:

Cercando una parentela diversa. [...] Il mio insegnante Franz Stippel mi presentò quale poeta quattordicenne ai suoi colleghi del ginnasio di Wittelsbach e iniziò a occuparsi personalmente della mia educazione, a casa sua, quando avevo diciassette anni. I libri, che già a dieci anni mi procuravo dall'antiquario Kitzinger nella Schellingstraße, mi spinsero a scrivere libri. Il signor Kitzinger mi diede un giorno la *Drammaturgia d'Amburgo*. Accadeva 58 anni fa. Adesso Gotthold Ephraim Lessing ha il ruolo principale nel mio poema *Salve. Res publica poetica*.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> «Indem man sich eine andere Verwandtschaft sucht. [...] Mein Lehrer Franz Stippel stellte mich als vierzehnjährigen Dichter seinen Kollegen am Wittelsbacher Gymnasium vor und übernahm bei sich zu Hause meine Erziehung, als ich siebzehn Jahre alt war. Die Bücher, die ich mir mit zehn Jahren im Antiquariat Kitzinger in der Schellingstraße besorgte, brachten mich dazu, selbst Bücher zu schreiben. Herr Kitzinger gab mir eines Tages die „Hamburger Dramaturgie“. Das war vor 58 Jahren. Heute ist Gotthold Ephraim Lessing die erste Person in meinem Gedicht „Salve. Res publica poetica“. Paul Wühr, Intervista con Michael Titzmann, qui citata da un *Typoskript* in possesso dell'autore. L'in-

Decisivi per la sua formazione sono stati autori come Kleist, Schiller, Hölderlin, Lenau, e, più recente, la poesia di Georg Trakl. Tra gli stranieri, Wühr cita in particolare un contemporaneo di Shelley, Francis Thompson, accanto a Mallarmé e alla letteratura francese in generale, e soprattutto alla rilettura costante della riflessione filosofica occidentale, con una particolare predilezione per Alfred North Whitehead. Ma il riferimento alla tradizione è improntato a un concetto di libertà che è sempre connesso a una piena assunzione di responsabilità, sul piano individuale e intersoggettivo:

Affrontando la mia lirica si deve saper volare, leggere significa per me *volare* in modo autonomo, senza alcun timore, semplicemente liberarsi nella lettura [...]¹⁸

Per i suoi poemi, Wühr invoca dunque – come si è già ricordato – la collaborazione del lettore, a cui riconosce una pari dignità e autonomia creatrice: la sua posizione ricorda quanto sottolineato da Umberto Eco, ovvero che l'intensità della cooperazione richiesta può diventare elemento di valutazione estetica dell'opera stessa. A tal fine Eco cita un'intuizione di Paul Valéry che a nostro giudizio può valere per la produzione di Paul Wühr:

Sarebbe interessante fare *una volta* un'opera che mostrasse a ciascuno dei suoi *modi* la diversità che può presentare allo spirito, e [...] questi *sceglie* la sequenza unica che si darà nel testo. Si sostituirebbe alla illusione di una determinazione nuova e imitatrice del reale, quella del possibile-a-ogni istante, che mi sembra più vero.¹⁹

Le varie interpretazioni possibili si intrecciano inevitabilmente con la struttura narrativa, che appunto si rivela quale funzione preposizionale di una serie di situazioni che il lettore/la lettrice può colmare e inquadrare a seconda del suo angolo prospettico. Tutte le tendenze di una situazione determinata dalla struttura narrativa di un testo letterario possono essere

---

tervista è stata pubblicata, tra l'altro in *Deutsche Bücher. Referatenorgan deutschsprachiger Neuerscheinungen*, Rodopi Verlag, Amsterdam 1996, pp. 41-47.

¹⁸ «Bei meiner Lyrik muß man sowieso richtig fliegen können, Lesen heißt bei mir selbständig, autonom fliegen, keine Angst, einfach loslesen [...]». Paul Wühr, *Colloquio con chi scrive*, Passignano 2001.

¹⁹ Paul Valéry, *Ouvres*, Paris, Gallimard, ii, p. 551, citato da Umberto Eco nel suo testo *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1983, p. 121.

ipotizzate, in positivo o in negativo: sono *linee di libertà*, o *linee di alienazione alla crisi stessa*<sup>20</sup>.

Per fare un solo esempio, citiamo una poesia tratta dal volume *Venus im Pudel*, nel tentativo di *suggerire* alcune *possibili* corrispondenze tra la poetica esplicita e quella implicita dell'autore:

Nun

sagt sie denkt was du willst  
uns stellen sie aus im  
Wöchnerinnenheim

werden wir niedergebrüllt  
das Programm Mensch sagt  
er spricht

zwar von Freiheit hier hört  
man das Wort nicht  
mehr

keiner sagt sie kommt aus  
freien Stücken hierher um  
unsere

Rede untergehen zu lassen  
im Lärm

L'uso dell'enjambement è una costante di questi testi, ma alla fine di ogni verso vi è quasi una sospensione, non un'interruzione vera e propria: il lettore deve quasi trattenere il respiro per poi gettarsi nell'avventura offerta dalla riga successiva. Della novità e originalità delle sue composizioni Paul Wühr è ben consapevole:

Le poesie [...] sono una forma nuova. Sul piano puramente esteriore è già questa la forma che ho scelto – una, due, tre righe e un'appendice. Qui resta pur sempre la possibilità di iniziare a danzare. Le mie poesie sono davvero poesie danzanti.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 277.

<sup>21</sup> «Die Gedichte [...] das ist eine neue Form. Rein äußerlich schon ist es meine Form – ein, zwei, drei Zeilen und ein Nachhänger. Dabei bleibts auch [...], das ist die Möglichkeit, ins Tanzen zu kommen. Meine Gedichte sind wirklich Tanzgedichte». Paul

Senza voler aspirare alla splendida metrica di poeti da lui molto amati come Mörike e Goethe, Wühr intende semplicemente invitare chi si accosta ai suoi versi a entrare in una dimensione nuova, a iniziare una danza:

Qui con me sei libero! Con un balzo entri dentro la poesia e devi assolutamente danzare!<sup>22</sup>

Il rifiuto della rima si spiega con l'amore per il movimento, per il ritmo "libero", perché la costrizione imposta dalla rima crea necessariamente un ritmo "obbligato", predeterminato dall'autore, e al lettore in tal caso non resta altro che la contemplazione da un punto di vista esterno al testo, "al di fuori", mentre Paul Wühr si impegna per lasciare aperto il suo discorso, una *Rede* che, che rifuggendo il *Lärm*, il rumore indistinto, si dispiega e si innalza come un *Gesang*, come un canto possente:

Sono finalmente arrivato al canto. Questo non conduce solo se stesso fino al livello della lingua. Egli parla e canta per molti [...]. Canta con tante voci, perché nella poesia la lingua viene esortata, sollevata, risvegliata. Molti, molte cose devono prendere la parola [...].<sup>23</sup>

Le sue creazioni sono testi affini al parlato: nell'opera entrano, o tentano di entrare, le voci del mondo:

Se la lingua viene indotta a parlare dal poeta, allora egli non è altro che una voce tra le tante. In quel che lui dice, molti intervengono. La comunicazione ha luogo nella lingua. Quel che si crea è un'opera a più voci. La comunicazione ha luogo nella lingua. Qui la lingua ha il suo Dire.<sup>24</sup>

---

Wühr, *Was ich noch vergessen habe. Ein Selbstgespräch, aufgezeichnet von Lucas Cejpek*, Literaturverlag Droschl, Graz – Wien 2002, p. 8. La poesia citata è tratta dal volume *Venus im Pudel*, Hanser, München – Wien 2000, p. 661.

<sup>22</sup> «Bei mir bist du frei! Du springst in das Gedicht hinein und mußt unbedingt tanzen!». Ibidem, p. 9.

<sup>23</sup> «Ich bin endlich beim Canto. Dieser bringt nicht nur sich zur Sprache. Er spricht und singt für viele [...] er ist ein cantus figuralis. Er singt mit vielen Stimmen, weil die Sprache in der Poesie aufgerufen wird, aufgerührt, aufgeweckt. Viele müssen, vieles muß zu Wort kommen». Così si è espresso Paul Wühr in occasione del suo discorso per il conferimento del Premio Franz Carl Weiskopf, Berlino 2001. Il testo è stato pubblicato con il titolo *Die Sprache hat das Sagen* su "Akzente", nr. 5, Carl Hanser Verlag, Ottobre 2001, p. 391.

<sup>24</sup> «Wird Sprache vom Poeten zum Sprechen gebracht, dann ist er selbst nur noch eine Stimme unter vielen: In das, was er sagt, mischen sich viele ein. Die Kommunikation findet in der Sprache statt. Was entsteht, ist ein vielstimmiges Werk. Die Sprache hat hier das Sagen». Ibidem, p. 389.

Sul piano lessicale, le composizioni di Paul Wühr si presentano in una veste di estrema semplicità, di una rigorosa sobrietà: non vi si incontrano aggettivi, perché la poesia deve essere *semplice* per poter lasciare la massima libertà di movimento al fluire del pensiero.

Si tratta di tenere aperto il canto per lui (il lettore). Anche qui vale la considerazione che frasi intere respingono il lettore. La sequenza di frasi intere non consente di prendere parte alla lingua. E aggettivi ben scelti limitano il suo rapporto con quanto è invisibile. Diventa più difficile opporre un proprio discorso. [...] La rima fa il suo: il ritmo ne viene dominato, Al lettore non resta altro che il modo prescritto della conferenza. Gli viene negata la propria personale melodia. Egli rimane fuori. Legge seguendo il testo. Resta un lettore che segue un testo. Qui nulla può essere inventato.<sup>25</sup>

Accanto al rifiuto di attributi superflui, di ornamenti avvertiti come inutili e pretenziosi, nell'opera di Paul Wühr risalta l'avversione per i punti interrogativi ed esclamativi che potrebbero interrompere il fluire del pensiero:

[...] malvolentieri scrivo segni esclamativi, e di tanto in tanto deve mettere qualche punto interrogativo, perché ci si interroga in modo così indiretto, ma l'interpunzione è il più possibile scarna, [...] ogni singola pagina è scritta fittamente, perché io non interrompo, nella mia prosa ogni elemento scorre nell'altro, solo di quando in quando arriva un "disse lei", e un "rispose lui", da qualche parte, e ogni elemento scorre dentro l'altro [...]<sup>26</sup>

Un'altra caratteristica della poesia di Paul Wühr è data dall'avversione per i titoli (*Ich kann keine Überschrift leiden*), così tipici della lirica d'ogni

<sup>25</sup> «Es handelt sich darum, den Canto offen halten für ihn. Auch hier gilt: ganze Sätze weisen den Leser ab. Die Folge von ganzen Sätzen läßt Mitsprache nicht zu. Und treffende Adjektive schränken seinen Umgang mit Unsichtbarem ein. Widerrede wird erschwert. [...] Der Reim tut das seine: der Rhythmus wird von ihm beherrscht. Dem Leser bleibt nur die vorgeschriebene Weise des Vortrags. Ihm wird die eigene Melodie verweigert. Er bleibt draußen. Er liest nach, er bleibt Nachleser. Erfunden kann hier nichts werden». Ibidem.

<sup>26</sup> «[...] ich schreibe ungerne Ausrufezeichen, und Fragezeichen muß ich manchmal setzen, weil es so indirekt gefragt ist, aber Zeichensetzen ist möglichst mager, [...] jede Seite ist dichtvoll, weil ich nicht unterbreche, „wenn er sagte, sie sagte“, bei mir geht alles ineinander, es kommt nur zwischendurch: sagte sie, und dann antwortete er, irgendwo, und die fließen ineinander [...]». Paul Wühr, *Colloquio con chi scrive*, Passigliano 2001.

tempo, e anche questa particolare scelta rientra nella sfera della libertà, o almeno della sua concezione di libertà, quella Freiheit che deve guidare sia chi compone sia chi è invitato a costruire percorsi interpretativi. L'autore si limita a scrivere in alto, in una posizione volutamente isolata, la prima parola, spesso un avverbio o una congiunzione subordinante (*Num, Hier, Solange, Bei, Ob, Wenn*), e il resto segue spontaneamente, in un fluire inarrestabile che dà vita anche a interi cicli incentrati su nuclei tematici diversi. La prima parola assume così un ruolo determinante, è al tempo stesso un *Auftakt* e un *Wirbel*, un *preludio* e un *vortice*, ovvero un invito insinuante affinché chi legge si lasci scivolare nelle pieghe del testo.

Una fondamentale strategia compositiva è costituita dalla ripetizione<sup>27</sup> una *Wiederholung* che non viene intesa però come riproposta del sempre uguale, bensì come variazione, ripresa costante di un argomento che viene "rigirato", trattato, analizzato, svolto in molteplici direzioni: «Girare è per me una delle strategie poetiche fondamentali, compiere un giro, dare una nuova piega a una cosa. In realtà io giro di continuo quando scrivo 20 poesie una dietro l'altra. [...] Così come accade nel dialogo, ecco, in modo del tutto simile. Sì, dice uno, le cose stanno così e così. E l'altro dice, tu ritieni dunque, e amplia il tutto. Stanno girando una cosa»<sup>28</sup>.

Nessuna antinomia, nessuna contrapposizione dogmatica, ma scambio, confronto, comunicazione: il testo poetico si sviluppa dunque come un dialogo, in cui le voci si alternano, i punti di vista si interrogano a vicenda, le argomentazioni si completano reciprocamente.

Nella composizione poetica la poesia è aperta nel modo più radicale. Non vi è nessuna frase, qui, che isoli se stessa e la poesia. La riga diventa verso, termina là dove l'apertura volteggia in un impeto rinnovato, quindi diventa inizio là dove sembra palesarsi una fine: nessun punto [...]»<sup>29</sup>

<sup>27</sup> «Ich bin schon für Wiederholung, aber im Sinne von Deleuze, Deleuze spielt für mich eine ganz große Rolle, der wiederholt, der erzählt auch, ich mache es direkt mit Lessing, und wiederhole ihn und verändere ihn in der Wiederholung». Ibidem.

<sup>28</sup> «Drehen ist bei mir eine der poetischen Grundstrategien, einen Dreh machen, an einer Sache drehen. Ich drehe eigentlich, wenn ich 20 Gedichte hintereinander schreibe, dann drehe ich an der Sache. [...] So wie im Gespräch, da ist es ganz ähnlich. Ja, sagt der eine, es ist so und so. Und der andere sagt, du meinst wohl, und erweitert das Ganze. Und der andere erweitert es wieder. Die drehen an einer Sache». Paul Wühr, *Was ich noch vergessen habe*, op. cit., p. 9.

<sup>29</sup> «Im Gedicht ist Poesie am radikalsten geöffnet. Kein Satz schließt sich hier selbst und das Gedicht ab. Die Zeile wird Vers, endet dort, wo die Offenheit in einem erneuten

Senza la regolamentazione imposta dall'uso della rima o dell'interpunzione, la poesia di Paul Wühr si presenta come una partitura senza note (*eine Partitur ohne Noten*), che sconfinata con l'aperto, che ricorda continuamente al lettore l'individualità delle sue ipotesi interpretative, lo induce ad assumersi la responsabilità connessa alla libertà di scelta:

Il concetto e la definizione tradizionali di *testo* vengono respinti dall'autore che preferisce di gran lunga soluzioni che contemplino il carattere sperimentale della sua produzione:

Nella lirica non mi sento completamente a mio agio. Tuttavia scrivo poesie. Ma qui il materiale viene inscenato e drammatizzato, e con il trascorrere degli anni è sempre più soggetto alla riflessione. [...] Novalis parla di poesie. Ne scrivo, ma sono poesie che per l'appunto non occupano in maniera decisa i generi poetici.<sup>30</sup>

L'irrompere dell'irrazionale viene salutato con favore come elemento caratteristico della poesia (*da poetische Produktion irrational vor sich geht*), nel rifiuto delle gerarchie precostituite, del principio gerarchico, un irrazionale che vuole conciliare quel che appare come *richtig*, ovvero il vero, il giusto, il corretto, e quel che è *falsch*, ovvero *falso*, *sbagliato*, *scorretto*, senza escludere né l'uno né l'altro, perché il pensiero, o meglio quel che Wühr definisce *der Herr*, l'intelletto pensante oscilla volutamente tra un polo e l'altro, senza mai *fermarsì*:

La poesia gioca, senza cristallizzarsi in altrettanti pensieri [...] è contraria al punto e alla virgola, probabilmente anche alla frase.<sup>31</sup>

Il razionale e l'irrazionale, quel che è giusto e quel che è sbagliato dunque non si configurano come due principi contrapposti, ma devono accettarsi reciprocamente:

Le opposizioni vero-falso vengono disciolte, ma non eliminate. Il vero si afferma nell'opposizione come il falso, che per affermarsi si comporta in modo assolutamente vero.<sup>32</sup>

---

Stoß abschwingt, also dort zum Anfang wird, wo es nach Ende aussieht: kein Punkt: [...]». Paul Wühr, „Intervista con Michael Titzmann, op. cit.

<sup>30</sup> «[...] In der Lyrik fühle ich mich nicht ganz zu Hause. Ich schreibe allerdings Gedichte. Da wird aber inszeniert und dramatisiert, und mit den Jahren immer mehr gedacht. [...] Novalis spricht von Poesien. Ich schreibe solche, die eben poetische Gattungen nicht entschieden besetzen». Ibidem.

<sup>31</sup> «Die Poesie spielt, ohne sich in Gedanken festzulegen [...] ist sie gegen Punkt und Komma, wahrscheinlich gegen den Satz». Ibidem.

L'arte dell'esagerazione (*Übertreibung*), il dispendio di parole sino all'eccesso, all'affabulazione senza limiti, fluviale, provocatoria, è un tratto saliente di questo autore, che riconosce come una poesia non possa esistere in un contesto isolato, ma sempre e solo in compagnia di altre composizioni, perché la sua forza e il suo significato traggono origine proprio dai legami di affinità e contiguità:

[...] una poesia esiste per me solo in compagnia di altre poesie. Si comporta in modo da instaurare rapporti di vicinanza, è nata proprio in questo contesto di vicinanza. Sono stato io a scriverla inserendola all'interno di questa vicinanza, e all'interno dell'intero contesto del libro.<sup>33</sup>

Il volume *Venus im Pudel* si presenta come un corpus di oltre cinquecento testi, suddivisi in cicli, che scavano alle radici del vivere sociale e della stessa natura umana: amore, sessualità, matrimonio, dettami religiosi, regole del vivere civile, problematiche delle biotecnologie, imposizioni del controllo sociale, sacro e profano. L'opera non celebra sentimenti, ma provoca e sconcerta e confonde e semina interrogativi, inducendo alla riflessione, alla disamina lucida e attenta. Non c'è un io lirico, ma semplicemente una parte assegnata a un lui (*er*) e una parte attribuita a una lei (*sie*) che dialogano incessantemente, alternandosi: «Lui e Lei, multipli, parlano insieme. Ma non parlano affatto liricamente»<sup>34</sup>.

La coppia classica di un lui (*er*) e di una lei (*sie*) ripropone la dicotomia tradizionale (che ha così fortemente condizionato la società e il pensiero dell'Occidente) tra spirito e carne, tra idea e materia, una dicotomia che, suggerisce il poeta, va superata verso nuove forme, nuovi intrecci, nel senso di un'armonia che suggerisce il modello dell'*androginia* come possibilità di unire e fondere le qualità maschili e quelle femminili, come incontro, simbiosi, scambio tra le risorse del corpo e le energie della mente, come conciliazione degli opposti, dell'alto e del basso, del triviale e del su-

<sup>32</sup> «Die Oppositionen Richtig-Falsch werden aufgelöst, nicht aber beseitigt. Das Richtige behauptet sich in der Opposition wie das Falsche, welches sich zu seiner Behauptung durchaus richtig verhält». Ibidem.

<sup>33</sup> «[...] ein Gedicht gibt es für mich erst in der Gesellschaft von anderen Gedichten. Es verhält sich zur Nachbarschaft, es ist in dieser Nachbarschaft entstanden. Ich habe es in diese Nachbarschaft hineingeschrieben und in den ganzen Zusammenhang des Buches.» Ibidem.

<sup>34</sup> «Er und Sie, multipel, sprechen miteinander. Aber die sprechen keinesfalls lyrisch». Paul Wühr, *Was ich noch vergessen habe*, op. cit., p. 56.

blime in un nuovo, precario, fuggevole equilibrio. *Geist* e *Physis*, spirito e materia non si oppongono più in un duello insensato e dilaniante, ma si compenetrano dialogando, nella piena accettazione di ciò che è Altro. Questo modello suggerisce una profonda disponibilità etica alla comprensione e al dialogo, e nei versi liberi la parola poetica sa dispiegare una sorprendente polifonia: così le posizioni del soggetto e del suo interlocutore sfumano e si confondono l'una nell'altra, mentre il poeta rifiuta di limitarsi a intessere un'allegoria anticonvenzionale dell'amore e della coppia in una fase della storia in cui l'uomo deve affrontare cambiamenti epocali e quindi essere consapevole delle infinite potenzialità che gli si dischiudono nel pensare e nell'amare. Paul Wühr non scrive dunque poesie che cantano l'Amore, ma poesie che nascono dall'amore per la parola.

Del resto, che cos'è un poeta? Per se stesso Paul Wühr rifiuta qualsiasi inserimento in una posizione *autoriale*, gerarchicamente *autorevole*, arrogantemente superiore ai lettori potenziali e reali, nel respingere ogni tentazione di dominio, di qualunque forma di superiorità, (*Der Herr herrscht nicht. Despotie ist ausgeschlossen*), e dichiara di non avere contenuti particolari da comunicare, né esperienze né emozioni né messaggi di alcun tipo.

L'autore non comunica se stesso. Piuttosto, gli deve essere comunicato qualcosa. Questo è il suo auspicio. E se dev'essere qualcosa di nuovo bene. E se dovesse essere qualcosa che meriti di essere comunicato anche ad altri, lui non può che essere d'accordo.<sup>35</sup>

Il senso del suo fare poesia consiste per l'appunto nell'accogliere quanto gli viene *comunicato*, meglio ancora se si tratta di qualcosa che sia degno di essere trasmesso, mediato, *comunicato* ad altri.

Ma chi ama pensare inoltrandosi ben al di là dei suoi pensieri? [...] Chi, soprattutto, ama volentieri? Chi entra dunque volentieri nella scuola dell'amore, dove l'amore per un soggetto viene esercitato in modo talmente oggettivo: e la poesia è un tale soggetto.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> «Der Autor teilt sich nicht mit. Ihm soll etwas mitgeteilt werden. Das ist sein Wunsch. Und sollte es etwas Neues sein, gut. Und sollte es mitteilenswert sein auch für andere, kann ihm das nur recht sein». Paul Wühr, *Die Sprache hat das Sagen*, op. cit., p. 391.

<sup>36</sup> «Wer liebt es schon, über seine Gedanken hinaus zu denken? [...] Wer liebt überhaupt gern? Wer geht also gern in eine Schule der Liebe, in welcher Liebe zu einem Subjekt derart objektiv eingeübt wird: und das Gedicht ist ein solches Subjekt». Paul Wühr, Intervista con Michael Titzmann, op. cit.

Per quanto riguarda la funzione conoscitiva, e il ruolo socioculturale della poesia, Paul Wühr auspica però un lettore molto competente, un tipo di analisi *scientifica*.

Di una funzione socioculturale si può parlare solo quando la poesia, così come viene presentata qui, viene accolta dai discorsi teorici della scienza competente che le danno un senso compiuto [...]<sup>37</sup>

La compiuta ricezione di una poesia avviene quando il lettore che le si accosta in primo luogo riesce a ri-pensarla nella sua configurazione, a pronunciarla nel suo senso letterale (*ausgesprochen im wörtlichen Sinn*), oppure, per usare una metafora teatrale, viene messa in scena (*inszeniert*) e rappresentata (*aufgeführt*).

Le varie interpretazioni possibili si intrecciano inevitabilmente con la struttura narrativa, che appunto si rivela quale funzione preposizionale di una serie di situazioni che il lettore/la lettrice può colmare e inquadrare a seconda del suo angolo prospettico.

Tutte le tendenze di una situazione determinata dalla struttura narrativa di un testo letterario possono essere ipotizzate, in positivo o in negativo: sono *linee di libertà* intesa come libero dispiegamento delle potenzialità umane (e la parola *Freiheit* risalta nella poesia scelta) che danno spazio alla fantasia e alla curiosità, che consentono di immaginare utopie concrete, utopie da vivere pienamente utilizzando il materiale e le forme offerte dall'autore, senza alcun timore reverenziale, procedendo in avanti e a ritroso, in quella che diventa un'avventura reale, la concrezione della fantasia.:

La mia prassi contraddice la fede (e di nient'altro si tratta) la fede nell'autenticità della realtà, in qualunque modo venga comunicata.<sup>38</sup>

Una ribellione, dunque, contro la fede nell'autenticità della realtà, in qualunque modo venga comunicata. La poesia è chiamata a occupare questo saldo baluardo del pensiero, ad opporsi contro la facile tentazione di rinserrarsi all'interno di strutture ben cristallizzate e protettive, al riparo di gerarchie precostituite che sanno dare risposte alla sete di sicurezza, di ordine, di univocità. Opponendosi al potere deduttivo dei media, la poesia svela i meccanismi di manipolazione del pensiero e mette a nudo le strate-

<sup>37</sup> «Von einer soziokulturellen Funktion kann nur gesprochen werden, wenn Poesie, wie sie hier vorgestellt wird, von den theoretischen Diskursen der zuständigen Wissenschaft angenommen wird und erfüllt [...]». Ibidem.

<sup>38</sup> «Meine Praxis widerspricht jedenfalls dem Glauben (und um nichts anderes handelt es sich) an die Authentizität der Realität, wie immer sie vermittelt wird». Ibidem.

gie di persuasione occulta. In questo senso, dunque, la poesia è chiamata a svolgere una funzione politica, e può contribuire in misura decisiva al controllo esercitato dallo stato, da ogni organizzazione statale:

La poesia, palesando la sua manipolazione, disvela le manipolazioni dei media: la poesia prende parte direttamente al controllo dello stato.<sup>39</sup>

Malgrado Wühr respinga per la sua letteratura il concetto di *postmoderno*, i critici hanno fatto notare in una lunga serie di saggi e contributi la sua abilità estrema nell'attivare correlazione intertestuali e metatestuali, nel rielaborare di continuo, all'interno di uno stesso testo, i riferimenti ad altri testi, ad esempio nell'opera *Rede* la ripresa continua di Hölderlin e Hegel, nel *Fasches Buch* l'Antigone di Sofocle, nei *Luftstrieche* (1994) la fiaba di Hans Dumm.

L'eterogeneo, la predilezione per questo [...] Qui procede la poesia: combinando, quel che le soggiace, correlando, quel che da qui si vuole predisporre alla fuga.<sup>40</sup>

Se leggere significa *in primis* fare esperienze, vivere continuamente nuove esperienze che danno forma e contenuto alla fantasia, il lavoro incessante con il mezzo linguistico consente all'autore di comunicare con tanti, e utilizzando tutte le forme espressive possibili offerte dalla sua lingua madre, da quelle ormai anticate a quelle che ancora non sono mai state pronunciate<sup>41</sup>.

La poesia è di per sé l'inatteso, il contrario della convenzione.<sup>42</sup>

La poesia è, per definizione, per sua stessa natura, l'inatteso, il contrario della convenzione, la fuga da ogni tipo di irrigidimento, la luce della li-

---

<sup>39</sup> «Poesie, indem sie ihre Manipulation offenbart, dekuviert die Manipulationen der Medien. Das bedeutet: Poesie nimmt direkt teil an der Kontrolle des Staates.» Ibidem.

<sup>40</sup> «Das Heterogene, die Vorliebe für es [...]. Hier geht Poesie voran: kombinierend, was ihr unterkommt, korrelierend, was sich von hier auf die die Flucht machen will». Ibidem. Qui Paul Wühr si riferisce a un autore del passato, all'oscuro, enigmatico Johann Georg Hamann, rivissuto in chiave contemporanea, proprio nel senso del movimento. Ibidem.

<sup>41</sup> «Für mich bedeutet die Sprache die Möglichkeit, mich unter meinen Lesern auszumachen und mit vielen ins Gespräch zu kommen in allen Ausdrucksformen einer Sprache, veralteten und noch gar nicht gesprochenen». Ibidem.

<sup>42</sup> «Poesie ist selbst das Unerwartete, das Gegenteil von Konvention». Ibidem.

bertà. E come gestire questa *libertà inattesa*, come affrontare il peso dell'individualità interpretativa?

Qui entra in gioco la capacità del lettore di costruire percorsi interpretativi, e Wühr distingue tra due tipi di lettori, quelli *convenzionali*, abituati, direbbe Umberto Eco, a incontrare *fabulae chiuse*, percorsi predeterminati che lo guidino per mano passo dopo passo, e il lettore non convenzionale, che sa procedere in modo insolito, originale, che ama confrontarsi con *fabulae aperte*, e sa attivare le associazioni che la struttura testuale intende suggerire, e quindi realizza la composizione poetica:

Il lettore non convenzionale associa, in modo che la poesia possa divenire se stessa, e lo fa nel momento in cui con tutto se stesso tende ad andare oltre se stesso [...]<sup>43</sup>

Affrontando i poemi *ardui* di Paul Wühr, chi legge e intende cimentarsi nell'interpretazione scopre inaspettatamente una scrittura *lieve*, che appare ed è in *movimento*, *in fieri*, una scrittura che vuole riprodurre il *divenire* sottraendolo all'irrigidimento dell'*essere*, pur avvalendosi di segni scritti, di tratti inevitabilmente consegnati alla cristallizzazione delle lettere. È una scrittura danzante, che danza gioiosamente, nell'auspicio che il lettore sappia e voglia e riesca a partecipare alla danza del pensiero. Come suggerisce il titolo della raccolta *Tanzschrift*, il valore conoscitivo della poesia di Paul Wühr può essere individuato dunque nel riconoscimento del principio *dialogico*, nel carattere aperto e *polifonico* della sua opera, nel costante invito al *movimento*, nella sollecitazione a rinnovare di continuo i parametri di giudizio e nell'accettazione piena della molteplice ricchezza di quanto è vitale, della plurivocità e della provvisorietà di tutto ciò che esiste:

La scienza vuole archiviare, perfino la filosofia mette definitivamente in posizione di stasi l'immediatezza dell'uomo dopo la morte. Di questa posizione di stasi la poesia non ne vuol sapere. Trasforma ciò che è morto in vitalità.<sup>44</sup>

Innalzando un inno allo spirito vitale che rende la poesia sempre nuova e attuale e necessaria, Wühr si richiama al concetto di *élan vital* in Bergson,

---

<sup>43</sup> «Der ungewöhnliche Leser assoziiert, damit das Gedicht zu sich selbst kommen kann, und das tut es, wenn es mit sich über sich hinausstrebt: mit dem Leser». Ibidem.

<sup>44</sup> «Die Wissenschaft will archivieren, sogar die Philosophie stellt die Unmittelbarkeit des Menschen nach dem Tode endgültig still. Von dieser Stillstellung will die Poesie nichts wissen. Sie verändert Totes bis zur Lebendigkeit». Paul Wühr, *Die Sprache hat das Sagen*, op. cit., p. 390.

e al concetto di creatività in Whitehead, perché *la creatività è il principio del nuovo*, e la novità, l'originalità rappresenta la condizione necessaria per ogni forma di esistenza, anche e soprattutto nella letteratura.

Procede per intuizioni, il suo pensiero poetico, inanellando versi liberi che guizzano nel movimento creato dalle parole, e forse è lecito richiamarsi a quanto Henri Bergson andava affermando circa la conoscenza intuitiva, che *attinge un assoluto* e realizza l'incontro tra scienza e metafisica, eppure viene solitamente demonizzata in quanto fonte di risultati relativi. Invece, sottolinea Bergson, *«relativa è la conoscenza simbolica che va dall'immobile al mutevole, non la conoscenza intuitiva che si colloca nel mutevole e adotta la vita stessa delle cose»*<sup>45</sup>.

Nell'opera intera di Paul Wühr va individuata dunque quella radicale inversione nel procedimento metodico a cui Bergson riconosce tutto ciò che di più grande si è compiuto nella scienza: lo sforzo per sostituire al già fatto ciò che si fa, per cogliere il movimento non più dal di fuori e dai risultati acquisiti, ma dall'interno, nella sua tendenza a mutare, nella continuità mobile intrinseca al disegno delle cose.

Non la ripetizione dell'identico, ma il capovolgimento del tempo, la spinta generosa a ripercorrere a ritroso il fluire del reale, la ri-attualizzazione del passato, la re-vitalizzazione della tradizione viene resa possibile dalla poesia che non si cristallizza rifugiandosi nelle forme del passato, ma ricrea continuamente dal passato immergendosi nel fluire del tempo:

La poesia dà il segnale non solo per impedire una ripetizione di tutto ciò che è identico, ma anche per un'aggressione, per una rivoluzione rivolta all'indietro. La poesia, in circostanze inventate, dà al passato il nome di futuro. Prende dal passato accadimenti che fa svolgere nel futuro. Così affronta il tempo. Non segue un'indicazione di contenuti. I significati sono lo strumento con cui gioca: sempre contro la definitiva immobilità, contro la morte.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Henri Bergson, *Pensiero e movimento*, op. cit., p. 181.

<sup>46</sup> «Nicht nur zur Verhinderung einer Wiederholung alles Identischen, wird das Zeichen gegeben von der Poesie, sondern zur Aggression, zur rückwärts gewandten Revolution. Die Poesie nennt unter erfundenen Umständen die Vergangenheit Zukunft. Sie nimmt aus der Vergangenheit Geschehen, die sie in der Zukunft ablaufen läßt. So geht sie um mit der Zeit. Sie hält sich an keine Inhaltsangabe. Bedeutungen sind das Zeug, mit dem sie spielt: immer gegen die endgültige Stillelegung: gegen den Tod». Paul Wühr, *Die Sprache hat das Sagen*, p. 391.

Burghard Damerau  
(Berlin)

*Aufsteiger und Attraktionen*  
*Elfriede Jelineks Männergestalten um die Frauen mit Prestige*

Für jeden Menschen gibt es  
ein Urbild aus dem Mär-  
chen, man muß nur lange  
genug suchen.

Theodor W. Adorno

Jelineks Texte gelten als stark typisierend, die Gestalten als monströs, die Handlungen als klischiert. Demnach sind viele der Männergestalten in ihrem Werk nicht differenzierter als Strichmännchen, gemäß dem simplen Schema Punkt-Punkt-Komma-Strich, nunmehr in der delikaten Variante Faust-Faust-Schwanz-und-Strich – fertig: Gestalten mit nichts als Fäusten und Schwänzen auf Freierrfüßen, so grob gezeichnete wie grobe Gestalten, die vom Sprechakt bis zum Liebesakt nichts als Gewaltakte verüben, als prügelnde, saufende, rammelnde Frauenschänder, Autonarren oder Sportskanonen. Oder gleich vieles davon auf einmal.

Daran ist zunächst nichts Besonderes; gehört doch die Typisierung zur Tradition der österreichischen Literatur. Aber es ist mehr als das. Denn Jelineks Texte sind – in der Gender-Perspektive gesehen – nicht einfach literarische Darstellungen von Männern und Frauen, sondern literarisch kritische Reflexionen der kursierenden *Bilder und Konzepte* von Männern und Frauen, seien es Bilder und Konzepte in Comics, in der Werbung, im Fernsehen, in der Trivial- und der sogenannten hohen Literatur und dergleichen mehr, kurz: in Diskursen oder auch, allgemeiner, in den Medien. Die Texte beschreiben nicht einfach Geschlechterverhältnisse, sondern reflektieren, ironisieren, persiflieren ihrerseits – in Form von radikalen Typisierungen – diskursive bzw. mediale Repräsentationen, Konstruktionen und deren Mechanismen. So gesehen sind Jelineks Gestalten Pro-

dukte der traditionellen und neuen Medien und als solche Reflexionsfiguren, Allegorien kursierender Klischees: Fiktionen über Fiktionen, vergleichbar etwa mit den "Selbstporträts" von Cindy Sherman, die sich darin als eine Frau porträtiert, die in all den kursierenden Frauenklischees, die sie am eigenen Leib inszeniert, aufgehoben ist, d.h. es bleibt offen, ob sie sich darin findet oder verliert.

Meine Darstellung geht von einer schlichten Beobachtung aus. In sämtlichen längeren Prosatexten Jelineks findet sich eine gleichbleibende Konstellation, in der das sexuelle Begehren der Männergestalten eine wichtige Rolle spielt. Während in den Theaterstücken mehrfach die Frauengestalten überlegene Männergestalten begehren, besonders deutlich in *Clara S. musikalische Tragödie* von 1982 mit D'Annunzio als Commandante, ist es in den Prosatexten umgekehrt: Die Männergestalten begehren Frauengestalten, die ihnen in mehrfacher Hinsicht überlegen sind, d.h. in der Regel gehören sie einer höheren Gesellschaftsschicht an, haben mehr Macht, sind zudem intelligenter, kultivierter und dergleichen mehr. Dazu zunächst ein kurzer Überblick über diese Frauengestalten:

In der ersten umfangreichen Prosa *wir sind lockvögel baby!* von 1970 ist es vor allem eine Frauengestalt, die dem Beatles-Song *Lucy in the Sky with Diamonds* entsprungen ist und in einer Szene als überlebensgroße Skulptur aus Beton bzw. Eis in Erscheinung tritt: Luci Nugget, d.h. Luci mit den Goldklunkern – regelrecht ein Klischee bzw. der Prototyp für die folgende Reihe der Frauengestalten. In *Michael* von 1972 ist es die Unternehmertochter Patrizia, die den Titelhelden Michael heiratet und so seinen Aufstieg zum Junior-Chef im väterlichen Lebensmittelhandel fördert; in *Die Liebhaberinnen* von 1975 wird die Position von der studierenden Susi eingenommen, die der Elektriker und angehende Kleinunternehmer Heinz begehrt, aber nicht bekommt, in *Die Ausgesperrten* von 1980 ist es Sophie aus der ehemaligen Adelsfamilie Pachhofen, in *Die Klavierspielerin* von 1983 die zur Außergewöhnlichkeit erzogene Klavierlehrerin Erika Kohut, die mit dem Klavierspiel einer seit dem 19. Jahrhundert besonders prestigeträchtigen Tätigkeit für die sogenannten höheren Töchter nachgeht, in *Ob Wildnis, ob Schutz vor ihr* von 1985 ist es neben der Dichterin Aichholzer eine Managerin mit Range-Rover (mit Allrad-Antrieb), in *Lust* von 1989 die Fabrikantengattin Gerti, in *Die Kinder der Toten* von 1995 erscheint das Grundmuster andeutungsweise mit der Untoten Gudrun, und in *Gier* von 2000 ist es die Hausbesitzerin Gerti Senger, eine ehemalige Fremdsprachen-Korrespondentin und Übersetzerin, die nebenberuflich wiederum Klavier spielte.

Die konstante Konstellation um diese Art von Frauengestalten ist zunächst als solche bemerkenswert, weil in ihr die tradierte Geschlechterhierarchie auf dem Kopf steht. In Jelineks größeren Prosatexten begehren und besteigen die jeweiligen Männergestalten in der Regel nicht unterlegene, sondern in mehrfacher Hinsicht überlegene Frauen: Luci "in the Sky" mit den Goldklunkern, Unternehmertöchter, Fabrikantengattinnen, Managerinnen usw. Die Erklärung dafür ist einfach. Jelineks Texte reflektieren in diesen überzeichneten Konstellationen nicht reale Geschlechterverhältnisse, sondern, wie gesagt, die Ideologien bzw. Klischees der Medien, die demnach Wünsche allererst wecken und bestimmte Personen wie Positionen in der Gesellschaft als begehrenswert vermitteln. In der Perspektive der Männergestalten handelt es sich dabei vorwiegend um Frauen aus einer höheren Gesellschaftsschicht. Allgemeiner gesagt: Es handelt sich durchweg um Frauen mit *Prestige*, und sie sind *als solche* Objekte eines obskuren Begehrens. Denn sie sind in der konstanten Konstellation nur so – und genau so – begehrenswert, wie ihre gesellschaftlich privilegierte Position erstrebenswert ist, mit allem, was an Gütern und Habitus dazugehört.

Mit alledem ist nicht gesagt, daß in Jelineks Texten vor allem Geschlechterverhältnisse maßgeblich seien. Marlies Janz konstatierte vielmehr eine «Priorität von Klassenhierarchien über die Geschlechterhierarchie»<sup>1</sup>. Eben diese Priorität zeigt sich auch in jener Konstellation, in der das Begehren der Männergestalten auf die höhere Klasse gerichtet ist. Um diesen Aspekt der Texte noch genauer ins Auge zu fassen, schließe ich hier in einer bestimmten Hinsicht an Foucault an: hinsichtlich der Produktion von Sexualität. Er schreibt in seinen Untersuchungen zur Sexualität in *Sexualität und Wahrheit*, sich gegen die These einer allgemeinen Repression der Sexualität wendend: «vielmehr interessiert uns, daß man davon spricht, wer davon spricht, interessieren uns die Orte und Gesichtspunkte, von denen aus man spricht, die Institutionen, die zum Sprechen anreizen und das Gesagte speichern und verbreiten, kurz, die globale "diskursive Tatsache", die "Diskursivierung" des Sexes. Daher wird es darauf ankommen zu wissen, in welchen Formen, durch welche Kanäle und entlang welcher Diskurse die Macht es schafft, bis in die winzigsten und individuellsten Verhaltensweisen vorzudringen, welche Wege es ihr erlauben, die seltenen und unscheinbaren Formen der Lust zu erreichen und auf welche

---

<sup>1</sup> Janz: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart, Weimar 1995, S. 23.

