

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca XI

Rose Ausländer • Hertha Kräftner • Rainer Maria Rilke
Joseph Roth • Hugo von Hofmannsthal
Eva von Allessch • Hermann Broch • Thomas Bernhard
Marlene Streeruwitz • Erika Mitterer

editit

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. XI (2003)

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.I.L.L.E.F.I
Università degli Studi di Milano

Studia austriaca XI

Rose Ausländer • Hertha Kräftner • Rainer Maria Rilke
Joseph Roth • Hugo von Hofmannsthal
Ea von Allesch • Hermann Broch • Thomas Bernhard
Marlene Streeruwitz • Erika Mitterer

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, e rinnovato con la Dr. Stella Avallone nel 2003, 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.E.FI) dell'Università degli Studi di Milano.

F. C.

Indice dei saggi

Martin A. Hainz – <i>Zwischentöne – zwei leise Poesien</i>	p. 9
Gabriella Rovagnati – <i>Alla ricerca di nuovi segni. Hofmannsthal e i linguaggi non verbali d'Oriente</i>	p. 29
Alexandra Hildebrandt – <i>Von einem, der die Steine belauscht. Rainer Maria Rilke – Bausteine einer Biographie</i>	p. 49
Fausto Cercignani – <i>Joseph Roth e il suo «Giobbe»</i>	p. 65
Stefan Krammer – <i>Mächtiges Schweigen. Herrschaftsverhältnisse in Thomas Bernhards Dramen</i>	p. 91
Riccarda Novello – <i>Dalla poetica al testo e ritorno: la funzione della letteratura nella riflessione di Marlene Streeruwitz</i>	p. 111
Esther Dür – <i>«Der unerwünschte Zeitbintergrund». Erika Mitterers Werk als Spiegel der Zeitgeschichte</i>	p. 135
Ester Saletta – <i>Ea von Allesch: ritratto di una donna tra realtà e immaginazione</i>	p. 159

Sezione curata dal Forum Austriaco di Cultura a Milano

Il Forum Austriaco di Cultura a Milano p. 193

*Manifestazioni varie organizzate dal Forum Austriaco di Cultura a
Milano nel 2002* p. 195

Martin A. Hainz
(Wien)

Zwischentöne – zwei leise Poesien

Vorbemerkung

Offenbar selten wird textuellen Qualitäten jene Beachtung zuteil, aus der sich die folgenden Überlegungen speisen, die sich um *zwei leise Poesien* annehmen und das *Leise* selbst zu untersuchen sich anschicken. Da der Kommentar eher denn die Interpretation beachtet wird, sei also ihm genüge getan und – ehe die Ebene der Lektüre angepeilt wird – festgehalten, was diesen Essay auch angeregt haben *könnte* ...: Rose Ausländers 100. Geburtstag und Hertha Kräftners 50. Todestag fielen in das Jahr 2001, da die Idee zu diesem Essay entstand.

1

Kaum etwas kann als so heikel wie das Bemühen gelten, zwei Dichterrinnen (zweimal ihr Wort, das nicht in andere Redeweise aufginge) parallel vorzustellen; dies gilt umso mehr, da es hier um Hertha Kräftner und Rose Ausländer gehen soll, die in der Tat nicht Anlaß geben, sie in dieser Weise einander zuzugesellen; die Lebensläufe sind verschiedene – sowohl, was die Umstände angeht, als auch, was deren Formung zur *poetischen Existenz* anbetrifft; nicht einmal ließe sich behaupten, es wären Lyrikerinnen, die einander beeinflussten hätten. Was rechtfertigt indes, was hier versucht werden soll?

Es sind die *Zwischentöne*. Keine der beiden Dichterrinnen brach radikal mit den Möglichkeiten, die der Sprache seitens der Tradition angetragen werden. Und doch fanden beide zu Möglichkeiten, sich nicht eines verwechselbaren Idioms zu bedienen, man hat es mit zwei leisen, aber widerständigen Sprachen zu tun, die sich quer ins Deutsche, quer in die *Mutter- und Mördersprache* schreiben. Nicht «die semantische Reduktion der so ge-

nannten *Kahlschlaglyrik*»¹ findet sich hier, noch wird die Modernität so manchen bieder scheinenden Verses abzustreiten sein.

Es sei versucht, in jene atmenden Texturen zu folgen, welche leicht falsch gelesen werden, da sie mit ihrer Herkunft durchaus nicht den Umgang pflegen, den man kennt oder wenigstens zu kennen vermeint.

2

Hertha Kräftners Werk, dem als dem unbekannteren hier der Vorrang gewährt sei, schafft aus der Antithese eine Art Synthese, allerdings frei vom Behaglichen des glatten Aufgehens in einem Schluß. Dieser Weg ist also ein anderer als der aggressive etwa der Avantgarde. Er verbleibt im Bekannten – jedoch: die Aggressivität dessen aufzeichnend, was arriviert ist, verfährt Kräftner um die Ecke nicht friedlich noch nach etablierten Schemata. Es bewährt sich, zu sagen:

Avantgarde ist kein Begriff [...], sondern ein Zustand.²

Und der entfaltet sich hier fast unmerklich. Denn das *militante* Vorstoßen³ kann demgemäß in verschiedener Weise geschehen. Es kann in *ZOCK-Manier* geschehen, also in jener, die Oswald Wiener mit anderen skizziert, aber eben auch anders. Und da sich die brutale Aktion rasch abnützt, heißt *anders* nicht unbedingt *schlecht*. Vielleicht ist das Verunsichern an Kräftners Texten alles in allem ähnlich strapazierend wie jenes der *Wiener Gruppe*. Jene strapaziert mit der Frage, ob *das noch Kunst sei* – doch nur «Ungläubige wollen sichtbare Beweise»⁴, wie mit Ironie bemerkt wurde. Umgekehrt wäre bei Hertha Kräftner sozusagen zu fragen: *Ist das schon Kunst?*⁵.

¹ Johann Sonnleitner: Ingeborg Bachmanns Gedicht *Früher Mittag*. – In: «In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort». Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns, – hrsg. v. Primus-Heinz Kucher u. Luigi Reitani – Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2000 (=Literatur und Leben, Bd 55), S. 109-120, S. 110

² Heimrad Bäcker: Vom Arpeiron. In: Schluß mit dem Abendland! – Der lange Atem der österreichischen Avantgarde, hrsg. v. Thomas Eder u. Klaus Kastberger – Wien: Paul Zsolny Verlag 2000 (=Profile, Bd 5), S. 148-151, S. 151

³ cf. etwa Konrad Paul Liessmann: Spährtrupp im Niemandland. Avantgarde, Demokratie und Markt. – In: Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde, – hrsg. v. Thomas Eder u. Klaus Kastberger – Wien: Paul Zsolny Verlag 2000 (=Profile, Bd 5), S. 97-109, S. 97

⁴ a.a.O., S. 106.

⁵ cf. auch Konstanze Fliedl: Kein Fall für Philister. Zur neuen Hertha-Kräftner-Ausgabe. – In: wespennest, Nr 108/1997, S. 101-104, S. 101ff.

Zitiert sei eine frühe Gratwanderung:

MÄDCHEN

Und das heißt Mädchen sein:
am Fenster stehn und warten
und so voll Sehnsucht sein,
wie draußen im Garten
die roten Rosen sind,
wenn sie in Nächten fühlen:
wir werden blühen. –
Und man ist nicht mehr Kind.

Und das heißt Mädchen sein:
den Mond lieben und darüber zu weinen
und ganz voll Trauer sein,
daß man noch keinen
andern liebt
als ihn, den blassen;
und ihn dann plötzlich hassen,
weil er nicht wiederliebt.

Und das heißt Mädchen sein:
in all der Menge jäh erkennen:
ich bin allein.
Und helle, rote Feuer brennen
in ihrer tiefen Einsamkeit.
Doch ihre träumeblassen, zarten
Hände müssen lange warten,
bis einer kommt, der sie daraus befreit.⁶

Wir Mädchen gehen an allen Dingen nur vorbei.⁷

Eigentlich, so möchte man meinen, warten Mädchen nur in sehr konservativen Kreisen so völlig passiv, eigentlich sind viele von ihnen *Rosen* nur unterm wohlwollenden Blick, eigentlich *kommt einer, der sie daraus befreit* – ein Prinz vielleicht –, zumeist nur im Groschenroman.

⁶ Hertha Kräftner: Kühle Sterne. Gedichte, Prosa, Briefe, hrsg. v. Gerhard Altmann u. Max Bläulich – Klagenfurt, Salzburg: Wieser Verlag 1997 (=EDITION TRAUMREITER, Bd 8), S. 17f.

⁷ a.a.O., S. 23.

Aber man beachte, wie das Klischee sich umgesetzt findet. Nicht nur ist das Poem wie aus einem Guß, was unter anderem die elegant-unaufdringliche Verwendung des Endreimes und das alternierende Versmaß – fast durchgängig Jamben – bewirken. Hertha Kräftner spielt das Spiel *zu gut*, rührende Reime sind mimetischer Ausdruck einer Tautologie, deren unentrinnbares Schließen sich in Kreuzreimen und immer wieder umarmenden Reimen spiegelt; mit einem sensiblen Sensorium wird das Klischee, das nicht zu leben ist, zur konkreten Lebensform, die als Inszenierung Anklage ist. Der Vollzug in Tradition wendet diese gegen sich, kein Einspruch, das Bild selbst klagt das Bild an, das dem Mädchen sagt: *Und das heißt Mädchen sein ...* Nicht unähnlich ist bei Rose Ausländer davon die Rede, es sei «das Walzerblut [...] / schon geronnen»⁸ ... Das Walzerblut, jeder Wiener bestätigte es, wird normalerweise nicht *geronnen* vorgestellt; auch hier ist ein Lebensentwurf nicht – vielleicht: *nicht mehr* – wahr.

Ein scheinbar biederes Gedicht wird so zum Einspruch derer, die erfüllt, was seit *Werther* und wohl schon länger durch unsere Vorstellung, durch unsere Wörter geistert. Die Aggression daran ist beträchtlich – man sieht es diesen Versen an, was auch die folgenden Verse sagen:

I DON'T KNOW WHY I'm feeling so sad,
I want to try something I'd never had,
singt Anna zur Gitarre
und weiß: der Nachmittag wird sein
wie alle anderen seit Wochen.⁹

Man hat hier eine kleine Katastrophenkunde des Abendlandes; den Unwillen, zu leben, was doch inszeniert wird, um präzise Anklage erheben zu können: gegen die biederen Protestformen, die gutbürgerlich den Einspruch gegen das Gutbürgerliche kanalisieren.

Anna hat einen schönen breiten Mund
und Zähne, weiß und scharf.¹⁰

Einen Kalender hat Hertha Kräftner:

Fast könnte gesagt werden, zur Sicherheit, rein zu ihrer Sicherheit trägt sie ständig Überdosierungen von Medikamenten mit sich, deren

⁸ Rose Ausländer: Gesammelte Werke in acht Bänden, hrsg. v. Helmut Braun – Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag 1984ff., Bd 7, S. 304.

⁹ Kräftner: Kühle Sterne, S. 307.

¹⁰ a.a.O., S. 308.

Wirkungen und absolute Tödlichkeit sie aus dem Ärztetaschenkalender der Firma Bayer auf das Jahr 1950 kennt. Es ist schon etwas Eigenartiges, neben Indikationsverzeichnissen von Medikamenten, deren chemischer Zusammensetzung und Eigenschaften, sowie den dort beschriebenen Vergiftungserscheinungen und den tödlich verlaufenden Quantitäten Liebesgedichte zu sehen, ein Kalender voll Gift und Liebe, den sie seit Ende 1949 in ihrer Handtasche birgt.¹¹

Auch ohne diesen Bericht aus dem Nachwort von Max Blaeulich, auch ohne Berichte von ihrer Kindheit¹² wüßte man um die tiefe Neigung zum Gift, von dem es bei Cioran in interessanter Verkehrung heißt:

La théorie guette et capte nos venins; et les rend moins nocifs. C'est une dégradation *par en haut*, l'esprit-amateur de vertiges purs – étant ennemi des intensités.¹³

Die Theorie lauert unseren Giften auf, bemächtigt sich ihrer und macht sie weniger schädlich. Das ist die Destillierung *von oben her*. der Geist [...] ist allem Intensiven feind.¹⁴

Hertha Kräftner läßt dieses Gift metaphorisch, aber nicht nur metaphorisch wirken¹⁵. Sie macht Leben zum Modell seines Scheiterns, spielt Entwurf und Passion gegeneinander aus, wobei die Fronten sich als durchlässig erweisen, kommt zu einer Rationalität, die auf der Folie eines Lebens teuer erkaufte ist. Sie setzt sich einem advozierten «Sinn»¹⁶ aus – nicht zuletzt, um ihn übermäßig zu strapazieren; man weiß nicht, ob die geforderte *prästabilisierte Harmonie* oder die Einsicht ins Unmögliche von Erfüllung die Zeile «Suche nicht! Du wirst verlieren»¹⁷ bestimmt. Es ist eine Pointe der Geschichte, daß sie es in Bekanntschaft mit Frankl tut:

¹¹ a.a.O., S. 355.

¹² cf. etwa Dine Petrik: Was geschah wirklich mit Hertha K.? – Leben und Werk einer Dichterin. – In: *politicum*, Nr 81: Frauen in der Kunst, März 1999, S. 60-62, S. 61f.

¹³ Emile M. Cioran: *Précis de décomposition* – Paris: Gallimard 1949 (COLLECTION TEL), S. 46.

¹⁴ Emile M. Cioran: *Lehre vom Zerfall*, übers. v. Paul Celan – Stuttgart: Klett-Cotta 1994, S. 39.

¹⁵ «Es sind Sätze wie ein langsam wirkendes Gift.» – Peter Härtling: Über Hertha Kräftner. – In: Hertha Kräftner: *Das blaue Licht. Lyrik und Prosa*, hrsg. v. Otto Breicha u. Andreas Okopenko – Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1981 (=Sammlung Luchterhand 334), S. 127-132, S. 129.

¹⁶ Kräftner: *Kühle Sterne*, S. 30; «ich glaube, daß nichts auf dieser Welt ohne Sinn geschieht.» – ebda.

¹⁷ a.a.O., S. 107.

Nur «ein Bedürfnis geht leer [...] aus, und zwar das allermenschlichste aller menschlichen Bedürfnisse, [...] das ich seinen “Willen zum Sinn” nenne»¹⁸ ...

Diese Hörigkeit auf die «Notwendigkeit»¹⁹, die man dem lyrischen Ich mitteilt, frappt durch Zweischneidigkeit, welche immerhin die gestellte Frage, ob das schon Kunst sei, einigermaßen klar beantworten läßt.

Tradition wird Selbstanklage, Versuch, ihren Einfluß zu tilgen²⁰, Warnung auch vor dem Geschöpf, das seine Selbstvernichtung als Anklägerin des Gelebten vorantreibt:

MEIN LEIB ist nur
wie eine Spur
von deinen Händen.

Laß dich nicht blenden:
ich bin kein Ziel.
Ich bin nur ein Saitenspiel.²¹

4

Angebunden an diese Selbstausschöpfungspoesie sind die Wendungen zum Topos der Musen- oder Engelsanrufung; diese erfolgt im Wissen darum, daß das Rufen einsetzt, weil es unerwidert bleiben wird, bleiben muß.

WER, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein.
[...]
Ein jeder Engel ist schrecklich.²²

¹⁸ Viktor E. Frankl: Logotherapie und Existenzanalyse. Texte aus fünf Jahrzehnten. – München, Zürich: Piper 1987, S. 261.

¹⁹ Kräftner: Kühle Sterne, S. 19.

²⁰ cf. a.a.O., S. 21; – cf. auch Robert Schindel: Literatur – Auskunftsbüro der Angst. In: Tendenz Freisprache. – Texte zu einer Poetik der achtziger Jahre, hrsg. v. Ulrich Janetzki u. Wolfgang Rath – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1992 (=edition suhrkamp 1675), S. 188-201, S. 193.

²¹ Kräftner: Kühle Sterne, S. 76.

²² Rainer Maria Rilke: Die Gedichte, hrsg. v. Ernst Zinn – Frankfurt/M.: Insel Verlag 1997, S. 629.

Als Aufnahme dieser Verse Rilkes kann man einen ganzen Abschnitt aus dem Werk Hertha Kräftners wohl auffassen.

Man liebt Engel nicht. Man betet sie an und strebt ihnen zu, aber man verzehrt sich nicht nach ihnen. Es geht sie nichts an, daß das Blut seine Wünsche singt. Wer einen Engel liebt, macht ihn zum Menschen.²³

So und ähnlich fallen die *Engelsbeschwörungen*²⁴ aus, die sich in diesem Œuvre finden. Sie folgen sehr exakt dem, was die *Duineser Elegien* formulieren – das Heil ist ein angerufenes, das sich nicht vernehmen läßt:

Mein toter Vater ruft in mir.²⁵

Die Worte, deren Kommen Licht ins Dunkel bringen soll, sind diese Engel. Sie bleiben «selber dunkel, der Grund aber ist undunkler geworden»²⁶; sie sind nicht licht, doch die klare Bezeichnung eröffnet den Weg von der Angst zur Furcht – «mich selbst pflege ich nie zu belügen»²⁷. Freilich ist fünf Seiten weiter vom «jäh(e)n Tod»²⁸ des Vaters die Rede – und das läßt an der Selbsttransparenz schon zweifeln, litt Hertha Kräftner doch sehr daran, daß sich der Tod des Vaters als ein lange währendes Siechtum gestaltete²⁹.

Wer macht die Wirklichkeit
so trübe, daß ich sie verfehle?³⁰

Engel werden zum Terrain dessen, wo – nochmals Tradition und Beweisführung verschmelzen:

Vielleicht hatte ich unrecht. Der Engel mußte so sein; denn ich hatte ihn selbst so erschaffen.³¹

Auch das Gift dieser metaphysischen Kränkung – geboren aus dem exakten Vollzug des Erhabenen an den Sendboten Gottes – bleibt als be-

²³ Kräftner: Kühle Sterne, S. 150; zur Spur Rilkes, aber auch anderer Dichter – – cf. Gerhard Altmann: Hertha Kräftner – Wien: Diplomarbeit 1990, S. 43ff. u. passim.

²⁴ cf. Kräftner: Kühle Sterne, S. 140ff.

²⁵ a.a.O., S. 154.

²⁶ Schindel: Literatur – Auskunftsbüro der Angst, S. 193.

²⁷ Kräftner: Kühle Sterne, S. 21.

²⁸ a.a.O., S. 26.

²⁹ cf. a.a.O., S. 356 u. Petrik: Was geschah wirklich mit Hertha K.?, S. 61.

³⁰ Kräftner: Kühle Sterne, S. 166.

³¹ a.a.O., S. 162.

trächtlich erinnerlich. «WENN ICH MICH GETÖTET HABEN WERDE»³², in dieser Zeitform eines Ichs, dem der Suizid ausnahmsweise *keinen Sinn*³³ macht, hat Hertha Kräftner Worte gegen sich und vielleicht für ein glücktes Leben gewendet.