Weise sie die alltägliche Lust durchdringt und kontrolliert»<sup>2</sup>. Aus dieser Sichtweise ergibt sich der von Foucault beschriebene Blick auf das sexuelle Begehren, der hier maßgeblich ist: «Die Sexualität ist nicht als eine Triebkraft zu beschreiben, die der Macht von Natur aus widerspenstig, fremd und unfügsam gegenübersteht – einer Macht, die sich darin erschöpft, die Sexualität unterwerfen zu wollen, ohne sie gänzlich meistern zu können. Vielmehr erscheint sie als ein besonders dichter Durchgangspunkt für die Machtbeziehungen»<sup>3</sup>. Foucault geht bei seiner Darstellung von der Prämisse aus, daß die abendländische Geschichte der Sexualität nicht nur als Geschichte ihrer Repression, sondern ebenso als Geschichte einer Produktion beschrieben werden kann, die ihrerseits von Machtmechanismen bestimmt wird, und er formuliert eine Reihe von Strategien dieser Produktion: die Hysterisierung des weiblichen Körpers, die Pädagogisierung des kindlichen Sexes und andere mehr.

So gesehen reflektieren Jelineks Texte ihrerseits die Macht der Medien insgesamt, also eine äußerst vielfältige “Institution”, mit ihren Strategien, und zwar insbesondere eine Strategie, die ein bestimmtes Begehren allererst erzeugt: die Sexualisierung der Privilegierten, die Sexualisierung von Machtpositionen. Der gesellschaftliche Aufstieg wird erotisiert. Die Macht wird dadurch so begehrenswert wie das Begehren ein Element in Machtbeziehungen ist. Konkret zeigt es sich in jener Konstellation, die die Bilder der Medien reflektiert: In den Augen der Männer erscheint die höhere Gesellschaftsschicht, in Gestalt einer Frau, als buchstäblich attraktiv, anziehend, begehrenswert, als eine große erogone Zone, die es zu erobern gilt. Das Begehren seitens der Männergestalten ist also vor allem ein Zeichen ihres Aufstiegsbedürfnisses, ihres “Begehrens” nach einer erotisch konnotierten Macht. Mit dieser Konstellation kritisieren Jelineks Texte, so die These, den Mythos vom natürlichen sexuellen Begehren, indem sie variantenreich dessen historische, mediale Entstehungsbedingungen reflektieren<sup>4</sup>. Den Prosatexten zufolge ist es ein Produkt der traditionellen und modernen Medien, die es als akkurates sexuelles Begehren von allen und für alle, die Aufsteiger sind oder es werden wollen, allererst erzeugen und

<sup>2</sup> Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt/M. 1983, S. 21.

<sup>3</sup> Ebd. S. 125.

<sup>4</sup> Vgl. zu Roland Barthes’ Konzeption der Mythen bzw. Ideologien des Alltag, wie es sich bei Jelinek wiederfindet, Janz: *Jelinek* (wie Anm. 1), S. 8-15, ein Ansatz, den Monika Szczepaniak auch in bezug auf den «Mythos Mann» und seine Kritik fortgeführt hat, Szczepaniak: *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Frankfurt/M. 1998, S. 138-147.

sanktionieren (dabei ist mit «Produkt» ein Phänomen in den Medien und gegebenenfalls auch ein Effekt bei deren Rezipienten gemeint).

Im folgenden werde ich auf drei Prosatexte Jelineks näher eingehen, um diese literarische Kritik an der Konstruktion eines (männlichen) Begehrens zu verdeutlichen: *wir sind lockvögel baby!* von 1970, *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* von 1985 und *Gier* von 2000, drei im Abstand von jeweils fünfzehn Jahren veröffentlichte Texte, die kritisch die Bilder der Medien, den Kult der Natur und die Vorstellung motivierten Handelns thematisieren.

### *Otto oder Die aufgehobene Opposition*

In Jelineks erster größerer Prosa, dem Montageroman *wir sind lockvögel baby!*, hat ein Otto im Vorspann «was bisher geschah» einen ungewöhnlichen Auftritt: Er wird gleich im ersten Absatz des Romans erschossen, niedergestreckt von einem bedeutungsträchtigen Schuß ins Rückgrat. Anschließend beginnt das erste Kapitel allerdings in denkbar traditioneller Weise: mit Ottos Geburt. Und im Laufe des Textes ist von einer Entwicklung und vom Bildungsroman die Rede<sup>5</sup>. Doch eine traditionelle Interpretation im Sinne der Bildung einer bestimmten Persönlichkeit wird in der Montage mit Elementen aus Comics mit ihren unverwüstlichen Helden, aus Pop, Fernsehen, Werbung usw. von vornherein unmöglich gemacht. Denn Otto heißt hier nicht nur ein junger Mann, sondern auch eine junge Frau; Otto stellt sich selbst als Helmut vor, und es bleibt unklar, inwieweit Emmanuel im Text auch Emanuel und Manuel ist usw. Im Kontext der permanenten Gewalt setzt der Text das Prinzip der Identität seinerseits mit sprachlicher Gewalt außer Kraft: Er sprengt die herkömmliche Ordnung der Namen und Merkmale. Otto ist keine herkömmliche literarische Gestalt, sondern nichts als ein Konglomerat aus Elementen jener Medien.

So sind auch die erwähnten traditionellen Kategorien der Entwicklung, des Bildungsromans usw. nur Konzepte, die als kulturgeschichtliche Bruchstücke in die Montage einbezogen und in ihrer Geltung verworfen werden. Der Roman erzählt nicht organisch die Geschichte einer Person; er zeigt im Namen Ottos montagehaft genretypische Prinzipien wie die Unverwüstlichkeit, das Durchsetzen mit aller Gewalt, das Siegen ohne Rücksicht auf Verluste, den Erfolg um jeden Preis, den Aufstieg mit aller

---

<sup>5</sup> Jelinek: *wir sind lockvögel baby!* Reinbek 1996, S. 22f.

Macht: Prinzipien, die in den Trivialmythen jener Medien permanent "propagiert" und so an kindliche, jugendliche und erwachsene Normalverbraucher vermittelt werden. Dementsprechend ist mit den jeweiligen Merkmalen, die der Roman im Namen Ottos anführt, eine Aufstiegsbewegung zumindest angedeutet. Macht und Gewalt nehmen dabei zu. Im Namen Ottos ist die Rede von einer Mutter, die ihren Sohn schon als Arzt, Ingenieur oder Rechtsanwalt sieht, von Frauen, die mit einer «arbeiterfaust» gequält werden, von Erpressung im Verbrechermilieu, vom «installateur» auf einem Luxusdampfer, von der Freundschaft zu einer 20 Jahre älteren «krankenschwester», dann ausdrücklich «oberschwester» gleichen Namens, von einem Schwarzen wie aus einer typischen Erfolgsgeschichte, denn er ist als Sportler qualifiziert für die olympischen Spiele in Mexiko – also im Jahr 1968 –, und Student der Atomphysik in München, und schließlich von einem Polizist und dem «herrscher über die ganze welt» mit einem entsprechend übergroßen Penis als Zeichen der Macht, kurz: Versatzstücke aus Erfolgsgeschichten<sup>6</sup>.

Dieses Streben wird scheinbar konterkariert durch eine gleich eingangs erwähnte Funktion im Namen Ottos: «das störende element»<sup>7</sup>. Doch konträr dazu stehen wiederum andere Merkmale: «kadavergehorsam fett-ausscheidung sowie unwesentlichere löscharbeiten», Merkmale, die nicht so sehr an eine revolutionierende, sondern im Gegenteil an eine konsolidierende Funktion denken lassen<sup>8</sup>. Tatsächlich weist dieser Gegensatz auf einen bestimmten Witz der Montage. Die Merkmale, die der Text im Namen Ottos anführt, werden aufgehoben in einer wesentlichen Eigenschaft: das *Oppositionelle*. Das heißt, es geht um *Widerstand*, aber dieser Widerstand ist aufgehoben in den zahlreichen *Gegensätzen* im Namen Ottos. Das Merkmal des Oppositionellen bzw. Gegensätzlichen spielt bereits im Zusammenhang mit dem Motiv der Geburt eine Rolle: «so ein finzeliges wesen ist das sagt irma die magd», so heißt es einerseits, und andererseits ist er jenes störende element «im anwesen seines illegitimen vaters»<sup>9</sup>. Eine Magd und der Besitzer eines Anwesens treffen aufeinander und damit: arm und reich. Im Namen Ottos geht es um den Gegensatz der Klassen und deren Aufhebung. Zudem wurde Otto erschossen und anschließend

<sup>6</sup> Ebd. S. 14, 31f., 37, 70f., 74, 79, 93, 97f., 125, 130, 135, 205, 114, 249, 252.

<sup>7</sup> Ebd. S. 7.

<sup>8</sup> Ebd. S. 125f. Ich schließe hier an Uda Schestag an, die Otto als «Lebensprinzip der Gegensätze» beschreibt, Schestag: *Sprachspiel als Lebensform: Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks*. Bielefeld 1997, S. 178.

<sup>9</sup> Jelinek: *wir sind lockvögel baby!* (wie Anm. 5), S. 9.

geboren: ein Gegensatz von Leben und Tod. Außerdem tragen sowohl ein Mann als auch eine Frau den Namen Otto, sowohl ein Weißer, als auch ein Schwarzer: ein Gegensatz der Geschlechter und der Hautfarbe. Und nicht zuletzt zeigt sich in den Merkmalen des Blondenen wie des Schwarzhäutigen ein Gegensatz in der Haarfarbe. Aufgehoben sind alle diese Oppositionen nicht etwa in irgendeinem utopischen Zustand der Gerechtigkeit, sondern in jenen Prinzipien des Aufstiegs, die der Text unter anderem im Namen Ottos als medial "propagierte" Prinzipien reflektiert.

Jelineks Text stellt also 1970 eine bei vielen Zeitgenossen beliebte Ansicht des Marxismus in Frage: die Ansicht, daß die Oppositionen bzw. "Widersprüche" zwischen den Klassen samt dem "Nebenwiderspruch" zwischen Männern und Frauen – d.h. die *Konflikte* zwischen den Klassen und den Geschlechtern – revolutionäres Potential enthalten. Im Namen Ottos zeichnet sich ein anderes Bild der Gesellschaft ab. Die Konflikte unterminieren nicht den Kapitalismus, sondern umgekehrt: Der Kapitalismus integriert auch noch jede Opposition. Das heißt, er setzt sich über jede Widerständigkeit und über alle Gegensätze hinweg durch und hebt sie auf in dem Prinzip des Aufstiegs, das die Medien zumindest unterschwellig mit ihren Produkten vermitteln.

Der Text bringt dieses Prinzip unter anderem in das kolossale Bild einer Eroberung als buchstäbliche Besteigung. Otto erklimmt in einer Szene – angesiedelt in der Steiermark – ein groteskes Objekt des Begehrens: die überlebensgroße Luci, die zunächst in hautenger Lederhose, mit Stiefeln, Reitpeitsche und 60 Jagdhunden auftritt, eine Domina mit Attributen der Macht, eine Lara Croft der sechziger Jahre. Im Sinne des Beatles-Songs, der in den Worten «hinauf zu luci in den sky»<sup>10</sup> anklingt, ragt sie in mythischer Überlebensgröße in den Himmel: keine Schaum-, sondern eine Songgeborene. Otto ist in diesem Fall der Mann, der sich in der Rolle als lebenswürdiger Alleinunterhalter, charmanter Schwadronneur, eleganter

---

<sup>10</sup> Ebd. S. 152. Die Gestalt taucht en passant bereits in der früheren Prosa *bukolit* als «lucy in the sky mit speiseeis» auf. Jelinek: *bukolit*. Wien 1979, S. 56. Es versteht sich übrigens hier wie bei den anderen Gestalten, daß es mir bei der Interpretation nicht um *intendierte* Bedeutungen geht, denn auf Nachfrage bezüglich der Gestalt der Luci Nugget stellte Elfriede Jelinek in den 80er Jahren die Vermutung an, daß eine Tochter Richard Nixons gemeint sei. Das mag Ernst oder ein Verwirrspiel sein; es führt die Frage nach der Intention an ihre Grenzen. Vgl. Elisabeth Spanlang: *Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk*. Wien 1992, S. 143.

Damenfreund und distinguerter Geschäftsmann gefällt, als Weinliebhaber, als Kenner. Ein Moment im Aufstieg sieht so aus:

er musste versuchen durch einen sprung nach oben zu kommen.  
dann federte er auch schon hoch. seine finger berührten die kante  
von lucis schacht. aber es gelang ihm nicht halt am kitzler zu finden.  
er landete wieder auf dem boden.<sup>11</sup>

Kleiner Mann, was nun? – liebe sich hier mit Hans Fallada fragen. Die Antwort sieht so aus:

abermals federt er mit einem gewaltigen satz in die höhe. seine finger  
packen zu. jetzt hängt er an dem zuckenden vorsprung. ein riesiger  
patzen vanilleeis der gerade von dem kleinen quirl lucis gerührt wird  
fällt ihm ins gesicht und dringt ihm in alle öffnungen aber er denkt  
nur nicht lockerlassen!<sup>12</sup>

Es dringt in seine Öffnungen: Während er sich hier – im Sinne der genauen Bildlichkeit – *unter dem Einfluß* dieser Ikone befindet, dringt er schließlich seinerseits in sie ein. Wie in den Bildern der Medien, die der Text in der grotesken Szene des Besteigens reflektiert, ist der Akt vor allem ein Gewaltakt und das sexuelle Begehren nichts als ein gewaltsam penetrierender Aufstieg, nach dem Prinzip, das als Prinzip der Darstellung in der Welt jener Medien persifliert wird: Aufsteiger halten sich ans Prestigeobjekt, hier grotesk überzeichnet als überlebensgroße Pop-Ikone, verdinglicht als Betonskulptur und schließlich verwandelt in Speiseeis.

In dieser versüßten, verzerrten, verdinglichten Gestalt ist Luci aus *wir sind lockvögel baby!* der Prototyp der besagten Reihe von Frauen mit Prestige. Denn Jelinek setzt einige der Merkmale bei den Nachfolgerinnen wieder ein, während sie sie zudem klarer als kursierende Klischees einer bestimmten Gesellschaftsschicht kennzeichnet. Beispielsweise taucht in *Die Liebhaberinnen* von 1975, einer Parodie trivialer Liebesromane, mit Susi der Typ der studierten Bürgerlichen auf. Den Status noch unterstreichend, ist von der «feinkörnigen susi»<sup>13</sup> die Rede, also von einer Eigenschaft, die üblicherweise Photos zugeschrieben wird. Mit dieser herbeizitierten Apostrophierung bringt der Text auf den Punkt, was sich in der direkt vorangegangenen Beschreibung bereits abzeichnete. Mit Susi reflektiert der Text eine Art von Trivialbildern, wie sie klischerter nicht sein können:

<sup>11</sup> Jelinek: *wir sind lockvögel baby!* (wie Anm. 5), S. 20.

<sup>12</sup> Ebd. S. 21.

<sup>13</sup> Jelinek: *Die Liebhaberinnen*. Reinbek 1975, S. 123.

auf diesem spaziergang findet ein zufälliges treffen mit susi statt, die ganz wie aus gold gemacht aussieht und den kleinen sohn ihrer schwester im kinderwagen und einen riesigen reinrassigen schäferhund mit stammbaum an der leine führt.

es ist ein bild raffiniertester planung, die natur hat hier ihre optimale ausformung gefunden, das feine rassetier und susi, die auch so eines ist, nur in einer anderen art.<sup>14</sup>

Von Lucis 60 Jagdhunden bleibt in der mustergültigen Szene der einzelne Schäferhund. Mit dem wieder aufgenommenen Macht-Attribut des Hundes ist auch die Macht angesprochen, die derartige Idole über Aufsteigergestalten gewinnen können, hier über den Elektriker Heinz, der seinerseits als das Klischee vom groben Proletarier persifliert wird und als solcher zum Kleinunternehmer aufsteigt, mit dem entsprechenden Begehren: «laß mich der wilde mann sein, den du an die kette legst und zähmst, susi, denk heinz gierig und mit einer spur unsauberkeit in den gedanken»<sup>15</sup>. Die Eigenschaften der höhergestellten Susi vom Gold bis zur Reinrassigkeit weisen sie satirisch ironisch als das distinguierte Produkt einer Züchtung aus, die hier zur niedlichen Version der Rasse- und Klassefrau führt, die die Züchtung einer zweiten Natur ist: Susi ist ein gängiges Klischee des bürgerlichen Milieus mit einem attraktiven Prestige, das ebensowenig natürlich ist wie das Begehren, das der angehende Kleinunternehmer Heinz akkurat auf sie richtet. Auch in dieser parodierten Welt der Klischees erweist sich das sexuelle Begehren als Funktion des Aufstiegsbedürfnisses.

Dementsprechend ist es in *Die Ausgesperrten* von 1980 die Tochter einer einstigen Adelsfamilie in den fünfziger Jahren, Sophie, die als Gegenstand aus einer Welt der schönen Bilder mit einem Anwesen mit riesigem Portal, großem Vermögen, einer naturwissenschaftlich tätigen, gebildeten und schönen Mutter und dergleichen mehr unentwegt dinghaft «flimmert», «wischt», «tupft», «prellt», «federt», «drahtet», «pfeilt», «glockt»<sup>16</sup>. Und es ist Rainer, der als Kleinbürger sein Begehren und seine Blicke auch buchstäblich nach oben richtet:

die Gier auf Sophie rührt daher, daß Sophie so ein hübsches Mädchen ist. Die Wirklichkeit kippt über Rainer hinweg, als würde das Schwimmbecken über ihn ausgeleert. Darunter befindet er sich in

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Jelinek: *Die Ausgesperrten*. Reinbek 1985, S. 11, 9, 24, 155, 159, 214, 220.

absolut schwarzer Nässe, die durch alle Öffnungen einzudringen vermag, obgleich man diese verzweifelt zustöpselt. Als ihn jemand ableckt, blickt er hoch, es leckt aber nur Sophies Jagdhündin Selma, benannt nach der Dienerin Selma Lagerlöf, eine frühe literarische Erfahrung Sophies, die aber keine Qualität aufweist, kannte sie damals doch Rainer noch nicht. Rainer umarmt das fühllose Tier, welches sich an ihn schmiegt. Manchmal sind Tiere besser als Menschen, und man kann von ihnen lernen. Zum Beispiel Zärtlichkeit und Anschmiegsamkeit. Sophie fehlt beides. Rainer nimmt sein Eis aus der Hand des Dieners entgegen und tritt davon.<sup>17</sup>

Hier ist nicht die Trivilliteratur, sondern die hohe Literatur präsent. Rainer, mit vollem Namen Rainer Maria Witkowski, heißt nach Rainer Maria Rilke so und wird dementsprechend ironisch gegen Selma Lagerlöf ausgespielt. Doch in der grotesken Szene kommt das Begehren und der hochgeistige Anspruch im Zeichen literarischer Diskurse schließlich auf den Hund. Rainers Blick nach oben trifft auf Sophies Jagdhund, der mit dem Namen Selma eine literarische Reminiszenz ist wie sein eigener. Indessen kehren auch die anderen Elemente aus den entsprechenden Szenen der vorangegangenen Prosatexte in diesem Text und insbesondere in dieser Szene wieder: neben Sophies Dinghaftigkeit und der hierarchischen Konstellation auch der Hund und selbst noch das Eis, das nun im Rahmen des distinguierten Szenarios folgerichtig von einem Diener gereicht wird. Derart mustergültig ist schließlich auch Sophies Reaktion auf den kleinbürgerlichen Rainer: Sein Begehren trifft auf ihren standesgemäßen Sinn für Distinktion, mit dem sie ihn abweist. So werden auch in dieser persiflierten Welt der schönen Bilder aus den fünfziger Jahren die Grenzen innerhalb der Gesellschaft nicht überschritten: Die soziale Hierarchie bleibt bis in die Sexualität gewahrt und bestimmend.

#### *Erich oder Der Naturbursche*

Im Prosatext *Ob Wildnis, ob Schutz vor ihr* von 1985 wird die männliche Gestalt Erich, von Beruf Holzarbeiter, ausdrücklich als Konstruktion eingeführt. Er tritt seinen Aufstieg als «Gliederpuppe» an, als «Vierfarbenerproduktion»; er sei «kein Original», sondern «stammt von der Reproduktion einer Nachahmung ab»<sup>18</sup>. Tatsächlich ist er das gängige Klischee ei-

<sup>17</sup> Ebd. S. 130f.

<sup>18</sup> Jelinek: *Ob Wildnis, ob Schutz vor ihr*. Reinbek 1993, S. 13 und 80. Der Holzfäller hat in der Mythenkonzeption von Barthes noch einen revolutionären Aspekt, den Jelinek

nes Naturburschen und als solcher auch eine Wiederholung des alkohol-süchtigen Schönlings Erich in *Die Liebhaberinnen*, also schon allein mit Blick auf Jelineks Werk kein Original, sondern ein Remake, zusammengesetzt aus einigen stereotypen Eigenschaften: trunksüchtig, arbeitslos, prügelte seine Kinder, begeistert sich für Rennautos und dergleichen mehr.

Erich ist auf seine Weise gleichfalls ein Aufsteiger. Buchstäblich ersteigt er über einen Hohlweg einen Berg – «Er folgt einer Einladung von ganz oben»<sup>19</sup> –, um in diesen höheren Schichten auf die Dichterin Aichholzer und die Managerin eines deutschen Schwerindustrie-Konzerns zu treffen. Die Natur ist ostentativ zur Illustration der sozialen Hierarchie verdinglicht. Sie ist Teil der Reflexionen insbesondere über die Medien: Reflexionen, die sich vor allem um Beherrschung drehen, sei es die Beherrschung der Natur, von Frauen, des eigenen Körpers<sup>20</sup>. Bezüglich Erich wird in diesem Kontext auch der Diskurs von Herr und Knecht einbezogen, wenn es zur gelegentlich bizarren Sexualität heißt: «Der Knecht stülpt sich über hilfloses Tier. Stößt in unwillige unwegsame Ziegen. Ratloses Geschwein im klobigen Schweinshaus»<sup>21</sup>. Erich beherrscht auch bei der Sodomie alles andere, nur nicht sich: «er ist ein Wesen ohne jede Gewalt-tätigkeit gegen sich»<sup>22</sup>. Zur Konstruktion seiner Gestalt im Kontext der Medienreflexionen gehört auch das männliche Stereotyp, Gewalt nicht gegen sich, sondern nach außen zu richten: unbeherrschtes Beherrschen, auf sozial niederem Niveau.

Mit dem Motiv der Selbstbeherrschung markiert der Text eine Geschlechterdifferenz. Denn im pointierten Gegensatz zum Klischee namens Erich werden im Fernsehen gezeigte Frauen und deren Körperbeherrschung beschrieben: eine Selbstbeherrschung im Zeichen sexueller Verfügbarkeit. Eine aufreizend gekleidete Sängerin – der auktoriale Kommentar mutmaßt: Anneliese Rothenberger – «spreizt weit die Kiefer», wie Beine, und eine Eistanzerin, die wie eine «Flocke» tanzt, provoziere zumindest bei männlichen Zuschauern den Gedanken, den eigenen «Saft» in ihr zu lassen: «ist das überhaupt noch ein Mensch», fragt der Text in Anspielung auf den Titel von Primo Levis Buch *Ist das ein Mensch?*, eine Erin-

---

allerdings in ihrem Text mehrfach – unter anderem dadurch, daß Erich in den Augen der Frauen als Objekt fungiert – bricht, vgl. auch Janz: *Jelinek* (wie Anm. 1), S. 100.

<sup>19</sup> Jelinek: *Ob Wildnis* (wie Anm. 18), S. 7.

<sup>20</sup> Zur Kritik der Analogie von Frau und Natur im Text vgl. Janz: *Jelinek* (wie Anm. 1), S. 108f.

<sup>21</sup> Jelinek: *Ob Wildnis* (wie Anm. 18), S. 18.

<sup>22</sup> Ebd. S. 86.

nerung an einen Aufenthalt in einem Konzentrationslager<sup>23</sup>. Polemisch vergleicht der Text die aktuelle mit der nationalsozialistischen Herrschaft über den Körper hinsichtlich der Macht von Schönheitsidealen. Hier wie da herrschen demnach Selektionsmechanismen und Stilisierungen, die nun nicht dem Ideal des Ariertums mit den Merkmalen blond-blauäugig-usw. geschuldet sind, sondern dem Ideal der Attraktivität mit den Merkmalen jung-faltenlos-schlank-usw.: ein Diktat als Diktatur im Zeichen des Attraktivseins, die am eigenen Leib fortgesetzt wird als Selbstbeherrschung beim Hungern, Trimmen, Liften usw., als Selbststilisierung zum Blickfang. Aus jener Medienwelt stammt auch die Managerin, auf die Erich bei seinem Aufstieg trifft:

Sie lehnt gegen einen Range Rover. Wunderbar spannt sich eine Karosserie über den Landweg. Das Laub kalbt raschelnd. Käfer krabbeln daraus hervor. Der Zähler der Natur wird eingeschaltet, damit die Natur schalten und walten kann, eine Münze klappert im Naturkanal.<sup>24</sup>

Zum persiflierend überspitzten Klischee einer Karrierefrau on the top fügt sich die Apparatur der Natur: eine betont künstliche Kulisse. Erichs Reaktion reflektiert den Status der Managerin als Medienprodukt ein weiteres Mal: «So sehen die also aus, wenn einmal keine Glasscheibe dazwischen ist»<sup>25</sup>. Und anspielend auf Goethe heißt es: «Es wird ihr die Tröstung des Ewigweiblichen zuteil, sie sei nicht häßlich»<sup>26</sup>. In Goethes *Faust II.*, in den berühmten Schlußworten des *Chorus mysticus*, ist bekanntlich auch von Attraktivität die Rede: «Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan; / Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan». An die Stelle des *Chorus mysticus* bei Goethe tritt bei Jelinek freilich der *Chorus discursus* der Texte, die in der Konstellation des Aufstiegs samt des Hinanziehens, samt der Attraktion, ihrerseits historische Bedingungen des Begehrens reflektieren. So wird auch mit dem Bild der Managerin das Schönheitsideal und ausdrücklich «das Wesen weibl. Anziehungskraft»<sup>27</sup> ironisch reflektiert: die Attraktivität bestimmter Personen und Positionen – diesseits von Ewigweiblichem und

<sup>23</sup> Ebd. S. S. 65 und 69.

<sup>24</sup> Ebd. 32.

<sup>25</sup> Ebd. S. 204.

<sup>26</sup> Ebd. S. 236. Der Klassiker ist auch in der Bemerkung präsent, daß «Gott und Goethe uns verlassen haben», S. 80.

<sup>27</sup> Ebd. S. 216.

Mystischem – als Produkt der Medien, im Rahmen sozialer Hierarchisierung.

In *Ob Wildnis, ob Schutz vor ihr* ist es erneut die Attraktion einer Machtposition. Ihrer Stellung gemäß hat die Managerin – ähnlich wie ihre Vorgängerinnen – zwei Wolfs-Hunde (irisch) und verkörpert mit ihrer gesamten Gestalt den sinister attraktiven Diskurs der Macht, den sie in grotesker Zuspitzung führt: «Ich könnte den Erdball zerbröseln wie eine trockene Semmel, so wenig kann ich ihn manchmal gebrauchen»<sup>28</sup>. Daß sich später in Anspielung auf die schaumgeborene Aphrodite ihre Unterwäsche wie «Schaumkronen»<sup>29</sup> auf dem Boden kräuselt, unterstreicht einmal mehr ihren Status als die selbstherrlichste mediengeborene Göttin der kritisierten Trivialmythen in Jelineks Werk. Ihre Erscheinung und ihre Attraktivität ist ein Medienspektakel, das sich nicht zuletzt aus antiken Quellen speist. Mit einer entsprechenden Reminiszenz wird an ihr auch jene Gewalt der Selbstbeherrschung thematisiert. Im Unterschied zu Erich erfüllt sie als Frauengestalt die platonische Maxime für Machthaber: «sie ist selbstbeherrscht, um andere zu beherrschen»<sup>30</sup>. Folglich wird sie idiosynkratisch, leidet an Bulimie und Phobien, etwa gegen ihren Körpergeruch: «das ist ihr Signal zur Gewalttätigkeit gegen sich»<sup>31</sup>. Im pointierten Gegensatz zu Erich, dem unbeherrschten Beherrscher auf sozial niederem Niveau, wird sie als selbstbeherrschte Beherrscherin auf sozial hohem Niveau – ostentativ nach dem besagten diskursiven Muster der Hysterisierung des Frauenkörpers – konstruiert, in einem kulturellen Kontext, zu

---

<sup>28</sup> Ebd. S. 57.

<sup>29</sup> Ebd. S. 272. Vgl. zum Umgang mit den Mythen in den Medien etwa die Firma Palmers, die in der Internet-Präsentation der Models Naomi Campbell, Cindy Crawford, Nadja Auermann und anderen in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts unter dem Titel «Venus und Mythos Model» selbstbewußt den Stellenwert ihrer Models beschreibt: «Palmers hat die Ikonostase der Models schon ganz früh entdeckt. Und auch damit den Diskurs mit der Kunst aufgenommen. Die Heroisierung des Subjekts als Kernaussage: Statt der Venus von Botticelli Nadja Auermann, statt der Maja von Goya Tatjana Patitz, statt Tizian als Maler Herb Ritts als Fotograf. Das Model als Inkarnation der Perfektion evoziert Träume. Und Sehnsüchte, die mit den Wäschestücken erworben werden». In bezug auf «Männer als Objekt der voyeuristischen Betrachtung» heißt es ebenso selbstbewußt: «Hier ist Palmers Vorreiter und zugleich Seismograph einer gesellschaftlichen Entwicklung». Jelinek erwähnt in *Gier* die Palmers-Werbung, vgl. Jelinek: *Gier. Ein Unterhaltungsroman*. Reinbek 2000, S. 326.

<sup>30</sup> Jelinek: *Ob Wildnis* (wie Anm. 18), S. 236.

<sup>31</sup> Ebd. S. 239.

dem auch ein Buch gehört, das jenen Diskurs der Macht tradiert und aktualisiert: *Mit Platon zum Profit: Ein Philosophie-Lesebuch für Manager*<sup>32</sup>.

Im kalkulierten Spiel der Merkmale zitiert und konterkariert der Text also zugleich gängige Geschlechterklischees. Erneut dominieren in der Konstellation mit Erich und der Managerin die sozialen Machtverhältnisse die Geschlechterhierarchie. Demgemäß besteht eine besondere Pointe des Textes darin, daß er das Begehren generell als Produkt der Medien beschreibt, d.h. auch Erich wird nun als Sexualobjekt in den Augen der Managerin wie jener alten Dichterin beschrieben: Reflexion einer Tendenz in den Medien, die zunehmend auch Männer als Sexualobjekte inszenieren. In ihrer radikalen Entfremdung von Natur arbeitet die Managerin ausgerechnet an einem Photoband *Du und der Wald*, während die Dichterin anachronistische Naturlyrik schreibt<sup>33</sup>: so oder so ein sentimentaler Kult um die Natur, der im Text mitsamt dem entsprechenden Begehren herbeizitiert wird, wenn es von Erich heißt:

In den zärtlichen Käferflügeln seiner Fingernägel sind Scharten eingewetzt. Er ist einfach und hat nur eine einzige Gestalt zu verlieren. Doch, er besitzt auch Tiefe. Er könnte sich zum Beispiel verlieben. Man kann um ihn herumgehen. Die Frau blickt demnach auf einen Teil der Bevölkerung, der nicht einmal dreißig Jahre zur Unterhaltung bestand. Sie unterhält sich mit ihm. Seine Haut ist wie Gestein. Es befindet sich ein menschliches Glied an ihm. An den Rändern dünnt er ein wenig aus, weil er so oft gewaschen worden ist.<sup>34</sup>

In der Konstellation ist Erich als Klischee des Naturburschen und Sexualobjekt ein Medienspektakel wie die Managerin: eine «Vierfarbenreproduktion» und «schön wie im Film»<sup>35</sup>. Auch seine Attraktivität ist ein Produkt diskursiver bzw. medialer Bedingungen, die der Text kritisch reflektiert. Erich ist in diesem Kontext gleichfalls das Objekt eines obskuren Begehrens, das sich aus dem vergegenwärtigten Diskurs ergibt: dem Diskurs der Naturverbundenheit bzw. dem Kult um die Natur.

Der Kult wird indessen nicht nur in anachronistischer Naturlyrik, in Heimatfilmen und aktuellen Photobänden betrieben, sondern beispielsweise auch in Romanen wie *Salz auf unserer Haut* von Benoîte Groult. Der

---

<sup>32</sup> Alois und Wolfram Weimer: *Mit Platon zum Profit. Ein Philosophie-Lesebuch für Manager*. Frankfurt 1998.

<sup>33</sup> Vgl. Jelinek: *Ob Wildnis* (wie Anm. 18), S. 263.

<sup>34</sup> Ebd. S. 56.

<sup>35</sup> Ebd. S. 216.

französische Roman von 1988 beschreibt eine leidenschaftliche Beziehung zwischen George und Gawain, einer Pariser Intellektuellen als Namensvetterin von George Sand und einem bretonischen Fischer: ihrem Ritter von der rauhen Meeresküste. Und prompt erfüllt er das Klischee so mustergültig wie Erich, als wäre es eine Selbstpersiflage: mit Augen, «blau wie zwei Meeressplitter», mit «Tatarenbackenknochen», mit einem «kupfer-schimmernden Bart», und «männliche Kraft verrieten sowohl die breiten Hände, die aussahen, als seien sie vom Salz erstarrt, als auch der schwer-fällige Gang»<sup>36</sup>. Jelineks Prosa *Ob Wildnis, ob Schutz vor ihr* ist vorwegnehmend auch eine Persiflage auf derart diskursivierte Versprechen, auf den Mythos vom ursprünglich wilden, entfesselten, sagen wir, ozeanischen Begehren.

### *Kurt Janisch und die Gründe der Gewalt*

Zu Objekten des Begehrens, wie die Medien sie präsentieren, gehören vermeintlich Subjekte des Begehrens. Eben diese Vorstellung verabschiedet Jelineks Roman *Gier* aus dem Jahr 2000, indem er ein Spiel mit dem Begriff des Grundes treibt.

Der Polizist Kurt Janisch hat im Sinne des Aufsteiger-Motivs «einen recht hohen Rang erklommen»<sup>37</sup>. Doch er mißbraucht seine Macht, denn statt Gefahr abzuwenden, bildet er in einer typischen Sex-and-Crime-Szene selbst eine Gefahr im Vollzug: Während die 15-jährige Gabriele Fluch, genannt Gabi, ihn per Fellatio sexuell befriedigt, erwürgt er sie mit einem in der Ausbildung gelernten Griff, der zum sofortigen Tod Gabis führt.

Die Erzählerin des Textes setzt sich ausdrücklich ins Verhältnis zum Mörder Kurt Janisch: Er ist «mein Erdachtes», also wiederum ein Produkt der Erzählerin (die selbst zu den Medien gehört und sich in dieser Position reflektiert), eine fiktive Gestalt, die selbst zu Wort kommt und sich auch an die Erzählerin wendet: «Denke mich dir als den unglücklichsten Menschen und gleichzeitig den glücklichsten, wenn du mich schon hier festhalten muß», woraufhin die Erzählerin die Worte Janischs kommentiert, «aus denen ich beinahe ein Gespräch zwischen uns gebaut hätte, aber nur beinahe»<sup>38</sup>. Das “Beinahe” bezeichnet mit dem nicht stattfin-

<sup>36</sup> Groult: *Salz auf unserer Haut*. München 1988, S. 9 und 19.

<sup>37</sup> Jelinek: *Gier* (wie Anm. 29), S. 14.

<sup>38</sup> Ebd. S. 53 und 149. Die gleiche Nähe bis zur erwogenen Identifizierung gilt auch für das Verhältnis der Erzählerin zu Gerti, wenn die Frage gestellt wird: «Die Frau und

denden Gespräch zwischen der Erzählerin und der Männergestalt eine Grenze der Verständigung. Der Text reflektiert darin die insbesondere in den neunziger Jahren in den Medien präsentierten Sexualmörder und die Versuche, die Motive dieser Mörder zu verstehen. Jelinek bedankt sich in einem Vorspann unter anderem bei Andreas Marneros: *Sexualmörder* – ein 1997 im Bonner Psychiatrie-Verlag veröffentlichtes Buch, das den Untertitel *Eine erklärende Erzählung* trägt.

Indes, statt einer Erklärung mit Gründen entwirft der Text ironisch ein Täterprofil im Lichte seines Verhältnisses zu Frauen und mit Verweis auf eine lange Generationenfolge, ein Verweis, der mit ostentativer Ratlosigkeit stehengelassen wird: «Weshalb habe ich bloß mit drei Generationen angefangen, eigentlich sind es sogar vier? Ach, sie sind doch nicht alle gleichzeitig anwesend, und sie sind außerdem alle dasselbe»<sup>39</sup>. Der gleichmacherische Gestus weist vor allem auf ein Milieu und eine Mentalität, die um Bausparverträge und Häuser kreist, also auf die titelgebende *Gier* mit dem entsprechenden «Klassenziel»<sup>40</sup>: das entwickelte Bedürfnis nach Grundbesitz. Darin deutet sich die Persiflage auf die gängige Frage nach den Motiven an, d.h. danach, «was ihn beseelt hat»<sup>41</sup>. Der Roman persifliert das gängige psychologische Sprachspiel der Motivsuche. Er nimmt das Sprachspiel um den *Grund* des Mordes wie des Handelns überhaupt beim Wort und setzt es mit Sprachwitz um. So wird hier ein Mörder als vermeintliches Subjekt, das autonom mit bestimmten Gründen handelt, zum Objekt einer literarischen Betrachtung, die ihn in den Kontext weiterer Determinanten rückt. Dazu gehört das Motiv des Grundbesitzes samt dem «Grundbuch», in dem der Grundbesitz beurkundet wird, der «kein Grund zur Klage» sei, es sei denn, er wird einem streitig gemacht; dazu gehört Janischs Verhältnis zu «Frauen, auf deren Grund und Boden er ein Auge geworfen hatte», und die Ansicht, daß «Frauen im Grunde», so Janisch, «hart hergenommen werden» wollen; dazu gehört das überdeterminierte Motiv des Sees mit einem «Grund, den ich [die Erzählerin] mir lieber nicht vorstellen möchte», und nicht zuletzt der Hinweis auf die Pal-

---

ich, sind wir eins?», ebd. S. 428. Darin ähnelt der Roman der Personenkonstellation als Personalunion in Bachmanns Roman *Malina*, dessen Schlußsatz «Es war Mord» im abschließenden, auf den Selbstmord Gertis bezogenen Satz «Es war ein Unfall» anklängt, ebd. S. 462.

<sup>39</sup> Ebd. S. 18.

<sup>40</sup> Ebd. S. 267.

<sup>41</sup> Ebd. S. 419.

mers-Werbung mit lasziven Models, die als «Vorbild» Janischs Wahrnehmung von Frauen bestimmt: «man sieht dort all die Körper fast bis zum Grund des Seins; kein Grund, neidisch zu werden, meine Damen»<sup>42</sup>. Das Wort vom *Grund* wird selbst zu einem Motiv, das sich in vielen Varianten durch den gesamten Text zieht. So beantwortet der Roman die Frage nach den Gründen des Handelns mit jenen Determinanten und präsentiert sie zugleich als ein weiteres Klischee: Nicht das Individuum, sondern die Gesellschaft sei schuld – ein Klischee, das der Text im fortgesetzten Spiel mit dem Wort vom Grund tendenziell ad absurdum führt.

In diesem Kontext entwirft der Roman die Konstellation des Begehrens als Funktion des Aufstiegsbedürfnisses mit Janisch und einer Frauengestalt namens Gerti Senger: eine aus Wien ins Dorf gezogene ehemalige Fremdsprachenkorrespondentin, Übersetzerin und nebenberuflich Pianistin – und Hausbesitzerin. Janisch hat es allein auf diesen Grundbesitz abgesehen, was im allfälligen Vokabular formuliert wird: «Dem Mann ist das alles im Grund ziemlich egal, er braucht ja nur den Grund, den Rest wird er wegschmeißen»<sup>43</sup>. So zeigt sich auch in seinem Sprachgebrauch, daß der Diskurs des Hausbesitzes die Situation des sexuellen “Besitzens” bestimmt:

Ich will lieber sterben als ohne Haus und Schutz sein. Ich will der Hüter von allem sein, das ist meine Aufgabe, dafür habe ich den Beruf Gendarm gewählt. Da reibe ich mir doch glatt die Hände, spucke sie fleißig an und bahne mir immer wieder den Weg in dich, am liebsten durch die Hintertür, da muß ich dir nicht eigens ein Handtuch übers Gesicht legen. Diesen Eingang, der eigentlich ein Ausgang ist, ziehe ich vor, auch wenn dort das Vorankommen etwas mühsamer ist. Ich denke dabei an etwas ganz anderes. Das kannst du doch noch gar nicht gespürt haben. Wieso schreist du dann jetzt schon dermaßen, wenn der Spieß noch gar nicht gekommen ist, um seine Befehle zu brüllen. Egal. Wenigstens kann ich dir nicht verlorengehen, denn dein Haus, meine dringendste Notwendigkeit, ist ja immer um uns.<sup>44</sup>

Während Janisch beim gewaltsamen Analverkehr an «etwas ganz anderes» denkt, erscheint in seinem symptomatischen Sprachgebrauch der Körper der Frau als eben dieses Andere: als das Haus, in das er eindringt –

---

<sup>42</sup> Ebd. S. 8, 315, 11, 67, 84, 326.