Das Verschwinden des lyrischen Ichs wird zur Erkenntnisqualität.

Das Verschwinden der Dichterin, die 23 Jahre alt wurde, wird es gleichfalls.

5

Rose Ausländers Tonfall ist nicht unähnlich einer, der Traditionen an sich selbst irre macht. Dies gilt schon für jene leisen Verse, welche von den *Fremden* erzählen:

Eisenbahnen bringen die Fremden
die aussteigen und sich ratlos umsehn
In ihren Augen schwimmen
ängstliche Fische
Sie tragen fremde Nasen
traurige Lippen³⁴,

so heißt es in einem Poem, das – ohne mit seiner Fremdartigkeit zu kettieren, also in bekannten Formen – dezent den Bruch einer Welt «demonstriert, nein existiert»³⁵; die unmögliche Formulierung, *etwas existiere etwas*, sie ist programmatische Poetologie für ein Schreiben, das getreulich porträtiert, indem es nicht für jenes andere steht, sondern an sich findet, was sein Gegenüber verlangt³⁶. Dies gilt erst recht für etwas später Entstandenes:

Georg Trakl

Melancholie
vorabendblau

Staubgeflüster

³² a.a.O., S. 284.

³³ cf. a.a.O., S. 286; cf. auch a.a.O., S. 284ff.

³⁴ Ausländer: Gesammelte Werke in acht Bänden, Bd 2, S. 243.

³⁵ Alois Brandstetter: Zu Fabjan Hafner. In: *querland*ein. – Schriftsteller stellen Schriftsteller vor. Aus Österreich, hrsg. v. Angelika Klammer u. Jochen Jung – Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1995, S. 27-29, S. 28.

³⁶ cf. auch Jean Firges: Der Blick bei Jean-Paul Sartre. Sartres Theorie des Anderen – Kindhausen: Metanoia 1996, S. 26.

Im Schattenlaub
brechen Tiere zusammen

Der Herbst ist ein
goldener Kadaver

Wald
blutende Wunde

Deine Wunde
heilte nicht
Georg³⁷,

so lautet ein Text der Dichterin. Er erweist sich sogleich als Collage von Metaphern Traklscher Provenienz. Jene – im Präsens beschworen – sind bekannt, etwa aus *Passion*:

Wenn Orpheus silbern die Laute rührt,
Beklagend ein Totes im Abendgarten,
Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen?
Es rauscht die Klage das herbstliche Rohr,
Der blaue Teich,
Hinsterbend unter grünen Bäumen
Und folgend dem Schatten der Schwester;
Dunkle Liebe
Eines wilden Geschlechts,
Dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht.
Stille Nacht.

Unter finsternen Tannen
Mischten zwei Wölfe ihr Blut
In steinerer Umarmung; ein Goldnes
Verlor sich die Wolke überm Steg,
Geduld und Schweigen der Kindheit.
Wieder begegnet der zarte Leichnam
Am Tritonsteich
Schlummernd in seinem hyazinthenen Haar.
Daß endlich zerbräche das kühle Haupt!

Denn immer folgt, ein blaues Wild,
Ein Äugendes unter dämmernden Bäumen,
Dieser dunkleren Pfade[n] [sic!]

³⁷ Ausländer: Gesammelte Werke in 8 Bänden, Bd 3, S. 240.

Wachend und bewegt von nächtigem Wohllaut,
 Sanftem Wahnsinn;
 Oder es tönte dunkler Verzückung
 Voll das Saitenspiel
 Zu den kühlen Füßen der Büßerin
 In der steinernen Stadt.³⁸

Was tut sich mit dem Traklschen Kosmos, einem in einen bizarren Schloßgarten gewandelten Eden, dem man das Paradies nicht mehr so recht glaubt, im Wort Rose Ausländers? Er wird vorgeführt; man bekommt Bilder serviert:

Und ein weißes Tier bricht nieder.³⁹

Im Schattenlaub
 brechen Tiere zusammen ...

Man könnte auch dies restaurativ oder historizistisch verstehen. Trakl indes – das zeigt noch der Blick auf sein Umfeld⁴⁰ – war ein progressiver Lyriker, so leise, so melodios seine Untertöne auch klingen mögen.

*Deine Wunde
 heilte nicht
 Georg –*

sind diese Worte Poesie und Poetologie, die einer wunden Welt gegenüber heile Formen nicht mehr kennen, oder *bloß* eine Lebensbilanz des jung Verstorbenen? Zu verhandeln wäre der moribunde «Blick, der das Leben nicht mehr versteht, weil er es verstanden hat»⁴¹, gewesen. In dieser Formel Szondis wird eine Verkehrung der Melancholie vorgeführt, worin der *Kranke* nur der *Erkennende* ist, der ausruft:

Wie scheint doch alles werdende so krank!⁴²

³⁸ Georg Trakl: Das dichterische Werk, hrsg. v. Walther Killy, Hans Szklenar u. Friedrich Kur – München: Deutscher Taschenbuch Verlag ¹⁴1995 (=dtv 2163 dtv klassik), S. 69f.

³⁹ a.a.O., S. 31.

⁴⁰ cf. etwa Theodor W. Adorno u. Lotte Tobisch: Wiener Skandale um die Neue Musik – In: wespennest, Nr 117 / ERSTES QUARTAL 2000, S. 88-100, S. 90.

⁴¹ Peter Szondi: Schriften, hrsg. v. Jean Bollack et al. – Bd 1: Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Versuch über das Tragische. Höderlin-Studien. – Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1978 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 219), S. 259.

⁴² Trakl: Das dichterische Werk, S. 29 u. 199.

Man kann befürchten, daß die Bilder nicht zu lesbarer Ikonographie werden, sondern zum ausgemalten Bilderbuch. Das kalkuliert scheinende Kippen des Résumés indes rettet das Gedicht vor jenem Verdacht. Das Fazit ist nicht die unterlassene Gegenwärtigkeit:

*Deine Wunde
heilte nicht
Georg –*

*Deine Wunde
heilt nicht
Georg ...*

Vielmehr sind die letzten Worte die Durchstreichung ihrer selbst, denn das Präteritum ist eines von bleibender Gültigkeit.

*Deine Wunde
wird nie geheilt sein
Georg.*

Als wunderbaren Text, der fast im Stil der Ode deren Möglichkeiten – wiederum – an seine Grenzen und seinen Metaphernstand ins Abgründige treibt, muß man folgendes Gedicht lesen:

In Memoriam Paul Celan

«Meine blonde Mutter
kam nicht heim»
Paul Celan

Kam nicht heim
die Mutter

nie aufgegeben
den Tod

vom Sohn genährt
mit Schwarzmilch

die hielt ihn am Leben
das ertrank
im Tintenblut

Zwischen verschwiegenen Zeilen

das Nichtwort
im Leerraum
leuchtend⁴³

Zum vorangestellten Zitat ist auf Celan zu verweisen⁴⁴. Weit umfangreicher ist jedoch, was Rose Ausländer da noch zitiert – ein Fragment, das als das ihre unter den Händen Celans neu erstrahlte⁴⁵. Im Gedicht *Ins Leben*, worin die Metapher sich erstmals findet, heißt es:

Nur aus der Trauer Mutterinnigkeit
strömt mir das Vollmaß des Erlebens ein.
Sie speist mich eine lange, trübe Zeit
mit schwarzer Milch und schwerem Wermutwein.⁴⁶

Man muß kaum zitieren, wo sich die Metapher *schwarze Milch* wiederfindet:

SCHWARZE Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken⁴⁷ ...

Dann geben auch schon mehrere Entwicklungsschritte dieses Gedichts Sinn; so wird die erste Verszeile (zunächst: *Nicht heimgekommen / die Mutter*) Celans Dichtung seine Formulierung aufgreifend angeglichen.

Interessant ist jedoch vor allem Rose Ausländers Versuch, die Verschlingung von Ertrinken und Schreiben, die natürlich auch die Schrift nicht unbehelligt läßt, poetisch zu entwickeln; so heißt es in der zweiten Fassung im Typoskript in handschriftlicher Korrektur (kursiv):

mit Schwarzmilch

die hielt ihn
am Leben

~~bis es~~

~~ertrank~~

das ertrank

im Tintenblut

⁴³ Ausländer: Gesammelte Werke in acht Bänden, Bd 3, S. 138.

⁴⁴ cf. Paul Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden, – hrsg. v. Beda Allemann, Stefan Reichert u. Rolf Bücher – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1986 (=suhrkamp taschenbuch 1331), Bd I, S. 19.

⁴⁵ cf. Israel Chalfen: Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1983 (=suhrkamp taschenbuch 913), S. 133.

⁴⁶ Ausländer: Gesammelte Werke in 8 Bänden, Bd 1, S. 66.

⁴⁷ Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden, Bd I, S. 41; cf. a.a.O., Bd I, S. 41f. u. Bd III, S. 63f.

das mit ihm
ertrank⁴⁸

Das ist mehr denn der Rückgriff auf Neumontagen vor dem drohenden Schweigen⁴⁹. Es *ist* dies, doch auch das Schweigen selbst.

6

Dies ist eine Tradition, welche den Grenzen ihrer Möglichkeiten sich nicht nur anschmiegt. Bei aller *Verweisungsmacht*, die der in diesem Gedicht präsenten *Todesfuge* desgleichen attestiert worden ist, ist dieses Poem doch dem denkbar fern, was einer Aufnahme von Überlieferung im Stile Büchmanns entspräche⁵⁰. Die Verse schenken dem Echo, was schon Echo war; indes wäre es falsch zu behaupten, hier halle etwas bruchlos durch die Katarakte des Wörterbuchs.

Schon den frühen – konventionellen – Versen Rose Ausländers wäre so nur Unrecht zu tun und keinesfalls beizukommen. Sie kennen gewiß die *Ghettomotive*, die vom Erlebten überwältigt der Form nicht das ihr gemäße Recht zusprachen – «die Kanonen begannen zu sprechen, und die Musen mußten schweigen»⁵¹.

Erst recht würde man irren oder lügen, wollte man das, was da folgt, nur als so brav lesen, wie die Rezeption und der eine oder andere Vers – allgemein vielleicht auch der stille Klang – suggerieren.

Once a month
the parents took the children

⁴⁸ cf. zur Genese des Gedichts Martin A. Hainz: Von Ghettomotiven und ihrem Un-
genügen. – Zur Gedichtwerkstatt «In Memoriam Paul Celan». In: «Wörter stellen mir
nach / Ich stelle sie vor». – Dokumentation des Ludwigsburger Symposiums *100 Jahre
Rose Ausländer*, – hrsg. v. Michael Gans, Roland Jost u. Harald Vogel – Baltmannsweiler:
Schneider Verlag Hohengehren 2002 (=Ludwigsburger Hochschulschriften, Bd 23), S.
93-101.

⁴⁹ cf. hierzu Sonnleitner: Ingeborg Bachmanns Gedicht *Früher Mittag*, S. 120.

⁵⁰ cf. Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden, Bd I, S. 41; cf. a.a.O., Bd I, S. 41f. u.
Bd III, S. 63f.; – cf. weiters Wolfgang Emmerich: Paul Celan – Reinbek b. Hamburg:
Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999 (rowohlt monographie · =rororo 50397), S. 51 – u.
Dieter Lamping: Von Kafka bis Celan. Jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des
20. Jahrhunderts – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998 (Sammlung Vanden-
hoeck), S. 103.

⁵¹ Peter Rychlo: «... sie träumten deutsche Kultur». Holocaust-Lyrik der Bukowina. –
In: DAS JÜDISCHE ECHO, Nr 48, Okt. 1999, S. 126-133, S. 127.

to Schönbrunn.
So schön!⁵²

Schönbrunn klingt sehr restaurativ. Es fehlen nur noch Lippizaner, Mozartkugeln und Sängerknaben, um die nekrophile Idylle zu vollenden. Doch zugleich ist *Schönbrunn* hier so restaurativ wie die bösesten Anti-Nostalgien. Das für englischsprachige Leser wie ein Echo aus der Ferne klingende *So schön!* tilgt sich selbst als ein *So fern!*, das kaum noch wahr, kaum noch verstehbar sogar ist⁵³; man muß von der Bitternis des Aufenthalts Rose Ausländers in Wien gar nichts wissen, um zu sehen, daß diese Heimat nicht ungebrochenen Bestand hat⁵⁴. Ein bedrohlicher Zauber ist es, von dem das Gedicht *Wiedersehen mit dem Wiener Wald* erzählt: «Wirbst um mich / junigrün / Erlkönig Wald»⁵⁵ ... Und abseits jener Orte der Kindheit ist die Lage vollends trist; Rose Ausländers Vater «Sigmund Scherzer hat[te] sich drei Jahre lang vergeblich bemüht, in Wien eine Existenz aufzubauen»⁵⁶, ehe es zum Aufbruch gen Czernowitz kommt.

Der typische Wiener ist [...] fast höfisch höflich, solange man ihm mit der gleichen Galanterie begegnet [...]. Wird das usuelle Zeremoniell nicht eingehalten, sträubt er – ein getarntes Igelgeschöpf – seine Stacheln, greift an, wird grob, rabiät. Der typische Wiener ist ein Januswesen [...]. Der typische Wiener [...] schließt sich gesellschaftlich hermetisch ab. Nein, der «typische» Wiener ist eine Abstraktion – er ist so, aber auch anders.⁵⁷

Es ist zu sehen, wie der Inbegriff des Unmodernen Modernes aktualisiert – desgleichen könnte man an manchen anderen Vers finden.

⁵² Rose Ausländer: *The Forbidden Tree. Englische Gedichte*, hrsg. v. Helmut Braun – Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1995 (=Fischer Taschenbuch 11153), S. 210; – cf. auch Ausländer: *Gesammelte Werke* in 8 Bänden, Bd 8, S. 31.

⁵³ doch ist die *Macht der Erinnerung* hier darum, was die *Macht tradierter Zentralbegriffe* zu sein sonst *vorgibt* – – cf. Anselm Haverkamp: *Allegorie, Ironie und Wiederholung* (zur zweiten Lektüre). – In: *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im – hermeneutischen Gespräch*, hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Hans Robert Jauf u. Wolfhart Pannenberg – München: Wilhelm Fink Verlag 1981 (=POETIK UND HERMENEUTIK IX), S. 561-565, S. 564.

⁵⁴ cf. Helmut Braun: «Ich bin fünftausend Jahre jung». Rose Ausländer. *Zur ihrer Biographie* – Stuttgart: Radius-Verlag 1999 (Radius-Bücher), S. 15.

⁵⁵ Ausländer: *Gesammelte Werke* in 8 Bänden, Bd 2, S. 222.

⁵⁶ Braun: «Ich bin fünftausend Jahre jung», S. 18.

⁵⁷ Ausländer: *Gesammelte Werke* in 8 Bänden, Bd 3, S. 268f.

Meine Nachtigall

Meine Mutter war einmal ein Reh
 Die goldbraunen Augen
 die Anmut
 blieben ihr aus der Rehzeit

Hier war sie
 halb Engel halb Mensch –
 die Mitte war Mutter
 Als ich sie fragte was sie gern geworden wäre
 sagte sie: eine Nachtigall

Jetzt ist sie eine Nachtigall
 Nacht um Nacht höre ich sie
 im Garten meines schlaflosen Traumes
 Sie singt das Zion der Ahnen
 sie singt das alte Österreich
 sie singt die Berge und Buchenwälder
 der Bukowina
 Wiegenlieder
 singt mir Nacht um Nacht
 meine Nachtigall
 im Garten meines schlaflosen Traumes⁵⁸,

so heißt es etwa an anderer Stelle. Auch hier ist, was nachhallt, was in leisen Tönen und nicht allzu provokanten Bildern schwingt, nicht der Wunsch, in jene Zeiten nochmals zu tauchen, denen ihr Enden schon eingeschrieben scheinen muß, wenn Traum schon ist, was erst als Gewesenes Traum sein wird – die Zeit ist ein Traum ohne *Tagesrest*, an dessen Licht Realitätssinn und Vernunft ihre Freude hätten. Hier ist *Nacht um Nacht um Nacht*, hier ist – und durch die Schrift doch schon nicht mehr – *Umnachtung*.

In einem gewissen Sinne sinkt das Gedicht in diese, um nur durch die Schrift getrennt zu sein – vom Ideensystem «der kabbalistischen Lehre der Wiedergeburt»⁵⁹, derer die Dichterin sich «bedient»⁶⁰.

⁵⁸ a.a.O., Bd 2, S. 317.

⁵⁹ Jean Firges: *Rose Ausländer: Ich, Mosestochter. Gedichtinterpretationen – Anweiler am Trifels: Sonnenberg Verlag 2001 (=Exemplarische Reihe Literatur und Philosophie, Bd 04)*, S. 33.

⁶⁰ ebda.

Die Mutter ist [...] Heimat.⁶¹

Doch die Räume, die assoziiert werden, bestehen als Nostalgie an etwas allein, dessen *Möglichkeit* zu bezweifeln ist.

Heimat ist «etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war»⁶² ...

Heimat
ausgewandert
in stachlige Räume»⁶³ –

«wo ist Heimat? Keiner weiß Bescheid.»⁶⁴

*Hier war sie
halb Engel halb Mensch –
die Mitte war Mutter,*

so wird die Idylle umschrieben, deren Unwirklichkeit nicht erst einsetzte, als sie *endete*. Der Engel ist immer schon lädiert:

Ich suche allerlanden eine Stadt,
Die einen Engel vor der Pforte hat.
Ich trage seinen großen Flügel
Gebrochen schwer am Schulterblatt
Und in der Stirne seinen Stern als Siegel.⁶⁵

Wer könnte sagen, daß dieser Engel, dessen Gewicht für Rose Ausländer außer Zweifel steht, Zeuge einer heilen Kosmologie ist?⁶⁶ Wer könnte bestreiten, daß die Mutter der «große Engel, / Der neben mir ging»⁶⁷, sein kann? Ein wenig ist von der Katastrophe immer *vornweggenommen*, die auch, was war, nicht unbehelligt läßt – fast fühlt man sich hierin an ein Gedicht einer anderen jüdischen Dichterin der Bukowina erinnert, deren Umgang mit den Formtraditionen sich gleichfalls nicht so ungebrochen, wie es

⁶¹ ebda.

⁶² Ernst Bloch: Werkausgabe. Bd 5: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1985 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 554), Bd 5-3, S. 1628.

⁶³ Ausländer: Gesammelte Werke in 8 Bänden, Bd 4, S. 102.

⁶⁴ a.a.O., Bd 1, S. 291.

⁶⁵ Else Lasker-Schüler, Else: Sämtliche Gedichte, hrsg. v. Friedhelm Kemp – München: Kösel-Verlag 1966 (=DIE BÜCHER DER NEUNZEHN, Bd 134), S. 167.