<sup>43</sup> Ebd. S. 292.

<sup>44</sup> Ebd. S. 146f.

ein Zusammenhang, der auch in der Metapher vom «Körperhaus»<sup>45</sup> hergestellt wird. Das Begehren, die sexuelle Gier, ist hier wiederum Funktion eines Aufstiegsbedürfnisses und insbesondere der Besitzgier, die durch die Medien erzeugt und sanktioniert wird. Darin ist die Gestalt Janisch mit seinem Begehren kein Subjekt, sondern nichts als deren Produkt.

So zeigt sich ein letztes Mal, was hier an einigen Texten exemplarisch deutlich werden sollte: Jelineks Prosatexte kritisieren in der konstanten Konstellation variantenreich den Mythos vom natürlichen sexuellen Begehren. Das heißt, sie reflektieren mit je anderen Schwerpunkten dessen historische Bedingungen als Produkt der Medien, im Rahmen einer nach wie vor bestehenden sozialen Hierarchisierung.

---

<sup>45</sup> Ebd. 260. Ich danke Bettina Bannasch, Marlies Janz und Andrea Krauß für ihre hilfreiche Kritik.

Fausto Cercignani  
(Milano)

*Hugo von Hofmannsthal e la crisi esistenziale di Lord Chandos*

Nel riconsiderare l'epistola immaginaria che Hugo von Hofmannsthal intitolò *Ein Brief* (e che più tardi chiamò «Brief des Lord Chandos»)<sup>1</sup> sembra opportuno proporre e sostenere due tesi. La prima è che la crisi vissuta dal fittizio estensore di questa lettera non può essere attribuita, al di là di certi limiti, al poeta e drammaturgo viennese. L'altra tesi è che la condizione descritta dal secondogenito del Conte di Bath nella sua immaginaria risposta a Bacone non rappresenta, come invece molti vorrebbero, un caso esemplare di "scepsi linguistica". Le argomentazioni saranno accompagnate da una rilettura di questo capolavoro di Hofmannsthal, in cui la parola, ben lungi dal mostrarsi in crisi, ci offre uno dei suoi trionfi più alti.

Per "scepsi linguistica" si dovrebbe sempre intendere, com'è noto, lo scetticismo nei confronti delle potenzialità del linguaggio, a prescindere dal loro uso specifico. Nella prospettiva della "scepsi linguistica", che deriva sempre dalla riflessione filosofica, il linguaggio umano è inadatto a rappresentare adeguatamente una qualsiasi realtà, sia essa fisica o psichica. Altra cosa, naturalmente, è un qualsiasi tipo di "critica linguistica" che si rivolga a uno specifico uso del linguaggio senza mettere in discussione il mezzo in

---

<sup>1</sup> Per i passi ripresi da *Ein Brief* si è ricorsi a Ellen Ritter (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke*, vol. XXXI (Erfundene Gespräche und Briefe), Francoforte, Fischer, 1991 (Abbr.: SW XXXI), S. 45-55. Già nell'agosto del 1903, in un'annotazione diaristica, Hofmannsthal chiamava «Brief des Lord Chandos» la sua lettera immaginaria: «Voriges Jahr las ich während der Badezeit die Königsdramen von Shakespeare und die Essays von Bacon, woraus dann der "Brief des Lord Chandos" entstand» (SW XXXI, 291). Quando menziona – qui come altrove – gli «Essays» di Bacone, Hofmannsthal intende riferirsi *Essays or Counsels, Civil and Moral, with other Writings of Francis Bacon*, Londra, G. Newnes, 1902, un volume che include non solo i famosi «Essays» baconiani, ma anche scritti quali «Of the Proficiency and Advancement of Learning» e «The Wisdom of the Ancients».

quanto tale. Come vedremo, nella “Lettera di Lord Chandos” non c’è speculazione filosofica che porti alla “sceptsi linguistica”. C’è invece una grave crisi esistenziale (la perdita della capacità di vedere il mondo come un insieme perfettamente concatenato) che provoca nel giovane letterato e umanista una sorta di paralisi creativa accompagnata da serie difficoltà comunicative nella vita quotidiana ma anche da momenti di comunione mistica con singoli elementi del mondo circostante.

L’epistola immaginaria – composta nell’agosto del 1902 e pubblicata in due puntate nell’ottobre dello stesso anno<sup>2</sup> – si colloca tuttavia in un periodo in cui la riflessione sul linguaggio si era fatta sempre più intensa. Di particolare interesse per il nostro tema sono gli scritti di Fritz Mauthner (1849-1923)<sup>3</sup>, non solo perché Hofmannsthal li conosceva, non solo perché i due si scambiarono alcune lettere proprio su Lord Chandos<sup>4</sup>, ma anche perché lo stesso Mauthner vedeva in Bacone (specialmente per il *Novum Organon*) una sorta di precursore della “sceptsi linguistica”<sup>5</sup>. Il discorso, qui, sarebbe tuttavia troppo complesso, perché dovrebbe dar conto, in qualche misura, di una lunga tradizione che parte dai primi positivisti ed empiristi (in particolare da Locke e da Hume) per passare attraverso l’eclettico Herder (sulla difficoltà di rappresentare gli stati psichici)<sup>6</sup> e arrivare, ancor prima di Mauthner, al solito Nietzsche (per il linguaggio come falsificazione della realtà)<sup>7</sup> o all’immancabile Mach (la parola non coincide necessariamente con un concetto)<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> Sul quotidiano berlinese «Der Tag» del 18 e il 19 ottobre 1902.

<sup>3</sup> Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, vol. I-III, Stoccarda, Cotta, 1901-1902. Sulla critica del linguaggio di Mauthner si veda il lavoro pionieristico di Joachim Kühn, *Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk*, Berlino e New York, de Gruyter, 1975.

<sup>4</sup> Martin Stern (cur.), *Briefwechsel Hofmannsthal – Mauthner*, in «Hofmannsthal-Blätter» 19-20 (1978).

<sup>5</sup> Scrive Mauthner a proposito del *Novum Organon*: «Ich hatte einmal dieses merkwürdige Stück kurz in meine Sprache übersetzt, oft recht frei in den Worten, doch getreu in der Sprache, um die Übereinstimmung Bacons mit der Skepsis der Sprachkritik hervorzuheben. Auf die oft überraschenden sprachkritischen Ergebnisse brauche ich nicht besonders hinzuweisen» – si veda F. M., *Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Monaco, G. Müller, 1910, vol. I, p. 76.

<sup>6</sup> *Über die neuere Deutsche Literatur*, in Bernhard Suphan (cur.), *Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke*, vol. I, Berlino (ristampa: Hildesheim, Olms), 1877, p. 394.

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, in Giorgio Colli e Mazzino Montinari, *Werke*, vol. III, 2, Berlino e New York, de Gruyter, 1973, p. 372.

<sup>8</sup> Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena, Fischer, 1922 [1886], cap. 14, sez. 8: «Was ist eine Abstraktion? Was ist ein

Né sembra utile, qui, illustrare la controversia sul debito di Hofmannsthal nei confronti di Mauthner, che nel 1901 aveva pubblicato i due primi volumi della sua opera più famosa, *Contributi a una critica del linguaggio*<sup>9</sup>. Ma una cosa è certa: Hofmannsthal conosceva il lavoro di Mauthner, da cui riprese alcuni spunti (compreso quello dello sbocco mistico) per la sua lettera immaginaria<sup>10</sup>, così come fece con gli scritti di Bacone<sup>11</sup>. Ciò non significa, tuttavia, che il poeta condividesse le tesi del filosofo, e in particolare quelle più estreme. L'interesse per la riflessione sul linguaggio è una cosa; l'accettazione del silenzio in nome di una presunta inadeguatezza del linguaggio come mezzo artistico e di comunicazione è cosa ben diversa e comunque lontanissima dal modo di sentire e di pensare del poeta. Qui basterà ricordare questa annotazione di Hofmannsthal: «È sciocco pensare che un poeta possa abbandonare il suo mestiere di produrre parole. Se tace e diventa un santo, sarà anche un poeta-santo e contemplerà; anzi intenderà la stessa ascesi in questo modo: guardare se stesso o il fuoco in cui egli brucia»<sup>12</sup>. Sarebbe difficile trovare un passo che renda più chiaramente il modo in cui Hofmannsthal vedeva Lord Chandos nel suo mistico silenzio, non dissimile – in una certa misura – da quello che si prospettò anche a Mauthner.

---

Begriff? Entspricht dem Begriff ein sinnliches Vorstellungsbild? [...] Überhaupt deckt ein Wort, welches aus Not zur Bezeichnung vieler Einzelvorstellungen verwendet werden muß, durchaus noch keinen Begriff [...]». Ernst Mach, *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Lipsia, Barth, 1926 [1905], p. 128: «Ein Wort deckt allerdings nicht immer einen Begriff».

<sup>9</sup> Gustav Landauer, *Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluß an Mauthners Sprachkritik*, Berlino, Fontane, 1903 fu il primo a sostenere che la lettera immaginaria di Hofmannsthal non sarebbe mai nata senza l'opera di Mauthner.

<sup>10</sup> Anche il frammento lirico-drammatico *Jupiter und Semele* (1900) di Hofmannsthal deve qualcosa a un lavoro di Mauthner, e più precisamente alla "fantasia" *Wachen im Herbstwald*, inclusa nel volume *Märchenbuch der Wahrheit* (1896).

<sup>11</sup> Per un attento studio delle fonti baconiane si veda H. Stefan Schultz, *Hofmannsthal and Bacon. The Sources of the Chandos Letter*, in «Comparative Literature» XIII/1 (1961), pp. 1-15.

<sup>12</sup> «Es ist töricht zu denken, daß ein Dichter je seinen Beruf, Worte zu machen, verlassen könnte. [...] Wenn er schweigt und ein Heiliger wird, so wird er auch Dichter-Heiliger sein und kontemplieren, ja selbst Askese wird er so fassen: sich selbst *sehen* oder das Feuer *sehen*, in welchem er verbrennt» (annotazione del 1896) – Bernd Schoeller e Ingeborg Beyer-Ahlert (cur.), *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, vol. X (Reden und Aufsätze III, 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929), Francoforte, Fischer, 1980, p. 414.

Che la lettera non sia un testo in cui si rispecchierebbe – come vorrebbero molti – una profonda crisi dell'autore è dimostrato in primo luogo dalla successiva produzione letteraria di Hofmannsthal. Sarebbe un errore credere che il passaggio dai componimenti lirici più famosi ai lavori teatrali abbia potuto veramente trasformare il poeta in un drammaturgo e librettista che si dedicasse al teatro inteso come “azione” perché non credeva più nelle capacità espressive della “parola”. È vero invece che la parola, insostituibile veicolo dell'espressione lirica, rimase – anche dopo la cosiddetta “svolta” – l'elemento centrale, il fondamento stesso, della sua produzione, teatrale e narrativa. La “svolta” di cui tanto si parla fu casomai dovuta all'affievolirsi della giovanilissima vena poetica e al primo successo nel teatro (*Elektra* fu composta tra il 1901 e il 1903), un genere di cui da sempre il poeta sentiva il richiamo viennese ed europeo.

Hofmannsthal, è bene ricordarlo, pubblicò i suoi primi componimenti poetici nel giugno 1890 e cominciò a frequentare il Café Griensteidl e il cosiddetto “Jung Wien” già nell'autunno dello stesso anno. Fu proprio Hermann Bahr – in quegli anni figura culturale di riferimento per numerosi scrittori e poeti – a “scoprire” il sedicenne ginnasiale dalla ricettività emotiva del tutto straordinaria, il ragazzo prodigio capace di rendere con eccezionale trasporto lirico tutto ciò che lo colpiva. Ma non dobbiamo dimenticare che questo breve e intenso periodo di scambi e riflessioni, letture e confronti rafforzò le basi artistiche e culturali di un giovane che, con l'aiuto del padre, si era già nutrito dei valori della classicità e della tradizione drammaturgica europea, nonché di quella austriaca, a lui sempre vicinissima, anche fisicamente, perché legata alla funzione istituzionale e sociale del Burgtheater di Vienna.

Nessuna crisi profonda o duratura del poeta, dunque, ma un momento particolarmente intenso dell'esperienza personale e artistica, un momento rielaborato – così come succede in altri lavori del poeta – in un contesto completamente diverso da quello del vissuto. Scrivendo a Leopold von Andrian che gli rimproverava di aver offerto confessioni e riflessioni personali nascondendosi dietro una maschera storica, Hofmannsthal riferisce che nell'agosto del 1902 aveva spesso sfogliato i saggi di Bacone, rimanendo affascinato dalla particolare «intimità» di quell'epoca e dal modo in cui allora si percepiva l'antichità. Quelle letture estive, continua il poeta, gli avevano fatto venire la voglia di comporre qualcosa nello stile dell'epoca, e su questa rivisitazione storica aveva poi innestato, per così dire, la sostanza del testo, un «contenuto» che aveva dovuto prendere a prestito da un'in-

tima esperienza personale per evitare che riuscisse troppo «freddo» e artificioso<sup>13</sup>.

Hofmannsthal non vuole certo offrire – e lo ribadisce in questa lettera all'amico – un «dialogo tra morti», una sorta di ricostruzione formale e, per così dire, «in costume d'epoca». Ciò che gli sta veramente a cuore, qui come altrove, è stabilire una continuità con il passato grazie a contenuti che in qualche modo possano essere vicini alla sua sensibilità e a quella del suo tempo, ma evitando qualsiasi identificazione tra autore e personaggio. Se ciò accadesse, allora per Hofmannsthal andrebbe perso (lo sostiene lui stesso) tutto il fascino del suo lavoro, un lavoro che mira a far percepire i tempi passati come «non del tutto morti», a far sentire ciò che è apparentemente estraneo e lontano come un qualcosa di vicino e di affine<sup>14</sup>.

Passando ora all'epistola immaginaria, bisogna dire che lo stile (lo «Sprechtton» di cui parlava il poeta viennese) è sempre lontanissimo da quello di Bacone e richiama piuttosto quello di Novalis, il cui *Monolog* è citato dallo stesso Hofmannsthal in una lettera a Fritz Mauthner del 3 novembre 1902<sup>15</sup>, uno scritto che si colloca nel più ampio contesto della loro discussione sulle reciproche influenze.

Va inoltre osservato che l'estensore dell'epistola immaginaria è, in quanto tale, del tutto fittizio, mentre un Philipp Lord Chandos è real-

---

<sup>13</sup> Walter H. Perl (cur.), *Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian. Briefwechsel*, Francoforte, Fischer, 1968, p. 160: «Von dem was Du tadelnd bemerkst will ich nur eines mit einem Einwand aufnehmen. Nämlich daß Du sagst, ich hätte mich zu diesen Geständnissen oder Reflexionen nicht einer historischen Maske bedienen, sondern sie direkt vorbringen sollen. Ich ging aber wirklich vom entgegengesetzten Punkt aus. Ich blätterte im August öfter in den Essays von Bacon, fand die Intimität dieser Epoche reizvoll, träumte mich in die Art und Weise hinein wie diese Leute des sechzehnten Jahrhunderts die Antike empfanden, bekam Lust etwas in diesem Sprechtton zu machen und der Gehalt, den ich um nicht kalt zu wirken, einem eigenen inneren Erlebnis, einer lebendigen Erfahrung entleihen mußte, kam dazu» (lettera del gennaio 1903).

<sup>14</sup> *Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian. Briefwechsel*, p. 160: «Ich dachte und denke an eine Kette ähnlicher Kleinigkeiten. Das Buch würde heißen "erfundene Gespräche und Briefe". Ich denke darin kein einziges bloß formales, kostümiertes Totengespräch zu geben – der Gehalt soll überall für mich und mir Nahestehende aktuell sein –, aber wenn Du mich wieder heißen wolltest, diesen Gehalt direkt geben, so ginge für mich aller Anreiz zu dieser Arbeit verloren – der starke Reiz für mich ist, vergangene Zeiten nicht ganz tot sein zu lassen, oder fernes Fremdes als nah verwandt spüren zu machen» (lettera del gennaio 1903).

<sup>15</sup> Si veda Martin Stern (cur.), *Briefwechsel Hofmannsthal – Mauthner*, in «Hofmannsthal-Blätter» 19-20 (1978), pp. 33-34.

mente esistito nella famiglia del Conte di Bath, che vanta origini anglo-normanne<sup>16</sup>. Ciò che più conta, tuttavia, è che il giovane Lord Chandos si rivolge a Bacone – siamo nell'agosto del 1603 – con l'intento di giustificarsi con l'autorevole amico descrivendo la condizione che lo ha portato all'assoluta rinuncia all'attività letteraria. Rispondendo alle preoccupate sollecitazioni del famoso filosofo, scienziato e uomo di stato, il ventiseienne letterato e umanista sostiene di sentirsi molto cambiato rispetto al tempo in cui, diciannovenne, componeva divertimenti pastorali che «procedevano barcollando sotto lo sfarzo delle loro stesse parole»<sup>17</sup>, oppure da quando, ventitreenne, aveva composto un piccolo trattato che dimostrava tutto l'entusiasmo del raffinato intenditore per la concezione e la costruzione della struttura dei periodi latini<sup>18</sup>. Non riconoscendosi più in questi brillanti esercizi di retorica, rifiutando quegli strumenti retorici che «non arrivano a penetrare nell'intimo delle cose»<sup>19</sup>, Lord Chandos si è reso conto che «un abisso insuperabile»<sup>20</sup> lo separa ormai da una qualsiasi attività letteraria futura, così come dai lavori già prodotti, che ora gli sembrano del tutto estranei.

La crisi di Lord Chandos sembra quindi dovuta a una riflessione sul linguaggio, alla sopravvenuta consapevolezza che un determinato tipo di linguaggio, tradizionale e retorico, può servire a costruire strutture linguistiche complesse e sontuose ma incapaci di esprimere l'essenza delle cose. Ma l'accento al rapporto dell'autore con il suo piccolo trattato latino – il cui titolo non gli appare più come un insieme ricco di significato, bensì come una sequela di parole isolate<sup>21</sup> – fa intuire qualcosa che va oltre il

<sup>16</sup> Si veda P. H. Reany, *A Dictionary of British Surnames*, Londra, Routledge and Kegan Paul, 1976, s.v. Alle origini anglo-normanne si deve il fatto che ancora oggi la famiglia pronuncia [ʃændɔs] e non, come comunemente avviene anche tra gli anglosassoni, [tʃændɔs].

<sup>17</sup> SW XXXI, 45: «diese unter dem Prunk ihrer Worte hintaumeienden Schäferspiele».

<sup>18</sup> SW XXXI, 45: «jenes Gefüge lateinischer Perioden [...], dessen geistiger Grundriß und Aufbau [den Dreiundzwanzigjährigen] entzückte».

<sup>19</sup> SW XXXI, 46: «Rhetorik, die gut ist für Frauen oder für das Haus der Gemeinen, deren von unserer Zeit so überschätzte Machtmittel aber nicht hinreichen, ins Innere der Dinge zu dringen». Oltre alla “Camera dei Comuni”, Lord Chandos chiama qui in causa anche le donne per il vecchio detto di Platone (ovviamente noto anche a Bacone) che la retorica è simile all'arte culinaria.

<sup>20</sup> SW XXXI, 46: «ein [...] brückenloser Abgrund».

<sup>21</sup> SW XXXI, 45-46: «der Titel jenes kleinen Traktates [mich] fremd und kalt anstarrt, ja daß ich ihn nicht als ein geläufiges Bild zusammengefaßter Worte sogleich auffassen, sondern nur Wort für Wort verstehen konnte, als träten mir diese lateinischen Wörter, so verbunden, zum erstenmale vors Auge».

puro e semplice rifiuto della retorica tradizionale. La crisi di Lord Chandos (come lui stesso ammette) è ben più profonda: ha un che di strano, di sconveniente, di morboso. È, in sostanza, «una malattia dello spirito»<sup>22</sup>, la malattia che assale e afferra l'umanista quando non riesce più a percepire tutto ciò che esiste come «una grande unità», come un unico insieme in cui spiritualità e fisicità siano perfettamente conciliabili, e tutte le “cose” – animate e inanimate – abbiano pari dignità<sup>23</sup>. Una volta svanito questo stato di «perdurante ebbrezza»<sup>24</sup> in cui nulla viene percepito come apparente e ingannevole, una volta scomparsa la condizione che consente di vedere metafore in ogni “cosa”, di percepire ogni creatura come «chiave» per accedere alle altre<sup>25</sup>, ecco che qualsiasi progetto di futura creatività letteraria sembra farsi impossibile. Così è stato, continua Lord Chandos, per l'idea di rappresentare i primi anni del regno di Enrico VIII, il sogno di offrire antiche leggende e racconti mitologici come «geroglifici di una saggezza misteriosa e inesauribile»<sup>26</sup>, l'ambizione di riunire massime, sentenze, riflessioni in un'opera di arricchimento spirituale intitolata *Nosce te ipsum*.

Ciò che più conta, però, è che, insieme a questi progetti concepiti quando Lord Chandos condivideva con Bacone un «entusiasmo» davvero bello<sup>27</sup>, svanisce anche la capacità di riconoscere e individuare (sull'esempio di Sallustio) «quella profonda, vera, intima forma che può essere intuita solo al di là del recinto degli artifici retorici», quella forma che – impregnando e sublimando la materia – genera a un tempo «poesia e verità»,

<sup>22</sup> SW XXXI, 46: «eine Sonderbarkeit, eine Unart, wenn Sie wollen eine Krankheit meines Geistes».

<sup>23</sup> SW XXXI, 47: «Um mich kurz zu fassen: Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden. [...] Das eine war wie das andere; keines gab dem andern weder an traumhafter überirdischer Natur, noch an leiblicher Gewalt nach».

<sup>24</sup> Si veda sopra, alla nota 23.

<sup>25</sup> SW XXXI, 48: «überall war ich mitten drinnen, wurde nie ein Scheinhaftes gewahr: Oder es ahnte mir, alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern».

<sup>26</sup> SW XXXI, 46-47: «Ich wollte die Fabeln und mythischen Erzählungen [...] aufschließen als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit». Il passo riprende liberamente alcune espressioni usate da Bacone in scritti quali «Of the Proficiency and Advancement of Learning» e «The Wisdom of the Ancients», che Hofmannsthal poteva leggere alle pagine 304 e 646-647 del già citato volume *Essays or Counsels*.

<sup>27</sup> SW XXXI, 46: «in den gemeinsamen Tagen schöner Begeisterung».

un «contrapporsi di forze eterne», un qualcosa di magnifico «come musica e algebra»<sup>28</sup>.

Questo passo così ricco di rimandi (anche novalisiani) contribuisce a chiarire un ulteriore, e ben più grave aspetto, della crisi in cui Lord Chandos è venuto a trovarsi. Il confronto tra la felice stagione progettuale di un tempo e la condizione che lo spinge a giustificarsi porta inevitabilmente alla conclusione che la malattia spirituale del giovane letterato e umanista ha prodotto non solo l'impossibilità di riconoscersi nel linguaggio tradizionale e retorico, ma anche una paralisi creativa che dura da molto tempo e che sembra insanabile.

Perfino questa paralisi creativa è però ben poca cosa rispetto alla profonda crisi esistenziale che attanaglia l'estensore della lettera. Passato da uno stato di felice esaltazione (che ora sembra «tronfia presunzione») al-l'infima condizione del timore e della debolezza spirituale, Lord Chandos sembra non aver più via di scampo. Tutto si ritrae davanti a lui: la fede in cui potrebbe trovare rifugio (ma le concezioni religiose lo lasciano freddo), così come «i concetti terreni»<sup>30</sup>, i pilastri su cui si basa il pensiero. La crisi non è solo scoperta dei limiti del linguaggio tradizionale, non è solo paralisi creativa per la temporanea impossibilità di trovare la «vera» forma poetica: è qualcosa di ancor più grave, qualcosa che lo stesso Lord Chandos riassume così: «Mi è completamente sfuggita la capacità di pensare coerentemente a una qualsiasi cosa, o di parlarne»<sup>31</sup>. L'impossibilità di ricorrere ai concetti, alle «parole astratte» («di cui pure la lingua deve valersi»), implica l'impossibilità di esprimere un qualsiasi giudizio riguardo a una qualsiasi questione<sup>32</sup>: da quelle politiche a quelle familiari – fino al disagio

<sup>28</sup> SW XXXI, 46: «jene[ ] tiefe[ ], wahre[ ], innere[ ] Form, die jenseits des Geheges der rhetorischen Kunststücke erst geahnt werden kann, die, von welcher man nicht mehr sagen kann, daß sie das Stoffliche anordne, denn sie durchdringt es, sie hebt es auf und schafft Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra». Questo entusiastico rimando, non solo alla musica, ma anche all'algebra è comprensibile solo in chiave novalisiana: «Die Algebra ist die Poesie», «Die Musik hat viel Ähnlichkeit mit der Algebra». Hofmannsthal trovò questi ed altri passi in Carl Meißner (cur.), *Novalis. Sämtliche Werke*, Firenze e Lipsia, Diederichs, 1898 (vol. III, pp. 7 e 259).

<sup>29</sup> SW XXXI, 48: «eine[ ] so aufgeschwollene[ ] Anmaßung».

<sup>30</sup> SW XXXI, 48: «auch die irdischen Begriffe entziehen sich mir in der gleichen Weise».

<sup>31</sup> SW XXXI, 48: «Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen».

<sup>32</sup> SW XXXI, 48-49: «die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß

provocato non solo da parole quali “spirito”, “anima”, “corpo”, ma anche da qualsiasi conversazione quotidiana (per quanto banale e scontata), perché tutto sembra ormai assolutamente «indimostrabile, mendace, lacunoso»<sup>33</sup>.

La capacità di dare ordine al tutto, di cogliere le “cose” nella loro interezza e concatenazione, è dunque venuta meno non solo nella sfera della creazione letteraria, ma anche in quella del vissuto quotidiano. Ed essendo venuto a mancare «lo sguardo semplificatorio dell’abitudine»<sup>34</sup>, ogni cosa appare come frammento senza senso, dettaglio, porzione infinitesimale. E quando tutto si scompone in elementi sempre più piccoli e isolati, ecco che nulla si lascia più «racchiudere in un concetto»<sup>35</sup>, ecco che le parole astratte si sfanno in bocca come «funghi ammuffiti»<sup>36</sup>, ecco che le parole – tutte le parole – galleggiano intorno come relitti, si trasformano in occhi che scrutano e che costringono a scrutare, diventano vortici spaventosi che portano al nulla più assoluto<sup>37</sup>. Anche il tentativo di trovare la salvezza nei «concetti circoscritti e ordinati» di Seneca e di Cicerone<sup>38</sup> si risolve in un fallimento, perché i loro intrecci – armoniosi, ma lontani e irraggiungibili – producono un senso di estraneità e di «tremenda solitudine»<sup>39</sup>.

Questa crisi esistenziale fa sì che Lord Chandos conduca, ormai, una vita che scorre via «priva di spirito e di pensiero»<sup>40</sup>, un’esistenza che, al-

---

bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze».

<sup>33</sup> SW XXXI, 49: «Dies alles erschien mir so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich».

<sup>34</sup> SW XXXI, 49: «Es gelang mir nicht mehr, [die Menschen und Handlungen] mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen».

<sup>35</sup> SW XXXI, 49: «Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen».

<sup>36</sup> Si veda, sopra, la nota 32.

<sup>37</sup> SW XXXI, 49: «Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt».

<sup>38</sup> SW XXXI, 50: «An dieser Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe hoffte ich zu gesunden».

<sup>39</sup> SW XXXI, 50: «Es überkam mich unter [diesen Begriffen] das Gefühl furchtbarer Einsamkeit».

<sup>40</sup> SW XXXI, 50: «Seither führe ich ein Dasein, das Sie, fürchte ich, kaum begreifen können, so geistlos, ja gedankenlos fließt es dahin».

meno in apparenza, non differisce molto da quella dei suoi vicini o parenti e, più in generale, dell'aristocrazia terriera alla quale appartiene. In questa condizione di «inimmaginabile vuotezza»<sup>41</sup>, il nobiluomo si vede costretto a ricorrere a tutte le risorse della sua buona e severa formazione per nascondere alla moglie e alla sua gente l'indifferenza che ormai suscitano in lui le faccende dei suoi possedimenti.

Questo forzato ripiegamento sulla fisicità del quotidiano non esclude, tuttavia, attimi «felici e rinvigoriscenti»<sup>42</sup> in cui un qualcosa di indefinibile riempie una qualsiasi manifestazione sensibile dell'ambiente quotidiano «con un flusso crescente e repentino di vita superiore»<sup>43</sup>. Il recipiente di questa «rivelazione» può essere una qualsiasi “cosa” – animata o inanimata – oppure un qualsiasi evento, ma comunque un qualcosa su cui normalmente lo sguardo scivola via con naturale indifferenza<sup>44</sup>. Perfino la precisa rappresentazione mentale di un «oggetto assente» può essere colmata fino all'orlo da questa «marea di sentimento divino che sale delicata e repentina»<sup>45</sup>. E il momento in cui le mille “cose” e i mille avvenimenti del mondo circostante assumono per Lord Chandos «un'impronta sublime e commovente» non può essere volontariamente evocato in alcun modo, ma si presenta improvvisamente e misteriosamente, grazie a un incomprensibile processo di selezione<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> SW XXXI, 52: «ein Leben von kaum glaublicher innerer Leere».

<sup>42</sup> SW XXXI, 50: «ein Dasein, [...] das nicht ganz ohne freudige und belebende Augenblicke ist».

<sup>43</sup> SW XXXI, 50: «Es wird mir nicht leicht, Ihnen anzudeuten, worin diese guten Augenblicke bestehen; die Worte lassen mich wiederum im Stich. Denn es ist ja etwas völlig Unbenanntes, und auch wohl kaum Benennbares, das, in solchen Augenblicken, irgend eine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung mit einer überschwellenden Flut höheren Lebens wie ein Gefäß erfüllend, mir sich ankündet».

<sup>44</sup> SW XXXI, 50: «Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden».

<sup>45</sup> SW XXXI, 50: «Ja, es kann auch die bestimmte Vorstellung eines abwesenden Gegenstandes sein, dem die unbegreifliche Auserwählung zuteil wird, mit jener sanft und jäh steigenden Flut göttlichen Gefühles bis an den Rand gefüllt zu werden».

<sup>46</sup> SW XXXI, 50: «Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzlich in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen».

La famosa descrizione dei ratti avvelenati – fornita da Lord Chandos come esempio di rappresentazione mentale che si fa recipiente di rivelazione – tende a chiarire meglio la condizione del nobiluomo in questi momenti, al di là di ogni erudito rimando alla distruzione di Alba Longa, alle fiamme di Cartagine e al pianto di Niobe convertita in pietra per la perdita dei figli. La disperata lotta contro la morte della nidiata animalesca non provoca in Lord Chandos un senso di compassione, bensì molto di più e al tempo stesso molto di meno, vale a dire «una partecipazione immane», quasi «un fluire in quelle creature»<sup>47</sup>, insomma una «presenza d'infinito» simile a quella che intuisce quando il suo occhio cade sul coleottero acquatico che attraversa lo specchio d'acqua all'interno di un annaffiatoio dimenticato sotto un noce – nei cui pressi, da allora, Lord Chandos percepisce sempre «un persistente senso del prodigioso», è preso da «brividi più che terreni»<sup>48</sup>.

In momenti come questi tutto sembra acquistare vita e significato: le cose e le creature si manifestano come presenze amorevoli e appaganti; e il corpo parrebbe consistere di «pure e semplici cifre», di segni di una scrittura segreta capaci di svelare ogni cosa<sup>49</sup>. E in quegli stessi attimi l'estensore della lettera ritiene possibile trasfondersi, «fluire» in qualsiasi elemento del mondo circostante, al di là di ogni contrapposizione<sup>50</sup>; sente che si potrebbe addivenire a «un nuovo, presago rapporto» con tutto ciò che esiste – se soltanto, aggiunge, cominciassimo a «pensare con il cuore»<sup>51</sup>. Lo stesso Lord Chandos, tuttavia, non saprebbe dire se questi casi davvero singolari di «strano incantamento», siano da attribuire «allo spirito o al corpo»<sup>52</sup>. Una cosa è comunque certa: la misteriosa armonia che li caratte-

---

<sup>47</sup> SW XXXI, 51: «Es war viel mehr und viel weniger als Mitleid: ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe».

<sup>48</sup> SW XXXI, 52: «eine[ ] solche[ ] Gegenwart des Unendlichen»; «das Nachgefühl des Wundervollen»; «die mehr als irdischen Schauer».

<sup>49</sup> SW XXXI, 52: «Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen».

<sup>50</sup> SW XXXI, 52: «und es gibt unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte».

<sup>51</sup> SW XXXI, 52: «Es ist mir dann, [...] als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken».

<sup>52</sup> SW XXXI, 52: «Fällt aber diese sonderbare Bezauberung von mir ab, so weiß ich nichts darüber auszusagen [...]. Von diesen sonderbaren Zufällen abgesehen, von denen ich übrigens kaum weiß, ob ich sie dem Geist oder dem Körper zurechnen soll, lebe ich ein Leben von kaum glaublicher Leere».

rizza attraversa e «intesse», insieme a lui, «il mondo intero»<sup>53</sup> e provoca una «sensazione di gioia»<sup>54</sup> che non ha nome.

La segreta attrazione per la «muta essenza» di “cose” che possono improvvisamente diventare «fonte di questa enigmatica e sconfinata estasi», di questa esaltazione che nasce e si sviluppa «senza parole», fa sì che Lord Chandos si dedichi alle faccende di tutti i giorni con lo sguardo sempre rivolto verso oggetti e animali – sia pur miseri o grossolani – dell’ambiente contadino<sup>55</sup>. In tutto ciò lo conforta il paragone con Lucio Licinio Crasso, che versò lacrime per la morte di una docile murena del suo laghetto artificiale<sup>56</sup>. E talvolta gli sembra perfino che il famoso oratore sia un’immagine speculare dell’umanista che pensa a lui, un’immagine proiettata fino ai suoi giorni «oltre l’abisso dei secoli»<sup>57</sup>. Il tormento dovuto all’impossibilità di descrivere con parole adeguate l’esaltazione provata nei momenti già ricordati si concentra così sull’immagine di Crasso in maniera talmente intensa che il cervello di Lord Chandos sembra invadere tutto il suo corpo come una scheggia infuocata, in una sorta di «pensare febbrile» che si serve di un «materiale», ovvero di un mezzo, «più immediato, più fluido e più ardente delle parole»<sup>58</sup>.

La difficoltà più volte richiamata di esprimere con le parole stati d’animo e sensazioni particolari<sup>59</sup> culmina qui nel rimando a un modo diverso di pensare, a un pensare che non usa la parola come tramite. Nell’abbandonarsi a questo nuovo tipo di pensiero, Lord Chandos si ritrova in balia di un fenomeno complesso e travolgente, i cui rapidi movimenti a

<sup>53</sup> SW XXXI, 52: «ich könnte dann ebensowenig in vernünftigen Worten darstellen, worin diese mich und die ganze Welt durchwebende Harmonie bestanden und wie sie sich mir fühlbar gemacht habe».

<sup>54</sup> SW XXXI, 53: «mein unbenanntes seliges Gefühl».

<sup>55</sup> SW XXXI, 53: «Keiner [...] wird eine Ahnung haben, [...] daß mein Auge [...] unter all den ärmlichen und plumpen Gegenständen einer bürgerlichen Lebensweise nach jenem einen sucht, dessen unscheinbare Form, dessen von niemand beachtetes Daliegen oder -lehnen, dessen stumme Wesenheit zur Quelle jenes rätselhaften, wortlosen, schrankenlosen Entzückens werden kann».

<sup>56</sup> L’aneddoto ricorre anche negli «Apophthegms» di Bacone, che Hofmannsthal poteva leggere a p. 734 del già citato volume *Essays or Counsels*.

<sup>57</sup> SW XXXI, 53-54: «Ich weiß nicht, wie oft mir dieser Crassus mit seiner Muräne als ein Spiegelbild meines Selbst, über den Abgrund der Jahrhunderte hergeworfen, in den Sinn kommt».

<sup>58</sup> SW XXXI, 54: «Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte».

<sup>59</sup> Si vedano, per esempio, le note 43, 46 e 53.

spirale non sembrano tuttavia portare – a differenza di quanto accade con i «vortici del linguaggio» – in una dimensione senza fondo. Invece di spingere l'individuo verso il vuoto più assoluto, i vortici di questo «pensare febbrile» hanno come punto di arrivo «il grembo più profondo della pace», il rifugio dell'appagamento interiore<sup>60</sup>.

Nel finale dell'epistola – in cui riemerge anche l'agnosticismo religioso che caratterizza lo scritto – Lord Chandos affida all'«infinita superiorità spirituale»<sup>61</sup> di Bacone il compito di collocare questa sua strana condizione in quel regno dei fenomeni spirituali e fisici che si stende così armoniosamente davanti al «primo inglese della sua epoca»<sup>62</sup>. Al giovane letterato e umanista non resta che una sola conclusione: il linguaggio nel quale gli sarebbe forse dato «non solo di scrivere, ma anche di pensare» non è né il latino, né l'inglese e neppure l'italiano o lo spagnolo, bensì una lingua «delle cui parole non una» gli è nota, un linguaggio nel quale gli parlano «le cose mute» e nel quale forse un giorno, ormai nella tomba, si giustificherà «davanti a un giudice sconosciuto»<sup>63</sup>.

\* \* \*

Una volta stabilito che la condizione descritta da Lord Chandos non rappresenta un caso esemplare di “sceptsi linguistica” e che la sua lettera a Bacone non riflette una profonda crisi di Hofmannsthal, possiamo ritornare alla grande preoccupazione del poeta (quella di far percepire la continuità rispetto al passato) per domandarci in che senso e fino a che punto sia possibile considerare l'epoca di Lord Chandos e di Bacone vicina a quella dei primi del Novecento. Al di là di un'affinità che, nel caso di Hofmannsthal, si estende in generale a tutte le epoche precedenti (ma in particolare a quelle che hanno saputo apprezzare l'antichità greco-latina),

---

<sup>60</sup> SW XXXI, 54: «Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens».

<sup>61</sup> SW XXXI, 54: «Ihre[ ] unendliche[ ] geistige[ ] Überlegenheit».

<sup>62</sup> SW XXXI, 55: «de[r] erste[ ] Engländer [s]einer Zeit».

<sup>63</sup> SW XXXI, 54: «weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde».

bisogna dire che il denominatore comune, qui, è la riflessione sull'ampio contesto del rapporto tra l'io e il mondo circostante. Riflessione che non implica necessariamente, si badi bene, coincidenza di posizioni o di vedute, ma che tuttavia consente di stabilire un sorta di ponte attraverso i secoli grazie a preoccupazioni comuni che spingono a meditare e ad approfondire alcune tematiche. Né si deve insistere troppo – come invece ha fatto qualcuno – sulla vicinanza di vedute tra Lord Chandos e Bacone nel momento in cui il primo redige la sua famosa lettera. Hofmannsthal sa usare molto bene alcuni passi degli scritti di Bacone sia per descrivere la crisi del giovane letterato e umanista, sia per contrapporla, indirettamente, alla posizione dello stesso Bacone. Non è dunque possibile sostenere che Lord Chandos si rivolge a Bacone perché sicuro di ottenere la sua comprensione sulla base di un sentire comune. Al di là dell'amicizia che lega i due uomini, resta infatti la valutazione negativa di colui che rappresenta la nuova prospettiva scientifica della sua epoca. Non dimentichiamo che, per Bacone, il giovane amico è malato e ha necessità di cure mediche, non soltanto per vincere il proprio «male», ma ancor di più per acuire la comprensione del suo stato d'animo<sup>64</sup>.

E questa valutazione negativa era certamente condivisa da Hofmannsthal, pur nella consapevolezza che proprio quello stesso «male» avrebbe potuto cogliere anche lui in qualsiasi momento. Per il «mistico senza mistica», per l'agnostico malato di eccessiva «devozione per il mondo», l'«itinerario mistico», l'«introversione come percorso di penetrazione nell'esistenza» può avere un solo sbocco, vale a dire quel «decoro del silenzio»<sup>65</sup> che il poeta viennese seppe invece evitare perfino quando si rivolgeva a se stesso nel suo diario più intimo. Hofmannsthal era infatti ben consapevole – come abbiamo già visto – che se avesse intrapreso la via del misticismo, sarebbe stato costretto a contemplare, oltre al resto, anche il fuoco che lo avrebbe consumato e distrutto<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> SW XXXI, 54: «[Sie] meinen, ich bedürfe der Medizin nicht nur, um mein Übel zu bändigen, sondern noch mehr, um meinen Sinn für den Zustand meines Innern zu schärfen». Si confronti Francis Bacon, «Of the Proficiency and Advancement of Learning», in *Essays or Counsels*, cit., p. 391: «they need medicine not only to assuage the disease, but to awake the sense».

<sup>65</sup> Si veda *Ad me ipsum* (1917, dopo il 26 agosto): «Die Intro-version als Weg in die Existenz. (Der mystische Weg.) // a.) Chandos-brief. Situation des Mystikers ohne Mystik. // Dazu zuviel "Weltfrömmigkeit". // Der Anstand des Schweigens als Resultat. // b.) andere Versuche der Introversion [...]» (SW XXXI, 295).

<sup>66</sup> Si veda sopra, alla nota 12.