⁶⁶ cf. Martin Hainz: Entgöttertes Leid. Zur Lyrik Rose Ausländers unter Berücksichtigung – der Poetologien von Theodor W. Adorno, Peter Szondi und Jacques Derrida – Wien: Dissertation 2000, S. 171ff.

⁶⁷ Lasker-Schüler: Sämtliche Gedichte, S. 162; cf. Hainz: Entgöttertes Leid, S. 177ff.

scheinen mag, entfaltetete – an Selma Meerbaum-Eisingers *Poem*. Ist auch sein *Inhalt* drastisch, wirkt dieses Gedicht zunächst harmlos:

Warum brüllen die Kanonen?
Warum stirbt das Leben
für glitzernde Kronen?⁶⁸

Trotz des bis zuletzt erhaltenen Endreims gelingt schließlich der Einbruch dessen, was gerade mit dem Endreim sich schwerlich vereinbaren läßt, indem zuletzt ein postponiertes Satzstück als Ellipse in der Wiederholung die Auflösung des Festgefügteten gestaltet:

Nie
und
nie.⁶⁹

Nie und nie ist, was die Verse zu sein scheinen, wo sie so bekannt klingen.

7

Nein, es gibt keine allgemeine Grammatik – jeder Text schafft sich seine eigene.

Man kann ja eine «Paradiessprache» suchen⁷⁰ ...

Man kann *nur* dies – und als Philologe scheint man gut beraten, die Suche auch dort zu wagen, wo sie aussichtslos ist (was sie immer ist, aber im Reiche der orchideenhaft blühenden Neologismen leicht vergisst).

Streng genommen genügt die semantische Differenz bereits, um ein bestimmtes Wort einen Neologismus nennen zu können.⁷¹

Und wo wäre solche *semantische Differenz*? Wäre es verkehrt, sie zu vermuten, wo die Sprache leise ist? Wäre es töricht, das *Unmögliche* dort zu suchen, wo es am *unwahrscheinlichsten* erscheint?

⁶⁸ Selma Meerbaum-Eisinger: Ich bin in Sehnsucht eingehüllt. – Gedichte eine jüdischen Mädchens an seinen Freund, hrsg. v. Jürgen Serke – Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1994 (=Fischer Taschenbuch 5394), S. 51.

⁶⁹ a.a.O., S. 52.

⁷⁰ Oskar Pastior: Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1994 (=edition suhrkamp 1922), S. 42.

⁷¹ Peter Horst Neumann: Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990 (=Kleine Vandenhoeck-Reihe 1286), S. 9.

Selbst die strikte Form des wissenschaftlichen Berichts hallt zuweilen von einer Liebe nach. Wo *Stil* nicht *Manier* meint, geschieht *es* – «a question mark “before” [...] a question»⁷². *Es* wäre auch und gerade in den *Zwischentönen*, den zwei leise Poesien, die zu lesen man sich mühen muß, der Umstand, daß hier Tradition nicht blind und affirmativ weiterplätschert, daß ein neuer Ausdruck und eine neue Welt geboren werden. Die Notwendigkeit steter Revision («Verstöße gegen die Verstöße»⁷³) und ihr Vollzug waren zu lesen, auch und gerade hier.

Das Gedicht ist [...] der Friedhof aller Synonymik.⁷⁴

Epilog

Abtrünnig erst bin ich treu.⁷⁵

Was als immer vorletztes Wort gelten mag, verleiht einer Ethik der Untreue Ausdruck. Die Tradition leiht nicht, was unbeschadet in sie sich kehren muß – recht verstanden wandelt sie sich, indem sie das Wort gibt. Erst im Annehmen der Gabe, das auf die schenkende Struktur seine Effekte hat – Benjamins treffender Ausdruck der «Nachreife»⁷⁶ sei in Erinnerung gerufen – bleibt authentisch, was schon zuvor nicht in dem blasen Bild der Tradition geronnen war.

Ich «brauch dich nicht, du bist
entbehrlich» ...⁷⁷

Rose Ausländer selbst sagt es:

Ein Gedicht
beginnt nicht
hört nicht auf⁷⁸ ...

⁷² Jean-François Lyotard: *The Sublime and the Avant-Garde*, übers. v. Lisa Liebmann et al. – In: *The Lyotard Reader*, hrsg. v. Andrew Benjamin – Oxford, Cambridge: Basil Blackwell 1989, S. 196-211, S. 197.

⁷³ Pastior: *Das Unding an sich*, S. 92.

⁷⁴ Paul Celan: *Der Meridian. Endfassung · Vorstufen · Materialien*, hrsg. v. Bernhard Böschstein et al. – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1999 (*Tübinger Ausgabe*), S. 118.

⁷⁵ Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd I, S. 33.

⁷⁶ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann et al. – Bd IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen* – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1991 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 934), Bd IV ·1, S. 12f.

⁷⁷ Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd IV, S. 121.

⁷⁸ Ausländer: *Gesammelte Werke in 8 Bänden*, Bd 8, S. 183.

Abtrünnig erst bin ich treu⁷⁹

Ich
vergesse ihn immer
und
bleibe ihm treu.⁸⁰

Es ist die Liebe dessen, der sich – seine Sprache – erhaltend das Fundament einer durchkreuzten Treue bewahrt oder seiner Person und Sprache sich entledigend die Treue zum Ausdruck ihrer Unmöglichkeit macht. Odysseus ist «NIEMAND»⁸¹; er ist treu, liebt – *nicht*⁸².

Niemand
ist legitim⁸³.

Niemand
zeugt für den
Zeugen.⁸⁴

Auch diese Verse sind von der Ahnung getragen, daß just die präzise Desillusionierung einem Messianismus konvergiert, erst das *Unmögliche* geschehen kann. Das *Unmögliche* ist dort zu suchen, wo es am *unwahrscheinlichsten* erscheint, die ironische Frage, das waren die Worte ja eben, eröffnet die Hoffnung, die sagt:

Sie erfahren es nie: Ich war treu.⁸⁵

⁷⁹ Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden, Bd I, S. 33.

⁸⁰ Ausländer: Gesammelte Werke in 8 Bänden, Bd 7, S. 326.

⁸¹ a.a.O., Bd 5, S. 43.

⁸² cf. ebda zum Kippen der *Struktur* der Liebe.

⁸³ a.a.O., Bd 3, S. 132.

⁸⁴ Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden, Bd II, S. 72.

⁸⁵ cf. die *Inversion* bei Jacques Derrida, Friedrich Kittler: Nietzsche – Politik des Eigennamens. – Wie man abschafft, wovon man spricht, übers. v. Friedrich Kittler – Berlin: Merve Verlag 2000 (=Internationaler Merve Diskurs 225), S. 9.

* * *

Gabriella Rovagnati
(Milano)

*Alla ricerca di nuovi segni
Hofmannsthal e i linguaggi non verbali d'Oriente*

Irgendwo ist Klang der Wahrheit
Wie ein Hörnerruf von weitem,
Doch ich hab ihn nicht in mir;
Ja, im Mund wird mir zur Lüge,
Was noch wahr schien in Gedanken.
(*Der Kaiser und die Hexe*)

Pochi mesi prima della pubblicazione della *Lettera* di Lord Chandos¹, di questo manifesto dello sgomento dell'io alla ricerca di un materiale espressivo «più immediato, più fluido e più ardente delle parole»² che uscì sul foglio berlinese «Der Tag» il 18 e 19 ottobre 1902, Hofmannsthal, la sera del 10 maggio tenne un discorso in casa del conte Karl Lanckoroński³ per introdurre gli ospiti al godimento della ricca collezione d'opere d'arte del padrone di casa, composta di statue, arazzi, mobili, dipinti. In quell'occasione il poeta parlò dell'enorme forza di suggestione che «die stummen schönen Dinge», le «belle cose mute» sanno emanare. «Ci sono momenti, e quasi incutono timore», dice Hofmannsthal, «in cui tutto attorno a noi vuol prender vita in tutta la sua energica pienezza»⁴. È la vita nel silenzio

¹ L'opera di Hugo von Hofmannsthal è qui citata secondo la seguente edizione: H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch (abbr.: *GW*), Frankfurt a.M. 1979.

² H. von Hofmannsthal, *Ein Brief*. In: *GW. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, p. 461-472, cit. p. 471: «[...] In einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als das Wort».

³ H. von Hofmannsthal, *Ansprache gehalten am Abend des 10. Mai 1902 im Hause des Grafen Karl Lanckoroński*, in *GW. Reden und Aufsätze I*, pp. 20-25. La collezione del conte Karl Lanckoroński-Brzezic (1848-1933) era una delle raccolte d'arte private più ricche di Vienna (cfr.: *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, München 1997, Bd. 6, p. 212.)

⁴ *Ivi*, p. 21: «Es gibt Momente, und sie sind fast beängstigend, wo alles rings um uns

che irradia da questi oggetti, di per sé rigidamente immobili, a lasciare sconcertato il poeta che nell'opera d'arte individua il perfetto connubio di natura e forma, di metamorfosi e cristallizzazione, ossia una di quelle superiori «Vereinigungen», di quei ricongiungimenti ai quali con ansia ossessiva tende la sua intera opera.

Anche da questo breve discorso traspare la stessa inquietudine di fronte all'inafferrabilità, anche verbale, delle cose e del sé che attraversa la *Lettera di Lord Chandos*. Anche qui il poeta si chiede per esempio: «Ma come potrei osare di voler descrivere quello che è in grado di darci un quadro?»⁵. Per questo egli rinuncia non solo alla descrizione, ma addirittura alla denominazione dei singoli oggetti, per non limitarne l'efficacia evocativa, sfumata in molteplici possibilità. Per chiarire il proprio pensiero Hofmannsthal invita i suoi interlocutori a pensare «agli oggetti tremendamente simbolici dell'Oriente», un mondo con il quale dimostra di avere dimestichezza: «Si pensi a quanto in innumerevoli carichi di navi abbiamo portato fin qui dai templi e dalle pagode, a quanto abbiamo sottratto alle camere più segrete, ai locali più interni dei sacrari: a quella selva di figure, a quel caos di forme; alle divinità che cullano le loro membra trasognate sopra fiori di loto; a quelle che incedono sul dorso del simbolico pavone o della tartaruga sacra; a quelle che tengono in mano la folgore dalla linea spezzata, a quelle avvolte in fiamme come in un mantello; e a quei demoni, i cui corpi terminano in becchi, ali e artigli»⁶.

Non è un caso che, per esprimere la magia dell'«atto del godimento estetico»⁷ Hofmannsthal menzioni l'«inesauribile levante», in cui molti andavano cercando un'alternativa intellettuale a un'Europa che sembrava giunta alle soglie della dissoluzione. Di fronte alla dilagante sensazione di

sein ganzes starkes Leben annehmen will». La traduzione di questa e delle seguenti citazioni è di chi scrive.

⁵ Ivi, p. 23: «Wie aber könnte ich es wagen, umschreiben zu wollen, was Gemälde uns zu geben imstande sind?».

⁶ Ivi, p. 23 sgg.: «Denken Sie an die ungeheuer symbolischen Gebilde des Orients. Denken Sie an das, was wir aus den Tempeln und Pagoden in ungezählten Frachten herübergetragen, aus den geheimsten Kammern, aus dem Innersten der Heiligtümer herausgebrochen haben: an jenen Wald von Gestalten, jenes Chaos von Erscheinungen; an die Gottheiten, welche ihre träumerischen Glieder auf Lotusblüten wiegen; welche auf dem symbolischen Pfau, auf der heiligen Schildkröte einhergeschwebt kommen; an jene, welche den zackigen Blitz in Händen haben, und jene, welche von Flammen wie mit einem Mantel umgeben sind; und an jene Dämonen, deren Leiber in Schnabel und Flügel und Krallen auslaufen».

⁷ Ivi, p. 24 sgg.: «[...] im Akte des ästhetischen Genießens».

sfacelo del Vecchio Mondo c'era chi coltivava il sogno americano ed emigrava in un'America vergine e vuota e ancora gravida di opportunità; e c'era chi trovava rifugio in qualche calda isola dei mari del sud e condivideva la quotidianità con indigeni belli, primitivi e incorrotti. Più numerosi erano tuttavia quelli che, limitandosi a un'indagine di natura contemplativa, ricercavano nell'arte e nella filosofia dell'altra metà del globo stimoli ed esempi da opporre a una cultura in decadenza, sentita ormai come satura e incapace di generare fermenti nuovi.

L'apertura dei porti cinesi e giapponesi nella seconda metà dell'Ottocento e la conseguente cosiddetta politica delle «porte aperte» che aveva permesso intensi scambi fra Occidente ed Estremo Oriente, non fu infatti soltanto un evento di grande importanza economica e sociale, ma ebbe, come sempre succede, anche conseguenze di peso notevole sulla storia delle idee. All'incontro degli occidentali con l'Estremo Oriente diedero grande impulso le esposizioni mondiali che vennero allestite a Londra nel 1862, a Parigi nel 1867, a Vienna nel 1873 e a Philadelphia nel 1876, manifestazioni commercial-culturali che contribuirono a diffondere in Europa il cosiddetto *japonisme*, ossia il desiderio di possedere articoli stravaganti quali vasi dipinti, kimono di seta, paraventi laccati, mobiletti in legno di rosa, ventagli ornati di farfalle e peonie, rulli di carta di riso con dipinti calligrafici.

Alla maggiore mobilità delle merci si affiancò quella delle persone: dal Giappone vennero in Europa e in America molti studiosi per imparare a conoscere e a capire la mentalità occidentale; viceversa molti all'Ovest si lasciarono attrarre dal fascino di un viaggio intorno al mondo⁸ che si spingeva fino a terre inaccessibili alle precedenti generazioni. Sul mercato librario occidentale comparve una serie di opere che cercavano di mediare le meraviglie di mondi che ai più rimanevano sconosciuti. Una numerosa schiera di poeti e filosofi, giornalisti e traduttori contribuì in questo modo a far conoscere in Occidente la Cina e il Giappone da diverse angolature, perché nella messe di libri sull'Oriente prodotta nell'ultimo scorcio dell'Ottocento erano rappresentati tutti i generi letterari: c'erano trattati di estremo rigore scientifico, caratterizzati da uno stile asciutto e dettagliato, ma anche testi che ai dati concreti intrecciavano una fantasia romanzesca vuoi spettrale vuoi idilliaca, che forniva delle terre descritte un'immagine trasognata e fantastica, oppure una dimensione perturbante e venata di un

⁸ I. Schuster, *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925*, Bern, München 1977; in particolare il secondo capitolo: «Statt Träume: Reisen», pp. 56-89.

invincibile spirito coloniale, dai tratti aggressivi e spocchiosi o bonariamente paternalistici. Uno scambio così intenso su più fronti non poteva non essere gravido di conseguenze.

Neppure Hofmannsthal rimase immune dalla generale fascinazione del suo tempo per l'Oriente, non da ultimo perché era nato a Vienna, città che, data la sua peculiare posizione geografica, da secoli ormai giocava la parte di «porta orientis» nel cuore d'Europa⁹. La metropoli danubiana, come Hofmannsthal ebbe a scrivere nelle sue *Bemerkungen* del 1921, «[...] era stata consapevole di questa sua missione proprio nella seconda metà del diciannovesimo secolo in maniera gloriosa. Da qui, da Hammer-Prugstall e dalle sue “Fundgruben des Orients” [Miniere d'Oriente] era partita la scintilla che aveva infiammato l'orientalismo di Goethe, mentre su di essa si basa anche l'orientalismo di Byron non meno di quello del giovane Victor Hugo»¹⁰, autore quest'ultimo, come si sa, particolarmente caro al poeta, che su di lui scrisse la propria «Habilitationsschrift»¹¹, conclusa nel 1901.

L'interesse di Hofmannsthal per l'Estremo Oriente era partita da libri e oggetti, nonché dalle arti figurative, e in particolare dalla pittura¹², prima mediatrice di quel cromatismo che permette lo «Erlebnis des Sehens», ossia quel tipo di esperienza visiva che si può trasformare inaspettatamente in epifania di conoscenza, come Hofmannsthal bene illustra nel discorso tenuto in casa Lanckoronski e, in seguito, in maniera ancor più esplicita, in *Die Briefe des Zurückgekehrten*¹³ [Le lettere del reduce], dove il colore può assai più della parola.

Già in un articolo del 1893 su Franz Stuck il poeta avvicina il talento caricaturale di questo pittore alla tecnica giapponese¹⁴, pensando eviden-

⁹ H. von Hofmannsthal, *Wiener Brief [II]*. In *GW. Reden und Aufsätze II*, p. 195.

¹⁰ H. von Hofmannsthal, *Bemerkungen*, in *GW. Reden und Aufsätze II*, p. 474 sgg.: «[...] sich dieser Mission namentlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in glorreicher Weise bewußt. Von hier aus, von Hammer-Prugstall und seinen “Fundgruben des Orients” ging der Anstoß aus, der Goethes Orientalismus entfachte, und auf diesem wieder ruht der Orientalismus Byrons, sowie des jungen Victor Hugo».

¹¹ H. von Hofmannsthal, *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo*, in *GW. Reden und Aufsätze I*, pp. 247-320. Cfr. sull'argomento C. König, *Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Göttingen 2001, pp. 55-68.

¹² Sul ruolo della pittura nell'opera di Hofmannsthal cfr. U. Renner, *Die Zauberschrift der Bilder. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Freiburg 1999.

¹³ H. von Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, in *GW. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, pp. 544-571.

¹⁴ H. von Hofmannsthal, *Franz Stuck*, in *GW. Reden und Aufsätze I*, pp. 529-533.

temente alla xilografia. In occasione dell'esposizione d'arte internazionale, allestita a Vienna l'anno successivo, Hofmannsthal afferma poi a proposito del noto quadro di Ribaraz *Wien vom Belvedere aus gesehen* [Vienna vista dal Belvedere], che esso «ha atmosfera, come tutto ciò che si serve in maniera vivace e libera di un'idea estetica giapponese»¹⁵.

Tenendo conto che la tecnica pittorica tradizionale dell'Impero del Sol Levante si basa sull'idea dello spazio infinito, della superficie totale, liberata dal realismo del gioco prospettico, torna alla mente l'apofrasi più citata del *Buch der Freunde* [Libro degli amici]: «Si deve nascondere la profondità. Dove? In superficie»¹⁶.

Secondo Hofmannsthal i pittori suoi contemporanei avevano aggiunto al gusto neoromantico una tendenza innovativa, che egli definiva «Japanisieren», «giapponizzare», attribuendo all'emulazione insita in questo infinito un valore del tutto positivo¹⁷.

È quindi certo che fin da giovanissimo Hofmannsthal avesse visto e apprezzato opere della pittura e delle arti figurative giapponesi, mentre nella sua produzione lirica non si trova traccia di un influsso diretto delle espressioni più tipiche della poesia nipponica, benché già allora circolassero, almeno in antologie, traduzioni di *haiku* e *tanka*, composizioni in versi che, nella loro laconicità e immediatezza, corrispondevano in fondo ai canoni estetici dell'Impressionismo; vennero in effetti imitati da molti autori occidentali, non ultimo anche da Rainer Maria Rilke. Un motivo centrale della poesia giapponese è quello della caducità e fugacità dell'umano esistere, soggetto particolarmente caro al giovane Hofmannsthal che tuttavia aveva recuperato queste tematiche dal Barocco europeo. Neppure il dramma *Der weiße Fächer*¹⁸ [Il ventaglio bianco], l'unica opera giovanile che si rifà a un soggetto cinese, si ispira direttamente a una fonte orientale; Hofmannsthal riprende qui semplicemente la rivisitazione ironica e occidentale di questo soggetto fatta da Anatole France¹⁹.

¹⁵ H. von Hofmannsthal, *Internationale Kunst-Ausstellung 1894*, in *GW. Reden und Aufsätze I*, p. 543: «[...] hat Stimmung, wie alles, was sich geistreich und frei einer japanischen Kunstidee bedient».

¹⁶ H. von Hofmannsthal, *Buch der Freunde*, in *GW. Reden und Aufsätze III*, p. 268: «Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche».

¹⁷ H. von Hofmannsthal, *Ausstellung der Münchner «Sezession» und der «Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler»*, in *GW. Reden und Aufsätze I*, p. 553.

¹⁸ H. von Hofmannsthal, *Der weiße Fächer*, in *GW. Gedichte. Dramen I*, pp. 453-476.

¹⁹ I. Schuster, *Die "chinesische" Quelle des Weißen Fächers*, in «Hofmannsthal-Blätter» H. 8/9 (1972), pp. 168-172.

Non è quindi il materiale linguistico dell'Estremo Oriente, inteso come mezzo di comunicazione di senso ad affascinare Hofmannsthal; ad attirarlo sono i linguaggi non verbali, le arti mute, prime fra tutte la danza e la mimica. Non importa sapere di che origine sia la ballerina Ruth St. Denis²⁰, se si presenti al pubblico con uno pseudonimo o sia una canadese con sangue francese nelle vene; quello che conta è che dal suo modo di danzare si intuisce che essa ha visto le «cose eterne dell'Oriente, e non con occhi usuali». Nel breve articolo dedicato alla ballerina e pubblicato nel 1906, il poeta torna a insistere sull'importanza dello sguardo, della sua capacità di incamerare impressioni che poi si esternano attraverso gesti che consapevolmente evitano la pericolosità delle parole, fonti costanti di malinteso, e parlano invece un linguaggio che trascende l'effimero e comunica eternità. Per arrivare a questa alternativa, quella che Lord Chandos va cercando e che permette per esempio al ballo di trasformarsi in «musica muta del corpo umano»²¹, è necessaria «un'interpolazione della fantasia europea con la bellezza asiatica»²².

La gestualità orientale esercita su Hofmannsthal una sorta di magia, perché riesce a trasformare ogni semplice azione in rito, come il poeta ha potuto sperimentare osservando la danza della St. Denis, del grande ballerino russo Nijinski e della geisha Sada Yakko, dotata di una mimica di grande efficacia comunicativa, benché, come Hofmannsthal dichiara senza rammarico, le sue movenze fossero «inserite fra dialoghi di una lingua che ci è ignota, in lunghi drammi, la cui azione ci riusciva incomprensibile»²³.

Durante la fiera internazionale di Parigi del 1900 Sada Yakko si era esibita insieme al marito Kawakami Otojiro: lui recitava la parte di un samurai che si suicida secondo il rito dello hara-kiri, mentre la moglie commentava i suoi gesti ballando come una furia, con i capelli sciolti. La sua demonica danza affascino artisti come Auguste Rodin e Andre Gide, e

²⁰ H. von Hofmannsthal, *Die unvergleichliche Tänzerin*, in *GW. Reden und Aufsätze I*, pp. 496-501; cit. p. 496: «Jedenfalls hat sie die ewigen Dinge des Ostens gesehen, und nicht mit gewöhnlichen Augen».

²¹ Ivi, p. 499: «Eben den Tanz, den Tanz an sich, die stumme Musik des menschlichen Leibes».

²² Ivi, p. 497: «[...] eine Durchdringung der europäischen Phantasie mit asiatischer Schönheit».

²³ H. von Hofmannsthal, *Über die Pantomime*, in *GW. Reden und Aufsätze I*, pp. 502-505; cit. p. 503: «So waren die Zerimonien der Sada Yakko, eingeschoben zwischen den Dialogen einer uns fremden Sprache in langwierigen Dramen, deren Handlungen uns unverständlich waren».

persino Pablo Picasso la ritrasse in un disegno a matita²⁴. Forse fu il ricordo delle sue esibizioni a suggerire a Hofmannsthal alcuni tratti della sua indomita e esaltata *Elektra*²⁵ [Elettra], protagonista dell'atto unico del 1903, le cui ultime parole sono: «A chi è felice come noi, una cosa soltanto s'addice: tacere e ballare!»²⁶.

Il linguaggio muto del corpo risultava insomma assai più significativo delle parole; da qui il grande interesse che Hofmannsthal, soprattutto a partire dalla *Lettera di Lord Chandos*, sviluppò per questa forma d'arte e per la pantomima, ispirandosi sì all'Oriente, ma non per presentarlo quale alternativa esclusiva alla mentalità europea, bensì mirando, come Goethe con il suo *West-östlicher Divan*²⁷ [Divano occidental-orientale], a una fusione armonica di Est e Ovest. Per arrivare a questo amalgama era necessario l'apporto di entrambe le culture, erano indispensabili individui che facessero da mediatori, persone che seguissero il modello di Faust, di questo «eroe dello spirito» che Goethe, stando a Hofmannsthal, «ci propone come traduttore che si sforza di far rivivere nei suoni del tedesco cose antichissime, lontane e sacre»²⁸, presentandolo come il predecessore di una catena di benemeriti che da Lutero, attraverso Voß e Schlegel, arriva fino a George. Hofmannsthal pur considerando di importanza essenziale la versione dei testi sacri orientali fatta da Karl Emil Neumann, riconosce anche la portata che per la conoscenza dell'Estremo Oriente hanno avuto per lui e per la sua generazione i libri di un Americano, figlio di una greca, testi che «ci hanno disvelato la vita interna del Giappone e con essa hanno illuminato in maniera tanto nuova e prodigiosa la nostra stessa antichità classica e la nostra epoca presente»²⁹.

²⁴ A. Kirst, *Kawakami Otojirô, Sada Yakeko und Hanako: Japanische darstellende Kunst als Kulturvermittler zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Magisterarbeit. Universität Trier 1995.

²⁵ H. von Hofmannsthal, *Elektra*, in *GW: Dramen II*, pp. 185-234.

²⁶ Ivi, p. 234: «Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: / schweigen und tanzen!».

²⁷ H. von Hofmannsthal, *Goethes West-östlicher Divan*, in *GW. Reden und Aufsätze I*, pp. 438-442. Sul rapporto fra i due scrittori cfr.: *Leuchtendes Zauberschloß aus unvergänglichem Material. Hofmannsthal und Goethe*. Im Auftrag des Freien Deutschen Hochstifts unter Mitwirkung von R. Moering und Ch. Perels hrsg. von J. Seng., Frankfurt a.M. 2001. Si vedano in particolare: *Die Goethe-Vorträge von 1902*, p. 150, due conferenze preparate da Hofmannsthal in concomitanza con la stesura della *Lettera di Lord Chandos*.

²⁸ H. von Hofmannsthal, *K. E. Neumanns Übertragung der Buddhistischen Heiligen Schriften*, in *GW. Reden und Aufsätze II*, p. 151: «Als einen Übersetzer, der sich müht, Uraltetes, Fernes, Heiliges in dem Laut der deutschen Sprache aufleben zu lassen, stellt Goethe seinen geistigen Heros, den Faust, vor unsere Augen».

²⁹ H. von Hofmannsthal, *Die unvergleichliche Tänzerin* (vedi nota 20), p. 497: «[...] indem

L'autore a cui il poeta fa riferimento nell'articolo dedicato alla ballerina Ruth St. Denis è Lafcadio Hearn³⁰, giornalista e scrittore che si era naturalizzato giapponese e aveva descritto in saggi di carattere informativo e in numerosi racconti³¹ il lontano arcipelago, decantandone bellezza e levità, malinconia e demonismo, misteriosità e incantesimo in una prosa semplice, carica di suggestioni cromatiche e di estemporanei slanci lirici.

Hearn morì a Tokyo nel settembre del 1904, quando ormai era alle sue ultime battute la guerra russo-nipponica, da cui il Giappone sarebbe uscito vittorioso, imponendo così all'Occidente un'immagine di sé del tutto nuova e meno evanescente, quella di un paese fatto non solo di silenti giardini e di case da tè, di lucciole e di libellule, di lanterne e di ventagli, ma anche di militari e politici volitivi e determinati. Di questi aspetti più pragmatici della realtà del Giappone a cavallo fra Ottocento e Novecento ben poco traspare dalla prosa di Hearn³², mentre ce n'è un'indicazione diretta nel necrologio scritto per la sua scomparsa da Hofmannsthal³³. Qui il

ein Amerikaner, dessen Mutter eine Griechin war, in einer Reihe hinlänglich berühmter Bücher uns das innere Leben Japans entschleiert und dabei unsere eigene Antike, unsere eigene Gegenwart so neu als zauberhaft erleuchtet [...].»

³⁰ Figlio di un medico militare anglo-irlandese e della greca Rosa Cassimati, Hearn nacque nel 1850 nell'isola ionica di Leucadia o Lafcadio, da cui deriva il suo nome stravagante. Emigrato negli Stati Uniti a vent'anni, si dedicò all'attività di traduttore dal francese – tradusse tra gli altri Anatole France, Guy de Maupassant, Gustav Flaubert – e di giornalista di cronaca nera, frequentando i quartieri di periferia di Cincinnati prima e di New Orleans poi, teatro di delitti misteriosi e atroci che gli permettevano di sottolineare la sua predilezione per l'inusitato e l'abnorme. Inviato in Giappone nel 1890 da una rivista americana perché scrivesse una serie di articoli sull'Estremo Oriente, Hearn rimase talmente affascinato dalla nuova terra, da decidere senza esitazione di stabilirsi in questo strano paese, che a lui subito apparve come una sorta di Eden. In Giappone iniziò a quarant'anni una nuova vita, insegnando inglese in diverse Università e collaborando a giornali locali. La sua assimilazione alla nuova realtà venne poi completata con il matrimonio con una donna indigena di nobile casato e con l'assunzione della cittadinanza giapponese con il nome di Yokumo Koizumi. Sul tema cfr.: B. Hall Chamberlain, *Things Japanese*, London, Kobe 1939, p. 295 sgg.; S. G. Ronan-T. Koizumi, *Lafcadio Hearn (Koizumi Yakumo): his Life, Work, and Irish Background*, Dublin 1991; R. Pulvers, *A Divided Reputation. Lafcadio Hearn: Interpreter of two Disparate Worlds*, in «The Japan Times», 19.01.2000.

³¹ Cfr. *Lafcadio Hearn. Nel Giappone spettrale*, a cura di G. Rovagnati. Milano 1991; *Lafcadio Hearn. Al mercato dei morti*, a cura di G. Rovagnati. Milano 1993.

³² Sulla veridicità dell'amore incondizionato di Hearn per il Giappone sono sorti dubbi con la scoperta di una lettera dello scrittore, datata 1903, in cui egli lamenta di sentirsi incompreso nel paese d'adozione (cfr. *A Tale of Bitterness, Disappointment. Letter points to Hearn's estrangement with Japan*, in «The Japan Times», 25.09.1998).

³³ H. von Hofmannsthal, *Lafcadio Hearn*, in *GW. Reden und Aufsätze I*, pp. 331-333.

poeta si rivolge al defunto come a un amico mai conosciuto, e ammette con rammarico che «mai giungerà nelle sue mani, ora irrigiditesi, la lettera che tante volte avrebbe voluto scrivergli»³⁴. Di Hearn, di questo figlio adottivo del Giappone che in quel momento è in guerra, Hofmannsthal dice che egli è «forse l'unico europeo, che abbia conosciuto e amato a fondo quel paese. Non dell'amore dell'esteta e neppure di quello del ricercatore, ma di un amore più forte, più coinvolgente, di un amore più stravagante: dell'amore che partecipa della vita interiore del paese amato. Tutto aveva dinanzi, e ai suoi occhi tutto era bello, perché colmato dall'interno con l'alito della vita»³⁵. Hofmannsthal si dichiara poi immensamente grato a Hearn per il suo ruolo di mediatore di un patrimonio culturale che si trasmette innanzitutto per tradizione orale: «Nei suoi libri ci sono centinaia di parole di bambini, e parole che le nonne dicono ai nipotini, e parole tenere, lievi come il cinguettio degli uccelli, che, pronunciate da donne innamorate o tormentate, senza di lui si sarebbero disperse fra le pareti di carta di piccole stanzette, e parole di antichissimi vegliardi, di devoti reggenti [...]»³⁶.

In Hearn e nel suo Giappone, «Impero dei segni»³⁷ per eccellenza, Hofmannsthal sembra insomma trovare quel registro linguistico altamente evocativo che il suo Lord Chandos era andato cercando, un sistema di segni non arrugginito³⁸ come quello occidentale, ma caratterizzato da un'unità di suoni e colori capace di comunicare storia e molteplicità di senso. Per questo a Hofmannsthal sembra impossibile che i libri di Hearn non siano ancora stati tradotti in tedesco: «Eccoli qui uno dopo l'altro: "Gleanings of Buddha-Fields" [Spigolature nei campi di Buddha] e "Glimpses of unfami-

³⁴ Ivi, p. 331: «[...] und nie wird in seine Hände, die jetzt starr sind, der Brief kommen, den ich oft an ihn schreiben wollte».

³⁵ Ivi: «Der einzige Europäer vielleicht, der dieses Land gekannt und ganz geliebt hat. Nicht mit der Liebe des Ästheten und nicht mit der Liebe des Forschers, sondern mit einer stärkeren, einer umfassenderen, einer seltenen Liebe: mit der Liebe, die das innere Leben des geliebten Landes mitlebt. Vor seinen Augen stand alles, und alles war schön, weil es von innen mit dem Hauch des Lebens erfüllt war [...]».

³⁶ Ivi: «Hunderte von Worten von Kindern stehen in seinen Büchern, und Worte, die Großmütter zu Enkeln reden, und zarte Worte, dünn wie Vogelgezwitscher, die, von liebenden Frauen und von gequälten Frauen ausgesprochen, ohne ihn zwischen papierenen Wänden kleiner Gemächer verfliegen wären, und die Worte uralter Weiser, frommer Regenten [...]».

³⁷ R. Barth, *L'impero dei segni*, Torino 1984.

³⁸ C. Magris, *La ruggine dei segni. Hofmannsthal e la «Lettera di Lord Chandos»*, in Id., *L'anelito di Clarisse*, Torino 1984, pp. 32-62.

liar Japan” [Scintille del Giappone meno familiare] e l’amato volume “Kokoro” [Cuore], forse il più bello di tutti. Le pagine che compongono questo libro trattano più della vita interiore che di quella esteriore del Giappone – questa è la ragione per cui sono riunite sotto il titolo di Kokoro, ossia cuore. Scritta con ideogrammi giapponesi questa parola significa contemporaneamente “senso”, “spirito”, “coraggio”, “decisione”, “sentimento”, “inclinazione” e “significato profondo” – così come noi diciamo “il cuore delle cose”»³⁹.

Convinto che «tradurre, tradurre davvero è lo stesso che scrivere»⁴⁰, Hofmannsthal si cimenta poi nella versione del brano iniziale del primo capitolo di *Kokoro* (1896), *At a Railway Station*⁴¹, intitolandolo *Anekdote*⁴².

Due anni dopo, nel 1906, nel *Brief an den Buchhändler Hugo Heller* [Lettera al libraio H. H.], Hofmannsthal ribadisce di dovere molto a Lafcadio Hearn e ai suoi «straordinari libri» sul Giappone, e aggiunge che il suo entusiasmo per questo scrittore deriva non solo dalla forza morale che emana dai suoi scritti, ma anche dalla sensazione che egli, pur esaltando i valori del lontano arcipelago, rispetti sempre anche l’Europa e le sue tradizioni, naturalmente senza avallare nessun atteggiamento di falsa superiorità da parte degli occidentali.

Il problema di Lord Chandos non è tuttavia soltanto quello di trovare un adeguato strumento espressivo⁴³, bensì anche quello di recuperare

³⁹ H. von Hofmannsthal, *Lafcadio Hearn* (vedi nota 33), p. 332: «Unerschöpflich sind diese Bücher, wie ich sie aufblättere, ist es mir beinahe unbegreiflich, daß sie wirklich unter den Deutschen noch fast unbekannt sein sollen. Da stehen sie nebeneinander: “Gleanings from BuddhaFields”, und “Glimpses of unfamiliar Japan” und das liebe Buch “Kokoro”, vielleicht das schönste von allen. Die Blätter, aus denen sich dieser Band zusammensetzt, handeln mehr von dem inneren als dem äußeren Leben Japans – dies ist der Grund, weshalb sie unter dem Titel “Kokoro” (“Herz”) verbunden wurden. Mit japanischen Charakteren geschrieben, bedeutet das Wort zugleich “Sinn”, “Geist”, “Mut”, “Entschluß”, “Gefühl”, “Neigung” und “innere Bedeutung” – so wie wir im Deutschen sagen: “Das Herz der Dinge”».

⁴⁰ H. von Hofmannsthal, *Der Roman eines jungen Mannes*, in *GW. Reden und Aufsätze I*, p. 329sg.; cit. p. 330: «[...] Übersetzen, wirkliches Übersetzen, dasselbe ist wie Schreiben».

⁴¹ L. Hearn, *Out of the East: Kokoro*, Boston, New York 1923; in particolare: *At a Railway Station*, pp. 265 sgg.

⁴² H. von Hofmannsthal, *Zu «Lafcadio Hearn». Anekdote*, in *GW. Reden und Aufsätze I*, pp. 334-336.

⁴³ A questo riguardo è plausibile che Hofmannsthal si sia ispirato in concreto agli amici Leopold von Andrian e Richard Beer-Hofmann. Sul precoce ammutolimento del primo e la difficoltà di scrittura del secondo si veda G. Rovagnati, *Spleen e artificio. Poeti minori della Vienna di fine secolo*, Napoli 1994; in particolare i capp. I e III: «Il libro della tri-

quella perduta totalità, che permette di carpire nel profondo la verità del sé e del prossimo, di conoscere quel *Weltgeheimnis*, quel segreto del mondo accessibile un tempo, quando tutti erano «profondi e muti»⁴⁴. L'esperienza cognitiva di Chandos è invece quella di una totale disgregazione, per lui tutto si scompone «in parti e le parti di nuovo in parti»⁴⁵, tanto che nulla più si riesce a ridurre a un concetto univoco. Hofmannsthal vede quale causa principale di questa frantumazione dell'unità primigenia e della parcellizzazione della conoscenza l'asservimento del soggetto alla dinamica del profitto e del denaro. Non a caso l'ultimo Contarin, protagonista di un'altra lettera fittizia che risale pure al 1902, anela al silenzio – «Il silenzio, la forza contratta del silenzio è l'unica cosa che mi tiene in piedi»⁴⁶ – e aspira a una estrema semplicità di vita e a un paureismo ideale, sogno ultimo di chi ha visto «con occhi impietosi [...] lo sgargiante volto della quotidianità del mondo», rendendosi conto che ad esso lo univa «un legame mendace»⁴⁷.