Nel concepire la lettera immaginaria, Hofmannsthal sembra dunque essersi prefisso lo scopo di rappresentare il destino di colui che passa dalla condizione di finissimo letterato a quella del silenzio senza ritorno. Cominciando a percepire il mistero della realtà, di quelle “cose” quotidiane e al tempo stesso enigmatiche che lo circondano, Lord Chandos non è capace di trovare un linguaggio che ne suggerisca l'essenza. Avendo intuito che una misteriosa armonia attraversa e «intesse», insieme a lui, «il mondo intero», ed essendo abituato a usare un linguaggio retorico e fossilizzato, Lord Chandos si accorge di non poter più “dire” e dunque di non saper più scrivere. Da fine letterato qual è, ma non da vero poeta, non sa trovare il linguaggio della poesia, il linguaggio che – così come ogni altro mezzo artistico – non può “dire”, ma deve necessariamente accontentarsi di “suggerire”. Lo sbocco della sua crisi esistenziale non può dunque essere diverso dal silenzio e dall'isolamento, sia pure accompagnati, di tanto in tanto, da quei momenti di comunione e armonia con le “cose” che lo spingono sempre di più verso una mistica in qualche misura vicina a quella di Fritz Mauthner<sup>67</sup>.

Nel grande paradosso di colui che sostiene di non poter più “dire”, e che intanto “suggerisce” con straordinaria potenza espressiva ciò che prova e che ha provato, non è forse eccessivo cogliere il trionfo più alto della parola proprio nel momento in cui la “scepsi linguistica” tendeva a riemergere dalla mai sopita riflessione sul linguaggio. Trionfo della parola: perché proprio grazie alla scrittura Hofmannsthal riesce a esorcizzare – qui come in altri scritti – la minaccia dell'autodistruzione dell'uomo e del poeta. Trionfo della parola: perché proprio grazie alla scrittura Hofmannsthal ci dà la dimostrazione che nessuno stato d'animo può essere comunicato senza un linguaggio e che il linguaggio poetico può e deve suggerire, non solo l'indicibile, ma anche ogni sfumatura del sentire.

---

<sup>67</sup> Fritz Mauthner, *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande*, vol. IV, Stoccarda e Berlino, Deutsche Verlags-Anstalt, 1923, p. 447: «Sprachkritik war mein erstes und ist mein letztes Wort. Nach rückwärts blickend ist die Sprachkritik alles zermalmende Skepsis, nach vorwärts blickend, mit Illusionen spielend, ist sie eine Sehnsucht nach Einheit, ist sie Mystik». E nella premessa alla seconda edizione del primo volume dei *Beiträge* (1906) aveva scritto: «Es gab in den Monaten der Umarbeitung hochmütige Stunden, in denen ich die Macht fühlte, erdenfeste und erdennahe Mystik mit himmelheiterer und himmelferner Skepsis zu verbinden» (vol. I, p. 627).



Eva Reichmann  
(Bielefeld)

*Charlotte Birch-Pfeiffer  
und ihre Beziehung zum Wiener Vorstadttheater*

Viele Stücke aus dem Repertoire der Wiener Vorstadttheater des 18. und 19. Jahrhunderts tragen Frauennamen oder verweisen durch den Titel darauf, daß eine weibliche Figur eine bedeutende Rolle spielt. Dies beginnt schon mit Philip Hafner, welcher als erster Autor des Vorstadttheaters gilt, der seine Stücke vollständig ausgeschrieben und publiziert hat und sogar Johann Nepomuk Nestroy, der ungekrönte König des Wiener Vorstadttheaters, der Stücke hauptsächlich deshalb schrieb, um interessante Rollen für sich selbst zu haben, setzt in Stücken wie *Martha*, *Das Mädchen aus der Vorstadt* oder *Judith und Holofernes* Frauen in die Titel seiner Stücke<sup>1</sup>.

Frauen als Titelheldinnen, aber keine Frauen als Verfasserinnen von Theaterstücken – so präsentiert sich dem Betrachter die Welt des Wiener Vorstadttheaters. Im Gegensatz zum tatsächlichen Leben in der Vorstadt, wo die Stücke hauptsächlich gespielt wurden, präsentiert sich das Theater von seiner literarischen und merkantilischen Seite als männerdominierte Gesellschaft. Nur zwei Schauspielerinnen wird nachgesagt, daß sie Stücke verfaßt haben sollen.

Eine ist Eleonore Condorussi, eine bekannte Schauspielerin des Volkstheaters, welche angeblich einige wenige Stücke geschrieben haben soll. Die Posse *Die Räuber bei der Hausunterhaltung* oder *Die Gefangenen* ist überliefert und wird ihr zugeschrieben. Das Manuskript zum eben genannten

---

<sup>1</sup> *Die bürgerliche Dame* heißt ein Stück von Hafner, *Evakathl und Schnudi* ein anderes. Als Beispiele von den bekanntesten Dichtern der Vorstadttheater seien hier genannt: *Donauweibchen* von K. F. Hensler, *Die Braut in der Klemme* von Friedrich Kringsteiner, *Die schlimme Lisl* oder *Die falsche Primadonna* von Adolf Bäuerle, *Die Entführung der Prinzessin Europa* oder *Arsena, die Männerfeindin* von Karl Meisl oder *Roderich und Kunigunde* von Ignaz Franz Castelli.

Stück, welches in der Sammlung des Wiener Theatermuseums aufbewahrt wird, nennt als Datum für die Erstaufführung den 20. Mai 1843; Jeanne Benay jedoch nennt in Zusammenhang mit ihrer Forschung zu Friedrich Kaiser den 28. April 1840 als Datum der Erstaufführung für das Theater an der Wien. Dies würde bedeuten, daß das Manuskript in der Theatersammlung u.U. nicht das Original darstellt. Fest steht, daß das Manuskript der Theatersammlung keine Unterschrift trägt; ein großer Teil – nämlich die Couplets und Lieder des Stückes – stammen aus der Feder von Friedrich Kaiser. Sowohl Kaiser, als auch Condorussi oder sonst irgend jemand könnte der Autor sein.

Die zweite Ausnahme könnte Therese Krones sein. Sie lebte 1801-1830 und war die Freundin von Ferdinand Raimund. Die Stücke *Sylphide, das Seefräulein* (Erstaufführung im Theater an der Leopoldstadt 1828) und *Der Nebelgeist und der Branntweinbrenner* (Erstaufführung im Theater in der Leopoldstadt 1829) sollen von ihr geschrieben sein. Auch die vorhandenen Manuskripte tragen ihre Unterschrift, doch meint Adolf Bäuerle in seiner biographischen Novelle über Krones, daß in Wahrheit ihr Bruder, Josef Krones, der Autor sei<sup>2</sup>.

Die einzige Frau, an deren Autorschaft kein Zweifel besteht, ist Charlotte Birch-Pfeiffer. Allerdings gilt Charlotte Birch-Pfeiffer in der Sekundärliteratur nicht als Autorin des Wiener Vorstadttheaters. Ihre Bedeutung für dieses Theater ist jedoch eine sehr große. Charlotte Birch-Pfeiffer lebte und arbeitete in der Wiener Vorstadt von 1827-1830, einer sehr kurzen Zeitspanne. In dieser Zeit jedoch verfaßte sie zahlreiche Stücke, die auch alle an den Bühnen des Vorstadttheaters aufgeführt wurden. Auch die meisten der Stücke, die sie in der Zeit nach Wien geschrieben hatte, sind an den Vorstadtbühnen aufgeführt worden und waren sehr erfolgreich. Ohnehin ist Charlotte Birch-Pfeiffer die erfolgreichste Autorin von Theaterstücken im 19. Jahrhundert. Dieser Erfolg wurde ihr nicht von den Kritikern bescheinigt, aber die Zahl der verkauften Bücher, die Zahl der aufgeführten Stücke und dabei wieder die Zahl der jeweiligen Vorstellungen sprechen eindeutig für sie.

Streng genommen kann keine der eben genannten Frauen mit den männlichen Größen des Vorstadttheaters (Nestroy, Bäuerle oder Meisl) verglichen werden. Während in anderen Ländern um diese Zeit Frauen als

---

<sup>2</sup> Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien 1852, S. 883.

Theaterdirektorinnen und Autorinnen keine große Ausnahme darstellten (z.B. in England), so wurden in Wien Frauen zwar als Schauspielerinnen vergöttert – aber offiziell finden wir sie nicht als Theaterleiterinnen. Im Hintergrund agieren und organisieren, wie Nestroys Lebensgefährtin Marie Weiler es tat, scheint durchaus üblich gewesen zu sein – doch die alleinige Verantwortung für das Theater trugen in allen Bereichen die Männer. Auch das Wiener Publikum verehrte seine Sängerinnen und Darstellerinnen – ermutigte sie aber nicht dazu, Stücke zu verfassen.

Wir werden keine schlüssige Antwort darauf finden können, warum dies so gewesen ist. Vielleicht haben die Schauspielerinnen auch Stücke geschrieben und unter den Namen von Männern veröffentlicht; auf diesem Gebiet ist noch einige Forschungsarbeit nötig. Die Forschung wird dadurch erschwert, daß sehr viele der Volkstheaterstücke nicht für ein lesendes Publikum, sondern als reine Gebrauchstexte für ihre Verwendung auf der jeweiligen Bühne verfaßt wurden. Nur in wenigen Fällen kümmerte sich der Verfasser um eine Publikation der Texte, die meisten existierten nur als Manuskripte. So sind viele Stücke heute verloren, vor allem die, die weniger erfolgreich waren und nur eine sehr geringe Zahl von Aufführungen erlebten.

So bleibt Charlotte Birch-Pfeiffer die einzige Verfasserin von Vorstadttheaterstücken, der Autorenschaft tatsächlich bewiesen werden kann. Im weiteren soll die enge Beziehung von Charlotte Birch-Pfeiffer zum Wiener Vorstadttheater näher untersucht werden: vor allem ihre Arbeitsweise weist eine enge Verwandtschaft zu diesen Autoren ihrer Zeit auf und soll hier näher dargestellt werden. Dieser Vorgehensweise gibt die Tatsache recht, daß Birch-Pfeiffers größte und früheste Erfolge auf den Bühnen der Vorstadt stattgefunden haben.

Charlotte Pfeiffer wurde am 28. Juni 1800 in Stuttgart geboren. Ihr Vater arbeitete für den Herzog von Württemberg und wurde 1806 als Oberkriegsrat nach München versetzt. Schon sehr früh zeigte Charlotte Pfeiffer eine Neigung zum Theater, doch der Vater widersetzte sich stark. Der Vermittlung von König Max von Bayern ist es zu verdanken, daß Charlotte Pfeiffer im Alter von 13 Jahren ihr Bühnendebüt als Prinzessin Thermitis in dem melodramatischen Stück *Moses Errettung* im Theater am Isartor in München geben konnte. Sie begeisterte ihr Publikum sofort und wurde bald berühmt in Rollen einer tragischen Liebhaberin. Sie sang sogar in einigen Opern. 1826 heiratete sie den Dichter Dr. Christian Birch aus Kopenhagen und begann, fortan als Charlotte Birch-Pfeiffer, Gastspielreisen zu unternehmen. Ihr Mann entdeckte ihr schriftstellerisches Talent

und ermutigte sie, zu schreiben. Ihr erstes Stück war *Herma und die Söhne der Rache*, es wurde während ihres Engagements in Wien aufgeführt.

Charlotte Birch-Pfeiffer arbeitete für den Theaterdirektor Carl Carl<sup>3</sup>, welcher später auch mit Johann Nestroy zusammenarbeitete. Carl Carl leitete mehrere Theater, unter anderem das Theater an der Wien, die Bühne, auf der Charlotte Birch-Pfeiffer wohl gespielt hat. Carl Carl kannte sie von ihrer Zeit in München her und überredete sie, in Wien zu bleiben. Charlotte Birch-Pfeiffers Stücke paßten hervorragend zu Carl Carls Theaterstil: in seinen frühen Jahren bevorzugte er, romantische Stücke mit pompöser Dekoration und Ausstattung aufzuführen. Die Stücke lebten von den Kostümen und dem Bühnenbild. Carl Carl führte auch sogenannte Spektakelstücke auf, in denen viele Kampfszenen in mittelalterlichen Kostümen, Feuerwerke und andere Spezialeffekte vorkamen. Otto Rommel berichtet:

In Charlotte Birch-Pfeiffer verfügte Carl über eine geschickte Librettistin für solche romantische Schauspiele [...]. Carl brachte diese Stücke, die an und für sich leer waren, durch eine Regie, die rücksichtslos das Letzte aus einer schlecht bezahlten Komparserie herausholte, zu höchster Wirkung. Den ersten Akt von *Pfeffer-Rösl*<sup>4</sup>, eine große Marktszene im mittelalterlichen Frankfurt, soll er nach Börnstains Bericht<sup>5</sup> durch zwanzig Tage hindurch täglich von 9 bis 14 Uhr geprobt haben, bis alles so ging, wie er sich gedacht hatte.<sup>6</sup>

Dies erzählt zwar mehr über die Arbeit und den Charakter von Carl Carl, als über den Wert von Birch-Pfeiffers Stück. Wir sehen jedoch, daß ihre Arbeit von Beginn an nicht unbedingt die Zuneigung der intellektuellen Kritiker gewonnen hat – und dennoch wurde sie zur meistgespielten Autorin (Autoren eingeschlossen) des 19. Jahrhunderts.

Während ihrer Zeit in Wien schrieb und spielte Charlotte Birch-Pfeiffer nicht nur das schon genannte Stück *Herma*, sondern auch *Fra Bartolommeo der Maler oder der Dom zu Worms* oder *Der Wartturm* nach einer Ge-

---

<sup>3</sup> Interessant für die Thematik "Frauen und das Wiener Vorstadttheater" ist dies: Carl Carl kaufte das Theater in der Josephstadt von einer Tochter von K. F. Hensler, welche das Theater 1825 geerbt hatte, aber keine Lust hatte, es zu leiten. Spricht daraus die Tatsache, daß es für sie als Frau viel zu schwierig gewesen wäre, in einer von Männern dominierten Theaterwelt ein Theater zu führen?

<sup>4</sup> Charlotte Birch-Pfeiffer, *Pfeffer-Rösl oder Die Frankfurter Messe im Jahre 1297*.

<sup>5</sup> Heinrich Börnstein, *Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt*, 1881.

<sup>6</sup> Rommel, o.a., S. 954.

schichte von Blumenhagen (Uraufführung im März 1829); *Das Schloß Greifenstein* nach einer Kurzgeschichte von Caroline Pichler (sehr erfolgreich uraufgeführt am 6. März 1829); *Das Pfeffer-Rösl* nach einer Novelle von Döring (uraufgeführt am 16. September 1829); *Die Taube von Cedrons oder Der rote Drache* (uraufgeführt am 22. Januar 1830); *Die Walpurgisnacht* nach einer Geschichte von Caroline Pichler (uraufgeführt am 6. März 1830) und *Clärchen oder Die Schlacht von Hanau* (Wiener Uraufführung am 6. Oktober 1830, das Stück war während eines Gastspiels im ungarischen Pest geschrieben worden.).

*Das Schloß Greifenstein* war Birch-Pfeiffers erster Erfolg bei den Kritikern. Vielleicht lag es daran, daß die Verfasserin der Vorlage, Caroline Pichler, zu den bekanntesten Personen Wiens zählte und sehr angesehen war – jedenfalls schreiben die Kritiker der Uraufführung, daß Birch-Pfeiffer dem Theater an der Wien «einen höheren Schwung»<sup>7</sup> gäbe.

*Das Pfeffer-Rösl* war Birch-Pfeiffers erster, über die Grenzen von Wien hinausgehender Erfolg: das Stück wurde im gesamten deutschen Sprachraum aufgeführt. Birch-Pfeiffer hatte bewußt die Hauptrolle für Eleonore Condorussi und ihr besonderes Darstellungstalent geschrieben.

Obwohl Charlotte Birch-Pfeiffer den größten Erfolg auf den Bühnen des Vorstadttheaters hatte, so hat sie doch nicht wirklich für diese Bühnen geschrieben. Sie träumte immer von einer Aufführung ihrer Stücke am Burgtheater. Da ihre Stücke dort aber nicht gespielt wurden, bezeichnete sie sich – trotz des rauschenden Anklanges beim Publikum – als erfolglos. Erst 1836, als sie Wien längst verlassen hatte, wurde eines ihrer Stücke – *Onkel und Nichte* – auf dem Burgtheater aufgeführt, und viel durch; das gleiche Stück war wieder ein Erfolg auf den Bühnen der Vorstadt. Erst 1857 hatte sie auch auf dem Burgtheater Erfolg – zu spät für sie, um es wirklich akzeptieren zu können.

Nach ihrer Zeit in Wien ging Charlotte Birch-Pfeiffer wieder nach München zurück. 1837 wurde sie Eigentümerin des Züricher Stadttheaters, das sie bis 1843 leitete. Diesen Zeitabschnitt ihres Lebens bewertet auch Birch-Pfeiffer selbst als Erfolg – aber nicht als den Erfolg, den sie immer haben wollte, das Burgtheater. Nach 1843 begann sie eine Karriere als Schauspielerin an der Berliner Hofbühne, wo sie bis zu ihrem Tod am 24. August 1868 blieb. Sie war eine erfolgreiche Schauspielerin – doch ihr

---

<sup>7</sup> Charlotte Birch-Pfeiffer und Heinrich Laube, *Briefwechsel*, hg. von Alexander von Weilen, Berlin 1917, S. 6.

wirklicher Erfolg ist, daß ihre Stücke die am meisten gespielten des 19. Jahrhunderts sind.

Die Stücke von Charlotte Birch-Pfeiffer sind sehr einfach gestrickt: dunkle Charaktere oder unmoralische Menschen waren nie Hauptfiguren in ihren Stücken, auch die sozialen Probleme ihrer Zeit haben sie nicht wirklich interessiert. Die Welt ihrer Stücke ist eine Märchenwelt, aber eine so realistische Märchenwelt, daß die Zuschauer dachten, das Leben könnte wirklich so einfach und schön sein, wie von ihr geschildert. Kritiker nannten ihre Stücke künstlich, inhaltslos, eine billige Unterhaltung und bezeichneten ihre Zuschauer als naiv und manchmal auch als primitiv. Von einem statistischen Standpunkt aus betrachtet ist sie jedoch der erfolgreichste Autor des 19. Jahrhunderts.

Auch als Schauspielerin wurde sie deshalb von der Kritik verachtet, Man bezeichnete sie als «... ein riesenhafter, mit Menschenstimme begabter Frosch ...»<sup>8</sup>, «... im Äußern unglaublich gemein ...»<sup>9</sup>. «Bei Charlotte Birch-Pfeiffer störte besonders die kolossale Gestalt, ihr unschöner, fast männlicher Kopf, ihr tiefes, mächtiges Organ»<sup>10</sup>. Trotz dieser Versuche von intellektueller Seite, sie zu diskreditieren, wurde sie zu einer bekannten und erfolgreichen Schauspielerin.

Ihr Werk bezeichneten die Kritiker wie folgt:

Ihren Meister sollten alle Lieferanten des täglichen Theaterbrottes an der Schauspielerin und Schriftstellerin Charlotte Birch-Pfeiffer finden, deren Name später gleichbedeutend wurde mit Platttheit, Borniertheit, Coulißenschwindel, sentimentaler Theaterlüge und hausbackenem Humor. «Birch-Pfeifferei» ist noch heute<sup>11</sup> die Bezeichnung für die eben aufgezählten Eigenschaften, die ja unseren heutigen Unterhaltungs- und Geschäftsdramatikern zum größten Teil nicht fehlen. Charlotte Birch-Pfeiffer hatte eine entschiedene Begabung für das Bühnenmäßige und eine für die Zeit recht bedeutende Routine.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*, hg. von R. M. Werner, Berlin 1903, Band 4, S. 271.

<sup>9</sup> Hebbel, o.a., Band 3, S. 399.

<sup>10</sup> Karoline Bauer, *Aus meinem Bühnenleben*, hg. von Arnold Wellmer, Berlin 1877, S. 226.

<sup>11</sup> 1906

<sup>12</sup> Erich Arnold, *Illustrierte Literaturgeschichte*, Berlin 1906, S. 549. Zitiert nach: Gunnar Meske, *Die Schicksalskomödie. Trivialdramatik um die Mitte des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Erfolgsstücke von Charlotte Birch-Pfeiffer*. Köln 1971.

Charlotte Birch-Pfeiffer schrieb durchschnittlich ein Stück pro Jahr, welches an fast jeder deutschsprachigen Bühne aufgeführt wurde. Heinrich Heine urteilte besonders hart: «Das Publikum verspeist mit Wonne des Herren Raupachs dürre Erbsen und Madame Birch-Pfeiffers Saubohnen»<sup>13</sup> – doch es hat den Anschein, als ob ihr Stern in den Augen des Publikums in dem Maß stieg, indem sie in den Augen der Kritiker sank.

In einem Brief an Karl Gutzkow schreibt sie: «Ich habe nicht die Tendenz für die Unsterblichkeit zu arbeiten. Ich will nichts, als was ich kann, der deutschen Bühne nützliche und brauchbare Stücke liefern, die sie in den Stand setzt, zu warten, bis die Dramen höherer Gattung kommen»<sup>14</sup>. In einem Brief an Heinrich Laube, den Direktor des Burgtheaters, bekannte sie freimütig, daß sie für Geld schreiben würde<sup>15</sup>. Dies scheint für ihre Kritiker und andere Schriftsteller ein Problem gewesen zu sein, nicht jedoch für ihr Publikum.

Die Arbeitsweise von Charlotte Birch-Pfeiffer kann in vieler Hinsicht mit der Arbeitsweise einiger bekannter Vorstadttheater-Autoren, vor allem mit der von Johann Nestroy verglichen werden. Wie Nestroy benutzte sie für fast alle ihrer Stücke Vorlagen von anderen Autoren und auch aus anderen poetischen Gattungen.

Johann Nestroy schrieb zum Beispiel sein Stück *Einen Jux will er sich machen* nach John Oxfords *A day well spent*; das französische Vaudeville *Les Mémoires du Diable* von Etienne Aragon transformierte er in sein Stück *Die Papiere des Teufels*, den Roman *Les Mystères de Paris* von Eugene Sue in das politische Volksstück *Lady und Schneider*; aus Karl Holteis bürgerlichem Drama *Ein Trauerspiel in Berlin* wurde bei Nestroy die Komödie *Die verhängnisvolle Faschingsnacht*, Ernst Raupachs ernstes Stück *Robert der Teufel* machte Nestroy zum Zauberspiel *Der Zauberer Sulphurelektricomagneticophosphoratus* und Lorzings Oper *Martha* zum Volksstück *Martha oder Die Mischmonder Markt Mädgemietung*; auch vor Hebbel machte Nestroy nicht halt: dessen *Judith* transformierte er in die kurze Parodie *Judith und Holofernes*. Diese teilweise respektlose Nutzung mehr oder weniger bekannter literarischer Vorlagen gehört zum Alltag des Vorstadttheaters, besonders zur Arbeitsweise von Johann Nestroy.

---

<sup>13</sup> Heinrich Heine, *Die romantische Schule*, München 1964, S. 117.

<sup>14</sup> Charlotte Birch-Pfeiffer und Karl Gutzkow, *eine Abrechnung*. In: Ludwig Geiger, *Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte*, Berlin 1902, S. 319. Zitiert nach Meske, o.a., S. 30.

<sup>15</sup> Briefwechsel Birch-Pfeiffer-Laube, o.a., S. 179.

Nestroys Vorgehensweise dabei ist einfach, aber genial: er transformiert Charaktere und Schauplätze in typisch Wienerische, oder im Vorstadttheater bekannte Stereotype. Das bedeutet, das bei den Figuren der Vorlage der soziale Stand und der Beruf geändert werden, um aus ihnen typische Vorstadt-Figuren zu machen, wie Hausmeister, kleine Händler oder Handwerker (Seiler, Schuhmacher usw.), Diener, Kammermädchen oder Köche; die Herzöge der Vorlagen werden zu Baronen oder Grafen, manche nur mehr zu «Herren von», zu Neureichen mit meist sprechenden Namen. Die Figuren sprechen in ihrer Muttersprache, einem leichten bis schweren Dialekt, voll mit sogenannten Austriazismen. So fällt dem Publikum die Identifikation mit den Figuren sehr leicht. Auch die Handlung verändert Nestroy, bis sie ins Milieu paßt. Fast alle diese Stücke Nestroys waren erfolgreich, in den meisten Fällen waren auch die Vorlagen erfolgreich gewesen.

Charlotte Birch-Pfeiffer arbeitete sehr ähnlich: sie benutzte Bestseller als Modelle für ihre Stücke. *Jane Eyre* von Charlotte Bronte diente als Modell für ihr Stück *Die Waise von Lowood*, George Sands *Le petite Fadette* wurde *Die Grille* oder Victor Hugo's *Notre Dames de Paris 1482* zu *Der Glöckner von Notre Dames*. Bei allen Bearbeitungen stützte sie sich auf die Liebesgeschichte und formte den Rest des Stoff um diesen Fokus herum. Dazu veränderte sie die Charaktere.

Man kann fast von einigen goldenen Regeln für Birch-Pfeiffersche Liebesgeschichten sprechen: Das Liebespaar mußte immer aus zwei wirklich und herzlich guten Menschen bestehen – gab die Vorlage dies nicht her, wurden die Charaktere verändert. Die Umstände müssen das Liebespaar mit Hindernissen und Widerständen teilweise trennen. Doch am Ende kommen sie wieder zusammen und sind glücklich; sie sind grausam und verzeihen ihren Widersachern, welche dadurch sogar manchmal bessere Menschen werden. Einer der Liebespartner ist vorzugsweise ein sozial ausgegrenzter Mensch, der unschuldig vom Schicksal verfolgt wird und den Vorurteilen der Menschen ausgesetzt ist.

Auf diese Weise erreichte Birch-Pfeiffer, daß das Publikum voll von Sympathie und Mitleid für dieses Liebespaar war und nur einen Wunsch hatte: der Liebling soll am Ende glücklich werden. Zugleich läßt eine Identifizierung mit der gebeutelten Hauptfigur das eigene Schicksal weniger schwer erscheinen.

Für Nestroy war es wichtig, um das Publikum zu gewinnen wienerische Stücke zu schreiben und deshalb «verwienerte» er die Vorlagen. Für Birch-Pfeiffer war es wichtig, das Publikum durch sentimentale Stücke zu ge-

winnen, weshalb sie ihre Vorlagen zu Rührstücken umgestaltete. Beide hatten ihre größten Erfolge nicht auf dem Burgtheater, sondern auf den Vorstadtbühnen, auf den Bühnen für die Massen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Birch-Pfeiffer viel für ihre Art zu schreiben im Umgang mit Wiener Vorstadt-Autoren gelernt hat<sup>16</sup>. Was Nestroy und Birch-Pfeiffer weiter vergleichbar macht, ist, daß jeder von beiden einen sehr typischen, fast einzigartigen Stil im Umgang mit den Vorlagen entwickelte.

Birch-Pfeiffers erster Erfolg war *Herma oder die Söhne der Rache*, ein romantisches Stück, welches in grauer Vorzeit spielt. In einem Vorwort, welches die Autorin später zu einer Werkausgabe schrieb, bemerkt sie, daß Carl Carl sie gebeten hätte, dieses Stück zu schreiben<sup>17</sup>. Sie benutzte eine Kurzgeschichte eines Dichters namens van der Veldes als Vorlage und beendete das Stück in wenigen Tagen. Auch hier ist ihr Talent mit Nestroy vergleichbar: beide arbeiteten ungeheuer schnell am Geschmack der Zeit orientiert. Dieses erste Stück ist nicht sehr typisch für ihre weitere Arbeit: sie benutzte Verse, eine Art zu dichten, von der sie schnell abkam. Wesentlich typischer sind jedoch andere Elemente: prähistorische Kampfszenen mit mytischen Figuren wie schwarze Ritter und Amazonen. Die Geschichte ist einfach: irgendwo in Böhmen regieren die Frauen und zwingen die Männer zu typischen Frauenarbeiten wie Spinnen usw.; die Frauen werden von Herma angeführt, welche am Ende vom schwarzen Ritter besiegt wird. Die Botschaft ist eindeutig: es ist gegen die Natur, daß Frauen herrschen.

*Pfeffer-Rösl oder Die Frankfurter Messe im Jahre 1297* markiert den Beginn der für Birch-Pfeiffer typischen Stücke. Pfeffer-Rösl ist eine arme, junge und unschuldige Lebkuchenverkäuferin aus Nürnberg; ihre Mutter ist schwer krank, kann aber den Doktor nicht bezahlen. Der noble Junker Friedmann von Sonnenberg hört von dieser Geschichte, und gibt Rösl Geld für den Doktor. Doch Rösl will keine Geschenke annehmen und bringt ihm als Austausch alle ihre Lebkuchen: Sonnenberg verliebt sich in sie, doch Rösl weist ihn zurück; für romantische Abenteuer ist sie nicht zu haben. Zufällig jedoch wird sie Zeugin einer Verschwörung, die den Junker das Leben kosten könnte. Auch, daß sie ihn rettet, ist ein Zufall: sie findet Dokumente, die Sonnenbergs Unschuld (er wird der Verschwörung

---

<sup>16</sup> Es wäre interessant, herauszufinden, ob Nestroy und Birch-Pfeiffer sich begegnet sind. Hier ist die weitere Forschung gefragt.

<sup>17</sup> Charlotte Birch-Pfeiffer, *Gesammelte dramatische Werke*, Leipzig 1863, S. 5. Diese Ausgabe ist die Basis für alle hier genannten Texte.

gegen den Herrscher angeklagt) beweisen. Sonnenberg ist erschüttert, und als ihm Rösl ihre Zuneigung gesteht, bittet er den Herrscher, sie in den Adelsstand zu versetzen, damit einer Heirat nichts mehr im Wege stehen kann. Rösl und der Junker sind am Ende glücklich verheiratet und die Mutter ist gesundet.

Eleonore Condorussi muß eine überwältigende Rösl gewesen sein. Sie war als Schauspielerin berühmt für die natürliche und realistisch wirkende Darstellung warmherziger einfacher Mädchen. Die Rolle der aufrechten Rösl war ein sehr großer Erfolg für Condorussi – ein Erfolg, der sich mit einer sehr ähnlichen Rolle aus der Feder Nestroys – die Sepherl in *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* – wiederholen ließ. Die Figurenzeichnung in beiden Stücken ist sehr ähnlich – eine weitere Beziehung zwischen Birch-Pfeiffer und Nestroy.

Der beste Beweis für den großen Erfolg von *Pfeffer-Rösl* ist, daß es jede Menge Parodien und Weiterverarbeitungen des Stückes gegeben hat; dies zeigt, daß das Stück sehr populär und bekannt war. Hier nur die wichtigsten: *Die Pfeffer-Dösl* im Theater an der Josefstadt, *Die Rösl im Pfeffer* im ungarischen Ofen oder *Die Paprika-Lisel* in Bratislava; alle Parodien wurden in den ersten 5 Jahren nach der Uraufführung gespielt.

Von nun an hatte Birch-Pfeiffer ein erfolgreiches Schema gefunden: Liebesgeschichte mit sozial ausgestoßener Figur. In *Die Grille* führt die Figur der Fanchon durch das Stück, die Tochter der ausgestoßenen Zigeunerin Fadette. Sie verliebt sich in Landry, den Sohn eines reichen Bürgers, und er sich in sie. Sie hilft ihm, er verteidigt sie gegen die Angriffe der höheren Töchter der Stadt. Fanchon hat ein gutes Herz, aber benimmt sich manchmal sehr wild; sie macht eine Transformation zur regelrechten Dame durch, wird dadurch für Landry als Ehefrau akzeptabel und alles endet in der erlösenden Heirat. Im Original hingegen handelt Landry nicht aus Liebe, sondern aus Pflichtgefühl; dort verdient Fanchon die rüde Behandlung durch die Gesellschaft, weil sie sich selbst unmöglich benimmt. Das mußte Birch-Pfeiffer ändern, um die Geschichte ihrem Publikum anzupassen.

Noch stärker kann man ihre Methode der Veränderung am Beispiel von *Der Glückner von Notre Dames* verfolgen: Victor Hugo legt den Schwerpunkt auf die historischen Fakten, Birch-Pfeiffer benötigt eine romantische Liebesgeschichte. Der mittelalterliche Hintergrund ist die ideale Kulisse für spektakuläre Massenszenen und üppige Dekoration, eine dunkle Atmosphäre für ein romantisches Märchen ist geschaffen. Aus Hugo's primitivem und unfreundlichem Phöbus wird ein edler Ritter, der Esme-

ralda aufrichtig liebt. Während Hugo Esmeraldas Leben beschreiben will, stellt Birch-Pfeiffer die Liebesgeschichte dar. Bei Hugo werden die Bösewichte getötet, weil sie die Guten geschädigt haben; bei Birch-Pfeiffer werden die Bösewichte vernichtet, bevor sie ernsthaften Schaden anrichten können.

Für ein Dramenschema wie das von Charlotte Birch-Pfeiffer müssen sich die Figuren sehr schnell für das Publikum erschließen lassen: wie in den Stücken von Nestroy greift sie auf funktionierende und eingängige Stereotypisierungen zurück und läßt die Figuren nicht so sehr durch ihre Handlungen, sondern durch ihr Auftreten und die Reden anderer Figuren Format gewinnen. Stereotypisierung und Klischees sind notwendig für diese Art von Theater, was natürlich von anderen Autoren kritisiert worden ist – keiner war jedoch so erfolgreich wie Birch-Pfeiffer. Ihre Stücke sind auch in andere Sprachen übersetzt worden<sup>18</sup>.

Birch-Pfeiffers Stücke sind nun seit fast über 70 Jahren von den Bühnen verschwunden – eine Geschichte wie im Film *Titanic* gezeigt, könnte jedoch aus ihrer Feder stammen.

---

<sup>18</sup> Als Beispiel sei hier *Hinko or the Headmans Daughter* von W. G. Wills genannt, welches auf dem Queens Theater in London am 9. September 1871 uraufgeführt wurde.



Barbara Di Noi  
(Firenze)

*Il tempo restaurato*  
*Sul «Nachsommer» di Adalbert Stifter\**

1. *La dimensione temporale*

Il *Nachsommer* è polemicamente inattuale come, all'indomani della vittoria militare prussiana, lo furono le *Unzeitgemäße Betrachtungen* di Nietzsche, non a caso grande estimatore del romanzo, tanto da annoverarlo, in *Menschliches Allzumenschliches*, tra i pochissimi esempi di prosa tedesca di alto livello artistico<sup>1</sup>. Ora, a me pare, il tempo, le specifiche modalità della *Zeitgestaltung*, vengono a costituire una sorta di raccordo tra il rapporto polemico con la dimensione contemporanea da una parte, e l'idea di "grande stile" dall'altra. Sia in Nietzsche che in Stifter essa assume un aspetto contraddittorio e tutt'altro che armonizzante<sup>2</sup>. Il compito principale dell'epica, quella selezione del rilevante in virtù della quale il dettaglio rinvia esemplarmente alla totalità, nel romanzo viene sistematicamente eluso in favore di una forma di allontanamento prospettico in grado di creare l'illusione di articolata totalità, riconducibile in qualche misura al nietzscheano "pathos della distanza" e quasi corrispettivo letterario della

---

\* La numerazione delle pagine riportata tra parentesi di seguito a ciascuna citazione si riferisce all'edizione della Insel (Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*. – Mit einem Essay von Hugo von Hofmannsthal, Frankfurt a. M. 1982).

<sup>1</sup> Fr. Nietzsche, *Umano troppo umano*, a cura di G. Colli e Mazzino Montinari, Milano 1978, II, p. 169. Per una lettura nietzscheana del *Nachsommer* è di rigore il rinvio all'opera di Jürgen Bertram, *Friedrich Nietzsche. Versuch einer Mythologie* (1918). Per la Stifterforschung fino al 1954 si veda inoltre l'esautiva panoramica tracciata da E. Lunding, *Probleme und Ergebnisse der Stifterforschung 1945-1954*, in «Euphorion», 49 (1955), pp. 203-244.

<sup>2</sup> C. Magris, *Grande stile e totalità*, in *L'anello di Clarisse*, Torino 1984, pp. 3-28.

pittura di paesaggio ispirata al grande stile del XVI e XVII sec., la stessa oggetto di discussioni tra i personaggi del romanzo. Quest'ideale di resa compendiaria e sintetica convive poi, in modo abbastanza singolare, con la distanza ravvicinatissima dalla quale l'io narrante descrive le sue azioni, quasi non si trattasse di eventi rivisitati alla luce incerta della memoria. A dire il vero quelle di Heinrich Drendorf, che provvisoriamente – ma non senza riserve – assumeremo a protagonista, non sono quasi mai azioni vere e proprie, ma cadono piuttosto nelle categorie della percezione, della contemplazione, di un'assimilazione del reale che, soprattutto nella prima parte, passa attraverso lo spostamento nello spazio alla ricerca di differenti punti di vista e la riproduzione grafica dei singoli fenomeni, dei *Dinge*. Quasi nessuna di esse assume rilievo realmente plastico, perché ciascuna risulta parcellizzata in una miriade di gesti; ma soprattutto perché nessuna delle continue partenze e dei continui ritorni reca lo stigma di una risolutiva e irrevocabile *Einmaligkeit*. È vero che proprio un tale programmatico rifiuto della selezione finisce per trasfigurare il singolo dettaglio, proiettandolo nella sfera del tipico. Non a caso tra le opere goethiane citate con maggior frequenza non poteva mancare *Hermann und Dorothea*, la nobilitazione dell'idillio familiare borghese attraverso la forma dell'epos omerico. Eppure non sarebbe lecito ridurre il *Nachsommer* stifteriano a pura e semplice operazione neoclassicista di restauro, motivata da un forte risentimento antirivoluzionario. Questo risentimento c'è ed è palpabile, rivolto non solo e non in prima istanza contro il proletariato, che in fondo rimane tagliato fuori dal quadro, quanto contro l'insipienza della borghesia colta, vera causa secondo Stifter dei moti del '48<sup>3</sup>.

1a. *L'astrazione come argine alla rivoluzione: i rapporti con la Vorrede ai «Bunte Steine»*

Il desiderio di riportare indietro le lancette della storia e di “revocare” i fatali eventi del '48, lega il romanzo alla celebre *Vorrede* dei *Bunte Steine*, la raccolta del 1853 in cui si trovano testi – *Granit, Kalkstein* e, in maniera del

---

<sup>3</sup> L. Zagari, *Il «Nachsommer» di Stifter e la topografia dei beni irrinunciabili*, in «AION – Sezione Germanica», XV (1973), p. 147: «Per lo Stifter maturo, dai *Bunte Steine* in poi, il problema è quello di riuscire a creare un mondo esemplare di bontà e bellezza, intesi come valori già dati, immobili, da contrapporre alla malvagità dei tempi [...] Per Stifter, dal '48 in poi, la *Verkommenheit* consiste nella riconosciuta inettitudine delle classi colte. Esse si perdono nel gusto del guadagno, nell'egoismo, nella predicazione di una libertà meccanica che non tiene conto dei diversi livelli di maturità individuale e sociale e trascurano quell'opera di restaurazione creatrice che, sola, potrebbe far fronte alla minaccia dell'irrompente proletariato».

tutto particolare, *Turmalin* – che già fanno presagire temi e atmosfere del romanzo portato a termine quattro anni dopo, ma la cui concezione risaliva a molto tempo prima. La *Vorrede* intrattiene con il romanzo rapporti ben più stretti di quelli che la legano alla raccolta cui è anteposta<sup>4</sup>.

Enrico De Angelis ha richiamato l'attenzione sulla necessità di leggere il testo introduttivo secondo criteri conformi al genere letterario di appartenenza, il discorso filosofico<sup>5</sup>, evidenziandone inoltre l'impianto teorico kantiano-schilleriano. Una tale intenzionalità filosofica e generalizzante costituisce un primo punto di contatto con l'universo del *Nachsommer*, certo più esteso di quello dei racconti ma – per molti versi – paradossalmente più omogeneo e astratto. Nonostante l'ansia di totalità che lo pervade e a dispetto della fitta trama dei *Bezüge*, il romanzo non riesce infatti a configurarsi come compiuta e circolare melodia riposante su solidi nessi simbolici. Non simbolico, ma allegorico, e dunque basato sul progressivo, paziente accumulo di frammenti e particolari, è il principio agglutinante che sorregge la costruzione. Il che non impedisce che, qua e là, si scorgano le chiazze della malta che la tiene insieme. Ma è soprattutto l'incapacità o il rifiuto di godere dell'attimo nella sua irripetibile e precaria bellezza a bloccare, per quasi l'intero corso del romanzo, lo sviluppo della modalità espressiva simbolica. L'angoscia di morte che cova dietro la facciata di questo mondo così compassato e privo di pathos fa sì che il presente possa essere vissuto solo a patto di garantirne la possibilità di un'infinita iterazione: «Der Tag verging ungefähr wie der vorige, und so verfließen nach und nach mehrere» (239) è detto del primo giorno di permanenza di Natalie e Mathilde nella tenuta di Risach mentre, sempre nel capitolo *Die Begegnung* che chiude il primo libro, le piante «waren heuer so vortrefflich, wie sie alle Jahre vortrefflich gewesen waren» (pp. 242-243).

---

<sup>4</sup> Sull'impossibilità di stabilire precise corrispondenze tra i racconti in questione e il discorso ellittico e generalizzante della *Vorrede*, si veda l'ottimo articolo di Frederick Stopp, *Die Symbolik in Stifters «Bunten Steinen»*, in «DVjs», 28 (1954), pp. 165-166: «Wir glauben, zeigen zu können, daß diese Erzählungen eine unerwartete Fülle von inneren symbolischen Zusammenhängen aufweisen. Diese erlauben Schlüsse auf Stifters künstlerische Absichten, die kaum jemals aus den Verallgemeinerungen der Vorrede zu entnehmen wären. Dennoch dürfen wir rein methodisch unsere Betrachtungen damit eröffnen, daß wir uns fragen, inwieweit die "Vorrede" offensichtlich als Kommentar zu den Erzählungen nicht ausreicht». Il primo a rimarcare l'attenzione sull'inadeguatezza della *Vorrede* rispetto al mondo dei racconti era stato P. Requadt, *Das Sinnbild der Rosen in Stifters Dichtung. Zur Deutung seiner Farbensymbolik*, Mainz-Wiesbaden 1952, citato dallo stesso Stopp.