Un analogo disagio nei confronti della civiltà, e in particolare di quella occidentale, esprime ancora il nobile giapponese, mittente di una lettera fittizia, scritta da Hofmannsthal sempre nel 1902. Rivolgendosi con la sua missiva a un diplomatico austriaco, il nobiluomo giapponese mette a confronto le due opposte visioni del mondo di Occidente e Oriente e commenta:

È terribile guardarvi vivere. Con lo sguardo fisso nel vuoto come principi della tenebra accoccolati attorno a un fuoco [...]. Terribili le vostre case, tombe dei viventi. Terribile la vostra scienza (punto di sconvolgimento Mauthner). Il vostro modo di viaggiare. Il vostro sovraccarico di passato senza amore per esso. I vostri poeti simili a nuotatori nel diluvio, che reggono fra i denti qualche piccola cosa isolata che tentano di salvare [...]. Voi siete più posseduti dalla vostra

stezza di Leopold von Andrian», pp. 21-55; «L'isola presagita di Richard Beer-Hofmann», pp. 91-140.

⁴⁴ H. von Hofmannsthal, *Weltgeheimnis*, in *GW. Gedichte. Dramen I*, p. 20: «Der tiefe Brunnen weiß es wohl, / Einst waren alle tief und stumm, / Und alle wussten drum».

⁴⁵ H. von Hofmannsthal, *Ein Brief* (vedi nota 2), p. 466: «Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen».

⁴⁶ H. von Hofmannsthal, *Der Brief des letzten Contarin*, in *GW. Erzählungen. Erfundene Gespräche u. Briefe. Reisen*, pp. 473-477, cit. p. 474: «Das Schweigen, die zusammengepreßte Kraft des Schweigens, das ist das einzige, was mich aufrechthält».

⁴⁷ Ivi, p. 476: «Und ich sah alles mit erbarmungslosen Augen [...] das grelle Alltagsgesicht del Welt [...] mit der unsere ganze Existenz noch in einer erlogenen Verbindung stand».

cultura di quanto non la possediate. Come schiavi che bevono l'acquavite di un'intera cantina.

La nostra vita ha armonia (noi siamo tutti fratelli di un'unica armonia) [...]

Neppure voi siete privi di momenti divini. Mi ricordo di certe ore vespertine.

In noi c'è una fiamma divina. In voi uno scoppiettante fuoco demonico, voi non sapete che cosa vi spinge avanti. Non è assurdo che le nostre xilografie vi rappresentino come orde di diavoli⁴⁸.

La purezza morale del Giappone, prosegue Hofmannsthal per bocca del personaggio inventato, è incontaminata e vigorosa, mentre al confronto gli Europei appaiono saturi, fiacchi e indecisi. L'Ovest sembra allo stremo, all'esaurimento, mentre l'Estremo Oriente è ancora uno spazio incontaminato, integro, ricco di possibilità.

In questa lettera Hofmannsthal ricalca l'immagine del Giappone che gli deriva dai libri di Hearn. Nel decimo capitolo di *Kokoro*, intitolato *A Conservative*⁴⁹, si narra del figlio di un samurai che, affascinato a tutta prima dalla civiltà occidentale, non appena ne individua i meccanismi la rifugge inorridito:

Una simile civiltà egli riusciva a considerarla soltanto come una che non era in armonia con nessuna semplice emozione [...]. E la odiava – odiava il suo meccanismo tremendo e perfettamente calcolato; odiava la sua stabilità utilitaristica; odiava le sue convenzioni, la sua cieca crudeltà, la sua enorme ipocrisia, il marcio delle sue aspirazioni e l'insolenza del suo benessere. Moralmente era mostruosa; quanto alle convenzioni era brutale.⁵⁰

⁴⁸ H. von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1902*, in *GW. Reden und Aufsätze III*, pp. 438-440: «[...] Furchtbar, Euch leben zuzusehen. Wie Fürsten der Finsternis, die um ein Feuer hocken, grässlich vor sich hinstarrend [...]. Furchtbar Eure Häuser, Gräber der Lebenden. Furchtbar Eure Wissenschaft (– Wirbelpunkt Mauthner). Eure Art zu reisen. Eure Überlastung mit Vergangenheit ohne Liebe dafür. Eure Dichter wie Schwimmer in der Sündflut, die einzelnes zwischen den Zähnen halten und herüberretten wollen. [...]. Ihr seid von Eurer Kultur mehr besessen als Ihr sie besitzt. Wie Sklaven, die Branntwein eines ganzen Kellers austrinken. Unser Leben hat Harmonie (wir sind Brüder alle einer Familie) [...] Auch Ihr seid nicht ohne göttliche Momente. Ich erinnere mich gewisser Abendstunden. In uns ist eine heilige Flamme. In Euch ein dämonisches Feuer, Ihr wisst nicht, was Euch vorwärtstreibt. Es ist kein Unsinn, wenn unsere Holzschnitte Euch als Horde von Teufeln darstellen».

⁴⁹ L. Hearn, *Kokoro* (vedi nota 44), cap. X: *A Conservative*, pp. 393-422.

⁵⁰ Ivi, p. 418: «Such civilisation he could estimate only as one having no simple emo-

Un malessere analogo a quello di questo nobiluomo orientale prova il protagonista di ancora un'altra lettera fittizia, la quarta del ciclo *Briefe des Zurückgekehrten*⁵¹; ritornato nel Vecchio Mondo dopo lunghi anni d'assenza, il personaggio inventato prova orrore di fronte a un'Europa in cui non si riconosce più e dalla quale, dopo poco tempo, vuole fuggire per tornare nelle «buone terre lontane» che ha abbandonato⁵².

Al contrario del figlio del samurai di Hearn, che apprezza appieno la propria patria dopo essersi confrontato con un'altra visione del mondo, il reduce di Hofmannsthal rifiuta il mondo da cui proviene dopo aver fatto esperienze altrove. Come per Hearn, anche per Hofmannsthal l'Asia rappresenta lo spazio in cui forse è possibile superare il pessimismo culturale e il senso di saturazione che sembrano pesare sull'Europa.

Inoltre, mentre il vecchio continente è in preda alla disgregazione, l'Asia, con l'apertura dei porti di Cina e Giappone, si presenta per la prima volta agli occidentali come una totalità, anzi sembra la realizzazione concreta del massimo ideale asburgico, quello dell'unità nella diversità. Hofmannsthal trova conferma a questa ipotesi in un libro che nel 1904 riceve in dono dall'amico Harry Graf Kessler⁵³: *The Ideals of the East* [Gli ideali dell'est] di Kakuzo Okakura⁵⁴. Esempio di mediatore culturale come Hearn, Okakura⁵⁵ è un intellettuale giapponese che si confronta con usi e costumi del Vecchio Mondo, ma non certo per eleggerlo a sua patria ideale. Il primo capitolo del suo libro, *The Range of Ideals*⁵⁶ [L'ampiezza degli ideali], si apre con questa affermazione programmatica: «L'Asia è un'unità»⁵⁷. Quello che la accomuna in un unico coacervo di popoli è

tion in harmony with it [...]. And he hated it – hated its tremendous and perfectly calculated mechanism; hated its utilitarian stability; hated its conventions, its blind cruelty, its huge hypocrisy, the foulness of its want and the insolence of its wealth. Morally it was monstrous; conventionally, it was brutal».

⁵¹ H. von Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten* (vedi nota 13), pp. 544-571.

⁵² Ivi, p. 563: «[...] zurück nach den fernen guten Ländern [...]».

⁵³ H. von Hofmannsthal, *Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898-1929*, hrsg. von H. Burger. Frankfurt a.M. 1968, p. 66sg.

⁵⁴ Il saggio di Okakura, scritto direttamente in inglese, era uscito l'anno precedente a Londra.

⁵⁵ Discendente da un'abbiente famiglia di samurai, sinologo e studioso di letteratura occidentale, Kakuzo Okakura (1862-1913), divenne strenuo difensore della cultura orientale e delle sue tradizioni, proprio grazie alla sua profonda conoscenza del mondo occidentale. Il suo libro più noto in Occidente è *The Book of Tea*, dedicato alla cerimonia del tè.

⁵⁶ K. Okakura, *The Ideals of the East*. London 1904.

⁵⁷ Ivi, p. 1: «Asia is one».

l'«amore per le cose ultime e universali, che costituisce l'eredità comune a tutte le razze asiatiche [...] distinguendole dai popoli marinari del Mediterraneo e del Baltico, che amano scandagliare il particolare per dedurne i significati, non il fine della vita»⁵⁸. In questo coacervo unitario dei popoli orientali, che «formano un unico possente tessuto»⁵⁹ tuttavia spetta al Giappone, secondo Okakura, «il grande privilegio di realizzare questa unità nella complessità»⁶⁰, perché, dato il suo lungo isolamento, esso è lo «[...] specchio dell'intera coscienza asiatica [...], il vero depositario dell'autentico complesso del pensiero e della cultura dell'Asia»⁶¹.

Okakura non si premura di dimostrare la propria tesi e parla del Giappone come di una terra mitica, tracciandone una breve storia del idee dagli albori – attraverso gli influssi del pensiero cinese e indiano – fino all'era Meiji, sua contemporanea; *The Ideals of the East* si chiude con una professione di fede nelle energie innovatrici del Giappone: «La semplice vita dell'Asia non deve affatto vergognarsi del forte contrasto con l'Europa a cui il vapore e l'elettricità l'hanno oggi relegata [...]»⁶². Dopo aver elencato una serie di opposizioni fra la mentalità orientale e quella occidentale, Okakura conlude: «[...] la catena delle antitesi potrebbe essere allungata all'infinito, ma la gloria dell'Asia è qualcosa di più positivo di tutto questo. Sta in quella vibrazione di pace che batte in ogni cuore; in quell'armonia che unisce imperatore e paesano, [...] nel sogno della rinuncia [...]»⁶³, nella semplicità e nella modestia di chi è conscio della propria forza e della propria grandezza. Necessario è soltanto «un rinnovamento di questa stessa auto-

⁵⁸ Ivi: «[...] love for the Ultimate and Universal, which is the common thought-inheritance of every Asiatic race, [...] distinguishing them from those maritime peoples of the Mediterranean and the Baltic, who love to dwell on the particular, and to search out the means, not the end of life». Questa frase è copiata da Hofmannsthal negli appunti per il discorso *Die Idee Europa. Notizen zu einer Rede*, in *GW. Reden und Aufsätze II*, pp. 43-54, cit. p. 51.

⁵⁹ Ivi, p. 3: «[...] the Asiatic races form a single mighty web».

⁶⁰ Ivi, p. 4: «It has been, however, the great privilege of Japan to realise this unity-in-complexity [...]».

⁶¹ Ivi, p. 5: «[...] mirror of the whole of Asiatic consciousness [...] the real repository of the trust of Asiatic thought and culture [...]».

⁶² Ivi, p. 220: «The simple life of Asia need fear no shaming from that sharp contrast with Europe in which steam and electricity have placed it to-day».

⁶³ Ivi, p. 222: «[...] the chain of antithesis might be indefinitely lengthened, but the glory of Asia is something more positive than these. It lies in that vibration of peace that beats in every heart; that harmony that brings together emperor and peasant; [...] It lies in that dream of renunciation [...]».

consapevolezza»⁶⁴ per ridare all'Asia quelle certezze d'identità che l'influsso del pensiero occidentale rischiano di denaturare.

È chiaro che questo Giappone ideale non esisteva già più ai tempi di Okakura e che era vero il contrario, ossia che l'impero del Sol Levante cercava in tutti i modi di raggiungere rango internazionale appropriandosi delle mentalità occidentali. Per contro anche l'Occidente si rendeva piano piano conto che l'Estremo Oriente non era soltanto uno spazio esotico nuovo, ma una realtà politica da tenere in seria considerazione. Hofmannsthal, tuttavia, recuperò del Giappone – in maniera piuttosto acritica – solo questa immagine idealizzata e astorica, accettandone sia la rappresentazione idilliaca mediata da Hearn sia quella faziosa di Okakura, senza temere mai lo spettro di quello che con una certa sufficienza si cominciava a definire pericolo giallo⁶⁵.

L'ammirazione di Hofmannsthal per l'Oriente raggiunse tuttavia il suo apice nel secondo decennio del Novecento, dopo la lettura di un testo che segnò per lui l'inizio di un'«esperienza stravagante»⁶⁶, di un'amicizia ambivalente, fatta insieme di attrazione e di ripulsa⁶⁷: *Die Krisis der europäischen Kultur*⁶⁸ di Rudolf Pannwitz. Il saggio, inviatogli dall'autore il 29 luglio 1917, lo incantò e incatenò immediatamente, tanto che soli due giorni dopo aver ricevuto il volume Hofmannsthal scrisse a Pannwitz: «Il suo libro fa epoca in me, devo ammetterlo a me stesso: riunisce molte cose, imprevedibilmente molte cose, raccorda molte cose in un unico fascio e decide in me molte cose che erano ancora a uno stadio di irresolutezza o accelera quelle che stavano affiorando»⁶⁹.

⁶⁴ Ivi, p. 225: «And it must be a renewal of the same self-consciousness [...]».

⁶⁵ Cfr. G. Rovagnati, *Sehnsucht und Wirklichkeit: die Mythisierung des Fernen Ostens bei Hugo von Hofmannsthal*, in «Zeitschrift für Germanistik», 2/1994, pp. 309-317.

⁶⁶ H. von Hofmannsthal, *Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freiin von Wendelstadt*, hrsg. von M. T. Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von E. Weber. Eingel. von T. von der Mühl, 2. verb. und erw. Aufl. Frankfurt a.M. 1986, p. 348: «Mir ist ein merkwürdiges Erlebnis zuteil geworden [...]».

⁶⁷ Sul tema si veda G. Rovagnati, *Rudolf Pannwitz – «der Schwierige»*, in R. Pannwitz, *Undine. Ein unveröffentlichtes Versepos*, Mit einem Essay zu Leben und Werk des Dichters aus dem Nachlaß hrsg. von G. Rovagnati, Nürnberg 1999, pp. 13-32.

⁶⁸ R. Pannwitz, *Die Krisis der europäischen Kultur*, Carl, Nürnberg 1917.

⁶⁹ H. von Hofmannsthal, *Rudolf Pannwitz: Briefwechsel*, in Verb. mit dem Deutschen Literaturarchiv hrsg. von G. Schuster, Frankfurt a.M. 1994, p. 14: «Ihr Buch macht in mir Epoche, das muss ich mir selbst sagen: es fasst vieles, ja unabsehbar vieles zusammen, nimmt vieles auf, in einem neuen Bund und entscheidet in mir vieles, das im Schwanken, oder beschleunigt, was im Herankommen war».

L'incontro con il pensiero di Pannwitz, erede e prosecutore della filosofia di Nietzsche e grande cultore delle dottrine classiche orientali – «la cultura è di per sé qualcosa di orientale, qualcosa di extraeuropeo, qualcosa di oltreouropeo»⁷⁰ – rafforzò in Hofmannsthal il bisogno di un «approccio venerando alle forme di saggezza dell'Oriente, di cui si trova una potente presentazione nell'opera di Herder; di cui ci viene mediata la massima intuizione dal Goethe degli anni della maturità, di cui ci viene lasciato in eredità un grande insegnamento nell'opera di Rückert e di altri [...]»⁷¹.

Grazie a Okakura e a Pannwitz il poeta intuì che alla sua generazione toccava una nuova iniziazione di fronte alla possibilità di una conoscenza globale dell'Asia, impossibile «prima che il Mar Mediterraneo fosse sembrato per la prima volta piccolo agli occhi degli Europei. Agli occhi di Goethe invece, esattamente ancora come agli occhi di Marco Polo, il Mar Mediterraneo era grande. Quindi per Goethe i popoli del Medio Oriente venivano prima di quelli dell'Estremo Oriente. Questi popoli più vicini egli li vedeva con lo stesso sguardo con cui li si era visti per millenni, e li delineò in maniera chiara: gli Ebrei nella loro sostanziale indistruttibilità, gli Arabi errabondi e i magnifici Persiani. Ma di là delle peculiarità della natura dei loro costumi, sui quali fece ricerche, non arrivò ancora a riconoscere che l'Asia è un tutto e che, sia in senso spirituale sia concreto, è un unico bacino, nel quale le singole popolazioni di continuo confluiscono, immettendovi alimento, ma nel contempo traendo a loro volta da esso di continuo nuovo alimento [...]»⁷².

⁷⁰ R. Pannwitz, *Die Krisis der europäischen Kultur* (vedi nota 68), p. 180: «kultur ist schlechthin etwas orientalisches etwas aussereuropäisches etwas übereuropäisches».

⁷¹ H. von Hofmannsthal, *Ankündigung des Verlags der Bremer Presse*, in *GW. Reden und Aufsätze II*, p. 176: «[...] Kraft und Willen, bestimmte geistige Verhältnisse auszubilden. Zu diesen rechnen wir das Verhältnis ehrfürchtiger Annäherung an die gestaltete Weisheit des Orients, worauf in Herders Werken gewaltige Hinführung stattfindet; wovon in Goethes Mannesalter höchste Intuition uns zuteil wird, in Rückerts und anderer [...]». Sul rapporto fra Europa e Asia nel diciottesimo secolo cfr. J. Osterhammel, *Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert*, München 1998.

⁷² H. von Hofmannsthal, *K. E. Neumanns Übertragung der Buddhistischen Heiligen Schriften* (nota 28), p. 152: «Das aber konnte nicht geschehen, bevor nicht das Mittelmeer für das innere Auge des Europäers zum ersten Male klein erschien. Für Goethes Auge aber noch ganz wie für das Auge Marco Polos war das Mittelmeer groß. So standen für Goethe die Völker der vorderen Asiens noch vor denen des großen Asien. Diese vorderen Völker sah er mit dem gleichen Blick, wie Jahrtausende sie gesehen hatten, und zeichnete sie klar hin: die Hebräer in ihrer Wesensunzerstörbarkeit, die schweifenden Araber und die herrlichen Perser. Aber über den Besonderheiten ihres Sittengeistes, denen er nachforschte, erkannte er noch nicht, daß Asien ein ganzes ist und daß es im geistigen wie im sinnlichen Verstande wie ein Becken ist».

Già prima dell'incontro con Pannwitz tuttavia, negli appunti per un discorso sul concetto d'Europa stilati per una conferenza tenuta a Berna nel marzo del 1917⁷³, Hofmannsthal sosteneva che la conoscenza dell'Asia fosse presupposto indispensabile per la costituzione di un europeismo conforme alle esigenze dei tempi; in queste annotazioni il poeta ribadisce la necessità di un'apertura verso l'altro e il diverso, indicando di nuovo come esempi di grandi mediatori fra Oriente e Occidente Lafcadio Hearn e Kakuzo Okakura.

Nel 1922 poi, in un contributo per i «Neue Deutsche Beiträge», Hofmannsthal ribadisce:

Che osiamo tendere le mani anche verso l'eredità dell'Oriente, validando l'onorevole confine dell'antica cultura classico-cristiana lascia sconcertati alcuni [...]. Dobbiamo ribadirlo ancora con chiarezza che in questo noi crediamo di seguire qualcosa di più profondo di una semplice moda? Dinanzi al mostruoso crollo di un mondo spirituale, crollo che sembra trascinare con sé la natura intera, guardando alla solidità ed incrollabilità di quell'ordine spirituale proviamo consolazione. Dove si prova consolazione, è però già in atto amore, al quale si rivela una realtà nella bellezza – e quindi ci vediamo impossibilitati a tracciare confini; e non per avidità, ma per pietà, perché lo spirito si spinge in volo dove vuole.⁷⁴

Questo non significa che Hofmannsthal attribuisse all'Asia una funzione sostitutiva e suppletiva. Non voleva affatto eliminare l'idea d'Europa; il suo intento era quello «sie neu zu sichern», di rifonderla su una base nuova, come espresse con chiarezza nel 1926⁷⁵. Era però importante a suo avviso non considerare l'emisfero orientale e quello occidentale come due mondi opposti e ostili, ma vederli come complementari, pur nella coscienza delle loro reciproche differenze. L'intento di Hofmanns-

⁷³ H. von Hofmannsthal, *Die Idee Europa* (vedi nota 58).

⁷⁴ H. von Hofmannsthal, *Neue Deutsche Beiträge*, in *GW. Reden und Aufsätze II*, p. 203: «Daß wir es wagen auch nach dem Erbe des Ostens auszugreifen, die ehrwürdige alte Grenze antik-christlicher Bildung überschreitend, das befremdet Einzelne [...]. Müssen wir es erst aussprechen, daß wir hierin doch Tieferem als der Zeitmode zu folgen glauben? Im ungeheuren Zusammensturz einer geistigen Welt, der fast die Natur selber mitzureißen scheint, wird uns durch den Blick auf jenes Feste, Unerschütterliche geistiger Ordnung ein Trost zuteil. Wo aber Trost empfangen wird, da wirkt schon Liebe, der in Schönheit sich ein Wirkliches offenbart – und so sehen wir uns unvermögend, eine Grenze zu ziehen; nicht aus Begehrlichkeit, sondern aus Pietät: denn der Geist weht, wo er will».

⁷⁵ H. von Hofmannsthal, *Begrüßung des Internationalen Kongresses der Kulturverbände*, in *GW. Reden und Aufsätze III. Aufzeichnungen*, p. 17 sgg.

thal non era quello di contrapporli, ma di fonderli in una ideale «Ver-einigung», in un ricongiungimento che, come nella sua intera opera, fosse l'inizio di vita nuova.

L'incontro con l'Oriente appariva insomma a Hofmannsthal essenziale per il ripristino di quell'unità perduta che lamenta il suo Lord Chandos. Ma la crisi di questo personaggio, alter ego del poeta, è di natura insieme gnoseologica ed estetica. Chandos/Hofmannsthal, che ha la sensazione di aver vissuto fino a quel momento «rinchiuso in un giardino pieno solo di statue prive d'occhi»⁷⁶, che è insomma del tutto conscio della sterilità a cui è condannato chi persegue soltanto il Bello in sé – «evitai Platone», confessa il Lord, «perché provavo orrore della pericolosità del suo volo figurato»⁷⁷ –, cerca una dimensione comunicativa che vada oltre la parola lirica⁷⁸, e la trova nel teatro, e soprattutto in quegli spettacoli in cui il testo è assente o è, al massimo, una delle tessere di un mosaico fatto di mille altre forme di eloquenza muta: il gesto, il suono, l'espressione del volto. La concezione di teatro che Hofmannsthal sviluppa dopo il Chandos – ossia dopo la fase dei drammi lirici, improntati sull'alchimia del gioco verbale – trova un'anticipazione teorica in un altro suo testo del 1902, il dialogo inventato *Über Charaktere im Roman und Drama*⁷⁹ [Dei personaggi nel romanzo e nel dramma] che non a caso si svolge fra il romanziere Balzac e l'orientalista Hammer-Purgstall. Qui il prosatore francese afferma che «il personaggio drammatico è un'allotropia di quello che gli corrisponde nella realtà», è una sua «forma di cristallizzazione»⁸⁰ alternativa o, per dirla in

⁷⁶ H. von Hofmannsthal, *Ein Brief* (vedi nota 2), p. 466 sg.: «[...], der in einem Garten mit lauter augenlosen Statuen eingesperrt [...]».

⁷⁷ Ivi, p. 466: «Platon vermied ich; denn mir graute vor der Gefährlichkeit seines bildlichen Fluges».

⁷⁸ Cfr. la testimonianza dell'amico Rudolf Borchardt, che in un discorso tenuto a Roma nel 1933 affermava: «Hofmannsthal d'un colpo e con un gesto dolorosamente magnifico, chiude, duro contro se stesso, il brevissimo ciclo della sua poesia lirica, ancora giovane e pieno di speranze, circondato dalla riverente ammirazione di tutta la gioventù. Egli si profonda nel labirinto della causalità che percepisce da mistico e che a tratti, in opere non sempre compiute ma anche quando frammentarie piene d'un soffio del mondo di trascendenza, riduce a forma» (R. Borchardt, *L'Italia e la poesia tedesca. Aufsätze und Reden 1904-1933*, hrsg. von der Deutsch-Italienischen Vereinigung e. V. Übersetzt und erläutert von G. Schuster und F. Delle Cave, Stuttgart 1988, p. 55).

⁷⁹ H. von Hofmannsthal, *Über Charaktere im Roman und Drama*, in *GW. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, pp. 481-494.

⁸⁰ Ivi, p. 485: «Der dramatische Charakter ist eine Allotropie des entsprechenden wirklichen. [...] Lassen Sie mich [...] sagen, daß die Charaktere im Drama nichts anderes sind als kontrapunktistische Notwendigkeiten. Der dramatische Charakter ist eine Verengerung des wirklichen».

termini musicali, una sua manifestazione contappuntistica, mentre il personaggio romanzesco raffigura un intero destino e necessita di tutte le variazioni strutturali della sinfonia. Il teatro opera insomma una «riduzione» della realtà, presenta cioè quella tendenza alla codificazione e al cerimoniale che è peculiare del teatro orientale, non psicologico come quello occidentale, ma appunto metafisico.

Hofmannsthal sembra cioè anticipare le teorie di Antonin Artaud⁸¹, secondo il quale il teatro, sia per la sua tendenza all'essenzialità, sia per la molteplicità dei suoi registri, da considerare tutti paritetici, è per definizione orientale, mentre in Occidente, dove si tende a ridurre ogni pièce a testo letterario, si dimentica troppo spesso che i copioni sono scritti per il palcoscenico, sono pensati per la traduzione scenica.

Le opere di teatro più note di Hofmannsthal, essendo in gran misura libretti per la musica di Strauss⁸², non corrono il rischio di essere finalizzati alla pura lettura. Ma anche nei testi destinati esclusivamente allo «Sprechtheater», al teatro di prosa, oltre alle parole, che, come sostiene *Der Schwierige*⁸³ [L'Uomo difficile] Kari Bühl possono risultare «indecenti» nella loro equivocità, importanti sono i silenzi, i gesti lenti, i rituali comportamentali e, soprattutto, gli sguardi che possono trasformare l'esperienza visiva in visione o addirittura in una «Offenbarung», in una rivelazione⁸⁴, per esprimere la quale a Chandos «tutte le parole sembrano troppo povere»⁸⁵.

⁸¹ A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris 1964.

⁸² Cfr. G. Rovagnati, *Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss*, in «Il castello di Elsinore», XIV, 40 (2001), pp. 45-58.

⁸³ H. von Hofmannsthal, *Der Schwierige*, in *GW. Dramen IV*, pp. 331-439; p. 403: «Das Reden basiert auf einer indezenten Selbstüberschätzung» (tr. it.: «Il parlare si fonda su un'indecente sopravvalutazione di sé»).

⁸⁴ Cfr. W. Nehring, *Hugo von Hofmannsthal*, in *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. H. Steinecke, Berlin 1996, pp. 98-122; qui, p. 109 sg.: «Hofmannsthals Chandos-Brief [schließt] nicht mit der Sprachverzweiflung [...], sondern mit einer neuen stummen Sprache, d. h. einem neuen Erleben, einem "fiberischen Denken", das sich, der Kontrolle durch das Subjekt entzogen, an der Begegnung mit dem Unscheinbarsten entzündet, aber "zur Quelle [...] schrankenlosen Entzückens werden kann"» (tr. it.: «La Lettera di Lord Chandos di Hofmannsthal non [si chiude] con la disperazione sul linguaggio [...], bensì con una nuova lingua muta, ossia con una nuova esperienza, un "pensare febbrile" che, sottratto al controllo del soggetto, s'infiamma nel confronto con le cose meno appariscenti, ma "può diventare fonte [...] di delizia illimitata"»).

⁸⁵ H. von Hofmannsthal, *Ein Brief* (vedi nota 2), p. 467: «[...] das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen».

* * *

Alexandra Hildebrandt
(Schriesheim-Altenbach)

Von einem, der die Steine belauscht
Rainer Maria Rilke – Bausteine einer Biographie

WER vermag es ein Haus zu bauen?
Die Werke der Männer bauen ein Haus
und die stillen Gefühle der Frauen;
aber die Mädchen blühen und schauen
in die verwandten Gärten hinaus.
Und aus Verträumten und Vertrauen,
aus draußen und drinnen wird erst das Haus.¹

Rainer Maria Rilke

(Aus dem Gästebuch von Karl und Elisabeth von der Heydt)

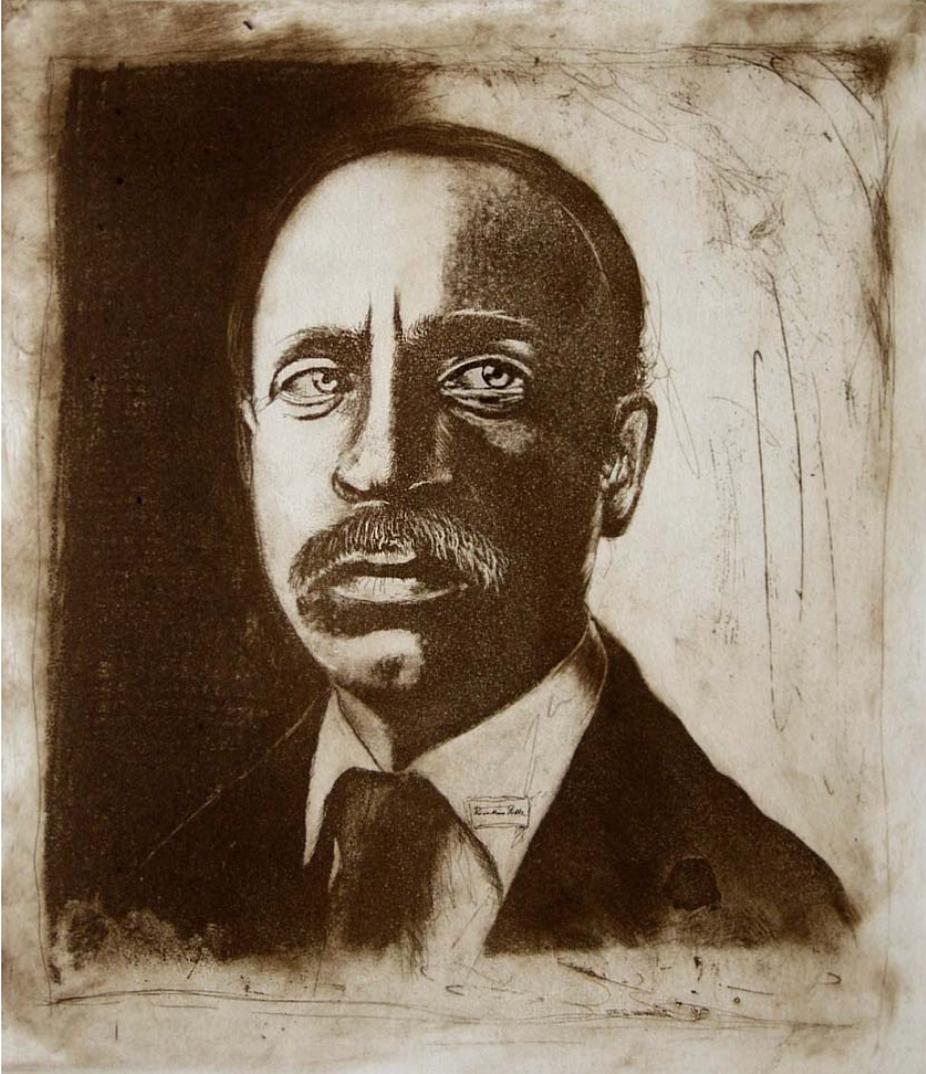
Rainer Maria Rilke, der Dichter der Verliebten und Verzweifelten, wird derzeit von Hollywood-Stars, Popsängern und Schauspielerlegenden wie Hanna Schygulla, Mario Adorf und Christiane Hörbiger wieder entdeckt². Mittlerweile hat das Musikerduo Schönherz & Fleer eine zweite CD aufgenommen («In meinem wilden Herzen», BMG Ariola Classics), auf der Prominente wie Karlheinz Böhm und Iris Berben dem Dichter ihre Stimme leihen. Der Neuenkirchener Künstler Bernd Lehmann fertigte eine viel besprochene Rilke-Edition mit 16 Original-Radierungen zu Motiven des Dichters³ an. In Rilkes Werk, das Robert Musil zu den «Jahrhundertzusammenhängen der deutschen Dichtung, nicht zu denen des Tages» zählte, ist von den frühen Gedichten bis zu den späten Elegien der Baugedanke gegenwärtig. Er ist das Fundament seiner Wort- und Lebens-

¹ Rainer Maria Rilke: *Die Gedichte*. Nach der von Ernst Zinn besorgten Edition der Sämtlichen Werke, Insel Verlag 1957. Frankfurt am Main 1986, S. 987. Unterstrichene Hervorhebungen im Text von mir, A. H.

² Vgl. Claus Dreckmann, Alexandra Hahn: *Pop & Poesie. Rock around Rilke*. In: *BUNTE*. Nr. 48 (2002), S. 70 f.

³ www.bernd-lehmann.de.

kunst. Das Haus des Dichters ist sein literarisches (Bau-)Werk, bei dem der Mörtel mit Herzblut gemischt ist.



Original-Radierung von Bernd Lehmann (blrf@bernd-lehmann.de)

Franz Xaver Kappus, einem jungen Poeten, der sich zum Dichter berufen glaubt und Rilkes Meinung über seine noch unveröffentlichten Werke hören möchte, empfiehlt er am 17. Februar 1903 von Paris aus: «Dieses vor allem: fragen Sie sich in der stillsten Stunde Ihrer Nacht: muß ich

schreiben? Graben Sie in sich nach einer tiefen Antwort. Und wenn diese zustimmend lauten sollte, wenn Sie mit einem starken und einfachen „Ich muß“ dieser ernstesten Frage begegnen dürfen, dann *bauen Sie Ihr Leben* nach dieser Notwendigkeit; Ihr Leben bis hinein in seine gleichgültigste und geringste Stunde muß ein Zeichen und Zeugnis werden in diesem Drange⁴. Bilden, Bauen und Sein gehören für Rilke, der nach dieser Notwendigkeit lebt, zusammen: «Und ich seh: meine Sinne / bilden und baun / die letzten Zierate»⁵. Bauen heißt für Rilke, nicht wissen, daß die Welt schon ist, sondern eine machen – lauter Möglichkeiten und Wünsche.

Etymologisch bezieht sich «bauen» auf Sein. «Ich bin» und «ich baue» oder «buan» haben dieselbe Wurzel. Bevor der Mensch Häuser errichtet⁶, baut er an sich selbst. Er ist der Architekt seiner eigenen Physis und Psyche. Da verwundert es nicht, daß der am 4. Dezember 1875 in Prag geborene René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke schon früh an seiner Identität baut: Im Herbst 1897, während seines Studiums in München, ändert er auf Anraten seiner Geliebten Lou Andreas-Salomé seinen Namen in Rainer Maria Rilke. Damit einher geht eine Änderung seiner Handschrift, und bald pflegt er auch eine neue Lebensweise: Rilke versucht, im Sinne der Reformbewegungen der Jahrhundertwende zu leben, wozu vegetarische Kost, Barfußgehen und eine asketische Lebensweise gehören.

Durch das Bauen an sich selbst weitet er symbolisch den Raum, den er zum Leben braucht und vom Eltern»haus» nicht erhält. Rilke versucht, seine Wurzeln Zeit seines Lebens hinter sich zu lassen und durch nichts mehr mit ihnen verbunden zu bleiben. Der Vater Josef Rilke, ein ruheloser Gekränkter, ist von Beruf und Gesinnung Soldat. Er beendet 1865 seine militärische Laufbahn aus Enttäuschung über die ihm versagte Beförderung zum Offizier und wird ein kleiner Bahnbeamter. Rilkes biographische Heimat kann ihm keine geistig-emotionale werden. Die Verse aus dem «Buch der Bilder» sind für Rilke auch Jahrzehnte später noch gültig:

⁴ Rainer Maria Rilke: *Briefe an einen jungen Dichter*. Leipzig 1950 (Insel-Bücherei Nr. 406), S. 10.

⁵ Rainer Maria Rilke: *Das Stunden-Buch*. In: Rilke (Anm. 1), S. 207. Vgl. «Ich kann nicht glauben, daß er ernsthaft droht; / ich lebe noch, ich habe Zeit zu bauen: / mein Blut ist länger als die Rosen rot». *Das Stunden-Buch*, S. 25. Digitale Bibliothek Band 75: *Deutsche Lyrik von Luther bis Rilke*, S. 85625 (vgl. Rilke-SW Bd. 1, S. 275).

⁶ Zum Bauen des Menschen vgl. Erwin Panofsky: *Idea – Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin 1924.