<sup>5</sup> E. De Angelis, *Dal mito al progetto. Note su Stifter*, Pisa 1986, pp. 91-92.

Quasi che il comparativo sanzionasse non solo il normale compiersi del ciclo vegetativo di orto e giardino, ma assurgesse a constatazione che tutto il piccolo mondo del Rosenhaus si muove entro la sua orbita prestabilita.

Più forte che nei racconti appare infatti l'intento di ricondurre la distruttiva linearità del tempo storico entro una traiettoria diversamente configurata, in grado di garantire a ogni nuovo istante il carattere di rassicurante ripetizione e conservazione di quello appena trascorso. E se nei racconti il riferimento agli eventi rivoluzionari risultava in molti casi estrinseco e per così dire aggiunto a posteriori, in *Nachsommer* esso diventa parte integrante dell'impianto romanzesco, traspare sia dall'assunto retrospettivo che, sul piano formale, dalla costruzione "retrograda", fino a riverberarsi nella sintassi delle singole frasi, che sembra in ogni istante voler frenare la progressione sintagmatica e indugia sui particolari quasi a ritardare, o comunque ostacolare, la percezione del quadro d'insieme. Il rapporto problematico tra le parti e il tutto, quale si evince dal testo nel concreto della sua struttura, contraddice il modello organico che, in forma di assunto scopertamente programmatico, viene sempre da capo riproposto per culminare, nel centralissimo capitolo *Die Annäherung*, nella perfezione atarassica della marmorea *Gestalt*:

Es ist diese Ruhe, jene allseitige Übereinstimmung aller Teile zu einem Ganzen, erzeugt durch jene Besonnenheit, die in höchster kunstliebender Begeisterung nie fehlen darf, durch jenes Schweben über dem Kunstwerke und das ordnende Überschauen desselben, wie stark auch Empfindungen oder Taten in demselben stürmen mögen, die das Kunstschaffen des Menschen dem Schaffen Gottes ähnlich macht, und Maß und Ordnung blicken läßt, die uns so entzücken. (NS 368)

Nella storia di Heinrich Drendorf la validità del modello organico risulta circoscritta a poche opere d'arte, forse alla sola statua marmorea collocata al centro del Rosenhaus; ma già appare messo in dubbio nelle ampie sezioni descrittive dedicate al restauro dei reperti risalenti al medioevo germanico, e addirittura vanificato negli accenni ai fregi ornamentali del gotico, dove il versante della *Künstlichkeit* s'intreccia indissolubilmente a quello di una vegetazione lussureggiante. Il connubio percorre il romanzo in maniera discreta ma costante, fino a costituire un filone iconico tutt'altro che marginale, la cui motivazione profonda può cogliersi solo dalla prospettiva del penultimo capitolo, corona e fondamento a un tempo dell'intero edificio narrativo.

L'arabesco stifteriano può richiamare alla memoria la romantica coincidenza di *Fülle* e *Abstraktion*, se non fosse che si presenta a ben guardare disgiunto da quella che era la componente centrale dell'immaginazione romantica, il potere metamorfico e dissolvente dell'ironia. Astrazione filosofica e intento restaurativo, o comunque rifiuto della rivoluzione e del nuovo, sono i due elementi che accomunano la *Vorrede* al romanzo. E ancora, nella *Vorrede* l'intenzionalità antirivoluzionaria si presentava non certo come discorso immediatamente politico, ma in forma metaforica, emergendo dalla trama di immagini attinente alla sfera dei violenti sconvolgimenti naturali, dalle eruzioni vulcaniche alle alluvioni, secondo una convenzione di ascendenza romantica e largamente diffusa nel Biedermeier<sup>6</sup>. Ancor più mediato, ma ben più sostanziale, il rimando alla sfera politica nel romanzo, dove l'intento restaurativo, oltre a tradursi in sequenze narrative incentrate sulle attività di restauro e di ripristino dell'antico, genera un vero e proprio elogio della lentezza e del tempo vuoto, tempo lentissimo della cristallizzazione dei minerali e del quieto sviluppo della vita vegetale, dello sbocciare dei fiori e della maturazione dei frutti; questo tempo vuoto assurge a modello del tempo umano e, in particolare, della *Bildung* di Heinrich. Nella questione nevralgica della *Bildung* la problematica del tempo si salda con quella dell'individualità, o meglio, del sacrificio dell'individualità avvertita come forma di isolamento, di colpevole separatezza che recide i legami non tanto con la comunità, il che dalla prospettiva di Stifter non sarebbe poi così grave, ma con la totalità di un cosmo gerarchicamente ordinato, dove ogni particolare riceve forza di significato solo dalla prospettiva delle grandezze immediatamente superiori. Piante, minerali, *Dinge* oggetto di disanima non contano in sé, ma in quanto rappresentanti delle diverse specie e, dunque, catalogabili, come dimostra la prevalenza dell'articolo determinativo dinanzi al nome singolare delle piante: «Vozugsweise ist die Erle, der Ahorn, die Buche, die Birke und die Esche vorhanden» (344). L'attività di raccolta e ricerca di Heinrich e lo stile del romanzo appaiono in questo senso tesi entrambi a far emergere non già l'irripetibilità del tratto individuale, bensì il *Merkmal* tipizzante. La rinuncia all'individualità spinta fino alla vera e propria sper-

---

<sup>6</sup> Si pensi all'episodio dell'alluvione alla fine della novella di Grillparzer *Der arme Spielmann*, chiaro riferimento ai moti del 1848. Sulla connotazione metapolitica delle catastrofi naturali si rimanda a Olaf Briese, *Aufbruch der Elemente*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 40 (1999), pp. 151-175.

sonalizzazione<sup>7</sup> determina un grado supremo di astrazione sfociante nello stile tautologico del romanzo:

Wenn sie in dem tiefen Blau oder in dem Nelkenbraun oder in der Farbe des Veilchens ging, und das schöne Weiß das Kleid oben säumte, so wurde eine Anmut sichtbar, die gleichsam sagte, daß alles sei, wie es sein muß. (NS 695)

Nella concezione estetica dello Stifter maturo, che certo risente della tomistica oltre che della platonica *kalokagathia*, la *Anmut* non è altro che il manifestarsi alla vista della *Vollkommenheit*, intesa come perfetta aderenza del fenomeno alla legge universale (“daß alles sei, wie es sein muß”). La bellezza viene pertanto a precisarsi come logica conseguenza di un’adesione all’ordo, all’imperativo gerarchico cui tutto l’esistente deve assoggettarsi. Trasgredire a questo imperativo rappresenta una devianza a un tempo etica ed estetica.

Il rapporto tra il particolare e l’ordine universale delle cose costituiva l’ossatura concettuale della *Vorrede* ai *Bunte Steine*. Questo stesso schema veniva applicato dapprima alle leggi naturali, poi alla dimensione della storia del consorzio umano, per essere infine ricondotto alla sfera della produzione artistica e letteraria<sup>8</sup>. Grandi sono non i violenti e improvvisi sommovimenti, bensì i fenomeni consueti e non appariscenti, *unauffällig*, in quanto si lasciano ricondurre a principi generalissimi, essi sì veramente grandi:

Die Kraft, welche die Milch im Töpfchen der armen Frau empor schwellen und übergehen macht, ist es auch, die die Lava in dem feuerspeienden Berge empor treibt, und auf den Flächen der Berge hinab gleiten läßt. Nur augenfälliger sind diese Erscheinungen, und reißen den Blick des Unkundigen und Unaufmerksamen mehr an sich, während der Geisteszug des Forschers vorzüglich auf das Ganze und Allgemeine geht, und nur in ihm allein Großartigkeit zu erkennen vermag, weil es allein das Welterhaltende ist. Die Einzel-

<sup>7</sup> Clemens Heselhaus in *Wiederherstellung. Restauratio-Restitutio-Regeneratio*, «DVjs», 25 (1951), p. 58, parla della *restitutio* come programma educativo, consistente nella «Wiederherstellung der ursprünglichen Gottähnlichkeit der menschlichen Seele, die Bindung des Menschen an ein Absoltes und Allgemeines, die völlige Entindividualisierung der menschlichen Existenz und die äußerste Abstraktion der Wirklichkeit».

<sup>8</sup> E. De Angelis, *op. cit.*, pp. 97-100 nota come questa triplice rimodulazione di uno stesso schema non avvenga senza salti logici e inconseguenze anche gravi. Ma esse stanno ad indicare, al di là della polemica contingente sulla cui ondata fu scritta la premessa, quanto quello schema stesse a cuore a Stifter.

heiten gehen vorüber, und ihre Wirkungen sind nach kurzem kaum noch erkennbar.<sup>9</sup>

La mitezza e l'apparente semplicità del mondo stifteriano non sono valori dati fin dall'inizio, bensì frutto di un processo di riduzione e auto-censura che finisce per riprodurre al livello stilistico – questa volta si ironicamente – quella medesima violenza che l'autore vorrebbe tener fuori dal quadro<sup>10</sup>. Al rapporto problematico, non certo di semplice deduzione, tra piano dell'assunto programmatico ed effettiva realizzazione artistica e, all'interno di quest'ultima, la dissociazione propria dell'allegoria tra convenzione linguistica e intenzionalità semantica, prelude la *Vorrede* là dove tratteggia una relazione tra particolare e universale che non è di antitesi e contrapposizione, ma di natura dialettica, poiché “nur aus Einzelem das Allgemeine zusammen trägt”. Stifter si colloca a pieno nell'episteme ottocentesco di accumulo di dati empirici, teso a stringere la sterminata distesa della terra in una maglia sempre più fitta di coordinate e misurazioni in cui la soggettività risulta al tempo stesso onnipresente e cancellata: onnipresente in quanto artefice dell'attività minuta e instancabile atta a predisporre lo schema concettuale che deve imbrigliare il dato fenomenico, eclissata perché al centro di quell'operare stanno pur sempre le cose e i fenomeni. In questo senso l'impostazione antiromantica dell'ordo stifteriano<sup>11</sup> discende da premesse gnoseologiche in cui l'ideale *naturwissenschaftlich* di marca goethiana e humboldtiana già trapassa nel positivismo.

In *Menschliches Allzumenschliches* Nietzsche scriveva che il grande stile nasce quando il bello riporta la vittoria sull'immane, il che s'inscrive perfettamente tanto nella logica della *Vorrede*, volta a sminuire i fenomeni che per lunga tradizione erano valsi a esemplificare il complesso concettuale

<sup>9</sup> Adalbert Stifter, *Bunte Steine*, Stuttgart 1994, p. 8.

<sup>10</sup> Di violenza parla anche H. A. Glaser, *Die Restauration des Schönen. Stifters «Nachsommer»*, Stuttgart 1965, p. 14, con la cui coerente analisi – a tratti forse non scevra da unilateralità – non sempre ci sentiamo di concordare. La violenza riflessa nella qualità estetica del paesaggio, ad esempio, sarebbe mediata dalla società.

<sup>11</sup> L. Zagari, *op. cit.*, pp. 152-153: «Soprattutto sarà necessario insistere sul carattere fondamentalmente antiromantico dell'ordo stifteriano. Nello Stifter maturo, al centro dell'ordo non è più quell'Io dei romantici che – arcangelo ribelle, arcangelo precipitato negli abissi o magari demone redento – è pur sempre il protagonista anche delle utopie romantiche animate dal più sfrenato cupio dissolvi. Anche quando i romantici affettavano di voler negare la propria personalità in un cosmo o in un nirvana superiori, in effetti quel cosmo o quel nirvana si rivelavano ben presto frutto di una loro invenzione o re-invenzione [...] Stifter invece recepisce l'ordo come qualcosa di dato dall'esterno, che dall'esterno viene descritto appunto come un oggetto».

del sublime dinamico, in favore di un'altra, più sottile forma di sublime che ha certo attinenza col sublime matematico, ma in cui la vertigine è generata non da un potenziamento qualitativo, bensì da un processo quasi meccanico di infinita moltiplicazione dell'infinitamente piccolo il quale, proprio in forza di una tale moltiplicazione, finisce per assurgere a dignità di legge. Stifter ipotizza un procedimento sperimentale che rilevi l'intensità dei campi magnetici contemporaneamente in tutti gli angoli della Terra. È la stessa ansia di totalità che nel romanzo guida i rilievi e le catalogazioni di Heinrich, quasi il protagonista volesse appropriarsi palmo a palmo, progressivamente, di tutto lo spazio che lo circonda. Non a caso il primo capitolo del II libro e il I del III si intitolano, rispettivamente, *Die Erweiterung* e *Die Entfaltung*.

La funzione di immagazzinamento (di *Speicherung*) appare fondante per una particolare struttura della memoria intesa quale tecnica rammemorativa, che nel romanzo si alterna alla più moderna facoltà di ricordare, nell'accezione che risulterà egemone a partire da Locke e definitivamente insediata col romanticismo. In questo senso il *Nachsommer*, a uno sguardo che sappia guardare oltre la facciata di compattezza e univocità, rivela un ulteriore livello di lettura, presentandosi come una sorta di compendio storico della costellazione concettuale memoria-ars memorativa-anamnesi-ricordo. Se la *Mnemotechnik*, nella sua struttura puramente cumulativa, consiste in una tecnica di immagazzinamento indiscriminato di materiali iconici e concettuali sottratti al distruttivo trascorrere del tempo e resi disponibili al recupero in qualsiasi momento, alla stregua di reperti o di libri ordinatamente catalogati, la *Erinnerung* si configura piuttosto come vera e propria facoltà immaginativa, molto prossima alla *Einbildungskraft*: la sua struttura non è un *continuum*, ma è piuttosto determinata da un andamento capriccioso e ineguale, che fa emergere in maniera discreta, come per improvvise folgorazioni, relitti e immagini sepolti nell'oblio. Dall'alternanza di queste due strutture, continua e orientata alla completezza la prima, discontinua e incompleta, inuguale per definizione la seconda, deriva al romanzo la sua peculiarissima fascinazione ipnotica, quel lieve incresparsi della superficie del tempo che nobilita la noia e la innalza all'assolutezza dello stile.

## 2. *Methodisch konstruiert: il nesso spazio-tempo*

Nella prima fase dell'apprendistato di Heinrich alla drastica riduzione del campo visivo corrisponde un'attività grafica tutta incentrata sulla resa il

più possibile neutrale e precisa del dettaglio. Nel corso della vicenda e con il variare del tipo di percezione, Heinrich verrà indirizzato verso nuove forme di mimesi, in un processo volto alla riacquisizione della totalità che sarà, questa volta, non più istintiva ma sorretta da un preciso intendimento. In tal senso la *Bildung* recupera la connessione etimologica con il *Bild*, anzi con la serie di *Bilder* con cui il giovane è indotto via via a confrontarsi. Il concetto di formazione recupera cioè tutta la sua pregnanza originaria e – dal punto di vista della *fabula* – viene sempre più precisandosi come *Wiederherstellung* nel giovane di quell'innata predisposizione artistica che le avversità del destino avevano soffocato nell'anziano signore del Rosenhaus.

Il metodo costituisce il contenuto fondamentale dell'insegnamento di Gustav Risach, mirante a sottrarre Heinrich alle suggestioni momentanee per indirizzarlo verso ciò che è durevole. Esso ha a che fare con lo spazio e con il tempo; oltre a esigere la lentezza, impone la radicale rinuncia al simultaneo perseguimento di più finalità: un tale criterio pedagogico improntato al principio dell'ordinata e graduale consequenzialità riflette e *contrario* le motivazioni profonde cui, nel penultimo capitolo del romanzo, Risach ricondurrà l'infelice esito della storia d'amore con Mathilde. La volontà di affrettare i tempi li risulterà fallimentare non solo per l'arbitraria accelerazione che avrebbe impresso al processo di crescita, ma forse ancor più per la pluralità d'interessi che sarebbero venuti a insistere sulla stessa durata temporale. Questo rappresenta, a me sembra, il risvolto più profondo di quel rifiuto del concetto di contemporaneità cui ho accennato all'inizio. È sullo sfondo e dalla prospettiva del fallimento di Risach che va colto il significato dell'attività di perlustrazione lenta e metodica di Heinrich, la quale riceve rilievo ancor maggiore dalle notazioni tese a conferire al tempo la struttura ciclica dell'eterno ritorno<sup>12</sup>. Gli stessi titoli dei vari capitoli contribuiscono a neutralizzare l'impressione di progressione lineare, suggerendo la sostanziale identità di provenienza e meta degli spostamenti: così, per limitarci a pochi tra i numerosi esempi possibili, il 3° capitolo s'intitola *Die Einkehr* e narra l'accoglienza ricevuta da Heinrich

---

<sup>12</sup> Heinrich lascia sempre la dimora di Risach all'inizio dell'autunno e vi fa ritorno alle porte della primavera. Queste ritmiche ricorrenze vengono sottolineate immancabilmente dallo sfiorire e dal rifiorire delle rose. Concomitanza temporale che costituisce uno dei nessi più perspicui con la vicenda di Gustav. Le partenze e i ritorni di Heinrich, anzi, sono la ritualizzazione della vicenda umana tanto più ricca del suo anziano ospite, così come le rose perfettamente curate del Rosenhaus sono la replica di quelle altre rose, ormai sepolte nel passato di Gustav e Mathilde.

allorché, sorpreso dai segni per lui inequivocabili di un temporale imminente, chiede ospitalità al signore del Rosenhaus. Improntato alla circolarità appare il capitolo *Der Besuch* (6° del I libro) che inizia con la partenza dal Rosenhaus in autunno inoltrato e termina con una nuova partenza in primavera. All'interno di questa cornice è contenuto il soggiorno presso la casa natale, alla periferia residenziale di Vienna, passata ora in secondo piano rispetto alla "patria" ideale che, già in questa fase del racconto, è divenuta la dimora di Risach. A partire da *Die Einkehr* tutti i capitoli abbracciano più dimensioni spaziali, mentre quasi mai la loro durata coincide con l'intero volgersi delle stagioni; un'eccezione certo di non scarso rilievo è costituita dal secondo, centralissimo capitolo del II libro, *Die Annäherung*, che copre primavera, estate e autunno. Ma nel resto del romanzo le continue sfasature tra l'anno assunto a unità di misura temporale e la scansione in capitoli contribuiscono a confondere, nella mente del lettore, la durata oggettiva degli eventi narrati, mitigando tra l'altro l'effetto di monotonia che risulterebbe dalla fitta trama di ripetizioni e riprese dei medesimi motivi, nonché dal prevalere dei momenti statici e ritardanti a carattere puramente descrittivo sull'azione vera e propria. A fronte del particolare carattere di quest'ultima, la stessa distinzione tra "azione" e "momento ritardante" non ha più senso, in quanto le stesse azioni sono semplicemente un modo per indugiare sull'orlo di quell'unico evento conclusivo se non rilevante: il tardo sbocciare dell'amore tra Natalie e Heinrich che coinciderà con la fioritura del cactus.

In Heinrich Drendorf l'interesse per la matematica e il mondo minerale è innato e guida la sua attività di ricerca ancor prima del suo arrivo al Rosenhaus. Nella figura matematica idea e forma immediatamente percepibile coincidono; così nel reticolo cristallino si può rinvenire un'analogia identità di morfologia e schema geometrico. Il secondo capitolo del 1° libro del *Nachsommer, Der Wanderer*, tematizza a più riprese l'antitesi di cristallizzato e amorfo che, a un livello più profondo e autoriflessivo, anticipa la tensione che pervade tutto il romanzo tra parvenza transitoria (*Schatten*) e archetipo (*Bild*). La *Gestalt* si pone come momento di mediazione tra i due termini dell'antitesi<sup>13</sup>. Essa non possiede la pienezza on-

---

<sup>13</sup> È forse in questa tensione verso il rinvenimento dell'archetipo immutabile, inteso quale essenza ontologica più vera rispetto alla «wirklichste Wirklichkeit», che si può individuare la traccia più significativa lasciata nel romanzo di Stifter dallo *Ofterdingen* novalesiano. Si veda il dialogo tra i due innamorati alla fine dell'ottavo capitolo della *Erwartung*, tutto incentrato sull'eternità dell'amore e sulla metafora delle rose appassite: «Ach! Heinrich, du weißt das Schicksal der Rosen; wirst du auch die welken Lippen, die

tologica del *Bild* perché non è sottratta al trascorrere del tempo, ma costituisce l'assetto morfologico di una formazione osservata in una determinata fase del suo sviluppo temporale; d'altro canto la *Gestalt* non è mera parvenza illusoria come lo *Schatten*, posto – anche in conformità con l'emanazionismo neoplatonico – sul gradino più basso della scala dell'essere, quello più lontano dalla fonte primaria della luce:

Ich habe schon gesagt, daß ich gerne auf hohe Berge stieg und von ihnen aus die Gegenden betrachtete. Da stellten sich nun dem geübteren Auge die bildsamen Gestalten der Erde in viel eindringlicheren Merkmalen dar und faßten sich übersichtlicher in großen Teilen zusammen. Da öffnete sich dem Gemüte und der Seele der Reiz des Entstehens dieser Gebilde, ihrer Falten und ihrer Erhebungen, ihres Dahinstreichens und Abweichens von einer Richtung, ihres Zusammenstrebens gegen einen Hauptpunkt und ihrer Zerstreungen in der Fläche. Es kam ein altes Bild, das ich einmal in einem Buche gelesen und wieder vergessen hatte, in meine Erinnerung. Wenn das Wasser in unendlich kleinen Tröpfchen, die kaum durch ein Vergrößerungsglas ersichtlich sind, aus dem Dunste der Luft sich auf die Tafeln unserer Fenster absetzt, und die Kälte dazu kömmt, die nötig ist, so entsteht die Decke von Fäden, Sternen, Wedeln, Palmen und Blumen, die wir gefrorene Fenster heißen. Alle diese Dinge stellen sich zu einem Ganzen zusammen, und die Strahlen, die Täler, die Rucken, die Knoten des Eises sind, durch ein Vergrößerungsglas angesehen, bewunderungswürdig. Eben so stellt sich von sehr hohen Bergen aus gesehen die niedriger liegende Gestaltung der Erde dar. Sie muß aus einem erstarrenden Stoffe entstanden sein [...] (NS 40-41)

Il brano è costruito con procedimenti riconducibili per più di un verso alla tecnica dello straniamento. In primo luogo, quella che si era annun-

---

bleichen Wangen mit Zärtlichkeit an deine Lippen drücken? Werden die Spuren des Alters nicht die Spuren der vorübergegangenen Liebe sein?» «O! könntest du durch meine Augen in mein Gemüt sehn! [...] Ich begreife das nicht, was man von der Vergänglichkeit der Reize sagt. O! sie sind unverwelklich. Was mich so unzertrennlich zu dir zieht, [...] das ist nicht aus dieser Zeit. Könntest du nur sehn, wie du mir erscheinst, welches wunderbare Bild deine Gestalt durchdringt und mir überall entgegen leuchtet, du würdest kein Alter fürchten. Deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes [...] das Bild ist ein ewiges Urbild, ein Teil der unbekanntenen heiligen Welt» (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Stuttgart 1987, p. 119).

ciata come una perlustrazione a carattere mineralogico inverte la direzione del “Weg nach innen”<sup>14</sup> in un’ascesa culminante nella vista dall’alto. La visione della totalità si rovescia, secondo uno schema che già ci è noto dalla *Vorrede* ai *Bunte Steine*, nello sguardo al microscopio delle gocce d’acqua sul vetro della finestra. Ma non abbiamo a che fare con il rimpicciolimento relativizzante dello *Humor* jeanpauliano, volto a far emergere l’infinito per via negativa dalla trama della realtà fenomenica. Qui la similitudine tende a sovrapporre alla realtà lo schema cristallino delle formazioni microscopiche e il movimento triadico di espansione-rimpicciolimento-nuova espansione (“Eben so stellt sich von sehr hohen Bergen aus gesehen ...”) crea un’oscillazione che simula l’infinito, là dove non c’è nemmeno totalità evocata con tanta enfasi:

und durch Sammlung vieler kleiner Tatsachen an den verschiedensten Stellen sich in das große und erhabene Ganze auszubreiten, das sich unsern Blicken darstellt, wenn wir von Hochpunkt zu Hochpunkt auf unserer Erde reisen, und sie endlich erfüllt haben, und keine Bildung dem Auge mehr zu untersuchen bleibt als die Weite und die Wölbung des Meeres. (NS, 41)

Dalla sequenza di secondarie, e ancor più dall’anafora finale (und ... und ...) traspare tutta l’ansia di accumulo di “vieler kleiner Tatsachen”, nella velleitaria ossessione di scandagliare l’intera superficie terrestre. A fallire non è solo questa aspirazione: nemmeno l’immagine del paesaggio riesce a costituirsi in totalità; proprio la vista dall’alto, ovvero l’ampliarsi del giro dell’orizzonte con l’innalzarsi del punto di vista, sembra tendere fino alla spasimo la “materia irrigidita” di cui è costituita la terra, provocando crepe, spaccature e facendo emergere le formazioni cristalline, le *Gestalten* appunto. Secondo la concezione gnostico-teosofica che sorregge l’*Opus mago-cabbalisticum* di Welling, di grande importanza per la cosmogonia del giovane Goethe, la *Gestalt der Materie* sarebbe scaturita dalla dannazione di Lucifero, precipitato dalla originaria posizione elevata e luminosa per l’atto di colpevole ribellione nei confronti dell’alto fattore. La separazione di Lucifero e delle sue schiere angeliche dalla sfera della luce divina dette origine al caos, in cui erano racchiusi gli elementi cosmici e terreni della creazione: tutto quanto noi percepiamo come grave, freddo, saldo, scuro,

---

<sup>14</sup> Dominante invece nell’episodio del minatore nel V capitolo della I parte dello *Offterdingen*.

reca lo stigma di quest'antico processo di concentrazione e precipitazione che accompagnò la caduta dell'angelo ribelle<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> R. C. Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe, Studien zur hermetischen Tradition*, Frankfurt a. M. 1969-80, p. 110 sgg. Un'interpretazione in chiave mitico-alchemica del *Nachsommer* è offerta da Martina Wedekind, *Adalbert Stifter: Der Nachsommer. Eine intertextuelle Untersuchung*, in «Euphorion», 89 (1995), pp. 401-427; l'ipotesi di una connessione con i miti di morte e rinascita incentrati sulla figura di Adone – ma si potrebbe allora estendere il discorso a tutte le analoghe costruzioni mitologiche del bacino del Mediterraneo in cui i motivi di mutilazione, morte e rinascita risultano fondamentali – mediata dal romanzo del primo rinascimento italiano uscito a Venezia nel 1499 e di dubbia attribuzione, la *Hypnerotomachia Poliphili*, è senz'altro suggestiva, anche se l'autrice non arriva secondo me a dimostrare con sufficiente stringenza la diretta influenza del testo italiano sul *Nachsommer*. Certo, Stifter avrebbe potuto prender visione del ciclo pittorico ispirato alla *Hypnerotomachia* intrapreso da Le Sueur nel 1637; uno dei dipinti era infatti in possesso del conte Fries, con il quale Stifter si trovava in contatto epistolare all'epoca della gestazione del romanzo, negli anni 1853-54. Più convincente mi sembra il richiamo alla simbologia e soprattutto ai colori dell'opus alchemico, il nero, il rosso e il bianco, che costituiscono per così dire la cifra cromatica del *Nachsommer*. L'alchimista francese Béroalde de Verville aveva pubblicato infatti nel 1600 la riscrittura della *Hypnerotomachia* in chiave allegorica; secondo tale interpretazione il senso recondito del romanzo consisterebbe nel passaggio dal caos alla nascita della luce. Il romanzo rinascimentale mostra una chiara suddivisione in due parti; la prima tratteggia la peregrinazione di Poliphilo che, in sogno, varca le porte del regno di Venere in un mattino di maggio, poco prima del sorgere del sole, e lì cerca rifugio dalle pene d'amore inflittele dalla crudele Polia. Il racconto del sogno, in prima persona, prosegue attraverso un bosco finché il protagonista, sfinito, non sprofonda in un sogno ulteriore. È questo sogno nel sogno a contenere la parte più ricca di emblemi e di rimandi mitico-misterici. Dopo perigliose vicissitudini Poliphilo crede di riconoscere in una ninfa l'amata crudele, che lo conduce dinanzi a un altare priapeo. Infine i due raggiungono il tempio sacro a Venere (il *Tempel der Rosen* di Heinbach?) dinanzi al quale la ninfa si dà a riconoscere effettivamente come Polia. Dopo un *embarquement pour Cythère* i due vengono scortati in trionfo in un anfiteatro nel quale, al cospetto della fonte sacra a Venere, è sancita solennemente la loro unione. Anche in questo particolare non è difficile riconoscere uno dei luoghi topici dello *Sternenhof*, la fonte della ninfa. La struttura narrativa del sogno nel sogno si complica con un ulteriore salto di livello allorché, dinanzi alla tomba di Adone, le ninfe narrano dell'amore tra Venere e l'infelice giovinetto ucciso da Marte. Se il mito di Adone si presta a spiegare la simbologia delle stagioni del *Nachsommer*, nonché la ciclicità assunta nel romanzo dalla dimensione cronologica, ritengo che il compito del critico non sia in prima istanza quello di speculare circa dimensioni "assenti", ma piuttosto di indagare quanto effettivamente avviene alla superficie del testo, che è poi la sola che conti. Da lì bisognerà partire per formulare ipotesi circa un'eventuale profondità celata. Per quanto riguarda la costellazione intertestuale suggerita da Wedekind, il critico non s'interroga circa la presenza nel testo secondo (*Der Nachsommer*), della struttura narrativa centrale della fonte presunta, il

## 2a. Grande stile e cristallizzazione: Nausica

Il “grande stile” di Stifter è, nella sua più riposta motivazione, profondamente antitetico rispetto al principio di continuità alla base della crescita organica; esso riposa piuttosto sulla convergenza di modalità organizzative di segno opposto: da una parte l'estrema ossificazione, l'irrigidimento che si spinge fino a rendere visibile il reticolo cristallino della realtà; dall'altra la grande abilità nella *Durchführung* di temi e motivi che, oggetto di innumerevoli riprese, rifrazioni, potenziamenti e intensificazioni, risultano alla fine avvolti da quella che Zagari chiama “abbagliante aura unitaria”<sup>16</sup>.

Nel narratore boemo rinveniamo la coesistenza, che certo discende indirettamente da Winckelmann e da Goethe, del complesso pietra-gioiello-marmo con l'acqua, elemento fluido e mobile per eccellenza, ma anche rappresentante di quella sfera della *Unauffälligkeit* al centro della *Vorrede*, nella quale rientrano tutti i quieti e graduali processi evolutivi contrapposti alle rivoluzioni violente. Si capisce come una tale visione “nettunista” possa convivere con la celebrazione di ciò che viene appena scalfito dal trascorrere del tempo: la pietra, il diamante, il gioiello. L'incontro chiarificatore tra Natalie e Heinrich, nel 5° capitolo del II libro, ha luogo sullo sfondo della grotta dello Sternenhof, in cui è collocata la statua della ninfa della fonte. A introdurre la sequenza troviamo il complesso tematico incentrato sulla reminiscenza omerica di Nausica<sup>17</sup>; la figlia del re dei Feaci, più volte evocata nel corso del romanzo, viene a costituire quasi il *medium* dell'implicita identificazione tra Natalie e la statua greca<sup>18</sup>. L'identità del-

---

sogno, appunto, che non è solo cornice o doppia cornice della narrazione, ma determina la messa in atto di particolari strategie diegetiche. Infine già nelle *Wahlverwandschaften* dimensione alchemica e rimandi a figurazioni mitologiche dell'antichità classica ed ellenistica erano stati splendidamente amalgamati, e non si vede perché Stifter non avrebbe potuto prendere le mosse da lì, da un testo che costituisce il principale modello morfologico del suo romanzo.

<sup>16</sup> L. Zagari, *op. cit.*, p. 140. La *Gestalt* stifteriana assomma in sé cristallizzazione e intensificazione dei valori cromatici e luministici. La luce, come avverrà per gli impressionisti, ha infatti in Stifter la funzione logico-razionale di far emergere dalla superficie fin troppo complicata e molteplice dei fenomeni lo schema, l'archetipo. Come sarà per Renoir, è il sistema di luci che spiega e fonda la forma.

<sup>17</sup> Sulla presenza del *Nausikaa-Komplex* e l'omonimo progetto drammatico di Stifter, certo ispirato alla dimensione omerica presente nella parte della *Italienische Reise* dedicata alla Sicilia, si veda W. Rehm, *Nachsommer. Zur Bedeutung der Stifters Dichtung*, München 1951, pp. 101 sgg.

<sup>18</sup> Nel momento in cui Heinrich, nell'incontro con la statua collocata al centro del Rosenhaus, rimane come folgorato dall'intuizione sensibile del bello, si affaccia alla sua

l'archetipo classico risulta in definitiva messa in discussione e come dissolta da una serie analogica che associa la statua classica alla variante ellenistica della ninfa della fonte, per trapassare poi nel personaggio omerico e sfociare in Natalie, "die Nausikae von jetzt". Quest'ultima, a sua volta, era stata oggetto di un processo di associazioni "subliminari" e mancati riconoscimenti che ne moltiplicano l'identità come in un gioco di specchi, finendo per alleggerirne i contorni.

Nella sfera della poesia omerica si dissolve la fissità marmorea della *Gestalt*. In Nausica, in particolare, culmina l'evocazione del potere metamorfico dell'acqua e tutto sembra sciogliersi nella mite mobilità delle membra e del volto:

Als Nausikae kam, war es mir wieder, wie es mir bei der ersten richtigen Betrachtung der Marmorgestalt gewesen war, die Gewänder des harten Stoffes löseten sich zu leichter Milde, die Glieder bewegten sich, das Angesicht erhielt wandelbares Leben, und die Gestalt trat als Nausiakae zu mir. Es war auch die Erinnerung jenes Abends gewesen, die heute meine Hand [...] zu den Worten Homers im Odysseus greifen ließ [...] als endlich Nausikae schlicht und mit tiefem Gefühle an den Säulen der Pforte des Saales stand: da gesellte sich auch lächelnd das schöne Bild Nataliens zu mir; sie war die Nausikae von jetzt, so wahr, so einfach. Beide Gestalten verschmolzen ineinander. (647)

La sovrapposizione e fusione delle due immagini femminili si precisa come culmine di un *climax* ascendente le cui tappe sono scandite dall'anafora ("Als die Helden das Mahl ... als der Sänger gerufen worden war, als die Worte ... als Odysseus ... als endlich Nausikae schlicht"). La principessa dei Feaci si ripresenta all'immaginazione di Heinrich nello stesso atteggiamento in cui gli era apparsa nell'attimo dell'incontro con la statua classica. Natalie, la "Nausica di ora", accoglie Heinrich, il viaggiatore, in una dimensione futura, certo identificabile con la quieta felicità domestica e familiare, là dove la Nausica omerica accoglieva Ulisse con un invito che già trasponeva il presente sul piano della memoria: "Fremdling, wenn du in dein Land kömmt, so gedenke meiner" (350). Al livello della macro-

---

mente l'associazione con la Nausica omerica: «Ich dachte an Nausikae, wie sie an der Pforte des goldenen Saales stand und zu Odysseus die Worte sagte ...» (p. 350). È chiaro che qui ha luogo una doppia immedesimazione; se la statua si anima e sembra rivolgergli la parola, anche Heinrich si identifica con la figura dello straniero accolto, ospitato nel regno della bellezza atemporale.

struttura il complesso di Nausica istituisce un ulteriore raccordo tra i diversi punti della narrazione e, di conseguenza, tra i diversi piani temporali; la dimensione cronologica, mai interiorizzata alla stregua di esistenziale *durée*, è qui investita da un processo di esteriorizzazione: in Heinrich il passato si rapprende in figure emblematiche che non attengono direttamente al suo vissuto, ma che appartengono al patrimonio culturale dell'Occidente o all'esperienza personale di Gustav Risach. Lo statuto paradossale della memoria di Heinrich è accresciuto ancor più dal fatto che il giovane, mentre ricorda ciò che non ha direttamente vissuto, risulta incapace di stabilire immediati raccordi tra il nome di Natalie e le forme in cui ella gli appare nel corso della vicenda, quasi l'identità di lei, al di fuori dei luoghi "istituzionali" dello Asperhof e dello Sternenhof, si facesse imprevedibile ed enigmatica. Sono queste momentanee amnesie a favorire ancor più quel processo di disseminazione e moltiplicazione dell'archetipo cui abbiamo accennato<sup>19</sup>. Se la statua greca del Rosenhaus viveva in una dimensione statica e atemporale, tutta risolta spazialmente e circonfusa di luce come in un tempio, Nausica, connessa al fluire dell'acqua e alla dimensione del viaggio, immette l'archetipo nel divenire e proprio per questo costituisce lo snodo in cui si rapprendono presente, passato e futuro; non è certo un caso che il motivo venga ripreso e portato al massimo dispiegamento un'ultima volta sulla soglia dell'inserito retrospettivo *Der Rückblick*, che dovrebbe conferire profondità temporale all'intera vicenda.

Il percorso educativo di Heinrich parte dalla durezza dei minerali, dalla fredda levigatezza del marmo per trovare nella pittura un momentaneo approdo. Il passaggio dal disegno in bianco e nero all'apprezzamento dei colori avviene implicitamente sotto l'effetto della visione della bella fanciulla piangente scorta per un attimo tra la folla dello Hoftheater durante

---

<sup>19</sup> Si veda la particolare agnizione nel III capitolo del II libro, *Der Einblick*, in cui finalmente, a distanza di anni dal primo incontro, Heinrich ravvisa nella somiglianza di Natalie con i volti femminili incisi nelle pietre della collezione paterna la ragione della particolare attrazione che la fanciulla ha esercitato su di lui. Il motivo della collezione paterna corre come un filo rosso lungo la vicenda con evidente funzione prolettica, e vi si può vedere una delle numerose influenze del *Meister* goethiano. Giustamente Joseph Vogl ha notato, a questo proposito: «... streng genommen sieht Drendorf Natalie kein erstes Mal, beim ersten Mal aber nicht eigentlich sie: zunächst eine Gestalt im vorüberfahrenden Wagen, dann ein Gesicht im Theater, schließlich das Mädchen, das ihm erschien, als müsse er es "schon irgendwo gesehen haben". Natalie ist das Einzige und Inkommensurable, das nur als Zweites, Drittes... wiederkehrt» (*Der Text als Schleier. Zu Stifters «Nachsommer»*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 37 [1987], p. 301).

la rappresentazione del *Re Lear*, che egli non sa ancora essere *Natalie*. La visione fuggevole, certo congiunta al sommovimento emotivo provocato dal dramma shakespeariano, induce nel giovane una strana irrequietezza: inutilmente egli ricerca nelle fattezze delle altre donne o nelle opere d'arte la fisionomia che è incapace di riprodurre sulla carta. Solo un dipinto mostratogli dal padre sembra porre fine alla ricerca; vi è rappresentata una fanciulla immersa nella lettura, il soggetto stesso del quadro, pertanto, tematizza lo sguardo. Il pittore ha saputo trasfondere nell'immagine una tale sensibilità alla minima vibrazione cromatica, che si sarebbe tentati di pensare alla *Liseuse* di Renoir, se non fosse per l'evidente anacronismo:

Der Vater sagte mir endlich, daß die Wirkung dieses Bildes vorzüglich in der Zartheit der Farbe liege, und daß es daher nicht möglich sei, dieselbe in schwarzen Linien nachzuahmen. Er machte mich überhaupt, da er meine Bestrebungen sah, mehr mit den Eigenschaften der Farben bekannt, und ich suchte mich auch in diesen Dingen zu unterrichten und zu üben. (188)

L'imbarazzante inadeguatezza della reazione di Heinrich sta a indicare come l'io narrante, in questa fase del suo sviluppo, indugi sempre un gradino indietro rispetto alle sollecitazioni che gli provengono da più parti. L'episodio della "*Liseuse*", che potrebbe passare inosservato nella messe di particolari e di oggetti tessuti insieme nella trama del romanzo, si riallaccia infatti a quella poetica della *Unauffälligkeit* tracciata nella *Vorrede* del 1853 e ripresa da Risach nell'ambito di una particolare visione dell'"economia" del giardino, in cui s'instaura una circolazione costante, un perpetuo interscambio tra valori atmosferici e vita vegetale:

In meinem Garten und in meinem Gewächshause sind Pflanzen, sagte er, – welche einen auffallenden Zusammenhang mit dem Luftkreis zeigen, besonders gegen das Nahe der Sonne, wenn sie lange in Wolken gewesen war. Aus dem Geruche der Blumen kann man dem kommenden Regen entgegen sehen, ja sogar aus dem Grade riecht man ihn beinahe. (117)

Anche il paesaggio di *Kalkstein*, all'apparenza così povero di attrattive e monotono, rivelava a uno sguardo attento, col trascorrere del tempo, una miriade di piccole modifiche. Quest'ideale permanenza nel divenire rappresenta senza dubbio la risposta polemica alla rivoluzione violenta e repentina, e chiarisce l'implicazione politica della coincidenza di *Rube* e *Bewegung* che abbiamo più volte chiamato in causa.

Il complesso tematico della *Unaffälligkeit* è stato calato prima nella visione delle cose naturali, poi in quella dell'arte, per culminare nel personaggio di Natalie, sintesi vivente di arte e natura, della quale viene detto che – quasi alla stregua di un'eroina del mito – discende da una nobile stirpe ormai tramontata.

Nel *Nachsommer* Stifter neutralizza la connotazione demoniaca del bello, fino alla distruzione radicale del mito classico-romantico della bellezza femminile fatalmente latrice di morte e sventure; mito che aveva trovato nella Elena del III atto del Faust una delle rivisitazioni certo più complesse, ma che con infinite varianti percorre tutto il tardo romanticismo, dalla Gräfin Dolores di Arnim fino alle varianti giocate tra il satanico e il fantastico di Eichendorff e Hoffmann. Con la figura di Natalie il bello stifteriano risulta ricompreso senza residui o zone d'ombra nella mite atmosfera della *Unauffälligkeit*. Questo depotenziamento del bello è al tempo stesso negazione della tragica antinomia, già intuita da Moritz e sviluppata da Schiller, che oppone l'istanza formale alla materia, e che postula la distruzione del sostrato fisico affinché la forma possa affermarsi in tutta la sua idealità. Proprio il motivo delle pietre preziose variamente forgiate allude al desiderio di imprimere la forma in una materia finalmente non più deperibile, durevole come il diamante. Nella sfera dell'interiorità e della memoria, la concezione si traduce in un immaginario che ruota di nuovo attorno al gioiello: «Was im Menschen rein und herrlich ist, bleibt unverwüstlich, und ist ein Kleinod in allen Zeiten» (734); per durare, per tener testa alla *dauernde, aufreibende Zeit* (713) i sentimenti devono essere assolutamente puri, ovvero si deve lasciar decantare in essi ogni minima scoria: è quello che avviene tramite il filtro idealizzante del ricordo. È il tempo che è trascorso tra Mathilde e Risach ad agire come elemento di purificazione e cristallizzazione; questo presuppone ovviamente un gesto di autocensura, di castrante rinuncia di fronte al quale la giovane si era ribellata, rinfacciando a Risach un'eccessiva disponibilità a lasciarsi seppur temporaneamente straniare a se stesso: «Kannst du eine Zeit nicht mehr du sein? – erwiderte sie, – kannst du eine Zeit dein Herz nicht schlagen lassen?» (721). Si noti come, in questa drammatica stretta risolutiva, l'accento cada con insistenza sul motivo del tempo. Dalla prospettiva del vecchio Risach, esso si rivela elemento che, come il fuoco purgatorio, affina e fa decantare tutte le scorie. L'analogia tra tempo e fuoco che affina non viene mai esplicitata dal personaggio, ma si può evincere dalle numerose allusioni al rosso, all'ardore che costellano il suo discorso retrospettivo. È proprio nell'attimo dell'estremo commiato che l'ardore raggiunge la sua

massima incandescenza, nella scena in cui la giovane nasconde il volto bruciante nell'incendio delle rose:

Sie barg ihr Angesicht in den Rosen vor ihr, und ihre glühende Wange war auch jetzt noch schöner als die Rosen. (722)

Il gesto di allora motiva il religioso raccoglimento dell'anziana signora di fronte alle rose che hanno raggiunto il punto massimo del loro splendore: con ciclica regolarità l'evento naturale commemora solennemente la separazione dei due amanti:

Oft stand sie lange davor und betrachtete sie. Zuweilen holte sie sich einen Schemel, stieg auf ihn, und ordnete in den Zweigen. Sie nahm entweder ein welches Laubblatt ab [...] oder bog eine Blume heraus, die am vollkommenen Aufblühen gehindert war [...] Zuweilen blieb sie auf dem Schemel stehen, ließ die Hand sinken, und betrachtete wie im Sinnen die vor ihr ausgebreiten Gewächse. Wirklich war der Tag, den man als den schönsten der Rosenblüte bezeichnet hatte, auch der schönste gewesen. Von ihm an begann sie abzunehmen, und die Blumen fingen an zu welken. (251)

Nel ciclico alternarsi delle fasi di fioritura, massimo splendore e lento declino dei fiori il romanzo attinge il simbolo più cospicuo di quell'eterno ritorno che regola la vita della natura, mettendone in ombra le forze distruttive e caotiche.

Il motivo dell'ordinata disposizione delle cose nello spazio, quasi necessario *pendant* dell'altrettanto ordinato disporsi delle azioni nel tempo, risuona insistentemente per tutto il romanzo, e si connette alla particolare *Mnemotechnik* realizzata da Risach nella sua casa e nella natura circostante, il cui implicito referente è da individuarsi nell'*Erlebnis* dell'amore giovanile per Mathilde: sono moltissimi, infatti, gli indizi del rapporto analogico che lega il buen retiro del Rosenhaus all'idillio di Heinbach, e quasi fa del primo l'icona anamnesticca del secondo. È nell'ambito di questa *Mnemotechnik* che cose e opere d'arte assumono un valore emblematico, tanto allo Asperhof che allo Sternenhof: il roseto, l'albero di ciliegio e, nella tenuta di Mathilde, la fontana della ninfa sono *topoi* in cui si articola il perpetuo rammemorare della tarda estate.

La figura di Gustav Risach risulta tanto più umanamente ricca di quella del suo giovane amico, proprio in virtù della pluridimensionalità del suo rapporto col passato, che si rifrange attraverso i tre distinti *media* di memoria, topica e ricordo di tipo moderno. La funzione conservativa e immagazzinatrice della *Mnemotechnik* trova nel restauro il proprio momento

privilegiato; la topica si realizza principalmente nel *Rosenhaus*, mentre la discontinuità e incompletezza della *Erinnerung* si dispiega, come vedremo, nel penultimo capitolo consacrato allo sguardo retrospettivo dell'anziano ospite.

La caratteristica principale della spazialità all'interno della dimora di Rischach, è la sua permeabilità rispetto alla natura circostante. Il topos dell'architettura organica, dell'interno che crea la suggestione dell'oscura e fresca penombra del bosco vivente, almeno a partire dal romanticismo era collegato alle cattedrali gotiche; esso riaffiora qui singolarmente straniato. Ora il gotico, sulla scia della riflessione di Worringer, ci riconduce alla commistione di organico e inorganico. Collocata tra le due opposte polarità dell'architettura greca, dominata dal criterio organico, e della piramide egizia che, in quanto struttura cristallino-astratta, blocca sul nascere ogni impulso di empatia, l'arte gotica costituisce per Worringer uno strano e inquietante ibrido: in essa l'empatia è rivolta ai valori meccanici che non son più morta astrazione, bensì "vivo movimento di forze"<sup>20</sup>. Al gotico che, connesso alle opere dell'antichità germanica oppure distinto da esse<sup>21</sup>, ricorre più volte nel corso del romanzo, si oppone il "Tempel der Rosen" di Heinbach, sintesi del concetto antitetico di architettura organica e quasi potenziamento dell'ariosità e naturalezza che caratterizzano il tempio greco.

## 2b. Il motivo della torre

Nella sfera del gotico rientrano anche le citazioni della torre disseminate nel romanzo. La torre viene nominata da Gustav in più occasioni, e sempre in connessione con un passato che si oppone polemicamente alla *Verkommenheit* del mondo contemporaneo. Ma, soprattutto, il motivo ricorre in discorsi incentrati sulla vita cittadina. Se da un lato costituisce un essenziale punto di raccordo tra l'opera pedagogica di Gustav e il suo in-

<sup>20</sup> W. Worringer, *Astrazione e empatia*, trad. it. di Elena De Angeli, Torino 1975, p. 121.

<sup>21</sup> La chiesa di Kerberg in cui è conservato l'altare restaurato è definita in stile antico tedesco, eppure i requisiti corrispondono alla tipologia del gotico: «Spitzbogen schließen sie, schlanke Säulen aus Stein teilen sie in drei Schiffe, und hohe Fenster mit Steinrosen und ihren Bögen und mit den kleinen vieleckigen Täfelchen geben ihr Licht» (p. 265). Si insiste con particolare indignazione sul particolare dei finestrini istoriati sostituiti, probabilmente nel '700 colpevole di illuminismo, con normali vetrate trasparenti. Dell'altare, poi, Eustach tiene a sottolineare che è in stile "mittelalterlich deutsch", chiamato erroneamente gotico.

felice trascorso, il motivo assume, dall'altro, la funzione di spia della profonda ambivalenza che percorre il grande tema della città come concrezione del trascorrere dei secoli. La storia, sotto forma di malinconica contemplazione della caducità umana, s'insinua quasi di contrabbando nella temperie spirituale del *Nachsommer*. Nel IV capitolo del primo libro, nell'ambito di un importante discorso sull'arte medievale tedesca, restauro e collezionismo, Gustav nomina la torre incompiuta della chiesa della città di Grünau, esprimendo il desiderio di portarne a termine l'edificazione. Nel medesimo contesto preannuncia la prossima visita all'altare restaurato di Kerberg, che avrà effettivamente luogo alla fine del primo libro. L'attività intrapresa da Gustav Risach nella sua falegnameria, agli antipodi del culto romantico dell'incompiuto, mira a ricostruire l'intero partendo dai reperti frammentari. Qui l'ideale d'interezza perseguito con maniacale sistematicità si spinge fino alla ricostruzione di una *Ganzheit* per così dire postuma. Analogamente Natalie e Heinrich saranno chiamati a "completare" con la loro armoniosa e fin troppo incoraggiata unione quella storia d'amore che Gustav e Mathilde ebbero appena il tempo d'incominciare.

Al termine di un viaggio notturno, vera e propria catabasi che lo aveva strappato per sempre dal paradiso perduto dell'infanzia, la sagoma slanciata della torre di Vienna era apparsa al giovane Risach quasi la torre di un'infernale città di Dite, risvegliando in lui il senso della caducità umana, delle innumerevoli generazioni trascorse sotto gli archi della città marmorea e indifferente:

Als am Abend des zweiten Tages unserer Wasserfahrt der hohe, schlanke Turm der Stadt [...] gleichsam luftig blau unter den Gebüschchen der Ufer sichtbar wurde, als man sich rief und das Zeichen sich zeigte, das man nun nach Verlauf von etwas mehr als einer Stunde erreichen werde, wollte mir das Herz im Busen wieder unruhiger pochen. Dieses Merkmal vergangener Menschenalter, dachte ich, welches so viele große und gewaltige Schicksale gesehen hatte, wird nun auch auf dein kleines Geschick herabsehen, es mag sich nun gut oder übel abspinnen, und wird, wenn es längstens abgelaufen ist, wieder auf andere schauen. (671)

La contrapposizione tra piccole storie individuali, e "violento" destino di coloro che fanno la storia ci riconduce al rifiuto di ogni manifestazione appariscente, di ogni cambiamento repentino espresso nella *Vorrede*. Si tratterà ora di stabilire il nesso tra questa vivida, eppur remota impressione, e l'attuale attività di restauro e di collezionismo. L'attenzione e il ri-

spetto che il vecchio Risach rivolge agli utensili poco appariscenti, è in realtà una forma di *pietas* verso gli uomini che li costruirono, così come il collezionismo, oltre a raccogliere il materiale per una futura scienza filologica, è *pietas* rivolta alle generazioni future:

Ich glaube – entgegnete mein Begleiter – daß in der gegenwärtigen Zeit der Standpunkt der Wissenschaft, von welcher wir sprechen, der des Sammelns ist. Entfernte Zeiten werden aus dem Stoffe etwas bauen, das wir noch nicht kennen. Das Sammeln geht der Wissenschaft immer voraus [...] aber das ist merkwürdig, daß der Drang des Sammelns in die Geister kömmt, wenn eine Wissenschaft erscheinen soll, wenn sie auch nicht wissen, was diese Wissenschaft enthalten wird. ( 119)

La torre, che con la sua cima puntiforme e quasi immateriale sovrasta panoramicamente, in un ideale *Nebeneinander*, l'avvicinarsi delle epoche, ripropone il medesimo concetto di equanimità nei confronti del passato cui s'ispira il collezionista: ai suoi occhi tutte le epoche hanno eguali diritti di essere rappresentate e ricordate, accolte in quella cattedrale dell'imparzialità che è il museo. Di nuovo l'attività di perlustrazione e catalogo dei materiali, dei campioni di rocce e minerali volta a fagocitare spazi sempre più ampi, si rivela metafora di questo onnivoro eclettismo che non si appaga nella contemplazione del singolo oggetto artistico, ma identifica l'arte con lo sterminato disegno del suo svolgersi attraverso la profondità della storia e la vastità geografica di tutto il globo terrestre, che non placa la brama di completezza finché non ha acquisito al suo museo immaginario i reperti provenienti dal più remoto ed esotico angolo del mondo. L'idea di storia come decorso cronologico risulta qui soppiantata dalla giustapposizione di eterogenei *Kulturräume*. L'eterogeneità di ciò che coesiste mette ancor più in risalto l'effettiva non contemporaneità di ciò che sembra contemporaneo, ma che è in realtà frutto di evoluzioni parziali totalmente diverse, che procedono ciascuna per proprio conto.

Il criterio di giustizia e di equanimità nei confronti dei *Dinge* è esteso da Gustav ( e da Stifter) alla specie più sottile e impalpabile di cose umane che sono i sentimenti. Al giovane amico Gustav parla della *Unschuld der Dinge*, della necessità di non turbare la tranquilla esistenza delle cose con l'arbitraria proiezione dei contenuti della nostra soggettività:

Aber wenn ein Übermaß von Wünschen und Begehungen in uns ist, so hören wir nur diese immer an und vermögen nicht die Unschuld der Dinge außer uns zu fassen. Leider heißen wir sie wichtig, wenn

sie Gegenstände unserer Leidenschaften sind, und unwichtig, wenn sie zu diesen in keinen Beziehungen stehen, während es doch oft umgekehrt sein kann. (204)

Le parole di Gustav hanno in realtà una stretta attinenza con il suo passato. Non solo, l'affermazione secondo cui l'importanza o l'irrilevanza delle cose è fatale conseguenza dell'arbitrarietà del nostro giudizio, mi pare possa immediatamente raccordarsi al paradossale capovolgimento della gerarchia abituale dei fenomeni prospettato nella *Vorrede* ai *Bunte Steine*. Poco prima Heinrich, appena tornato al Rosenhaus dopo aver trascorso l'inverno in città, aveva detto che a Vienna il soggiorno campestre gli era apparso una fiaba, mentre ora, nel ricordo, è la città ad apparirgli irreali: «Großes ist mir klein, Kleines ist mir groß» (204). Il ricordo soggettivo e parziale (*Erinnerung*) e l'immaginazione stravolgono i reali rapporti tra le cose là dove peccano di unilateralità. Unilaterale è soprattutto la passione che vuole tutto e subito, incapace di vedere che le cose, al di là della metamorfosi operata dal tempo sulla loro *Gestalt*, non sono irrimediabilmente perdute nell'essenza più profonda. È l'unilateralità, infine, la causa del pessimismo e della malinconia perché non permette di comprendere la poliedricità dei sentimenti e ci rende sordi alle ragioni altrui e ciechi a incapaci di considerare le cose da un diverso punto di vista:

Die Erklärung liegt darin, daß du nicht zu sehen vermochtest, was zu sehen war, und daß ich dann nicht näher zu treten vermochte, als ich hätte näher treten sollen. In der Liebe liegt alles. Dein schmerzhaftes Zürnen war die Liebe, und mein schmerzhaftes Zurückhalten war auch die Liebe. In ihr liegt unser Fehler und in ihr liegt unser Lohn. (NS 732)

Con queste parole Gustav, ritrovando Mathilde dopo tanti anni, la invita a lasciare che il passato sia trascorso una volta per tutte, a non accanirsi nel voler comprendere le ragioni di ciò che è irrevocabile, ma a cogliere piuttosto le gioie che la tarda estate può ancora offrire: «Gegen den Herbst kömmt wieder eine freiere Zeit – egli dirà riferendosi apparentemente alle abitudini degli uccelli migratori – Da haben sie gleichsam einen Nachsommer, und spielen eine Weile, ehe sie fort gehen» (202). Il motivo dell'equanimità nei confronti delle diverse stagioni della vita, ognuna delle quali portatrice di una sua peculiare positività, è sostanzialmente coerente con quello della vista dall'alto che si rapprende nell'elemento figurativo della torre. Quest'ideale di giustizia e di disinteresse, nei confronti tanto del proprio passato quanto delle diverse epoche storiche, implica una con-

cezione della memoria intesa quale tecnica di immagazzinamento e conservazione generalizzata, che non attua arbitrarie distinzioni o distorsioni prospettiche perché non è legata a un punto di vista. In una delle sue prime passeggiate al fianco di Heinrich, Gustav tiene al giovane amico un discorso che, dalla prospettiva complessiva del romanzo, assolve a una molteplicità di funzioni. Prima fra tutte a quella di tratteggiare la morale stoica dell'anziano personaggio, caratterizzata dalla strenua difesa della propria *Einsamkeit* e dal desiderio di appartenere completamente a se stesso. Quest'atteggiamento di autarchia spirituale appare però temperato dall'attitudine di segno opposto a evadere periodicamente, e quasi in un ritmico alternarsi di sistole e diastole, dal magico cerchio della individualità per mescolarsi ai propri simili. Al medesimo ritmo binario s'informerà l'oscillazione di Heinrich tra vita cittadina e soggiorno campestre. Nell'esistenza di Risach il momento dell'autoaffermazione coincide con la separatezza della dimensione agreste, e deve alternarsi alla distrazione e all'apertura (*das geöffnete Gemüt*) che solo la città può offrire. Va da sé che il pieno dispiegamento del bello si pone per Stifter sotto il segno della pura interiorità e della ritrovata Arcadia; assenza della bellezza è proprio quello *Abschluß in der Seele* agli antipodi della dispersione e dello stordimento, che caratterizzano lo stile di vita metropolitano. La *Verwirrung* viene comunque a configurarsi come antidoto alla malinconia, frutto avvelenato dell'idillio settecentesco<sup>22</sup>:

Zuweilen muß man auch einen Blick in sich selbst tun. Doch soll man nicht stettig mit sich allein auch in dem schönsten Lande sein; man muß zu Zeiten wieder zu seiner Gesellschaft zurückkehren, wäre es auch nur, um sich an mancher glänzenden Menschrümmer, die aus unserer Jugend noch übrig ist, zu erquicken, oder an manchem festen Turm von einem Menschen empor zu schauen, der sich gerettet hat. Nach solchen Zeiten geht das Landleben wieder wie lindes Öl in das geöffnete Gemüt. Man muß aber weit von der Stadt weg und von ihr unberührt sein.

In der Stadt kommen die Veränderungen, welche die Künste und die Gewerbe bewirkt haben, zur Erscheinung: auf dem Lande die, welche naheliegendes Bedürfnis oder Einwirken der Naturgegenstände aufeinander hervorgebracht haben. Beide vertragen sich nicht, und hat man das Erste hinter sich, so erscheint das Zweite fast wie ein Bleibendes, und dann ruht vor dem Sinne ein schönes Bestehendes,

---

<sup>22</sup> F. Masini, *Nichilismo e religione in Jean Paul*, Bari 1974, pp. 11-30.

und zeigt sich dem Nachdenken ein schönes Vergangenes, das sich in menschlichen Wandlungen und in Wandlungen von Naturdingen in eine Unendlichkeit zurückzieht. (121)

La lunga citazione appare giustificata dall'importanza del passo, in cui l'uso figurato del linguaggio risulta particolarmente insistito rispetto al resto del romanzo. Tra le metafore più significative, quelle che accostano la dimensione umana prima alle rovine, poi a una salda torre. Siamo comunque nell'ambito della caducità e del progressivo logoramento operato dal tempo<sup>23</sup>.

La torre, oltre a indicare la saldezza dello "hoher Mensch" di fronte al frenetico incalzare dei cambiamenti, allude alla vista dall'alto quale metafora del processo mnestico, della riflessione su un bel passato che crea la simulazione dell'infinito. È chiara qui l'allusione di Risach ai propri trascorsi personali cui la fuga del tempo ha conferito un alone fantastico. Il riferimento d'obbligo per questo nesso tra memoria e infinito è Jean Paul, per il quale però la sola memoria non è in grado di trasfigurare il passato, senza l'ausilio di quella "metamorphotische Einbildungskraft" che unisce i due poli dell'ellittica volta del tempo: «So zieht das Fernrohr der Phantasie einen bunten Didffusionsraum um die glücklichen Inseln der Vergangenheit, um das gelobte Land der Zukunft» si legge nel breve e denso saggio *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*<sup>24</sup>. L'immagine passata che Risach sovrappone alla sfiorita bellezza di Mathilde non è prodotta dalla fantasia, ma dall'interazione tra *Beständigkeit* del sentimento e devastazione operata del tempo.

Tra la visione della città come giustapposizione delle rovine del passato e lo sguardo d'insieme che, nel penultimo capitolo, Risach getterà sul

---

<sup>23</sup> Anche in *Turmalin* la città era il luogo per eccellenza della *Vergessenheit* e dei mutamenti troppo repentini, che non permettono la cristallizzazione né la formazione di una Gestalt stabile e riconoscibile: «Wer überhaupt etwa fünfzehn bis zwanzig Jahre Wien kennt, der wird wissen, daß diese Stadt in beständigem Umwandeln begriffen, und daß sie trotz ihres Alters eine neue Stadt ist; denn die Häuser werden immer nach neuer Art und zu dem Zweke der Benützung umgebaut, alte unveruänderliche Denkmale wie etwa die Kirche von Sanct Stephan gibt es zu wenige [...] und so sieht sie immer als eine von gestern aus» (A. Stifter, *Tormalina*, a cura di E. Fiandra, Venezia 1990, p. 84). È interessante riscontrare nelle parole di Risach, pronunciate sullo sfondo del *buen retiro* campestre e in un contesto decisamente arcadico, la medesima concezione "panoramica" e spazializzante della storia che Benjamin attribuiva al dramma pastorale barocco (W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di E. Filippini, Torino 1971, pp. 81-82).

<sup>24</sup> Jean Paul, *Werke*, a cura di N. Miller, München 1961, IV, 197.

proprio percorso esistenziale, è dato ravvisare un sotterraneo rapporto analogico. Tanto il panorama che il ricordo individuale sono riconducibili alla dolorosa incompiutezza dell'allegoria e, al tempo stesso, al principio della contiguità spaziale.

*Landleben* e *Stadt* si contrappongono come i lenti cambiamenti della natura alle repentine trasformazioni operate dalle scienze e dalle arti. La città, fino a questo momento condannata come luogo per eccellenza di *Vernürrung* e *Vergessenheit*, dev'essere ora necessariamente riabilitata quale sede del massimo dispiegamento della vita spirituale. Tuttavia non è possibile pervenire a una perfetta integrazione tra sviluppo naturale e *Bildung* spirituale<sup>25</sup>. Si potrà giungere tutt'al più a un compromesso, ma la frattura fra il lento volgersi del ciclo naturale e i repentini mutamenti del mondo dello spirito rimane insanabile; la città non può più essere semplicemente rinnegata come fucina del nuovo, perché questo significherebbe l'eliminazione dall'esistenza umana del libero arbitrio e il cader preda di una concezione della natura rigidamente deterministica, in aperto contrasto con l'irenismo del *sanftes Gesetz*. La sfera della libertà, però, è divenuta sospetta agli occhi di Stifter, in quanto può dare origine non solo a prodotti armonicamente oggettivi, ma anche a un'arte che reca lo stigma dell'arbitrio e della *hybris*:

Nur daß in der Schöpfung die Allmählichkeit immer rein und weise ist; in der Kunst aber, die der Freiheit des Menschen anheim gegeben ist, oft Zerrissenheit, oft Stillstand, oft Rückschritt erscheint. (276)

L'oggettività apparentemente primaria del *Nachsommer* non è in realtà così granitica come vorrebbe far credere, ma è piuttosto l'immagine rovesciata e straniata di una soggettività che, per pervenire a limpida autoco-scienza, deve vedersi obiettività, fuori di sé. La morte traccia la più netta e ineludibile linea di confine tra la legge ciclica della natura, in cui l'inverno non è che letargico preludio alla rinascita primaverile, e la tragica irreversibilità della parabola umana. Ed è il trauma della morte della madre, vissuto da Risach come vero e proprio "Verlust der Mitte", l'autentica scaturigine della *pietas* antiquaria nei confronti dei reperti del passato. La mania del re-

<sup>25</sup> W. Kohlschmidt, *Leben und Tod in Stifters "Studien"*, in «Euphorion», 36 (1935), p. 214, vede il compimento del processo vitale della natura ad opera dell'elemento spirituale, e giunge alla seguente conclusione: «Es zeigt sich die Grundlage der Anschauung der "Studien" von der Lebenstotalität, die in keiner Weise dualistisch ist». Proprio un'irrimediabile divaricazione di natura e spirito percorre invece, e a dispetto di tutti i tentativi di conciliazione, il romanzo, determinandone la *Stimmung* sottilmente malinconica.

stauo, l'ansia di ripristinare con criteri addirittura filologici l'aspetto primitivo degli edifici, si comprendono solo alla luce del senso di perdita che investe il giovane Risach al ritorno alla casa paterna, dopo la morte della madre; le trasformazioni operate sull'edificio lo hanno reso estraneo e iriconoscibile, perfino la stanza dei genitori è scomparsa per far spazio a nuovi alloggi, il che equivale alla perdita di sé, delle proprie radici.

Quello che verrà dopo, l'idillio di Heinbach come illusorio ripristino di una "unzerstörbare Heimat", e ancor più il Rosenhaus, tutto simmetricamente incentrato su una *Mitte* ideale, non sarà che *remedium* artificiale contro il potere distruttivo del tempo.

### 3. *Un'inferrata di rose*

Le rose in ferro battuto adornano l'inferrata di una finestra e quasi si confondono con l'intreccio delle rose vere, ormai sfiorite:

Das Erdgeschoß des Hauses hatte lauter eiserne Fenstergitter. Diese waren aber nicht jene großstäbigen Gitter, wie man sie an vielen Häusern und auch an Gefängnissen anbringt, sondern sie waren sanft geschweift, und hatten oben und unten eine flache Wölbung, die mitten gleichsam wie in einen Schlußstein in eine schöne Rose zusammenlief. Diese Rose war von vorzüglicher leichter Arbeit, und war ihrem Vorbilde treuer, als ich irgendwo in Eisen gesehen hatte. Außerdem war das Gitter in zierlicher Art zusammengestellt, und die Stäbe hatten nebst der Schlußrose noch manche andere bedeutsame Verzierungen. Es war fast gegen Abend, als ich mich in einer Stube des Erdgeschosses [...] befand, um mir vorläufig die ganze Gestalt des Gitters, die außen zu sehr von den Rosen verdeckt war, zu entwerfen [...]. Da ich genauer hinsah, erkannte ich, daß jemand vor dem Fenster stehe, den ich aber der dichten Ranken willen nicht erkennen konnte. In diesem Augenblicke ertönte durch das geöffnete Fenster klar und deutlich Mathildens Stimme, die sagte: «Wie diese Rosen abgeblüht sind, so ist unser Glück abgeblüht.»

Ihr antwortete die Stimme meines Gastfreundes, welche sagte: «Es ist nicht abgeblüht, es hat nur eine andere Gestalt». (395)

Lo spessore semantico della scena risulterà ulteriormente arricchito se, accanto allo scontato rimando emblematico delle rose sfiorite alla sfiorita felicità, se ne coglierà anche il valore autoriflessivo e metaletterario: la situazione ha cioè valenza di *mise en abîme*; in Heinrich che si accinge a riprodurre graficamente l'intreccio di ferro battuto dall'interno della casa, Stifter ha raffigurato se stesso come uno di quei pittori medievali che si

ritraevano nelle fattezze di una figura sullo sfondo. Con medievale umiltà – si potrebbe pensare ai Nazarení come corrispettivo pittorico – il personaggio si accinge alla sua opera di copista, intenzionato a riprodurre sulla carta un artefatto che è a sua volta copia di un modello naturale. La casa è metafora del destino di Risach ed esiste un rapporto di corrispondenza e reciproco rispecchiamento tra l'edificio e il suo padrone: entrambi appaiono all'esterno piú dimessi e meno "ampi" di quanto non siano internamente. Il che ci riconduce al campo semantico della *Unauffälligkeit* cui afferiva, nella raccolta del '53, il personaggio del parroco, protagonista del racconto *Kalkstein*: già lì Stifter aveva sperimentato un tipo d'incastro narrativo – certo in parte desunto dalla costruzione a cornice dello *Armer Spielmann* di Grillparzer – in grado di rispecchiare simbolicamente la discrepanza tra interiorità e mondo esterno. Alla *Binnenerzählung* attiene, tanto in *Kalkstein* che nel romanzo, una funzione generativa che, sulla scorta della metafora mineralogica fin qui emersa, sembra attenere agli strati piú profondi della personalità: sia il racconto del parroco che quello di Gustav Risach spiegano come i due personaggi sono diventati quello che sono. Le circostanze dipanate nelle due narrazioni di secondo grado equivalgono al reticolo cristallino, e questo sia sul piano della motivazione psicologica, che su quello autoriflessivo della costruzione letteraria. La parola *Gitter*, che in tedesco designa tanto inferriata o cancello, quanto reticolo cristallino, compare con particolare insistenza in *Kalkstein*, proprio nella rievocazione della scena di velata seduzione e poi della vicenda amorosa bloccata sul nascere che costituisce il cuore del racconto del parroco<sup>26</sup>.

Nel *Nachsommer* il requisito apparentemente banale ricorre all'arrivo di Heinrich Drendorf al Rosenhaus, in particolare nella sequenza che prepara l'incontro con Risach e culmina poi nella frase "Ich bin der Herr des Hauses". In seguito ricompare piú volte sempre connesso alle rose. Anche nella rievocazione dell'idillio di Heinbach la parola *Gitter* ricorre con una certa frequenza. Nella sua doppia accezione il termine rinvia, tanto in

---

<sup>26</sup> «Eines Tages, da ich die Wäscherägerin von ferne kommen sah, legte ich schnell einen sehr schönen Pfirsich, den ich zu diesem Zwecke schon vorher gepflückt hatte, durch die Öffnung der Gitterstäbe hinaus auf ihren Weg, und ging in das Gebüch [...]. Nach Verlauf von einiger Zeit tat ich dasselbe wieder, und sie nahm wieder die Frucht? So geschah es mehrere Male, und endlich reichte ich ihr den Pfirsich mit der Hand durch das Gitter [...] Mit der Zeit konnte ich nicht mehr erwarten, wenn sie mit dem Körbchen kam. Ich stand alle Mal an dem Gitter» A. Stifter, *Bunte Steine*, Stuttgart 1994, p. 107.

*Kalkstein* che nel romanzo, al rapporto genealogico tra il passato dei due anziani e la loro condizione attuale, nonché – soprattutto in *Kalkstein* – alla dolorosa incapacità di varcare il limite che separa il protagonista dalla felicità. In questo l'inferrata di Stifter discende direttamente dalla parete di vetro attraverso la quale il povero musicante di Grillparzer e Barbara scambiano il loro unico bacio.

La volontà di regolare i conti con quanto di romanticamente irrisolto permaneva nell'opera giovanile induce Stifter al drastico scioglimento di quello che, per i romantici e per Jean Paul, costituiva il nodo gordiano della coesistenza di passato, presente e futuro. La riduzione stifteriana della pluristratificata struttura del tempo consiste, sul piano della tecnica narrativa, in un atto di dislocazione che scinde quasi chirurgicamente il significato custodito nel passato dal significante che, nel presente, continua ad alludervi con la ciclica profusione di una fioritura, patetica icona della perduta occasione di felicità di Gustav Risach e Mathilde. È proprio in virtù di questa dislocazione che la dimensione del ricordo assume un carattere fortemente reificato e impersonale: il ricordo individuale, che ci si aspetterebbe in primo piano in un romanzo dall'intento così scopertamente restauratore, non ha modo di emergere dal passato, perché si è rappreso e come calcificato in una serie di immagini (le rose in primo luogo) fissate nello spazio e in un presente che, mentre simula l'eternità, nega in realtà il trascorrere del tempo. Né nel mondo di Risach, soggetto al controllo di una *ratio* onnipresente e onnipotente, può trovar posto nessuna forma di memoria involontaria o di associazione subliminare, anche perché tra l'immagine presente e l'esperienza passata s'istituisce più che un'analogia, una relazione d'identità ontologica: le rose di Rosenheim sono le medesime di Heinbach, soltanto "in einer anderen Gestalt". Questa consustanzialità non emerge gradualmente, tramite un processo mnestico, ma è adombrata fin dall'inizio:

Ich habe die Rosen an die Wand des Hauses gesetzt –, erwiderte er, weil sich eine Jugenderinnerung an diese Blume knüpft und mir die Art, sie so zu ziehen, lieb macht. Ich glaube, daß mir einzig darum die Rose so schön erscheint, und daß ich darum die große Mühe für diese Art ihrer Pflege verwende (137).

Il rapporto causale e genetico non si limita, a ben guardare, alla cura delle rose («daß mir einzig darum die Rose so schön erscheint») ma investe tutta l'attuale esistenza di Gustav Risach: il Rosenhaus nella sua totalità non è che la conseguenza, per così dire la spazializzazione di quel dolo-

roso trascorso giovanile. La particolare struttura romanzesca, col grumo generativo del *Rückblick* così drasticamente sbalzato a un passo dalla fine, non solo sposta il baricentro della vicenda verso il passato, ma fa sì che il passato stesso sia interpretato a partire dal presente: le rose di Heinbach, per fare solo uno tra i numerosi esempi possibili, erano ordinate secondo un “sinnvollen Plan” che richiama alla mente del lettore la perfetta simmetria delle rose che rivestono la facciata della dimora di Risach. Tra passato e presente s’instaura così un continuo rimando circolare che crea l’illusione non già dell’estasi temporale dell’utopia, ma del tempo immobile; all’interno di questa struttura circolare il compimento dell’autunno e il primo timido inizio di primavera sono momenti topici, tanto nella narrazione di primo grado che nella lunga analessi. Il 6° capitolo del primo libro, *Die Begegnung*, presenta due spostamenti dell’io narrante posti in chiaro rapporto speculare con il racconto retrospettivo di Risach. All’inizio del capitolo siamo in autunno inoltrato e Heinrich fa ritorno in città. Percorre cioè un tragitto di distacco dalla dimensione di autenticità nello stesso periodo dell’anno in cui, molto tempo prima, lo aveva percorso Risach. Solo che Heinrich a questo punto della narrazione crede di far ritorno in patria, non di lasciarsela alle spalle. Nella seconda metà dello stesso capitolo Heinrich fa ritorno alla dimora di Risach ai primi, timidi segnali di primavera: nello stesso periodo dell’anno, cioè, in cui quest’ultimo aveva fatto ritorno a Heinbach per la seconda volta.

Dal viaggio di ritorno di Heinrich al Rosenhaus alcune spie lessicali fanno trasparire la simbolica convergenza dei due movimenti contrari che avevano caratterizzato l’esistenza del giovane Risach: il distacco dai luoghi dell’originario e il ritorno apparente a quella che si era illuso fosse una “unzerstörbare Heimat”: l’Alta Austria nell’imminenza della primavera appare a Heinrich ancora più brulla della città, nell’aria tersa, carica di presagi, la terra è un “deserto significativo”. Viene usato il medesimo aggettivo “rauh” che nel racconto di Risach connoterà quella stessa regione al momento del commiato autunnale. Viene descritto l’avanzare della primavera, il lento cedere nel paesaggio del bianco al verde, il moltiplicarsi dei segnali di rinascita, lo spuntare di foglie e gemme sui rami nudi quasi con le medesime parole del *Rückblick*. Soprattutto il modulo descrittivo che procede per negazioni permette di accostare le due sequenze pur così lontane nel discorso romanzesco. In *Die Begegnung* l’associazione enigmatica del paesaggio brullo ma pieno di promesse alla figurina efebica dagli occhi misteriosamente addolorati del piccolo Gustav, aggiunge allegoria all’allegoria:

Der Knabe hatte sich in kurzer Zeit sehr geändert. Er stand sehr schön neben mir da, und gegen die rauhe Art der Natur, die noch kein Laub, kein Gras, keinen Stengel, keine Blume getrieben hatte, sondern der Jahreszeit gemäß nur die braunen Schollen, die braunen Stämme und die nackten Zweige zeigte, war er noch schöner [...] Ein sanftes Rot war auf seinen Wangen, [...] und die großen schwarzen Augen waren wie bei einem Mädchen. Es war, obwohl er sehr heiter war, fast etwas Trauerndes in ihnen. (200)

La primavera è fra tutte le stagioni, quella più prossima alla condizione paradisiaca dell'infanzia, in cui si conoscono a una a una e si chiamano per nome le creature della terra e che Risach si era illuso di poter ripristinare con l'amore per Mathilde.

#### *4. La funzione del racconto retrospettivo di Risach*

*Gegenständlichkeit* e *Naturwahres* sono le parole chiave di un'estetica che, ignorando la rivoluzione stürmeriana e romantica, ristabilisce la corrispondenza tra opera umana e cosmo uscito dalle mani di Dio nei termini non più dinamici, ma eminentemente statici di rispecchiamento dei singoli fenomeni della *natura naturata*. È nella pittura rispettosa della *Unschuld der Dinge* che può compiersi di nuovo la fusione di spirito e materia, di finito e infinito. Viene qui tematizzata, per bocca di Risach, una visione delle arti figurative molto più prossima alla concezione goethiana del simbolo che non all'allegoria. I singoli particolari della rappresentazione pittorica, infatti, fanno trasparire l'archetipo senza cedere nulla della concretezza individuale:

und das ist ja die Kunst, sie nimmt Teile, größere oder kleinere, der Schöpfung und ahmt sie nach [...] Wer hat noch erst nur einen Grashalm so treu gemacht, wie sie auf der Wiese zu Millionen wachsen, wer hat einen Stein, eine Wolke, ein Wasser, ein Gebirge, die gelenkige Schönheit der Tiere, die Pracht der menschlichen Glieder nachgebildet, daß sie nicht hinter den Urbildern wie schattenhafte Wesen stehen, und wer hat erst die Unendlichkeit des Geistes darzustellen gewußt, die schon in der Endlichkeit einzelner Dinge liegt, in einem Sturme, im Gewitter, in der Fruchtbarkeit der Erde mit ihren Winden, Wolkenzügen, in dem Erdkugeln selber, und dann in der Unendlichkeit des Alls? (417)

La difficoltà qui prospettata è la stessa che Risach si troverà a fronteggiare nel corso della sua narrazione di secondo grado. Ma, crediamo, essa

coincide poi con la problematica convivenza di particolare e totalità nel progetto stifteriano di grande stile epico in un'epoca ormai priva di valori universali:

«Ich vergesse mich –, unterbrach sich hier mein Gastfreund, und erzähle Euch Dinge, die nicht wichtig sind; aber es gibt Erinnerungen, die, wie unbedeutende Gegenstände sie auch für andere betreffen, doch für den Eigentümer im höchsten Alter so kräftig dastehen, als ob sie die größten Schönheit der Vergangenheit enthielten.» «Ich bitte Euch, – entgegnete ich, 'fahret so fort, und entzieht mir nicht die Bilder, die Euch aus früheren Zeit übrig sind, sie gehen schöner in das Gemüt und verbinden leichter, was verbunden werden soll, als wenn von dem lebendigen Leben ein flacher Schatten gegeben werden sollte». (670)

L'anamnesi prospettata ribadisce il nesso memoria – oblio. Solo che qui è la vita umana a diventare oggetto di contemplazione estetica. O meglio il racconto, il discorso narrativo che l'assume a oggetto privilegiato diventa a sua volta argomento di un metadiscorso a due, che riprende in forma compendiaria alcune delle questioni estetiche dibattute nel corso del romanzo. L'esistenza di Gustav Risach è una sintesi fortemente compressa del *Bildungsroman* cui funge insieme da premessa e da epilogo. Questa sintesi dev'essere plastica, deve cioè rapprendersi in immagini dotate di forza di connessione che non si limitino a restituire una piatta ombra della "vita viva", tautologia che richiama alla mente la "wirklichste Wirklichkeit" di *King Lear*. Il motivo dell'ombra contrapposto a ciò che è saldamente legato, saldato, contestato, non è casuale, ma ritorna nel corso della narrazione retrospettiva. "Schatten" qui non è soltanto la pura parvenza, quasi platonica imitazione dell'imitazione destituita di verità; dal punto di vista del soggetto ciò che è umbratile è inesistente, insignificante in quanto irrelato. Al polo opposto si colloca l'intima necessità di quanto rientra in un contesto e da questo trae forza di significato.