Ich habe kein Vaterhaus,
und ich habe auch keines verloren;
meine Mutter hat mich in die Welt hinaus
geboren.⁷

Die aus einer angesehenen und wohlhabenden Prager Familie stammende Mutter Sophia, genannt Phia, Tochter des Kaiserlichen Rates Entz, kann es nur schwer verkraften, unter ihrem Stand verheiratet zu sein. Sie ist eine schwierige Frau, die sich in der Haltung einer «Unverstandenen» gefällt und ihren Jungen zunächst als Mädchen erzieht. Sie okkupiert ihn mit übertriebener Fürsorge und krampfhafter Zuneigung. Ihre mit einem Orkan vergleichbare zerstörerische Kraft dringt über alle Lebenszeiten in das «Haus» des Dichters, dessen Verhältnis zu ihr das einer seltsamen Haßliebe ist. Die gewaltsame Erschütterung läßt sein mühsam aufgebautes Lebensgebäude zuweilen in sich zusammenbrechen. Die Angst in der Kindheit «zuckt» ihm wie Zugluft «herein durch die Fugen» seines Lebensgebäudes⁸. Er bemerkt und betont immer wieder, daß ein Grundantrieb seines Dichtens die Verwandlung des Unbewältigten in der Kindheit sei:

Ach wehe, meine Mutter reißt mich ein.
Da hab ich Stein auf Stein zu mir gelegt,
und stand schon wie ein kleines Haus, um das sich groß der Tag
bewegt,
sogar allein.
Nun kommt die Mutter, kommt und reißt mich ein.

Sie reißt mich ein, indem sie kommt und schaut.
Sie sieht es nicht, daß einer baut.
Sie geht mir mitten durch die Wand von Stein.
Ach wehe, meine Mutter reißt mich ein.⁹

In einem Brief vom 15. April 1904 an Lou Andreas-Salomé beschreibt er nach einem Wiedersehen mit seiner Mutter das lebenslang Quälende: «Meine Mutter kam nach Rom und ist noch hier. Ich sehe sie nur selten, aber – Du weißt es – jede Begegnung mit ihr ist eine Art Rückfall. Wenn ich diese verlorene, unwirkliche, mit nichts zusammenhängende Frau, die

⁷ Stefan Schank: Rainer Maria Rilke in der Schweiz. «... gleich ferne von bekannt und unbekannt». Freiburg i. Br. 2000, S. 8.

⁸ Ebd., S. 32.

⁹ Rilke (Anm. 1), S. 887 f.

nicht altwerden kann, sehen muß, dann fühle ich wie ich schon als Kind von ihr fortgestrebt habe und fürchte tief in mir, daß ich, nach Jahren Laufens und Gehens, immer noch nicht fern genug von ihr bin [...]. Und daß ich doch ihr Kind bin, daß zu dieser zu nichts gehörenden, verwachsenen Wand irgendeine kaum erkennbare Tapetentür mein Eingang in die Welt war – (wenn anders solcher Eingang überhaupt in die Welt führen kann ...)»¹⁰.

Rilke, der am 1. September 1886 Zögling der Militärunterrealschule St. Pölten wird, ist ein stiller, ernster und stark nervöser Junge, der sich gern abseits hält. Die Mitschüler halten ihn für einen Sonderling, lachen über ihn, weil er in glühender Traumsicherheit Gedichte schreibt. Nach dem vierten Jahr rückt er in die Militäroberrealschule in Mährisch-Weißkirchen vor. Hier erweist sich seine Konstitution als nicht widerstandsfähig genug, weshalb ihn seine Eltern aus der Anstalt nehmen. 1890 erfolgt der Übergang in die Militärrealschule in Mährisch-Weißkirchen. Sie endet 1891 mit «dauernder Kränklichkeit». Für seine empfindliche Seele ist jedes Planen, jede schablonenhafte Einwirkung von außen schon eine Beschwerde. Rilkes Gemütszustand will das Vergangene, Geheimnisvolle, Individuelle und Weite. So schreibt er noch am 28. März 1920 an Nanny Wunderly-Volkart aus Genf «[...] mein Lieblingsplatz ist eine Rundbank hinter der Kathedrale unter einer Akazie (?); dahinter liegt ein sehr altes Haus, man sieht in die Küche hinein, der ganze Winkel hat etwas von Kindheit»¹¹. Bereits in seinem frühen Gedicht «Der Bau» überträgt er seine Sehnsucht nach außen. So spiegelt sich in der modernen Architektur sein Verlust-Empfinden wieder:

DIE moderne Bauschablone
Will mir wahrlich gar nicht passen.
Hier, dies alte Haus darf fassen
Reiche, weite Steinterrassen,
kleine, heimliche Balkone.¹²

Im Entstehungsjahr dieser Zeilen, 1895, besteht Rilke «Mit Auszeichnung» das Abitur. Er studiert am Prager Karolinum zunächst Kunstge-

¹⁰ Zit. in: Lou Andreas-Salomé: *Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Ernst Pfeifer. Neu durchgesehene Ausgabe mit einem Nachwort des Herausgebers. Frankfurt am Main 1998 (Insel-Taschenbuch Bd. 54), S. 136.

¹¹ In: Schank (Anm. 7), S. 13.

¹² Rainer Maria Rilke: *Larenopfer* (1895). In: ebd., S. 13.

schichte, Literatur und Philosophie, im Sommersemester 1896 auf Drängen der Familie Jura. Im September 1896 siedelt er nach München um und studiert an der Ludwig-Maximilians-Universität Kunstgeschichte, gibt nach zwei Semestern das Studium aber nahezu auf. 1896 Jahr erscheint in Prag sein erster bedeutender Gedichtband «Larenopfer». Im Mai 1897 lernt er die 14 Jahre ältere Schriftstellerin Lou (Louise) Andreas-Salomé (1861-1937) kennen und verliebt sich in sie: «Du allein bist wirklich» lautet sein Liebesbekenntnis. Rückblickend schreibt Lou, die zum damaligen Zeitpunkt mit dem in Berlin lehrenden Orientalisten Friedrich Carl Andreas verheiratet ist, in ihren Lebenserinnerungen: «Nicht zwei Hälften suchten sich in uns: die überraschte Ganzheit erkannte sich erschauernd an unfaßlicher Ganzheit. So waren wir denn Geschwister – doch wie aus Vorzeiten, bevor Inzest zum Sakrileg geworden»¹³. Der Übersetzer und Sammler Friedrich F. Fiedler, der seine Petersburger Wohnung zu einem berühmt gewordenen «literarischen Museum» machte, hielt in seinem Tagebuch Gespräche mit dem Schriftsteller Potapenko sowie dessen Frau über Lou Andreas-Salomé fest. So berichtete Marja A. Potapenko, die ihr 1894 in Paris begegnet war: «Ihren Mann (Andreas) habe sie ohne Liebe geheiratet, nur weil er gedroht habe sich zu erschießen, wenn sie nicht seine Frau wird. Ein paar Monate im Jahr lebt sie mit ihm, dann verläßt sie ihn plötzlich und erscheint bald in Wien, Paris oder der Schweiz an der Seite irgend eines Mannes, mit dem sie in Ideenehe lebt [...]. Und dabei sei sie groß, fleischig und plump wie eine Karyatide, habe jedoch einen hübschen Hals und feine Füße. [...] Mit Frauen führe sie keine Gemeinschaft, nur mit Männern, denen sie sogar die Wäsche flickt; doch urplötzlich verläßt sie dieselben, um nach Berlin zu eilen und dort eine Zeitlang ihren verlassenen Gatten zu pflegen»¹⁴.

Rilkes Nähe zu Lou öffnet ihm neue Räume und bislang verschlossene Türen. Für sie geht er zu dieser Zeit noch unverkürzt und unbesorgt im Künstler und der Künstler im Menschlichen auf. Die Liebe der beiden ist geprägt vom Gleichklang verwandter Seelen, für die in einem gemeinsamen Haus Platz ist:

Und dann spricht Lou. Und es verneigen
sich unsre Seelen. Auch der Strauß
am Fenster grüßt aus hohen Zweigen,

¹³ Andreas Salome (Anm.10), S. 138.

¹⁴ Zit. in: *Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*. Hg. von Konstantin Asadowski. Berlin und Weimar 1986, S. 514 f.

und wir sind alle heimateigen
in diesem leisen weißen Haus.

In Schmargendorf bei Berlin assistiert er ihr beim Kochen, hilft in seinem blauen Russenhemd beim Geschirr trocknen und Holz zerkleinern, während beide ihre verschiedenen Studien nachgehen. Von Juni bis September leben Rilke und Lou in Wolfratshausen: «Er und ich begaben uns auf die Suche nach etwas Gebirgsnahem draußen; wechselten, hinausziehend, in Wolfratshausen auch noch mal unser Häuschen; ins erste Häuslein zog noch Frieda mit hinaus; beim zweiten, einem in den Berg gebauten Bauernheim, überließ man uns die Stätte überm Kuhstall»¹⁵, notiert Lou Andreas-Salomé in ihrem «Lebensrückblick».

Die Tochter eines baltischen Generals in russischen Diensten ist zu dieser Zeit schon längst berühmt. Sie lebt «emanzipiert» und führt Rilke in das geistige und künstlerische Leben Berlins ein. Er arbeitet unter anderem an die «Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke». Das Werk wurde ein Welterfolg, auf den Rilke später mit Skepsis zurückblickte. Dem «Cornet» ist ein Dokument von 1663 vorangestellt, in dem berichtet wird, daß ein Otto von Rilke «mit seines in Ungarn gefallenen Bruders Christoph hinterlassenen Antheile am Gute Linda beliehen» wurde. Der Gedanke der Verbrüderung gemeinsam kämpfender Nationen strahlt eine besondere Wirkungskraft aus.

Zusammen mit Lou und ihrem Mann reist er im Frühjahr 1899 nach Rußland. Eine ebenfalls mehrmonatige Reise, die ihm die «Wendung ins eigentlich Eigene» brachte, folgt im Frühjahr 1900. Friedrich F. Fiedler notiert am 23. Mai in sein Tagebuch: «Soeben ist die *Lou Andreas-Salomé* mit *Rilke* (die beiden duzen sich) von uns gegangen. Sie sah wenig ästhetisch aus: ohne Kragen, im schlotternden Kleide, das ihre Schenkel hervortreten ließ – doch sonst nichts dekadentisch-symbolisch Überspanntes. Gegen die Vierzig; im Abwelken begriffen. Ein ganz klein wenig schnippisch»¹⁶. In Kiew suchen Rilke und Lou die Sophien- und die Wladimir-Kathedrale sowie das Petscherski-Höhlenkloster mehrmals auf. Am 8. Juni schreibt er an seine Mutter: «Stundenweit wandert man heute noch in den Gängen (nicht höher als ein Mann mittlerer Größe und nicht mehr als schulterbreit) an den Zellen vorbei, wo die Heiligen und Wundertäter und die von heiligem Wahnsinn Vereinsamen lebten [...]. Dieses ist das heilig-

¹⁵ Ebd., S. 113.

¹⁶ Zit. in: Asadowski (Anm. 14), S. 517.

ste Kloster im ganzen Reiche. Ich habe, eine brennende Kerze in Händen, alle diese Gänge durchschritten, einmal allein und einmal im betenden Volke»¹⁷. Auch die russischen Landschaften, vor allem aber der russische Mensch, prägen sich Rilke tief ein und sind für ihn von ausschlaggebender Wirkung. Aus den Begegnungen und Bildern entsteht der erste Zyklus des «Stunden-Buchs», «Das Buch vom mönchischen Leben». Der Titel bezieht sich auf die seit dem 15. Jahrhundert von Frankreich aus verbreiteten Gebetbücher, die neben Evangelienanfängen und Bußpsalmen auch Einzelgebete enthalten, die zu bestimmten Stunden zu verrichten sind. Das lyrische Ich imaginiert einen Mönch in der Klosterzelle, der Gebete verrichtet und Gespräche mit «Gott» führt.

Im Frühjahr 1898 reist Rilke nach Florenz, wo er auf langen Spaziergängen Malerei und Architektur der Frührenaissance studiert. Anfang 1899 begegnet er hier dem Maler Heinrich Vogeler – der Anfang seiner Bekanntschaft mit dem Künstlerkreis Worpswede bei Bremen, wo Paula Becker, Fritz Mackensen, Otto Modersohn leben und arbeiten. Nach der Rückkehr von der zweiten Rußlandreise im August 1900 hält sich Rilke für einige Zeit in der Worpsweder Künstlerkolonie auf. Sein innere Situation, die auf einen Umbruch, auf Ungewisses verweist, faßt er im Gedicht «Das Haus» vom 31. Oktober 1900 zusammen:

Leis steht das Haus vor seinem letzten Sterne,
den die vergangne Nacht herunterzieht.
Doch seine Fenster sind schon voller Ferne,
voll eines Morgens, welcher groß geschieht.

Zukünftiges und Weites im Gesicht –
so steht das Haus im noch nicht wachen Garten, –
Und seine Stufen, die auf Wunder warten, –
Täuschen sich nicht ...¹⁸

In Worpswede lernt er die Bildhauerin Clara Westhoff kennen. Nachdem sich Rilke und Lou Andreas-Salomé auf schmerzhaftige Weise trennen, heiraten Rilke und Clara Westhoff am 28. April 1901. Die Trauung verzögert sich, weil Rilke, der von seiner Entscheidung nicht ganz überzeugt zu

¹⁷ Sophie Brutzer: *Rilkes russische Reisen*. Darmstadt 1969 (Unveränderter reprografischer Nachdruck der Diss. Königsberg in Preußen 1934, S. 104 f.

¹⁸ In: http://www.cevis.uni-bremen.de/~meyer/Gedichte/Das_Haus.html (Stand: 14.12.2002).

sein scheint, an Scharlach erkrankt. Vier Wochen später beziehen sie ein kleines, efeuüberwuchertes Bauernhaus in Westerwede:

In diesem Dorfe steht das letzte Haus
so einsam wie das letzte Haus der Welt.¹⁹

Hinter der Fassade sind erste Risse im Gemäuer, denn das große Problem heißt Geld. Im Dezember wird Rilkes einziges Kind, die Tochter Ruth geboren. Diese Ehe hält knapp ein Jahr.

Der Künstler soll nach Rilke Dinge bauen²⁰, sie mit anderen Mitteln neu hervorbringen und dabei ihr Wesen freilegen, geduldig Formen vervollkommen: «Deshalb muß des Künstlers Weg dieser sein: Hindernis um Hindernis überbrücken und Stufe um Stufe bauen, bis er endlich hineinblicken kann in sich selbst» (Florenzer Tagebuch, 15.4.-6.7.1898)²¹. Das Muster eines solchen Künstlers ist für ihn der französische Bildhauer Auguste Rodin, dessen Kunst sich «nicht auf eine große Idee aufbaut, sondern auf eine kleine gewissenhafte Verwirklichung, auf das Erreichbare, auf ein Können»²². Er sieht in ihm den ernstesten, gesammelten Arbeiter, der «tief wie ein Knecht» seinen Weg geht und sein tägliches Handwerk ausübt. Im Sommer 1902 nimmt Rilke das Angebot des Breslauer Kunsthistorikers Richard Muther an, für dessen «Sammlung illustrierter Monographien» den Band über Auguste Rodin zu schreiben und zu diesem Zweck nach Paris zu gehen. Von diesem Ortswechsel erhofft sich Rilke nicht nur eine künstlerische Weiterentwicklung, sondern sieht darin auch eine Chance, sein Privatleben neu zu ordnen. Er zieht zu Rodin, gehört ihm ganz zu und nimmt sogar sein künstlerisches Credo auf: «[...] man muss arbeiten, nichts als arbeiten. Und man muss Geduld haben» (an Clara Rilke-Westhoff, 5.9.1902).

Die Beziehung der beiden erhält eine neue Qualität, als ihm Rodin im Spätsommer 1905 das Angebot macht, als «eine Art Privat-Sekretär» (Rilke

¹⁹ Rainer Maria Rilke: *In diesem Dorfe steht das letzte Haus* (19.9.1901). In: <http://rainer-maria-rilke.de/05b018indiesemdorfe.html>; <http://members.aol.com/alex43560/dorfe.html> (Stand: 14.12.2002).

²⁰ Vgl. auch Rainer Maria Rilke: *Die Sonette an Orpheus*, S. 42. In: Rilke (Anm. 5), S. 86231 (vgl. Rilke-SW Bd. 1, S. 757): «Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen, / baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus».

²¹ Rainer Maria Rilke: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Frankfurt 1975, S. 33.

²² Rainer Maria Rilke: *Auguste Rodin*. In: Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Hg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 5. Frankfurt am Main 1975, S. 203-222.

an Karl von der Heydt, 19.10.1905) für ihn ein paar Stunden am Vormittag zu arbeiten. Seiner Frau gegenüber stellt Rilke seine Tätigkeit allerdings als eine Art Freundschaftsdienst dar. Dennoch kommt er in dieser Zeit kaum zum Schreiben. Im Frühjahr 1906 beginnt mit der Konzentration auf das eigene Werk auch der Ablösungsprozeß von Rodin, dessen Einfluß auf sein Werk er als sehr groß einschätzt. Rodin schenkt Rilke die gesamte Objektwelt: So wendet er sich während seiner Tätigkeit als «Sekretär» in den Jahren 1905 und 1906 bewußt von seiner frühen Erlebnislyrik ab und formt wie der Bildhauer plastische Dinge, stellt sprachlich-zeitlose «Kunst-Dinge» her, die mehr der Zukunft als der Vergangenheit angehören und in denen alle Subjektivität «aufgehoben» ist. Dabei werden die Gesetzmäßigkeiten der plastischen Kunst auf die Literatur übertragen. Zu Beginn seines unermüdlichen Arbeitsprozesses steht dabei das Anschauen, das Rilke als wesentlich für Rodins Schaffen empfindet. Es ist ein Anschauen des Objekts, bei dem der Künstler das Modell gleichsam aus dessen innerstem Wesen heraus zu erfahren trachtet. Dabei gelangt der Betrachter unbewußt zu einer sich im Objekt offenbarenden Erkenntnis des «Dings» – das zum zentralen Begriff seiner neuen Dichtung wird – und zugleich seiner selbst. Die im «Schauen» gemachte innere Erfahrung ist jedoch von diesem Gegenstand nicht ablösbar:

Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut,
 ein jedes Werden stand still.
 Meine Blicke sind reif, und wie eine Braut
 kommt jedem das Ding, das er will.

Die Eingangszeile gibt zugleich Auskunft über Rilkes Schaffensprozeß. Nie gibt er etwas aus der Hand, was nicht vollendet ist. Und ist es vollendet, braucht er den abgewandten Blick, um es mit anderen Worten an fremdem Ort wieder neu aufzubauen:

Ich kann mein Werk nicht überschaun
 und fühle doch: es ist vollendet.
 Aber, die Augen abgewendet,
 will ich es immer wieder baun.²³

Das Symbol des Schöpfers geistiger und künstlerischer Werte für die kommende Zeit ist für Rilke Michelangelo²⁴. Der Meister steht ununter-

²³ Rainer Maria Rilke: *Das Stunden-Buch*. In: Rilke (Anm. 1), S. 230.