Ma proprio un'analisi puntuale e circostanziata del *Rückblick* finirebbe col deludere le aspettative forse eccessive appuntatesi su questo penultimo capitolo: lo schema quasi universalmente accolto dalla critica di una pienezza vitale ed emotiva quale appannaggio esclusivo della vecchia coppia, messo ancor più in risalto dalla ieraticità inespressiva dei due giovani, non regge alla prova dei fatti. Non c'è una doppia logica nel *Nachsommer*, bensì un unico gioco di riprese, *wiederholte Spiegelungen* e potenziamenti. Così nel *Rückblick* non c'imbattiamo nell'inesauribile ricchezza del simbolo, ma –

ancora una volta – nella tentacolarità dell'allegoria che si richiama alla scrittura, la trama fitta dei sintagmi che sempre da capo tornano ad alludere a una platonica idea, a quel significato trascendente cui tende il pensiero nel suo dialettico svolgersi, ma che risulta alla fine inconoscibile. Vi è, sì, la costante allusione a una lingua autoreferenziale e assoluta che parlano gli amanti tra loro, a un orizzonte pansegnico che si apre ai loro occhi, entro il quale i *disjecta membra* della natura si fanno lettere di un alfabeto nuovo, che allude alla loro interiorità completamente assorbita dalla passione amorosa. Ma questa condizione viene poi relativizzata dall'io narrante nel momento stesso in cui è evocata, rivelandosi una citazione attinta al lessico dell'interiorità romantica, ma inserita nella diversa logica della rappresentazione oggettiva e mimetica. Il Risach narrante sa che la percezione temporale del se stesso di allora era viziata dall'arbitrio soggettivo, sa che – attraverso il *medium* del desiderio, la realtà gli era apparsa deformata. Questa presa di distanza è segnalata nel testo dall'insistenza con cui ricorrono i verbi che afferiscono alla sfera delle impressioni soggettive (*glaubte, mir erschien, es war, als*) con funzione fortemente modalizzante:

Es war erst ein Augenblick, seit wir uns getrennt hatten, und mir erschien es so lange. Ich glaubte, ohne sie nicht bestehen zu können, ich glaubte, jede Zeit sei ein verlornes Gut, in welcher ich das holde, schlanke Mädchen nicht an mein Herz drückte [...] Ich glaubte sie durch die Mauern in ihrem Zimmer gehen sehen zu müssen mit dem langen kornblauen Kleide, mit den glanzvollen Augen und dem rosenherrlichen Munde [...] der Weinlaubengang war mir jetzt ein fremdwichtiges Ding, wie ein Palast aus dem fernsten Morgenlande. Ich ging durch das Haselnußgebüsch zu dem Rosenhause, es war, als blühten und glühten alle Rosen um das Haus, obwohl nur die grünen Blätter und die Ranken um dasselbe waren (703).

Il motivo dell'ardore e dell'incendio appare qui come chiara proiezione della passionalità, mentre nella scena della separazione mondo oggettivo e mondo interiore risulteranno esemplarmente fusi, in accordo con le parole di Mathilde: «Äußeres, Inneres, das ist alles eins, und alles ist die Liebe» (721). La densità e la pregnanza delle immagini del *Rückblick* è il risultato di un processo mnestico potenziato, ovvero dell'incrociarsi di due forme memoriali che seguono direttrici opposte: una, quella di Risach, è orientata dal passato verso il presente, l'altra, quella dell'ipotetico lettore e dello stesso Heinrich, dal presente verso il passato. In realtà il racconto di Gustav, estrapolato dall'organismo romanzesco, non potrebbe vivere di

vita propria. Il ricordo di Risach è incompleto, come lui stesso ammette in quella sorta di *excusatio non petita* posta a introduzione del racconto, ma può contare sulla capacità del lettore di istituire raccordi e di trovare connessioni tra passato e presente, tra Heinbach e il Rosenhaus.

Andrea Gnam  
(Berlin)

*Schnell wie eine Überschallflugzeug oder ein virtueller Tanz?  
Überlegungen zur Geschwindigkeit*

In einem knappen Essay beklagt Robert Musil 1927 den Mangel an passenden Ausdrücken, mit denen die «neuen Geschwindigkeiten» beschrieben werden könnten. Weder Eisenbahn, Flugzeug noch Automobil oder die Zeitlupe hätte etwas daran geändert, daß die äußersten Grenzen des Sagbaren sich metaphorisch noch immer im Erfahrungshorizont des Steinzeitmenschen bewegten. «Schneller als der Gedanke oder der Blitz und langsamer als eine Schnecke ist in der Sprache nichts geworden», stellt Musil fest<sup>1</sup>. Und das, obwohl bereits Guillaume Apollinaire 1903 das «Jahrhundert der Geschwindigkeit» ausgerufen hatte.

Die Verlegenheit der Sprache angesichts des Phänomens besteht bis dato – trotz oder wegen Medientheorie, Paul Virilios «Dromologie» und den Lustbarkeiten des virtuellen Reisens. Auch heute noch kann man «schnell wie ein Pfeil» sein Ziel erreichen. Keineswegs kommuniziert man «schnell wie ein ICE, eine Concorde oder ein elektrisch geladenes Teilchen im Teilchenbeschleuniger in Hamburg oder Genf». Und man ist immer noch nicht «schnell wie das Licht» geworden. Dennoch bezieht sich die Konfusion weniger auf die Schwierigkeiten geeignete Analogien zu finden als auf das Erlebnis von Räumlichkeit selbst.

Im digitalen Zeitalter hat die Metapher der Vernetzung die eigentlich unsinnige Vorstellung vom «Vernichten des Raumes» abgelöst, die auf Heinrich Heines Bild vom «Töten des Raumes» zurückgeht. Mit dem vielzitierten, vermeintlich jähren Ende des «Elementarbegriffs» vom Raum

---

<sup>1</sup> Robert Musil: Geschwindigkeit ist eine Hexerei. In: Gesammelte Werke II, Reinbek b. Hamburg 1978, S. 684. Vgl. dazu Andrea Gnam: Die Bewältigung der Geschwindigkeit. Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften» und Walter Benjamins Spätwerk. München 1999.

hatte Heine bei der Eröffnung der Eisenbahnlinien von Paris nach Rouen und Orleans 1843 euphorisch einen erkenntnistheoretischen Einschnitt zu markieren versucht und war ins Schwärmen geraten über die Aussichten, welche das neue Verkehrsmittel zu eröffnen versprach<sup>2</sup>. Um die Irritation zu beschreiben, die den schnecken-langsamem Leib im "Flug" der Gedanken angesichts der Kommunikationsmedien und der konkreten Gefährdung des Leibes in hochkomplexen Verkehrssituationen befällt, bleibt indes die modische Metapher der Vernetzung viel zu abstrakt. Der Vorgang der Verknüpfung von isolierten Elementen beschreibt nur eine Möglichkeit, Geschwindigkeit zu bewältigen: in der fortschreitenden Erhöhung der kognitiven Abstraktionsleistung. Nicht erst Alexander Kluges «Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos»<sup>3</sup>, die angesichts der aussichtslosen Lage den Schwierigkeitsgrad der Künste erhöhen müssen, sondern bereits Georg Simmel hatte 1903 in seinem vielbeachteten Essay «Die Großstädte und das Geistesleben» von der «Blasiertheit» und der gesteigerten Verstandestätigkeit des Großstadtmenschen gesprochen, der angesichts der – uns heute idyllisch erscheinenden Verkehrslage – permanent Reize abzuwehren habe<sup>4</sup>.

Die Möglichkeiten der technischen Medien, Bilder und Bewegungen zu erzeugen und zu übermitteln, haben die Verwirrung nicht geringer werden lassen, die den befällt, der im Zeitalter der neuen Geschwindigkeiten den Erscheinungen der Bilder geographisch bestimmte Orte zuweisen möchte. Wie konnte Derrick de Kerckhove im «Kunstforum»<sup>5</sup> nach einem «Ort» fragen, den ein Tänzer in München einnehmen würde, wenn er per Video-Konferenzsystem mit einem Tänzer in Toronto vernetzt, «tanzte»? Ist die wechselseitige Reaktion auf ein bewegtes Bild mehr als ein stimulierter Solotanz und entsteht dabei tatsächlich ein gemeinsamer ästhetischer Raum, den die Tänzer abstecken? Noch einmal werden in der aktuellen Medien-Diskussion Überlegungen zur Änderung im modernen Raumbegriff und die damit verbundenen Konsequenzen für die Einheit des Ichs erörtert, die bereits zu Beginn des Jahrhunderts vom Physiker und Philosophen Ernst Mach und vom Kulturphilosophen Ernst Cassirer ausgeführt worden sind. Der Raum kann nicht mehr substantiell als ge-

<sup>2</sup> Vgl. Heinrich Heine: *Lutezia*, 2. Teil, LVII.

<sup>3</sup> Uraufführung: 1968.

<sup>4</sup> Vgl. Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: ders.: *Das Individuum und die Freiheit*. Essays. Berlin 1984, S. 192-204.

<sup>5</sup> Vgl. Derrick de Kerckhove: *Täuschung der Eigenwahrnehmung und Automatisierung*. In: *Kunstforum International* Bd. 133 (1996), S. 121-126.

formtes, in sich geschlossenes Gefäß begriffen werde, in das wir hineingestellt sind. Wir sind nicht mehr a priori festgelegten Raumvorstellungen verpflichtet, sondern Raum und Ich verbinden sich zu veränderlichen Funktionsgrößen. Wie aber können wir mit Funktionsgrößen leben, wie uns in ihnen bewegen? Was passiert mit dem schwerfällig gebliebenen Leib? Läßt sich im Virtuellen so leicht tanzen wie auf der Datenautobahn «surfen»?

Blicken wir zurück auf die Geschichte der Verkehrsmittel und die Berichte der ersten irritierten Reisenden, so läßt sich eine – oft beschriebene – Erziehung der Sinne feststellen. Wie immens bereits zu Beginn des Jahrhunderts die erreichten Fahrtgeschwindigkeiten angewachsen sind, mögen einige wenige Zahlen verdeutlichen: Bei einem Wettbewerb des Vereins Deutscher Maschineningenieure wurde bereits 1907 die Rekordgeschwindigkeit von 154,5km/h von einer Lokomotive erreicht, während aufgrund der Beschaffenheit der Strecken die Höchstreisegeschwindigkeit auf 100 km beschränkt blieb. Technisch möglich waren 1903 bei Drehstromtriebwagen im Nahverkehr Schnellfahrten von 210,2 km/h. Die durchschnittliche Reisegeschwindigkeit auf längeren Strecken betrug allerdings 1914 noch zwischen 55 und 75km/h<sup>6</sup>.

Zwar beginnen schon bei einer Geschwindigkeit von zwanzig Kilometern für den Geschwindigkeits-Novizen die Gegenstände zu tanzen. Schwindelgefühle oder bleierne Müdigkeit stellen sich ein. Aber schon nach kurzer Zeit hat sich das Auge daran gewöhnt, nicht mehr zu fixieren, oder die Ankunft und das Hinweggleiten der Dinge zu verfolgen. Festgelegt werden erste Begriffe einer geometrischen Ordnung. Die Reihenfolge der visuell verzerrten und aus ihrem Umfeld gelösten Objekte formiert sich zu einander schneidenden Linien in Frontansicht. Beim seitlichen Blick aus dem Fenster des Coupés verdichten sie sich zu Schlangenlinien, die seit William v. Hogarths «Analysis of Beauty» (1753) als Inbegriff dynamischer Schönheit gelten. Wer allerdings dieser eigentümlichen Schönheit nachhängt, gerät leicht in die Euphorie eines leichten Rauschzustandes, kleine Abschweifungen, Absenzen stellen sich ein. Für den aktiv Fahrenden am Steuer oder im Führerhaus des Zuges bedeutet das Nachlassen der Konzentration ein plötzlich auftretendes Gefahrenmoment. Trainiert werden muß deshalb die kognitive Verarbeitung. Sie beinhaltet eine Übersetzungsleistung: abstrakt wahrgenommenen Formen müssen nach den Maßgaben von Erfahrung und technischen Kenntnissen Raumpunkte zu-

---

<sup>6</sup> Vgl. Horst Weigelt: *Epochen der Eisenbahngeschichte*. Darmstadt 1985, S. 35-37.

geordnet werden, um Bremswege und Reaktionszeiten abschätzen zu können und auf sie auszurichten. Dieser Verkehrsraum ist mathematisch-physikalisch über Vektoren, Körper und Kräftefaktoren bestimmbar. Ein Verstoß gegen die «Gesetze» seines Zustandekommens zieht ein Ereignis an einem konkret bestimmten Ort nach sich: dieser wird zum Schauplatz des Unfalls. Bereits Hugo Münsterberg, der sich als Begründer der während seiner Militärzeit auch von Robert Musil ausgeübten «Psychotechnik» verstand, hat schon früh Eignungstests für Straßenbahnfahrer entwickelt, um ihre Reaktionsfähigkeit zu testen und durch verschärfte Kriterien bei der Auswahl der Fahrzeuglenker die Zahl der Unfälle zu vermindern. Die Eignungstest haben die Bewegungen der Fußgänger, die als Gefahrenpotentiale die Straßenbahnschienen überkreuzen, in abstrahierte Signale übersetzt<sup>7</sup>. Auf deren unvermutetes Auftauchen muß der Fahrer durch manuelle Betätigung eines Hebels reflexartig schnell reagieren. Ob und inwieweit der zu testende Fahrer tatsächlich in der Lage ist, den Körper eines Fußgängers ausschließlichs als Signal wahrzunehmen, konnte mit diesem Verfahren allerdings nicht getestet werden.

#### *Die Gewalt der göttlichen und reinen Linie*

Auch die futuristischen Maler die sich zu Beginn des noch jungen Jahrhunderts ganz den neuen Geschwindigkeiten hingaben, feierten in ihren Gemälden das Auseinanderstieben oder den gewaltsamen Zusammenstoß abstrahierter gezackter Elemente, isolierter Spitzen und Linien. Auf ästhetischer Ebene soll hier der kriegerische Zusammenstoß mit der Materie eingeübt werden. Partikel des Aufpralls werden in die gerade Linie der Fahrtbilder implantiert. Diese zersplittert dann in explosive Bündel: der permanente Unfall wird inszeniert. In seinen Schriften zur Begründung des Futurismus beschreibt der umstrittene Theoretiker der futuristischen Bewegung, Filippo Tommaso Marinetti, wie die Grundprinzipien einer auf das Geschwindigkeitserleben bezogenen Wahrnehmung ästhetisch umgesetzt werden sollen: nichts weniger als eine geometrisch bestimmte "Metaphysik" der göttlichen und reinen «Gerade» ist angestrebt. In der Geschwindigkeit selbst werde, so Marinetti in seinem kurzen Essay «La nuova religione-morale della velocità» (1916), die «geheime Affinität» zwischen «entfernten Dingen» deutlich und «mechanisch die Arbeit der Analogie» verrichtet. Die «gerade Linie», die durch die Geschwindigkeit

<sup>7</sup> Vgl. Hugo Münsterberg: *Psychologie und Wirtschaftsleben. Ein Beitrag zur angewandten Experimental-Psychologie*. 2. unveränderte Auflage. Leipzig 1913.

erzeugt wird, sei «eine der Eigenschaften des Göttlichen» und «natürlich rein», alles Langsame dahingegen «natürlich schmutzig»<sup>8</sup>. Ein neuer, technisch inspirierter Metaphernkatalog soll die ästhetischen Voraussetzungen für den Siegeszug des futuristischen Kriegertypus schaffen. Sein Körper vereinigt sich in der Apotheose der entfesselten Geschwindigkeit nur mit der Maschine. Ganz in ein Körpergehäuse metallener Elementarteile gepanzert wird er sich hüten nur «schnell wie ein Gedanke!» sein zu wollen. Im Sinn-Zentrum des futuristischen Denkens steht die entfesselte Gewalt reiner Energie. Marinetti läßt es nicht an metaphernreicher kosmischer Anbindung fehlen, wenn er in einem anderen Aufsatz «Zerstörung der Syntax Drahtlose Phantasie Befreite Worte Die futuristische Sensibilität» über den futuristischen Erzähler schreibt, daß dieser «seine Empfindungen in Verbindung zu dem ihm unbekanntem oder intuitiv erfaßten Weltall» setzen müsse. Er habe «riesige Analogienetze auszuwerfen [...] mit derselben ökonomischen Schnelligkeit, die der Fernschreiber den Reportern und Kriegsberichterstatlern für ihre oberflächlichen Erzählungen auferlegt»<sup>9</sup>.

### *Fragile Räume*

Um sich ohne Schaden zu nehmen im Verkehrsstrom bewegen zu können, ist es zweifellos notwendig, sich die Verweildauer der Erscheinungen an ihrer Bewegung entlang der Linie gedachter geometrischer Koordinaten zu vergegenwärtigen. Zwar gibt es kein leibliches Sensorium für Geschwindigkeit, außer dem anfänglichen Schwindelgefühl. Selbst das Einschätzen der erreichten Geschwindigkeiten während der Fahrt bleibt trügerisch. Die Steigerung oder die Reduktion der Bildveränderungen selbst kann nach einer Gewöhnungszeit vom Passagier nicht mehr wahrgenommen werden. Wohl aber existiert das Empfinden des Leibes, das Räumlichkeit nach anderen Maßgaben aufspannt. Leibliches Empfinden ist charakterisiert durch Erregungsimpulse, Schattierungen von flutender Weite und bedrängender Enge, wechselnden Zuständen des Gefühls. Dieser fragile, atmosphärische und für die Kommunikation in Form von

---

<sup>8</sup> Vgl. Filippo Tommaso Marinetti. In: ders.: *Teoria e invenzione futurista*. S. 130-138. Deutsch in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 201-207.

<sup>9</sup> Vgl. Filippo Tommaso Marinetti. Deutsch in: Apollonio, Umbro: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1908-1918*. Köln 1972, S. 123.

Körpersprache sehr wichtige Raum, der zwischen Menschen oder als Verhältnis zur Natur entsteht, wird vom futuristischen Künstler-Krieger negiert. Er inszeniert den permanenten Unfall, bei dem die widerständigen Anderen, nicht sein eigener zum Projektil gewordener Körper zu Schaden kommen. Es ist "dieser" fragile Leib-Raum, der wie Heine es formuliert hat angesichts der technischen Geschwindigkeiten «getötet» wird. Heine selbst hatte allerdings seinen Überlegungen eher das Wegenetz zugrunde gelegt, wie es in mittelalterlichen Karten zu finden ist. Dort wurde zur Beschreibung von Distanzen die Dauer von Tagesmärschen oder Wegstunden zum Maßstab genommen.

Gerade die kleinen Abschweifungen, die unvermutet während der Fahrt unterlaufen, evozieren ekstatische Momente selbstvergessener Versunkenheit. Nicht auf den modernen Fahr-Mythos von Naturbeherrschung, Freiheit und Reaktionsschnelle ausgerichtet, werden sie von den Apologeten der Geschwindigkeit achtlos beiseite geschoben. Zum Durchbruch kommen sie trotzdem immer wieder: Sie machen, vom leiblichen Empfinden getragen, den «Kick», aber auch die Unberechenbarkeit des Geschwindigkeitserlebens aus.

Heutige Medientheoretiker sprechen von einer Erweiterung des Leibes im interaktiven Dialog mit den digitalen Medien. Mit der computergesteuerten Reaktion auf meßbare physiologische Zustände wie die Wärme und Feuchtigkeit der Hand, willkürliche und unwillkürliche Bewegungen, die Veränderung von medientechnisch erzeugten Bildern aufgrund körperlicher Daten meinen sie eine neue Dimension der Erfahrung von Leiblichkeit aufzuzeigen. «Simulation», das Schlagwort der späten achziger und frühen neunziger Jahre, hatte den Unterschied zwischen medial erzeugter und anthropologisch bedingter Leiblichkeit soweit verwischt, daß er lediglich als immer weiter verblassender Erkenntnisgewinn im Umgang mit Zeichen von Belang war. Simulierte Bilder sollten zugleich die Beschränkung der Sinne aufheben, aber auch manipulierte Körperlichkeit erzeugen. Orte aber, die nur im Virtuellen existieren, sind geographisch gesehen keine Orte. Von diesen Nicht-Orten können Ereignisse ausgehen. Sie selbst aber sind nichts anderes als mehr oder weniger wohldefinierte Zeichen im Netz. Wie tief aber greifen sie in die Imagination ein, die von jeher geographische Orte auflud mit individueller oder historischer Sinnbestimmung? Kann die Magie eines Ortes, sein Flair, den allein schon der Eigenname zu transportieren weiß, auch technisch erzeugte Welten ergreifen? Reagiert der Leib auf Impulse, die von Nicht-Orten ausgehen oder braucht er doch wieder die imaginäre räumliche Zuordnung zu einem

Adressaten, der fern in Toronto, und eben nicht in Wiesloch-Walldorf oder im Nachbarhaus in der Lindenstraße seine Maschine bedient?

Die Frage, wo wir uns befinden, scheint auch angesichts der digitalen Vernetzung und den hier erreichten Kommunikationsgeschwindigkeiten virulent zu bleiben. Und das, obwohl bereits Musil angesichts des Verkehrsaufkommens von 1913 das Ansinnen sich «blind», das heißt nur aufgrund des Geräuschpegels, in den Straßen der KuK-Metropole Wien orientieren zu wollen als hoffnungslos anachronistisch zurückgewiesen hatte. Solche Vorstellungen gehörten der «Hordenzeit» an, gibt Musil gleich zu Beginn seines Romans «Der Mann ohne Eigenschaften» zu bedenken. Dort wäre es noch von lebenswichtiger Bedeutung gewesen, den Standort der Futterplätze über längere Zeit hinweg im Gedächtnis zu behalten<sup>10</sup>.

Auch wenn wir uns das insgeheim immer noch anders denken: Im Umgang mit Geschwindigkeit bietet der Körper selbst keinen verlässlichen Maßstab. Der Augenschein der Sinne, die Erregungszustände des Leibes sind nicht objektivierbar. Dennoch bleibt eine wiederkehrende Erfahrung: das Abgleiten in die tiefe Versunkenheit leibzentrierter Raumordnungen, der kleine Rausch. Dieses unberechenbare Potential kann so wenig abgezogen werden, wie der Wunsch die Nahrungsquellen in der Erde und die Erfahrung des Ortes auf festem Boden gegründet zu sehen. Und beim einsamen Tanz mit dem Schatten des Partners in Toronto fehlt nicht das Jetzt, wohl aber das Hier. Heinrich Heine hatte gleich im Anschluß an die Vorstellung vom getöteten Raum noch immerhin die Nordseebrandung vor seiner Pariser Haustür zu hören vermeint, wenn er sich die Wunder der neuen Mobilität ausmalte. Woran aber denken wir, wenn wir an die Geschwindigkeit der Verbindung nach Toronto denken? Vielleicht wie der Autor des Brockhauseintrages an die «größte städtische Ballung» Kanadas, deren Wahrzeichen ein Telekommunikationsturm ist.

---

<sup>10</sup> Vgl. Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg 1984, S. 9.



Sigurd Paul Scheichl  
(Innsbruck)

*Die Architektur der Essays eines Architekten über Architektur  
Der Essayist Adolf Loos*

Über Adolf Loos als Schriftsteller zu schreiben ist nicht selbstverständlich<sup>1</sup>. Mindestens nicht in den deutschsprachigen Ländern. Denn hier ist das Kriterium dafür, ob jemand, der schreibt, der Literatur zuzuzählen sei, eher die Zugehörigkeit seiner Schriften zu den traditionellen Gattungen als ihre stilistische Qualität; hier ist ein schreibender Historiker ein Historiker, ein schreibender Architekt ein Architekt, ein schreibender Arzt ein Arzt, wie glänzend immer er schreibt – es sei denn, er schreibe Romane oder Gedichte. Während der Historiker Gibbon ein Klassiker der englischen Literatur ist, stellen deutsche Geschichten der deutschen Literatur Nietzsche in der Regel ausschließlich als Lyriker vor und erwähnen Schopenhauer allein wegen seines Einflusses auf Schriftsteller. Winkelmann, mit dem man Loos eher vergleichen könnte, kommt in den Literaturgeschichten wegen des Inhalts seiner Schriften und wegen seiner Wirkung auf die deutsche “Klassik” vor, kaum je wegen seiner Sprachgewalt.

Ganz ähnlich erscheint der Name Adolf Loos sowohl in Büchern über die Wiener Jahrhundertwende wie in Geschichten der deutschen und österreichischen Literatur als der eines Freundes von Kraus und Altenberg<sup>2</sup>, als der einer wichtigen Person des Kulturlebens von Wien, als der

---

<sup>1</sup> Stark überarbeitete deutsche Fassung meines am 22. Januar 2001 im Rahmen des vom Royal Institute of Architects in Ireland und vom Department of Germanic Studies des Trinity College organisierten Seminars «Adolf Loos and Viennese Modernism» gehaltenen Vortrags.

<sup>2</sup> Vgl. z. B. Herbert Zeman (Hg.): Literaturgeschichte Österreichs. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1996. So verhält es sich schon in der sehr viel umfangreicheren klassischen *Deutsch-österreichischen Literaturgeschichte* von Nagl-Zeidler-Castle.

eines Mitglieds der «Wiener Intellektuellenfamilie»<sup>3</sup>, aber nicht als der eines Schriftstellers von Rang<sup>4</sup>. Die spärliche Literatur über den deutschen Essay hat sich mit dem Wiener Architekten und Schriftsteller ebenfalls kaum beschäftigt. Allein Hilde Spiel, die über ihn in einem weiteren Zusammenhang schreibt, wählt einmal das Wort “Essay” für seine Schriften<sup>5</sup>, aber das scheint eine Ausnahme zu sein. Die von J. Lubbock<sup>6</sup> vermutete Beziehung zwischen den Schriften von Loos und der Kunst des Essays im *Tatler* und im *Spectator*, die literarische Tradition, aus der der schreibende Architekt kommt, scheint in Österreich und Deutschland kaum jemanden interessiert zu haben; mit wenigen Ausnahmen ist die Loos-Forschung eine Angelegenheit der Architekturhistoriker geblieben.

Die von Klaus Manger angeregte germanistische Dissertation von Susanne Eckel<sup>7</sup> ist in jeder Hinsicht eine große Ausnahme in der Loos-Forschung; sie beweist, dass Loos «ein Fall für die Germanistik» ist<sup>8</sup>. Eckel spricht selbstverständlich an vielen Stellen von «Essays» des Architekten, differenziert allerdings aufgrund ihres Anspruchs auf eine Gesamtwürdigung von Loos’ schriftstellerischem Frühwerk stärker als ich zwischen verschiedenen Textsorten<sup>9</sup>, in denen der Autor sich artikuliert hat.

\* \* \*

---

<sup>3</sup> Wladimir Kryszynski: Le métatexte viennois de Hofmannsthal à Oswald Wiener. In: François Latraverse; Walter Moser (Hg.): Vienne au tournant du siècle. Ville LaSalle, Québec: Hurtubise 1988. S. 259-273. Hier S. 259. = Collection Brèches.

<sup>4</sup> Eine bemerkenswerte Ausnahme ist der Artikel «Loos, Adolf» (von Ernst Fischer), in Walter Killy (Hg.): Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Band 7. München: Bertelsmann 1990. S. 341f.

<sup>5</sup> Hilde Spiel: Glanz und Untergang. Wien 1866 bis 1938. Wien: Kremayr & Scheriau 1987. S. 76. Es handelt sich bei diesem Buch jedoch um eine Übersetzung aus dem Englischen, in dem das Wort “essay” weniger terminologisch gebraucht wird als im Deutschen.

<sup>6</sup> J. Lubbock: The Tyranny of Taste. The Politics of Architecture and Design in Britain 1550-1960. New Haven: Yale University Press 1995. S. 305; zitiert nach: Janet Stewart: Fashioning Vienna. Adolf Loos’ Cultural Criticism. London: Routledge 2000. S. 52. Übrigens legt Stewart selbst auch kein sonderliches Interesse am Stil des schreibenden Architekten an den Tag.

<sup>7</sup> Susanne Eckel: Das frühe schriftstellerische Werk des Wiener Architekten Adolf Loos. Mit einem kritisch-kommentierten Schriften- und Vortragsverzeichnis. Diss. (masch.) Heidelberg 1997 (Universitätsbibliothek Heidelberg 98 Q 67). Leider ist die Arbeit ungedruckt geblieben und sehr schwer zugänglich.

<sup>8</sup> Susanne Eckel: Adolf Loos – (k)ein Fall für die Germanistik. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 69. 1995. S. 71-91.

<sup>9</sup> Vgl. z. B. Eckel, Diss. (Anm. 7), S. 102.

Ein wichtiges Argument für eine stärker literarisch ausgerichtete Beschäftigung mit Loos ist die Bibliografie seiner Schriften<sup>10</sup>. Auf den ersten Blick ist zu sehen<sup>11</sup>, dass die meisten Artikel von Loos in Periodika erschienen sind, die Essays und Feuilletons veröffentlichten, keineswegs in Fachzeitschriften für Architekten. Die Artikel über die Jubiläumsausstellung von 1898, die den Hauptteil von *Ins Leere gesprochen* (1921) bilden, wurden ursprünglich für die *Neue Freie Presse* geschrieben, freilich im Rahmen einer Serie, die besonders der Kunst und eben dieser Ausstellung gewidmet war; diese hoch angesehene Wiener Tageszeitung enthielt auch andere Beiträge von Loos. Mindestens zwei Aufsätze von ihm stehen in einer anderen großen Wiener Zeitung, dem *Neuen Wiener Tagblatt*; unter den Wiener Zeitschriften, die um 1900 Arbeiten von Loos aufgenommen haben, waren *Die Zeit*, *Die Waage*, *Dokumente der Frau* und *Ver Sacrum*. Von diesen hat sich lediglich die zuletzt genannte auf die bildende Kunst konzentriert. «Besonders in den frühen Jahren arbeitete Loos in Ermangelung architektonischer Aufträge als freier Journalist, Kritiker und Essayist»<sup>12</sup>.

*Trotzdem*, die erst 1931 veröffentlichte zweite Sammlung seiner Essays und Artikel, vereinigt Texte aus *Das Andere*, einer kurzlebigen Zeitschrift, die Loos 1903 herausgegeben hatte, ferner wiederum aus Wiener Tageszeitungen wie *Fremdenblatt*, *Der Morgen*, *Reichspost*, *Neue Freie Presse*, *Neues Achtuhr-Blatt*, *Neues Wiener Tagblatt*, aus der *Frankfurter Zeitung*, aus den Zeitschriften *Die Zukunft* und *Der Sturm* (Berlin), *März* (München), *Die Fackel*,

---

<sup>10</sup> Eine unter den gegebenen Umständen kaum überbietbares exaktes Verzeichnis aller Schriften von Loos bietet Eckel, *Diss.* (Anm. 7), S. 173-217. Eckel stellt auch in Ansätzen Vergleiche zwischen den Erstdrucken und den Buchausgaben an. Zwei Nachträge: Der Erstdruck von «Kurze Haare» steht als Antwort auf eine Umfrage in der *Neuen Freien Presse* (15. 4. 1928); Sigurd Paul Scheichl: Eine bibliografische Miszelle zu Adolf Loos. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* (Innsbruck) 7. 1988. S. 72f.; «Josef Veillich» (1929) wurde in der Wiener Zeitschrift *Die Bühne* (Jg. 6. Nr. 236. 16. 5. 1929. S. 26-28) nachgedruckt. Korrigieren möchte ich Eckels Notiz zu «Josef Veillich», der «Sinnspruch» «Nur jeder Narr verlangt nach seiner eigenen Kappe» sei «unverständlich formuliert»; die zugrunde liegende Redewendung ist, allerdings mit «Lapp», im *Deutschen Wörterbuch* belegt (s. v. Lappe, Lapp 5)) und in Österreich mindestens vor Kurzem noch gebräuchlich gewesen.

<sup>11</sup> Diese Bemerkungen beruhen auf den Quellenangaben bei Glück (Anm. 35) und Opel (Adolf Loos: *Die Potemkinsche Stadt. Verschollene Schriften 1897-1933* Hg. von Adolf Opel. Wien: Prachner 1983); die Bibliografie von Eckel ist mir erst nach Abschluss der Arbeit zugänglich geworden, scheint mir aber keine Modifikation meines Arguments notwendig zu machen.

<sup>12</sup> Eckel, Loos (Anm. 8), S. 76.

*Der Merker* und *Der Friede* (Wien), *Der Brenner* (Innsbruck); auch diese Aufsätze standen also ursprünglich in mehr oder weniger literarischem und publizistischem, kaum in architektonischem Kontext<sup>13</sup>. Nur ein eher kleiner Teil der Arbeiten von Loos erschien in Zeitschriften wie *Der Architekt* (Wien, 1913), *Wohnungskultur* (Brünn, 1924/25) und *Für Bauplatz und Werkstatt* (Stuttgart, 1927).

Nicht zuletzt ist die erste halbwegs vollständige Ausgabe der Schriften von Loos, die zwei Bände *Ins Leere gesprochen* (Erstveröffentlichung in Paris und Zürich 1921) und *Trotzdem*, 1931/32 in einem literarischen Verlag erschienen, im Brenner-Verlag in Innsbruck<sup>14</sup>.

Eine «ausgeprägte Doppelbegabung als Architekt und Schriftsteller»<sup>15</sup>, schrieb und veröffentlichte Loos – der in seiner Jugend sich auch an konventionellen literarischen Formen wie einem Drama versucht zu haben scheint<sup>16</sup> – während seines ganzen Lebens<sup>17</sup>; er beschränkte sich nie darauf, Häuser oder Wohnungen zu planen und zu bauen.

Das alles zeigt, dass Loos nicht nur als Architekt, dass er – ein klassisches Merkmal des Essays – für Nicht-Spezialisten geschrieben hat. Und nicht zuletzt: «Zahlreiche Texte haben nichts oder nur peripher mit Bauen zu tun»<sup>18</sup>. In der Tat beschäftigen sich Architekten ja nur höchst selten mit dem Problem des Salzens beim Essen – der Lebensreformer Loos hat aber, 1933, sehr wohl «Vom Nachsalzen» gehandelt<sup>19</sup>.

Im Folgenden will ich – analog zu Susanne Eckel, auf deren Musteranalysen von frühen Texten Loos' ich nur pauschal verweisen kann, aber an späteren Beispielen und mit einem etwas anderen Ansatz – durch eine Analyse der stilistischen Sorgfalt und der Formstrenge von ausgewählten Essays Loos' ihren hohen Grad an Literarizität unter Beweis stellen.

<sup>13</sup> Vgl. auch Eckel, Diss. (Anm. 7), S. 68f.

<sup>14</sup> Zur Geschichte dieser Veröffentlichungen Gerald Stieg: *Der Brenner und die Fackel. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Karl Kraus*. Salzburg: Otto Müller 1986. S. 300f. = Brenner-Studien 3.

<sup>15</sup> Eckel, Loos (Anm. 8), S. 76.

<sup>16</sup> Burkhard Rukschcio; Roland Schachel: *Adolf Loos. Leben und Werk*. Salzburg: Residenz 1982. S. 28. = Veröffentlichung der Albertina 17.

<sup>17</sup> Über Loos' Ausprobieren nicht-essayistischer Formen im Frühwerk siehe Eckel, Diss. (Anm. 7), S. 127-147.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 37.

<sup>19</sup> Erstveröffentlichung in der (Wiener?) Zeitung *Der Adler*; Nachdruck in Loos, Stadt (Anm. 11), S. 231f.

Bevor ich Einzelheiten behandle, gehe ich noch kurz auf ein Problem ein, auf das Janet Stewart aufmerksam gemacht hat<sup>20</sup>. Wie andere Zeitgenossen auch, etwa Anton Kuh, der legendäre Stegreif-Redner, hat sich Loos, in Wien und anderswo, oft mündlich an sein Publikum gewandt, aber nicht, wie sein Freund Karl Kraus – dessen regelmäßige Vorlesungen übrigens in eben dem Jahr 1910 beginnen, in dem auch Loos' Vortragstätigkeit einsetzt<sup>21</sup> – abgeschlossene Texte vorgetragen, sondern seine Ideen in freier Rede zur Diskussion gestellt, wobei er sich auf eine gewisse Übereinstimmung zwischen seinem Denken und dem Geschmack seines Publikums z. B. im Akademischen Verein für Literatur und Musik in Wien verlassen konnte.

Diese improvisierten<sup>22</sup> Vorträge und die ausgefeilten Essays, die wir heute lesen können, müssen sich beträchtlich voneinander unterscheiden haben<sup>23</sup>; Janet Stewart legt vielleicht ein wenig vorschnell Adornos Kriterien für den Essay auf das mündliche Medium des Vortrags oder der Causerie an. Selbstverständlich wissen wir kaum etwas über Loos' mündliche Präsentation seiner Ideen oder seine «Plauderkunst»<sup>24</sup>, aber wir haben Grund anzunehmen, dass die Wirkung auf seine Zeitgenossen zu einem guten Teil Ergebnis dieser Form der Präsentation gewesen ist; das «gesellschaftliche Ereignis»<sup>25</sup> dieser Vorträge lässt sich aber nicht mehr rekonstruieren<sup>26</sup>.

Dieser Unterschied kann auch Unsicherheiten in der Datierung seiner Essays erklären, insbesondere in der von «Ornament und Verbrechen»<sup>27</sup>, das als Vortrag viel älter ist denn als Essay, aber als Essay sicher nicht identisch mit Loos' ursprünglicher Rede, obwohl ein Manuskript von die-

---

<sup>20</sup> Janet Stewart: *Talking of Modernity: The Viennese "Vortrag" as Form*. In: *German Life and Letters* 51. 1998. S. 455-469.

<sup>21</sup> Vgl. das Verzeichnis der Vorträge bei Eckel, Diss. (Anm. 7), S. 211-215. Vor dem Jahr 1910 konnte sie nur einen einzigen Vortrag (1905) ermitteln.

<sup>22</sup> Vgl. Stewart (Anm. 20), S. 463.

<sup>23</sup> Vgl. Eckel, Diss. (Anm. 7), S. 40.

<sup>24</sup> Vgl. Stewart (Anm. 20), S. 463.

<sup>25</sup> Ebenda. Stewart zitiert weitere Zeitungsberichte über Loos' öffentliche Veranstaltungen.

<sup>26</sup> Immerhin haben wir durch Eckel, Diss. (Anm. 7), S. 211-215, jetzt einen genauen Überblick über diese Vorträge. Vielmehr – vgl. S. 41 –: Er ist so genau wie (derzeit) möglich.

<sup>27</sup> Ausführlich dazu Eckel, Diss. (Anm. 7), S. 19f.; ferner Burkhard Rukschcio: *Ornament und Mythos*. In: Alfred Pfabigan (Hg.): *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien: Brandstätter 1985. S. 57-68. Hier S. 58.

ser existieren oder doch existiert haben soll<sup>28</sup>. Im – unzugänglichen<sup>29</sup> – Loos-Nachlass gibt es offenbar unedierte Manuskripte für einige Vorträge<sup>30</sup>, sodass man annehmen muss, nicht alle Vorträge des Architekten seien improvisiert gewesen.

Jedenfalls haben wir nur wenige Spuren von Loos' öffentlichen Reden<sup>31</sup> und können sie nicht mit seinen Veröffentlichungen vergleichen. Ich muss mich also auf seine geschriebenen Texte als geschriebene Texte beschränken. In der Form, in der Loos sie veröffentlicht hat, sind diese Essays alles eher denn das Ergebnis von Improvisation.

Da Literaturwissenschaftler mit ihren textfilologischen Kenntnissen bis heute Loos vernachlässigt haben – Janet Stewart und insbesondere Susanne Eckel sind die einzigen Ausnahmen – und da Architekturhistoriker selten über ausreichende bibliografische Kenntnisse verfügen, ist unser derzeitiger Wissensstand über Loos' Schriften, über die Geschichte der Texte, über ihre Überarbeitungen durch Loos selbst oder durch seine Freunde, über abweichende Drucke usw. unzureichend und gestattet noch keine definitive Analyse der Form seines schriftstellerischen Werks<sup>32</sup>. Es steht fest, dass vielfach Eingriffe sowohl in die Texte von *Ins Leere gesprochen* (1921 bzw. 1932) – durch Georg Kulka (und 1932 ein weiteres Mal durch Franz Glück) – als auch in die von *Trotzdem* (1931) – durch Franz Glück – vorgenommen worden sind<sup>33</sup>. Wie ernst die Autorisierung dieser Eingriffe durch den an den Ausgaben anscheinend wenig interessierten Loos zu nehmen ist, muss offen bleiben.

Da die von Adolf Opel herausgegebenen Sammlungen von Loos-Texten als nicht sehr verlässlich gelten<sup>34</sup>, beruhen meine Beispiele mit einer Ausnahme auf den von Franz Glück herausgegebenen *Sämtlichen Schrif-*

<sup>28</sup> Rukschcio, ebenda.

<sup>29</sup> Vgl. Eckel, Diss. (Anm. 7), S. 10.

<sup>30</sup> Rukschcio und Schachel (Anm. 16) zitieren mehrfach Fragmente aus solchen und anderen Manuskripten.

<sup>31</sup> Stewarts Aufsatz (Anm. 20) ist eher eine Theorie des "Vortrags" als Medium denn eine Analyse von Loos' Kunst der öffentlichen Ansprache.

<sup>32</sup> Viele, wenngleich vorläufige Angaben zu Abweichungen der Drucke voneinander bei Eckel, Diss. (Anm. 7).

<sup>33</sup> Vgl. ebenda, S. 12f.; ebenda, S. 47ff, über die Absichten, von denen die bearbeitenden Freunde geleitet waren.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 12, 52f. Rukschcio und Schachel (Anm. 16), mit deren Buch Eckel die Opel'schen Editionen vergleicht, zitieren häufig nur Fragmente und Exzerpte, bieten also für formale Untersuchungen eine unzureichende Grundlage.

ten<sup>35</sup>, obwohl Glück selbst zugibt, auch noch für die Ausgabe von 1962 kleine – nunmehr mit Sicherheit nicht von Loos autorisierte – Änderungen an den Texten vorgenommen zu haben<sup>36</sup>.

\* \* \*

Bevor ich eine exemplarische Analyse der Struktur von zwei Essays des Architekten versuche, möchte ich auf einige Merkmale seines Stils eingehen, die es rechtfertigen, den Baumeister als Schriftsteller vorzustellen.

Ein wesentlicher Charakterzug des Essays als Genre sind pointierte Formulierungen. Ein Essay ohne solche sprachlichen Glanzlichter läuft Gefahr, langweilig zu wirken, droht als mehr oder minder wissenschaftlicher Text missverstanden zu werden. Solche pointierte Formulierungen tragen wesentlich zur eigentlichen Leistung des Essays bei: auf überraschende Weise für den Leser neue Horizonte zu eröffnen.

Loos' häufig zitierte Definition des Architekten: «Ein architekt ist ein mauerer, der latein gelernt hat: Die modernen architekten scheinen aber mehr esperantisten zu sein» (Ornament und Erziehung, 1924, S. 391-398, hier S. 396) ist ein solches Glanzlicht. Der Satz ist in seinem Kontext gar keine allgemeine Definition des Architekten, sondern vielmehr eine Verteidigung der Notwendigkeit, zukünftige Architekten die Theorie des klassischen Ornaments zu lehren. Loos spricht hier von der Bedeutung der Tradition (auch von der Bedeutung des Latein-Unterrichts). Der Umstand, dass der erste Teil dieses Satzes, wie viele Zitate aus Shakespeare oder Schiller, oft mit einer vom ursprünglichen Zusammenhang abgelösten allgemeinen Bedeutung gebraucht wird, ist der beste Beweis für die Qualität dieser Formulierung. Die satirische Wirkung von «Esperantisten» sollte man nicht übersehen; der Ruf der damals neuen Kunstsprache war nicht besonders hoch<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Adolf Loos: Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Hg. von Franz Glück. Band 1: Ins Leere gesprochen 1897-1900. Trotzdem 1900-1930. Wien: Herold 1962. (Der zweite Band dieser Ausgabe ist leider nie erschienen.) Ich zitiere nach dieser Ausgabe, im fortlaufenden Text durch Angabe der Seitenzahl in Klammern; Datierungen habe ich gelegentlich nach Eckel (Anm. 10) korrigiert.

<sup>36</sup> Franz Glück: Nachwort des Herausgebers, ebenda, S. 465-470, hier S. 466. Zu Veränderungen zwischen möglicher Weise dem Manuskript und dem Erstdruck oder jenem und Glücks "korrigierter" Fassung vgl. Scheichl (Anm. 10).

<sup>37</sup> Stewart, Fashioning Vienna (Anm. 6), S. 58f., dürfte die Bedeutung der von Loos gebrauchten Metaphern aus dem bildspendenden Bereich "Sprache" überschätzen.

Ein anderes Beispiel, aus dem Aufsatz «Damenmode» (1898, S. 159)<sup>38</sup>:

*Die verurteilungen nach den paragraphen 125 bis 133 unseres strafgesetzes sind das verlässlichste modejournal.*

Hier analysiert Loos das Verhältnis von Veränderungen in der Haltung zur Erotik und der Entwicklung der Damenmode. Indem er sich einerseits auf schwere Sexualverbrechen, andererseits auf die an sich harmlosen Modejournale bezieht, macht uns der Autor auf Parallelen und Identitäten zwischen scheinbar sehr verschiedenen Sphären der Realität aufmerksam. Für meine Argumentation ist noch wichtiger, dass die normale Selbstpräsentation von Frauen durch die Wahl ihrer Kleider und abnormale Wünsche von Männern auf eine sehr witzige Weise in Beziehung zu einander gesetzt werden; Gegensatz und Identität sind in einer pointierten Formel ausgedrückt. Eckel spricht zurecht von «Überraschungs- und Übertummelungseffekten»<sup>39</sup>.

Der ideale Ort für Pointen dieser Art ist selbstverständlich das Ende eines Essays; in den Essays von Loos ist das allerdings nicht immer so. Er schließt häufig mit einer Art kurzer Zusammenfassung und nicht mit einer überraschend pointierenden Verdichtung seiner Gedanken. Ein ausgezeichnetes Beispiel für eine – bei ihm sehr wohl vorkommende – Endpointe eines Essays ist der Schluss des Vorworts von *Ins Leere gesprochen* (S. 9-11), an dem die Kleinschreibung in diesem Buch gerechtfertigt wird.

Das starre festhalten an der schreibung der hauptwörter mit großen anfangsbuchstaben hat eine verwilderung der sprache zur folge, die davon herrührt, daß sich dem deutschen eine tiefe kluft zwischen dem geschriebenen wort und der gesprochenen rede auftut. [...] Jedermann spricht, ohne an große anfangsbuchstaben zu denken.

Nimmt aber der deutsche die feder zur hand, dann kann er nicht mehr schreiben wie er denkt, wie er spricht. Der schreiber kann nicht sprechen, der redner nicht schreiben. Und schließlich kann der deutsche beides nicht. (S. 11)

Es ist typisch für den Essay und insbesondere für die Essays von Loos, dass anscheinend offensichtliche Beobachtungen die Grundlage radikaler Generalisierungen werden, für die keine ins Einzelne gehende Begründung gegeben wird. Loos zitiert zwar Jacob Grimm, aber seine Argumente sind

<sup>38</sup> Zur unsicheren Datierung dieses Texts und zu möglichen Gründen für eine (mögliche) Nicht-Veröffentlichung siehe Eckel, Diss. (Anm. 7), S. 119ff.

<sup>39</sup> Ebenda, S. 79.

keineswegs sprachwissenschaftlich. Die Stelle bringt in erster Linie sein Missfallen am Gebrauch des Deutschen durch seine Zeitgenossen zum Ausdruck. Andererseits ist diese Bezugnahme auf den großen Sprachwissenschaftler ein Anzeichen für das Interesse des Schriftstellers Adolf Loos an Fragen der Sprache.

Ein anderes Beispiel für diese Kunst der Pointierung ist im gleichen Vorwort der Satz: «Ich deutscher protestiere dagegen, daß alles, was von anderen völkern für immer abgelegt wurde, als deutsch ausgeschrien werde» (S. 11). Der Kontext dieses Satzes ist ein Angriff auf die Frakturschrift, aber die Wendung distanziert sich insgesamt von einem in Österreich besonders ausgeprägten altmodischen Deutschnationalismus. Die unübliche Wendung «Ich Deutscher» anstatt des von der Grammatik her zu erwartenden «Ich als Deutscher» ist ein Beispiel für Loos' Bemühen um literarische Effekte; die Formulierung verstärkt den Kontrast zwischen einem kultivierten, nach Europa orientierten Deutschen, der dennoch bewusst in den Traditionen seiner Nation beheimatet ist, und einer engstirnigen nationalistischen, noch genauer: deutschtümelnden Haltung.

Es gibt in Loos' Schriften so etwas wie Aforismen, auch wenn sie in ganze Essays integriert sind. In «Kulturentartung» (1908, S. 271-275) steht z. B.:

In die speichen des rollenden rades der zeit hat noch niemand mit plumper hand einzugreifen versucht, ohne daß ihm die hand weggerissen wurde. (S. 271)

«Von der Sparsamkeit» (1924)<sup>40</sup>, eine von einem tschechischen Architekten zusammengestellte Auswahl von Höhepunkten aus Interviews mit Loos könnte sogar als eine kurze Sammlung von – mündlichen – Aforismen verstanden werden, die allerdings das endgültige Feilen des geschriebenen Werkes ein wenig vermissen lassen.

Eine besonders brillante Pointe gelingt dem Autor in «Heimatkunst» (1912, S. 331-341)<sup>41</sup>. Er beschreibt seine Eindrücke von Wien, wenn er an einer bestimmten Stelle der Ringstraße steht:

Wenn ich mich bei der oper aufstelle und zum Schwarzenbergplatz hinunterblicke, so habe ich das intensive gefühl: Wien! Wien, die

---

<sup>40</sup> Loos, Stadt (Anm. 11), S. 204-216.

<sup>41</sup> Adolf Opel, Vorwort des Herausgebers, ebenda, S. 7-17, hier S. 12, erwähnt, dass Loos diese Pointe schon 1910 in einer anderen Schrift verwendet hat. Die Wiederaufnahme einer anderen Pointe weist Eckel, Diss. (Anm. 7), S. 84, nach.

millionenstadt, Wien, die metropole eines großen reiches. Wenn ich aber die zinshäuser am Stubenring betrachte, so habe ich nur ein gefühl: fünfstöckiges Mährisch-Ostrau. (S. 332)

Dazu ein kurzer Kommentar: Mährisch-Ostrau, jetzt Ostrava in der Tschechischen Republik, um 1900 eine wichtige Industriestadt, dürfte den Ruf eines besonders provinziellen, eines besonders uninteressanten und tristen Orts, geradezu einer Hauptstadt des Provinzialismus gehabt haben.

Der Ortsname steht am Ende des Absatzes sozusagen in Ausdrucksstellung, wird also besonders hervorgehoben. Er wird aber auch durch die mehr oder weniger chiasmische Struktur des Absatzes betont, der mit «In Wien» beginnt und eben mit «Mährisch-Ostrau» endet. Die beiden zitierten Sätze am Ende des Absatzes wahren hingegen einen strengen Parallelismus: «wenn ich [...] hinunterblicke» / «wenn ich [...] betrachte» und «das intensive gefühl» / «nur ein gefühl». Die Position von «Wien», das sogar zweimal emphatisch wiederholt wird, mit Appositionen, die als Klimax angeordnet sind, im ersten Satz entspricht genau der von «Mährisch-Ostrau» im zweiten, das allerdings weder einer Wiederholung noch einer Apposition gewürdigt wird.

Loos' Urteil über einen bestimmten Typ von Wohnhäusern ist ohnehin bekannt. Die Analyse der kurzen Stelle sollte aber zeigen, dass der Autor es versteht, alle Mittel der klassischen Rhetorik zur Unterstreichung eines solchen Urteils einzusetzen – dieser Architekt hat Latein gelernt, übrigens nur bildlich, denn in seiner Schulausbildung hat das Lateinische nur eine geringe Rolle gespielt<sup>42</sup>. (Trotz diesem effektvollen Gebrauch rhetorischer Mittel geht Eckel meines Erachtens zu weit, wenn sie Loos' formales und stilistisches Vorbild allein in der antiken Redekunst erblicken will<sup>43</sup>.)

Ohne weitere Beispiele für Loos' ausgefeilten Stil geben zu können, möchte ich noch hinweisen auf die Neigung des Autors zu kurzen Sätzen<sup>44</sup>, auf seine Tendenz, die im Deutschen so beliebten expliziten Elemente der Textkohäsion zu unterdrücken, und auf seinen häufigen Ge-

<sup>42</sup> Laut Rukschcio, Schachel (Anm. 16), S. 15, besuchte Loos nur die Unterstufe eines humanistischen Gymnasiums; dann wechselte er in technische Lehranstalten ohne Latein. Eckel, Diss. (Anm. 7), S. 99ff., 126, dürfte die Bedeutung der Schulausbildung für Loos' Stil überschätzen.

<sup>43</sup> Ebenda, S. 37. Das ist einer der ganz wenigen Punkte, wo ich Eckel widersprechen muss.

<sup>44</sup> Vgl. auch Eckel, Diss. (Anm. 7), S. 154.

brauch des Konjunktivs in der Funktion des Imperativs («Möge das Licht dieser überragenden Gestalt [Schinkel] auf unsere kommende Baukünstlergeneration fallen!», S. 318; «[...] und niemand fürchte sich [...]», S. 341; «der folge mir», S. 398; «Er möge sich lieber mit seiner eigenen Kleidung beschäftigen», S. 430), insbesondere gegen das Ende von Essays. Gelegentliche prophetische Gesten im Tonfall Nietzsches passen durchaus zu einer Tradition des deutschen Essays.

\* \* \*

Mein erstes Beispiel dafür, dass viele von Loos' Essays als ganze literarisch strukturiert sind, ist «Regeln für den, der in den Bergen baut» (1913, S. 329f.), zuerst veröffentlicht im *Jahrbuch der Schwarzwaldschen Schulanstalten* in Wien<sup>45</sup>, dann in der Innsbrucker Zeitschrift *Der Brenner* von 1913 wieder abgedruckt<sup>46</sup>. Der Essay enthält Reflexionen des Architekten aus Anlass des Baus einer von ihm tatsächlich geplanten großen Schulanlage im Semmering-Gebiet für die von Eugenie Schwarzwald geleiteten Anstalten; die Pläne dafür hat er in einer öffentlichen Veranstaltung in Wien im November 1912 präsentiert<sup>47</sup>. Dieser Schulbau wäre wohl der größte Bauauftrag für Loos gewesen, wenn nicht der Ausbruch des Ersten Weltkriegs die Errichtung des Gebäudekomplexes verhindert hätte.

«Regeln für den, der in den Bergen baut» ist sehr kurz und man könnte, auch wenn man an den Titel denkt, den Text eher als eine Serie von Aforismen empfinden denn als einen Essay im exakten Wortsinn. Die ohne Zweifel von Loos selbst bestimmte grafische Präsentation des Textes im *Jahrbuch* wie im *Brenner* unterstreicht diesen teils aforistischen Charakter des Textes, indem die Absätze jeweils durch Asteriske von einander abgesetzt sind. Dass Glücks Ausgabe dieses Zeichen nicht beibehält – auch der ebenfalls von Glück besorgte Druck in *Trotzdem* (1931) verwendet allein größere Durchschüsse –, ist ein weiterer Beweis für die Unverlässlichkeit der Loos-Ausgaben – Loos gilt eben nicht als Schriftsteller, dem man die

---

<sup>45</sup> Adolf Loos: Regeln für den, der in den Bergen baut. In: Jahrbuch 1913 der Schulanstalten der Frau Dr. phil. Eugenie Schwarzwald. Wien 1913. S. 25f. Ein großer Teil dieses Jahresberichts der Schwarzwald-Schulen beschäftigt sich mit den Plänen für den Schulbau im Semmering-Gebiet. Loos' Essay sollte man im Kontext des ganzen Jahrbuchs lesen. Eugenie Schwarzwald spricht in ihrem Beitrag zum Thema sehr lobend über Loos' Pläne (S. 4ff.).

<sup>46</sup> Adolf Loos: Regeln für den, der in den Bergen baut. In: *Der Brenner* 4. 1913/14. S. 40f.

<sup>47</sup> Vgl. Neue Freie Presse, 29. 11. 1912, zitiert in Jahrbuch 1913 (Anm. 45), S. 16ff.

Ehre einer genauen Textwiedergabe zuteil werden lässt; es kommt den Herausgebern vorwiegend auf die "Inhalte" an.

Diese Anordnung der «Regeln» unterstreicht die klare Gesamtstruktur des Aufsatzes, die stärker durch ästhetische als durch logische Prinzipien bestimmt ist, gleichwohl ohne die Logik einer Architekturpräsentation zu verletzen. Loos setzt mit einem Imperativ ein («Baue nicht [...]») und behält diesen Modus am Beginn des zweiten und dritten Absatzes bei («Baue so gut [...]»; «Achte auf [...])). Der in der Mitte stehende vierte Absatz benützt ausschließlich den Indikativ, für zwei generalisierende Behauptungen und für ein sehr konkretes Beispiel, in dem Loos übrigens ein so altes Stilmittel wie die Alliteration benützt («Habsburgwarte»/«Husarentempel»).

Die ebene verlangt eine vertikale baugliederung; das gebirge eine horizontale. Menschenwerk darf nicht mit gotteswerk in wettbewerb treten. Die Habsburgwarte stört die kette des wienerwaldes, aber der Husarentempel fügt sich harmonisch ein.

Die Struktur – oder, bleiben wir beim Wort: die Architektur – dieser zentralen Stelle ist besonders dicht. Entsprechend der den Text als Ganzen bestimmenden Gegenüberstellung zwischen traditionellem, natürlichem Bauen auf der einen und modernistischem, gekünsteltem Bauen auf der anderen Seite, stellen diese Sätze «ebene» und «gebirge», «vertikal» und «horizontal», «Menschenwerk» und «gotteswerk», «Habsburgerwarte» und «Husarentempel», «stört» und «fügt sich ein», auch «stört» und «harmonisch» einander gegenüber. Die Sätze sind also der genaue Spiegel der Ideen des Autors.

Diesem Absatz im Indikativ folgen drei weitere Absätze, die mit Imperativen beginnen: «Denke nicht [...]», «Sei wahr!», «Fürchte nicht [...]». Auf diese Weise erreicht Loos perfekte Symmetrie zwischen den Gesetzen, die er gibt – und er tritt hier als Gesetzgeber auf, der statt von «Regeln» durchaus von "Geboten" hätte sprechen können<sup>48</sup> – und den Gründen für diese Gesetze, die im Mittelpunkt des kleinen Essays stehen. «Sei wahr!», das fünfte Gebot, ist übrigens der einzige dieser Imperative, nach dem das den Interpunktionsregeln entsprechende Ausrufezeichen steht; dass Loos gerade an dieser Stelle eine sonst verletzte Regel einhält, unterstreicht sein Bestehen auf dem allgemeinsten seiner Gebote.

---

<sup>48</sup> Vgl. Eckel, Diss. (Anm. 7), S. 152. Dort (S. 153) auch eine interessante Bemerkung über die Wichtigkeit der Zahl 7 für diesen Text.

Ich möchte noch fünf weitere Beobachtungen zu diesem Text zusammenstellen, den ich gewählt habe, weil er vielleicht die dichteste Architektur von allen Texten des Autors aufweist, vielleicht der am stärksten literarisierte aller seiner Essays ist.

Die erste Beobachtung bezieht sich auf eine Einzelheit im zweiten Absatz: «Der Wiener Advokat, der im Steinklopferhans-Dialekt mit dem Bauer spricht, hat vertilgt zu werden». Das Verb «vertilgt» ist ein sehr radikales Wort für die Bestrafung eines anscheinend ja nur leichten Vergehens. Der Text enthält keine anderen Wörter dieses Charakters, aber der heftige Angriff gegen ein auf Lügen beruhendes Verhalten unterstreicht dramatisch die Position eines Gesetzgebers, eines Moses der Architektur und des Verhaltens in der Gesellschaft.

Meine zweite Beobachtung betrifft die gleiche Passage. Das «vertilgt» könnte eine Anspielung auf Peter Altenberg sein, den Wiener Schriftsteller, mit dem Loos eng befreundet war. Altenberg hat häufig den Wunsch nach radikalsten Strafen für Menschen ausgesprochen, die gegen seine lebensreformerischen Prinzipien verstießen<sup>49</sup>. «Steinklopferhans-Dialekt» bezieht sich auf eine Figur des damals noch sehr bekannten Ludwig Anzengruber († 1889). Und die insgesamt profetische Geste des Texts erinnert jedenfalls an Nietzsche, selbst wenn die von Loos gegebenen Regeln viel genauer und konkreter sind als die Lehren Zarathustras. Diese Beobachtungen zeigen, dass zu Loos' schriftstellerischen Techniken auch die Kunst der intertextuellen Anspielung gehört, eine ganz gewiss literarische Verfahrensweise. Man könnte auch in anderen Texten Beispiele dafür finden.

Wichtiger noch als diese Details ist das Arrangement von Loos' sechs Geboten. Denn die ersten und die letzten drei rahmen nicht nur die zentrale Aussage, sondern sie korrespondieren einander auch symmetrisch. Das erste und das letzte "Gebot" sind die allgemeinsten, plädieren für Wahrhaftigkeit im Verhalten, ganz speziell für Wahrhaftigkeit in Kleidung und Bauen: «Baue nicht malerisch. [...]» und «Fürchte dich nicht, unmodern gescholten zu werden». Die zweite und die fünfte «Regel» behandeln das Verbot der Nachahmung: «Baue so gut als du kannst» und mache nicht die Sprache der Bauern nach, wenn du ein Stadtbewohner bist; «Sei wahr!» und baue nicht eine Brücke im gotischen Stil, wenn du Stahl und Eisen benützen kannst. Das dritte und das vierte "Gebot" bestehen schließlich auf der Notwendigkeit, die Bauerfahrungen früherer Generationen und ihre Kenntnis natürlicher Bedingungen zu berücksichtigen:

---

<sup>49</sup> Über mögliche Einflüsse Altenbergs auf Loos siehe Eckel, ebenda, S. 63f.

«Achte auf die formen, in denen der bauer baut» ist eigentlich nur eine allgemeinere Formulierung von «Denke nicht an das dach, sondern an regen und schnee». In beiden Absätzen unterstreicht Loos auch die Bedeutung von Verbesserungen, die der technische Fortschritt möglich gemacht hat.

Viertens weise ich auf einen eigentlich für das Genre Essay untypischen Stilzug hin. Normalerweise haben Essays eine Instanz in der ersten Person, ein «Ich», das in der Regel dem Autor nahe steht. In «Regeln für den [...]» kommt das Pronomen der ersten Person dagegen nicht vor, das «Ich» ist nur indirekt präsent als die Person, die die Regeln verkündet und sich an das oft mit «Du» apostrofierte Publikum wendet. Die Abwesenheit des Pronomens der 1. Person Singular ist selbstverständlich kein Grund, den Text aus dem Genre Essay auszuschließen. Im Gegenteil zeigt das bewusste Vermeiden dieses sonst üblichen Pronomens neuerlich Loos' bewussten Umgang mit Stil und Struktur in seinem Schreiben.

Und schließlich meine letzte Beobachtung zum Ende von «Regeln für den [...]», an dem Loos die Verbindung einer aforistischen Zusammenfassung seines Essays mit einer neuen Pointe gelingt, dem Angriff auf «die lüge, die neben uns schreitet».

\* \* \*

Nach dieser ins Einzelne gehenden Untersuchung eines besonders gut geschriebenen Texts von Loos noch einige Bemerkungen zu einem anderen seiner kurzen Essays. Als 1912 der Bösendorfer-Saal, einer der traditionsreichsten Wiener Konzertsäle, abgerissen wurde, schrieb Loos «Das Mysterium der Akustik» (S. 319-321), wahrscheinlich als Auftragsarbeit, für die Wiener Musikzeitschrift *Der Merker*. Ich werde mich wiederum auf die Form der kurzen Äußerung konzentrieren.

Hier gebraucht der Autor das Pronomen der 1. Person, wie in den meistens seiner Essays. Gerade in seinen Arbeiten ist das wichtig, weil Loos ja als Fachmann über sein Fachgebiet schreibt.

«Das Mysterium der Akustik» beginnt mit der Erklärung des Ich, die Demolierung des Gebäudes werde zu Unrecht unter dem Gesichtspunkt nostalgischer Pietät diskutiert; sie sei vielmehr unter dem der Akustik zu analysieren. Für Loos sind die Gründe der Meisten für ihre Trauer über die Zerstörung des Saals nicht das eigentliche Problem.

Im Folgenden beschreibt er, mit welchen Mitteln Architekten Säle gebaut haben, in denen Musik so klingt, wie sie klingen sollte. Alle diese Mittel führen nicht zu dem Ziel, das sie zu erreichen hoffen oder zu erreichen vorgeben. Loos bezieht sich dabei auf reale Beispiele und kommt zu

parallelen Schlussfolgerungen: «Aber alle diese Konstruktionen sind unsinnig»; «Das aber sind Surrogate»; «Das Resultat: der Saal wäre völlig unakustisch»; «Mit negativem Erfolg».

Für die Struktur des kleinen Essays ist interessant, dass der Wechsel von den Negativbeispielen zur Erklärung guter Akustik mitten in einem Absatz erfolgt:

[...] Mit negativem Erfolg. Aber bisher war jeder *neue* Saal schlecht akustisch. Manche erinnern sich der Eröffnung der Wiener Hofoper. Man klagte damals, daß es mit der Wiener Gesangkunst durch das unakustische Haus für immer vorbei sei. Und heute gilt die Oper als das Muster eines akustischen Theaters. (S. 320)

Die zentrale Idee des Essays ist also, dass neue Räume eine schlechte Akustik haben. Loos unterstreicht diese Idee durch den Gebrauch von Kursivschrift, freilich kein besonders geschicktes Mittel der Akzentsetzung.

Nach diesem Absatz verändert sich der Stil des Essays; Loos, der, solange er hören konnte, ein großer Musikliebhaber gewesen ist, drückt seinen Enthusiasmus über die Geheimnisse des Klangs aus. Er analysiert nun nicht mehr erfolglose Versuche, die Qualität des Klangs von Musik zu sichern, und besteht nicht weiter auf deren Erfolglosigkeit. Der letzte und der vorletzte Absatz beginnen mit rhetorischen Fragen: «Haben sich unsere Ohren geändert?» «Um einen Raum akustisch zu machen, muß man also darin Musik machen?» Loos' Antworten sind wieder als Klimax angeordnet. Auf die erste Frage lautet die Antwort, nicht unsere Ohren, sondern das Material der Gebäude habe sich geändert; die Antwort auf die zweite Frage heißt: Diese Verwandlung des Baumaterials ist nicht die Folge der Musik, die in einem Saal aufgeführt wird, sondern die Folge des Spielens von «*guter* Musik» (hier benützt Loos wiederum Kursivschrift). Loos spricht von «mysteriösen molekularveränderungen». Die Blechbläser trügen die Hauptschuld an der Zerstörung der guten Akustik eines Gebäudes; allerdings gibt Loos hier keine genauen Beispiele mehr, sondern greift eher zu Generalisierungen.

Das Ende dieses kurzen Artikels ist wiederum als Pointe formuliert, fern von technischer oder naturwissenschaftlicher Argumentation:

Im Mörtel des Bösendorfersaales wohnen die Töne Liszts und Meerscherts und zittern und vibrieren bei jedem Tone eines neuen Pianisten und Sängers mit.

Das ist das Mysterium der Akustik des Raumes. (S. 321)

Der ganze Artikel ist auf dieses Bekenntnis zur Gegenwart der Tradition hin strukturiert, der Tradition als der Quelle einer besonders hohen Qualität eines Gebäudes. Loos kehrt zum Beginn seines Aufsatzes zurück, wo er sich von nostalgischer Pietät distanziert hatte. Hier am Ende erweist sich seine technische Begründung der akustischen Qualität des zerstörten Konzertsaals als eine viel überzeugendere und stärkere Rechtfertigung der Liebe für den Bösendorfer-Saal als dessen Rolle in der Wiener Musikgeschichte. Diese Übereinstimmung von Beginn und Ende wird zwar nicht explizit gemacht, aber sie ist ganz eindeutig. Vielleicht können auch «Pietät» und «Mysterium» als miteinander korrespondierend gesehen werden.

Eine letzte Beobachtung zu diesem Text: Loos bereitet das überraschende Mysterium des Endes (und schon des Titels) sehr sorgfältig vor. Zuerst macht er Architekten lächerlich, die glauben, man könnte Räume mit guter Akustik entsprechend den Regeln des Billards konstruieren. Dann spricht er von Textilien als Materialien, die den Klang verbessern könnten. Er führt die Griechen und deren Techniken in ihren Theatern an und kehrt dann zur Unerklärlichkeit der Klangeffekte in bestimmten Räumen zurück. Von diesem Moment an ist eine nur naturwissenschaftliche Antwort auf die Frage nach den Gründen für den besonderen Klang der Musik im Bösendorfer-Saal kaum noch möglich – daher die Paradoxie von den «mysteriösen Molekularveränderungen», die einen Begriff aus der Fachsprache der Naturwissenschaften mit einem in den Naturwissenschaften nicht zulässigen Attribut verbindet.

Ich kann hier nicht auf weitere Details des Stils und der Struktur in diesem Text eingehen, hoffe aber doch gezeigt zu haben, wie sorgfältig auch «Das Mysterium der Akustik» geschrieben ist, dass Loos, der Schriftsteller, genauso in Strukturen denkt, wie Loos, der Architekt.

\* \* \*

Ich habe mich hier auf zwei Beispiele beschränkt, beide obendrein sehr kurze Texte. Das lässt sich damit rechtfertigen, dass Loos offenbar ohnehin das Schreiben kurzer Essays bevorzugt hat, aber selbstverständlich ist es auch leichter gewesen, die Struktur solcher Äußerungen zu untersuchen als die längerer Essays. Überdies ist denkbar, dass diese kurzen Texte – sogar Antworten auf eine Zeitungsumfrage wie «Kurze Haare» (S. 429f.) – sorgfältiger stilisiert sind als die längeren Arbeiten. Aber diese Hypothese müsste erst bewiesen werden.

\* \* \*

Ich schließe mit einem Satz von Loos:

Ich brauche meine Entwürfe überhaupt nicht zu zeichnen. Eine gute Architektur, wie etwas zu bauen ist, kann geschrieben werden. Das Parthenon kann man niederschreiben.<sup>50</sup>

Selbstverständlich ziehe ich aus diesem Aforismus nicht den Schluss, Loos' Bauten sollten eher vom Literatur- als vom Kunsthistoriker untersucht werden. Selbstverständlich werden die architektonische Leistung von Loos, sein Rang als Designer<sup>51</sup> und die Bedeutung seiner Kulturkritik<sup>52</sup> die zentralen Aspekte der Loos-Forschung bleiben. Ich vermute allerdings, dass die Wirkung von Loos auf seine Zeitgenossen wie auf uns großenteils auf die literarischen und rhetorischen Qualitäten seiner Essays zurückzuführen ist. Die zuletzt zitierte Passage zeigt, wie andere Stellen in seinem Werk, dass der Künstler selbst sich seiner schriftstellerischen Gabe sehr bewusst gewesen ist.

Daher muss «der lange Zeit auf die Bauten eingeschränkte wissenschaftliche Blickwinkel [...] auf die Schriften als eigenständigen Werkteil erweitert werden»<sup>53</sup>. Oder: Der Name des bedeutenden Schriftstellers Adolf Loos gehört eben in die Literaturgeschichte.

---

<sup>50</sup> Loos: Von der Sparsamkeit, in: Stadt (Anm. 11), S. 210.

<sup>51</sup> Informationen über den Designer Loos lassen sich über das Register von Rukschcio und Schachel (Anm. 16), S. 696, ermitteln.

<sup>52</sup> Stewart, Fashioning Vienna (Anm. 6).

<sup>53</sup> Eckel, Diss. (Anm. 7), S. 15.



*Sezione curata*

*dal Forum Austriaco di Cultura a Milano*



Forum Austriaco di Cultura  
A MILANO  
Piazza del Liberty 8  
I-20121 MILANO  
Tel. (02) 78 37 41 – 78 37 42  
Fax: (02) 78 36 25  
E-mail: [mario.erschen@tin.it](mailto:mario.erschen@tin.it)  
Homepage: [www.austriacult.milano.it](http://www.austriacult.milano.it)

Il Forum Austriaco di Cultura 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.

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 Austriaco di Cultura a Milano 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 AUSTRIACO DI CULTURA A MILANO  
NEL 2001

*LETTERATURA (letture, presentazione di libri ecc.)*

Presentazione del libro: „Jeunehomme - un amore di Mozart“  
di e con Carlo Alberto Corsi  
Milano, 17.1.2001  
In collaborazione con: Edizioni Malatempora

Lettura bilingue „Poesie edite e inedite di Karl Lubomirski“  
Milano, 31.1.2001

Lettura dalle traduzioni di Leone Traverso “Hugo von Hofmannsthal“  
(„Poeti Europei del '900 - I poeti dei poeti“. Le grandi traduzioni del  
secolo“) con Massimo Popolizio  
Milano, 5.2.2001  
In collaborazione con Piccolo Teatro di Milano,  
Associazione degli Istituti Culturali Europei a  
Milano (AICEM)

Presentazione del libro: „Otto Bauer. Religion Privatsache come via alla  
libertà“ di Tommaso La Rocca; con Giulio Giorello, Mario Cingoli e  
l'autore  
Milano, 21.2.2001

Presentazione del libro: „Heimat - Identità regionali nel processo storico“  
di Antonio Pasinato  
Partecipanti: Mario Negri, Giorgio Cusatelli, Mario Erschen e l'autore

Milano, 22.2.2001

In collaborazione con: I.U.L.M. Milano, Facoltà di Lingue e letterature straniere  
Donzelli Editore, Roma

Presentazione del libro: „Anni perduti. Dal lager verso la libertà“  
di Federica Spitzer,  
con Sergio Romano, Moreno Bernasconi e l'autrice  
Milano, 26.2.2001

In collaborazione con: Centro Culturale Svizzero a Milano

Waltraud Anna Mitgutsch legge dalle sue opere  
Genua, 29.2.2001

In collaborazione con: Università di Genova  
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere  
Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Presentazione del libro sulla letteratura austriaca contemporanea:  
„Luoghi non comuni“ di Elena Agazzi  
con G. Pacanelli-Schneider, A. Valtolina e l'autrice  
Milano, 7.3.2001

Lettura „Fin de siècle“ – Lettere di Rainer Maria Rilke  
Milano, 9.3.2001

In collaborazione con: Amici del Loggione del Teatro alla Scala e  
Camera di Commercio e Cultura Italo-Ceca

Arno Geiger legge dalle sue opere  
Milano, 4.4.2001

Lettura „Ingeborg Bachmann – Robert Musil“  
con Rinno Giannini e Giulia Cassini  
Genua, 26.4.2001

In collaborazione con: Università di Genova, Facoltà di Lingue e  
Letterature Straniere  
Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Presentazione del libro: „Hermann Broch – Das Theater“ di Roberto Rizzo

con Paul Michael Lützeler, Giorgio Cusatelli, Franco Quadri, Francesco Taglierini e l'autore

Milano, 17.5.2001

In collaborazione con: Università Statale di Milano, Sezione di Germanistica del D.I.L.I.E.F.I

Folke Tegetthoff legge dalle sue opere

Bozen, 18.5.2001

In collaborazione con: Amt für Zweisprachigkeit, Bozen

Lettura bilingue con Hans Raimund

Genova, 11.10.2001

In collaborazione con: Università di Genova, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere  
Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Christoph Wilhelm Aigner legge dalle sue opere

Milano, 18.10.2001

In collaborazione con: Crocetti Editore s.r.l.  
Libreria Archivi del '900

Presentazione del libro: „Franz Grillparzer, disegni e problemi“ di Nicoletta Dacrema

con Giorgio Cusatelli, Fausto Cercignani e l'autrice

Milano, 24.10.2001

Presentazione del libro: „Sulle tracce di Richard Wagner in Italia“ di Walter Herrmann

Trieste, 8.11.2001

In collaborazione con: Consolato Generale dell'Austria a Trieste  
Circolo di Cultura Italo-Austriaco di Trieste

Presentazione del libro: „75 Jahre Salzburger Festspiele“/“75 anni di Festival di Salisburgo “ di Walter Herrmann

Bologna, 15.11.2001

In collaborazione con: Associazione Culturale Italia-Austria di Bologna

Lettura bilingue e presentazione del libro „Die Werke von Franzobel“/“Le opere di Franzobel“ con Michaela Bürger-Koftis

Genova, 20.11.2001

In collaborazione con: Università di Genova, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere  
Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Lettura drammatica dalle opere di Johann Nepomuk Nestroy

Genova, 20.11.2001

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Presentazione del libro: „1991-2001. Dieci anni in Europa. 20 Micro-drammi“

Trieste, 21.11.2001

In collaborazione con: Mittelfest, Cividale del Friuli

Christoph Wilhelm Aigner legge dalle sue opere

Udine, 26.11.2001

In collaborazione con: Università degli Studi di Udine  
Associazione Biblioteca Austriaca di Udine

## *MOSTRE*

Mostra: „Oskar Kokoschka aus dem grafischen Werk“

Bozen, 16.1 - 6.2.2001

In collaborazione con: Südtiroler Kulturinstitut

Mostra fotografica: „Thomas Bernhard inedito“

Udine, 31.1.2001 - 28.2.2001

In collaborazione con: Associazione Biblioteca Austriaca

Mostra: „Die andere Seite. Grenzgänge in der österreichischen Kunst des 20. Jahrhunderts“

Bozen, 9. - 24.2.2001

In collaborazione con Südtiroler Autorinnen und Autoren, Bozen

### *TEATRO*

Rappresentazione di „Die Sprechstunde“/“La visita“, di George Tabori  
Cividale del Friuli, 20. e 21.7.2001

In collaborazione con: Associazione Mittelfest, Cividale del Friuli

Rappresentazione di „Höllenangst“/“Terrore infernale“, di Johann  
Nepomuk Nestroy

Milano, 30.11.2001

In collaborazione con: Università Statale di Milano

Scuola del Piccolo Teatro di Milano

### *CONVEGNI E CONGRESSI*

Simposio „Traduttori: mediatori creativi o mano d’opera letteraria“,

Per il Forum Austriaco di Cultura: Gabriella Rovagnati

Milano, 22.2.2001

In collaborazione con: Piccolo Teatro di Milano

Simposio „Constructa Romantica - Romantik 2001. Luoghi e modalità del  
pensiero romantico in Europa“. Partecipanti austriaci:

Bergamo, 26. e 27.3.2001

In collaborazione con: Università Statale di Milano

Università Statale di Bergamo

Assessorato alla Cultura della città di Bergamo

Simposio „Literatur und Verlagswesen im mitteleuropäischen Raum nach  
der Wende“/“Nuova letteratura, nuova saggistica: l’editoria nell’area  
mitteleuropea dopo il 1989“. Partecipanti austriaci:

Zoran Kostantinovic, Università di Innsbruck

Walter Zettel, Vienna

Lojze Wieser, Klagenfurt

Peter Rychlo, Vienna

Gorizia, 22. e 23.11.2001

In collaborazione con: Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei

Simposio „Johann Nepomuk Nestroy: tradizione e trasgressione“.

Partecipanti austriaci: Prof. Sigurd P. Scheichl

Prof. Reinhard Urbach

Prof. Walter Obermaier

Prof. Wendelin Schmidt-Dengler

Milano, 30.11. e 1.12.2001

In collaborazione con: Università Statale di Milano, Prof.ssa Gabriella  
Rovagnati

Incontro dei docenti austriaci di germanistica nell'Italia settentrionale  
(Germanistentreffen)

Conferenza del Prof. Arno Rußegger „Aspekte kriminalistischen Erzählens  
in der österreichischen Gegenwartsliteratur“ (Università di Klagenfurt)

Milano, 19.10.2001

### SEMINARI E TAVOLE ROTONDE

Seminario di letteratura nell'Istituto di Germanistica presso l'Università di  
Udine

Temi: Alois Hotschnig „*Ludwigs Zimmer*“, Helga Glantschnig „*Mirnock*“,  
Christoph Ransmayr „*Die Schrecken des Eises und der Finsternis*“, Raoul  
Schrott „*Die Wüste Lop Nor*“, Bettina Balàka „*Messer*“

Udine, 19.1. - 30.3.2001

In collaborazione con: Università degli Studi di Udine

Seminario di letteratura nell'Istituto di Germanistica presso l'Università di  
Udine

Temi: Hans Kitzmüller „*Paesaggi e appunti friulani nelle pagine di Peter Handke*“,  
Peter Waterhouse „*Friuli, Friuli*“, Gerhard Kofler „*Poesie di mare e terra*“,  
Helmut Eisendle „*Il mio Friuli*“

Udine, 27.3. - 10.4.2001

In collaborazione con: Università degli Studi di Udine

Associazione Biblioteca Austriaca di Udine

CONFERENZE

Conferenza del Prof. Alberto Destro „Johann Nestroy tra ‘Witz’ e aforismo“  
Milano, 24.1.2001

Conferenza del Prof. Augustinus Semelliker „Vienna ora viene demolita a metropoli. Karl Kraus, la ‘moderne’ e le conseguenze“  
Piacenza, 5.2.2001  
Trieste, 7.2.2001  
In collaborazione con: Circolo Culturale Italo-Austriaco di Piacenza  
Circolo Austriaco di Cultura di Trieste

Conferenza del Prof. Joseph P. Strelka „Wie funktioniert Franz Kafkas Parabolik?“  
Trento, 12.3.2001  
Verona, 15.3.2001  
In collaborazione con: Università degli Studi di Trento  
Università degli Studi di Verona

Conferenza del Prof. Joseph P. Strelka „Grillparzer und die Habsburger“  
Milano, 13.3.2001  
In collaborazione con: Università degli Studi di Milano

Conferenze sul tema: „Das Friaul in der österreichischen Literatur“:  
„Paesaggi e appunti friulani nelle pagine di Peter Handke“, „Friuli:ciclo di poesie con lettura in italiano e tedesco“, „Poesia di mare e terra“, „Helmut Eisendle: il mio friuli“  
Udine, 20. e 27.3.2001; 3. e 10.4.2001  
In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine  
Educandato Statale Uccellis

Conferenza del Dott. Pier Giorgio Carizzoni „Rainer Maria Rilke e Lou Andrea Salomè: passione sublime“  
Milano, 21.3.2001

Conferenza della Prof.ssa Annamaria Carpi „Im Schatten der Vergangenheit. Kritische und polemische Positionen in der österreichischen Literatur nach 1945“

Venezia, 6.4.2001

In collaborazione con: Università degli Studi di Venezia

Conferenza di Marianne Gruber „Die Erfindung der Welt (Franz Kafka’s ‘Schloß’ zu Ende erzählt, eine Kombination von Vortrag und Text)“

Milano, 4.5.2001

Conferenza della Dott.ssa Barbara Molinelli-Stein „La fine della grande poesia di Rainer Maria Rilke e Paul Celan“

Milano, 9.5.2001

Conferenza del Prof. Giorgio Cusatelli „Superficie e profondità del paesaggio nell’opera di Adalbert Stifter“

Milano, 23.5.2001

Conferenza di Claudia Sonino „Conversando su ‘tenebrae’ di Paul Celan“

Milano, 30.5.2001

Conferenza della Dott.ssa Michaela Bürger-Koftis „Le opere di Franzobel“

Genova, 4.6.2001

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Conferenza del Prof. Luigi Reitani „Ritratto ‘in minore’. Gustav Mahler negli appunti di Arthur Schnitzler“

Milano, 3.10.2001

Conferenza della Prof.ssa Annamaria Accerboni: „Die Triestiner Kultur im Briefwechsel zwischen Weiss, Saba und Voghera“

Trieste, 12.10.2001

In collaborazione con: Circolo di Cultura Italo-Austriaco di Trieste

Conferenza del Prof. Fausto Cercignani „Robert Musil. Lo scrittore e la novella“

Milano, 14.11.2001

Conferenza della Dott.ssa Bianca Cetti Marinoni: „Musil saggista: sulla stupidità“

Milano, 28.11.2001



*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