²⁴ Rainer Maria Rilke: *Von einem, der die Steine belauscht*. In: Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Hg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 7. Frankfurt am Main 1976, S. 347.

brochen in Verbindung mit Gott, dem aufbauenden, dem konstruierenden Geist, der sich den Menschen nur durch seine Werke zeigt:

Wir bauen Bilder vor dir auf wie Wände;
so daß schon tausend Mauern um dich stehn.
Denn dich verhüllen unsre frommen Hände,
sooft dich unsre Herzen offen sehn.²⁵

Da Gott für das menschliche Auge nicht sichtbar ist, weil es seine Un-ermeßlichkeit, seinen Glanz, nicht ertragen würde, bemühen sich die Menschen seit je, ihn zu konstruieren und zu bauen: «Wie die Bienen den Honig zusammentragen, so holen wir das Süßeste aus allem und bauen Ihn»²⁶. Bei Rilke spielt die zentrale Tatsache eine Rolle, daß der Mensch nicht passiv hoffen darf, sondern an Gott und sich selbst arbeiten soll: «Sieh, Gott, es kommt ein Neuer an dir bauen»²⁷, heißt es im «Stunden-Buch» und an anderer Stelle:

Werkleute sind wir: Knappen, Jünger, Meister,
und bauen dich, du hohes Mittelschiff.
Und manchmal kommt ein ernster Hergereister,
geht wie ein Glanz durch unsre hundert Geister
und zeigt uns zitternd einen neuen Griff.²⁸

Das meditierende Ich entfernt sich hier von seiner mönchischen Ausgangssituation, indem es die Rollen wechselt. Auch Gott erscheint in immer neuen Figurationen und Zusammenhängen. An ihn richtet es die Bitte:

Mach mich zum Wächter deiner Weiten,
mach mich zum Horchenden am Stein,
gieb mir die Augen auszubreiten
auf deiner Meere Einsamsein;
laß mich der Flüsse Gang begleiten
aus dem Geschrei zu beiden Seiten
weit in den Klang der Nacht hinein.²⁹

²⁵ Rilke (Anm. 5), S. 85604 (vgl. Rilke-SW Bd. 1, S. 254).

²⁶ Rilke: (Anm.4), S. 36.

²⁷ Rainer Maria Rilke: *Das Stunden-Buch*. In: Rilke (Anm. 1), S. 213.

²⁸ Rainer Maria Rilke: *Das Stunden-Buch*, S. 18. In: Rilke (Anm. 5), S. 85618 (vgl. Rilke-SW Bd. 1, S. 268).

²⁹ Rainer Maria Rilke: *Das Stunden-Buch*. In Rilke (Anm. 5), S. 85692 (vgl. Rilke-SW Bd. 1, S. 343 ff.).

Der Gott, der im «Stunden-Buch», in den «Geschichten vom lieben Gott» und in den «Neuen Gedichten» eine besondere Rolle spielt, ist aber auch der «tiefste Mittellose»:

Du bist der Arme, du der Mittellose,
du bist der Stein, der keine Stätte hat [...].³⁰

Die Suche nach sich selbst und die Suche nach Gott sind bei Rilke nahezu identisch, deshalb ist das Haus des einen die Zuflucht des anderen:

Nach mir hast du kein Haus, darin
dich Worte, nah und warm, begrüßen.
Es fällt von deinen müden Füßen
die Samtsandale, die ich bin.

Für Lou Andreas-Salomé gehen Rilkes dichterische Größe wie auch seine menschliche Tragik auf den Umstand zurück, «an einer *objektlos* gewordenen Gott-Kreation sich haben ausstürzen zu müssen. [...] In Rainer änderte die Objektlosigkeit zwar ebensowenig seine innerste Hingebung und Haltung, aber seine Aufgabe als Künstler, als Gestaltender, konnte nicht umhin, in sein Letztes, Menschliches hineinzugreifen: wo sie zu mißbilligen drohte, da bedrohte sie auch dieses selbst, dessen Objekt mit dem des Schaffens in eins fiel»³¹. Gott ist für Rilke, der sich ihm ständig in Unruhe nähert, das einzig Seiende, das niemals vollendet werden kann, da er in seiner Ganzheit doch vollendet ist:

WIR bauen an dir mit zitternden Händen
und wir türmen Atom auf Atom.
Aber wer kann dich vollenden,
du Dom.³²

Durch Beten, das für Rilke die gleiche Bedeutung hat wie «Erbauen»³³, erhält der Mensch eine Ahnung von Gott, der wiederum an der Vollendung des Menschen baut:

Wie in der platonischen Schrift «Timaeus» erscheint Gott in Rilkes Dichtung auch als Werkmeister und Baumeister des Kosmos. Er spricht von «Gottes große[m] Brücken-Bau»³⁴. Das Bild von Gott als Bildner

³⁰ Ebd., S. S. 356. Vgl. Heinrich Imhof: *Rilkes «Gott»*. R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbenutzten. Heidelberg 1983.

³¹ Andreas-Salomé (Anm. 10), S. 124.

³² Rainer Maria Rilke. *Das Stunden-Buch*. In: Rilke: (Anm. 1), S. 207.

³³ Rainer Maria Rilke: *Das Stunden-Buch*, S. 39. In: Rilke (Anm. 5), S. 85639 (vgl. Rilke-SW Bd. 1, S. 289).

³⁴ Rilke (Anm. 1), S. 918.

oder Baumeister stammt von den alten Ägyptern³⁵. In einigen Quellen wird Ptah, der die Welt durch Herz (Wissen, Verstand) und Zunge (Wille, Wort) schafft, auch der göttliche Bildner oder Künstler genannt. Überallhin begleitet ihn Thot, der Gott der Weisheit, und seine Werke waren Taten der Weisheit. Im Abend- und Morgenland finden sich ebenfalls zahlreiche Berichte, wonach die Schöpfung der Welt und des Menschen auf die Handwerksstätigkeit eines Gottes zurückgeht. Im 1. Korintherbrief (3, 10) sagt Paulus: «Nach der mir verliehenen Gnade Gottes habe ich als ein weiser Baumeister den Grund gelegt; ein anderer aber baut darauf weiter».

Vom Bauen und Sein leitet sich das Wohnen ab. Wohnen und Bauen sind besondere Weisen des Seins. Martin Heidegger spricht auch von der Sprache als dem «Haus des Seins»³⁶. Und der Mensch wohnt nahe diesem Haus. Zwischen seinen Wortbausteinen ist Rilke daheim. In den Jahren zwischen 1902 und 1908 werden seine Gedichtsammlungen «Das Buch der Bilder» (1902), das «Stunden-Buch» (1905) und die «Neuen Gedichte» (1907/08) veröffentlicht. 1906 erscheint die vom Jugendstil beeinflusste lyrische Prosaballadeske «Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke» – berühmt geworden als Bestseller und «Band I» der Insel-Bücherei. Frauen, heißt es hier, «bauen Stunden auf aus silbernen Gesprächen, und manchmal heben sie die Hände so –, und du mußt meinen, daß sie irgendwo, wo du nicht hinreichst, sanfte Rosen brächen, die du nicht siehst»³⁷. Das Bauen von Hand ist ein wiederkehrendes Thema bei Rilke. Die Hand bedarf, um sinnvoll zu funktionieren, der konkreten Dingwelt:

Das ist das Beste der Menschenhand:
daß sie im Bauen beharre.³⁸

Hände verkörpern für ihn Reinheit und Nähe. Sie vollziehen Handlungen, die auf die Welt zugreifen. Ihr erstes Merkmal ist ihre Offenheit gegenüber der Welt. Augen lassen sich täuschen, Hände nicht. An den jungen Dichter Franz Xaver Kappus schreibt Rilke am 16. Juli 1903 aus

³⁵ Vgl. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 1948, 6. Auf. 1967, Exkurs XXI: Gott als Bildner, S. 527-529; Günter Bandmann: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlin 1951.

³⁶ Martin Heidegger: *Bauen Wohnen Denken*. In: Martin Heidegger: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen 1954, S. 139-156.

³⁷ Rainer Maria Rilke: *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, S. 11. In: Rilke (Anm. 5), S. 86267 (vgl. Rilke-SW Bd. 1, S. 243).

³⁸ Rilke (Anm. 1), S. 1013. Vgl. auch: «Und ihre Hände sind wie die von Frauen, [...] / so heiter wie die Vögel wenn sie bauen, – / im Fassen warm und ruhig im Vertrauen, / und anzufühlen wie ein Trinkgefäß». Rilke (Anm. 5): *Das Stunden-Buch*, S. 85708 (vgl. Rilke-SW Bd. 1, S. 359).

Worpswede: «Aber alles, was vielleicht einmal vielen möglich sein wird, kann der Einsame jetzt schon vorbereiten und bauen mit seinen Händen, die weniger irren»³⁹. Ein Jahr später, fast auf den Tag genau, am 18. Juli 1904, teilt er Lou Andreas-Salomé aus Paris mit, daß «tausend Hände» an seiner Angst «gebaut» haben. Paris sei ihm eine große Stadt geworden, «in der Unsägliches geschieht». Seine hier mitgeteilten Erfahrungen übernimmt er fast wortgetreu in seinen Tagebuchroman «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» (1910), den ersten «modernen» Roman der deutschen Literatur.

Im Jahr 1910 folgt Rilke der Einladung der Fürstin Marie von Thurn und Taxis auf ihr Schloß Duino bei Driest. Im Winter 1911/12 wiederholt er den Besuch, bei dem im Januar und Februar die ersten Elegien entstehen. Zu Beginn des ersten Weltkriegs schreibt Rilke fünf «Kriegsgesänge». Seine anfängliche Kriegsbegeisterung weicht der Erschütterung. Während des Krieges wird er gemustert, als tauglich befunden und am 4. Januar als Landsturmmann nach Nordböhmen einberufen. Im Juni 1916 wird er demobilisiert.

Die Einberufung zum Kriegsdienst trifft Rilke mitten in einer Schaffensphase und reißt ihn für Jahre aus der Arbeit heraus. In Soglio in der Schweiz findet er zwar nicht zur Arbeit zurück, doch weiß er, daß der Ort, an dem er die im Januar 1912 auf Schloß Duino begonnenen Elegien vollenden könnte, so sein müßte wie der Palazzo Salis. Mitte August 1919 imaginiert er im Brief an Yvonne de Wattenwyl sein Domizil, das so sein müßte wie der Palazzo Salis: «[...] ein solches Haus ein Jahr lang *allein* bewohnen dürfen! Damit wäre alles gewünscht; aber es müßte ebenso alt sein, wie dieser Salis'sche Palast [...] der Einfluß der in den Dingen angesammelten Vergangenheit wäre mir, dem Dinge auf eine besondere Weise mittheilsam sind, unentbehrlich: er sollte mir während eines solchen Arbeitsjahres allen menschlichen Verkehr ersetzen»⁴⁰. Es dauert fast zwei Jahre, bis er sein Domizil findet: 1921 entdeckt Rilke bei einem Ausflug ins Wallis oberhalb von Sierre den Schloßturm von Muzot aus dem 13. Jahrhundert, den er sich zu einer schlichten Klausur ausbauen (!) läßt. Im Februar entstehen hier die «Sonette an Orpheus». Im Juni 1923 erscheint die Vorzugsausgabe, im Oktober die allgemeine Ausgabe der «Duineser Elegien». Der Schweizer Historiker Jean Rudolf von Salis besucht Rilke 1924 in Muzot. Anfang 1993 erinnert er sich in einem Gespräch mit der Schriftstellerin und Journalistin Klara Obermüller an die Begegnung mit

³⁹ Rilke (Anm. 4), S. 26.

⁴⁰ In: Schank (Anm. 7), S. 21.

Rilke: «Es war wirklich ländlich dort. Rilke liebte die Reben, er liebte die Rosen, er pflegte den Garten, er war überhaupt ein Mensch, der gern mit der Hand arbeitete. Er hatte schöne, braun getönte Hände und hat sich überhaupt um alles, was es in einem alten Haus zu tun gibt, gekümmert. Er war nicht so unpraktisch, wie man denkt. Unpraktisch war er nur, weil er nicht wusste, wie man Geld verdient»⁴¹.

Rilkes Biographie liest sich wie ein Kolportageroman des 19. Jahrhunderts, in dem sämtliche Klischees über ein Dichterleben zusammengetragen wurden: Mal wohnt er eine Zeitlang bei Freunden, dann wieder in Hotels und Pensionen. Nie eine Adresse, ein «anständiger» Beruf, nie ein festes Einkommen und oft in finanziellen Nöten, ständige körperliche Überempfindlichkeit, ausgehalten von einigen Gönnerinnen und Gönnern. Schon den «Larenopfern» schreibt Rilke zurecht: «Wen die Musen lieben, / dem gibt das Leben nicht zuviel». Und sein fiktiver Ich-Erzähler Malte Laurids Brigge fragt, was das eigentlich für ein Leben ist ohne Haus und ohne ererbte Dinge.

Rilke lebt ständig wie einer, der aus den Räumen der Welt hinausgeworfen wird. Seine Wohnung ist die Dichtung. Anfang Oktober 1925 hindern Knötchen innen an der Lippe Rilke am Sprechen und wecken in ihm die Angst, er könne an Krebs leiden. Ende des Monats schreibt er sein Testament, um vorzusorgen «für den Fall einer mich mir mehr oder weniger enteignenden Krankheit». Am 30. November 1926 sucht Rilke schwer erkrankt zum letztenmal Zuflucht in Val-Mont. Die sofort vorgenommene Blutuntersuchung zerstört jede Hoffnung auf Heilung. Anfang Dezember wird sein Leiden als eine äußerst seltene, besonders bösartige Leukämie diagnostiziert. Mitte des Monats schreibt er das Gedicht «Komm du, du letzter, den ich anerkenne, heilloser Schmerz». Rilke stirbt, kaum noch 50 Kilogramm wiegend, am 29. Dezember 1926 im Sanatorium Val-Mont bei Montreux. Sein berühmtes und viel zitiertes Gedicht «Herbsttag» beschreibt in einer Vorahnung des Todes das Abschiednehmen vom Haus des Seins:

Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.
Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,
und auf den Fluren laß die Winde los.

Befiehl den letzten Früchten voll zu sein;
gieb ihnen noch zwei südlichere Tage,

⁴¹ Zit. in: http://www.rilke-online.de/receptions/onrilke_list.html (Stand: 14.12.2002).

dränge sie zur Vollendung hin und jage
die letzte Süße in den schweren Wein.

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.⁴²

⁴² Rainer Maria Rilke: *Das Buch der Bilder*, S. 42. In: Rilke (Anm. 5), S. 85756 (vgl. Rilke-SW Bd. 1, S. 398). Vgl. auch: «Wer jetzt nicht reich ist, da der Sommer geht, / wird immer warten und sich nie besitzen». Rainer Maria Rilke: *Das Stunden-Buch*. In: Rilke (Anm. 1), S. 285.

Fausto Cercignani
(Milano)

Joseph Roth e il suo «Giobbe»

Oltre che un capolavoro, *Giobbe. Romanzo di un uomo semplice*¹ viene comunemente considerato un testo di svolta nella produzione letteraria di Joseph Roth, una sorta di spartiacque tra una prima fase caratterizzata dall'impegno sociale del «rosso Giuseppe» (1916-1929)² e un periodo tardo in cui si lo scrittore si orienta verso posizioni conservatrici e filo-asburgiche (1930-1939). A prescindere da una periodizzazione di questo genere – che comunque richiederebbe un'articolazione più ampia e dettagliata (e non solo per quanto riguarda le posizioni personali dell'autore) – sembra opportuno ricordare che Joseph Roth ha parlato di una «musica biblica» del suo *Giobbe*, di una melodia ben diversa da quella della “Nuova Oggettività” che lo fece conoscere al grande pubblico in opere quali *Hotel Savoy* (1924) e *La fuga senza fine* (1927)³.

¹ *Hiob. Roman eines einfachen Mannes* fu composto nel 1929 e apparve per la prima volta sulla «Frankfurter Zeitung» dal 14 settembre al 21 ottobre 1930. La prima edizione in volume (300 pp. in ottavo) uscì nell'ottobre dello stesso anno a Berlino presso Gustav Kiepenheuer. Per le citazioni dal romanzo si è fatto ricorso a Fritz Hackert (cur.), *Joseph Roth. Werke 5. Romane und Erzählungen 1930-1936*, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1990, pp. 1-136.

² “Der rote Joseph” è lo pseudonimo usato dallo stesso Roth per firmare alcuni articoli scritti in questo periodo – si veda Uwe Schweikert, «“Der rote Joseph”: Politik und Feuilleton beim frühen Joseph Roth (1919-1926)», in Heinz Ludwig Arnold, *Joseph Roth*, Monaco, edition Text + Kritik, 1974, pp. 40-55.

³ Conversando con un critico francese nel 1934, Roth usò l'espressione «la musique biblique» riferendosi esplicitamente al ritmo linguistico del suo romanzo. Il riferimento alla produzione precedente risale invece al giugno 1930: «[die Melodie des *Hiob*, die zum ersten Mal] eine andere ist, als die der Neuen Sachlichkeit, die mich bekannt gemacht hat» – si veda David Bronsen, *Joseph Roth. Eine Biographie*, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1974, p. 381. I romanzi *Hotel Savoy*, *Die Flucht ohne Ende. Ein Bericht* e altri ancora erano stati preceduti, nel 1916, dalla “novella” *Der Vorzugsschüler*. Il sottotitolo *Ein Bericht*, nel romanzo appena citato, tende a ribadire, così come la prefazione («Ich habe nichts er-

Ora, Joseph Roth – nato a Brody, nella Galizia asburgica⁴, nel 1894 – non è certo l'unico autore di origine ebraica e di lingua tedesca che abbia ripreso, nel primo Novecento, motivi o tematiche di provenienza biblica. Basti pensare, per esempio, a Richard Beer-Hofmann e al suo ambizioso progetto di rappresentare la storia del popolo d'Israele con una grande trilogia drammatica su Re David (1918 e 1933)⁵. Ma il caso di Joseph Roth e del suo *Hiob* è del tutto particolare, sia per la spiccatissima personalità dell'autore, sia per le sue origini “orientali”, che lo rendono così diverso da scrittori “assimilati” (e comunque “occidentali”) di ascendenza ebraica quali Arthur Schnitzler (1862-1931), Karl Kraus (1874-1936) e lo stesso Beer-Hofmann (1866-1945)⁶.

Per comprendere appieno l'interpretazione rothiana della storia di Giobbe bisogna partire dalle origini, vale a dire dalla tradizione del grande giusto rimasto fedele a Dio in una prova durissima, dall'esperienza di quell'antico eroe dell'epoca patriarcale che nella Bibbia diventa protagonista di uno dei “Libri poetici e sapienziali”, e più precisamente “Il libro di Giobbe”, la cui composizione sembra risalire agli anni immediatamente successivi al ritorno degli ebrei dall'esilio babilonese (Editto di Ciro, 538 a.C.). Se la pazienza di Giobbe è diventata proverbiale, non è certo perché anche la penna del poeta giudica questa virtù “la più eroica”, bensì perché la sopportazione di Giobbe ha finito per essere considerata come valore in sé e per sé, a prescindere dal contesto biblico e religioso in cui si sviluppa il dibattito sulla sofferenza del giusto e sulla giustizia divina, e soprattutto a prescindere dal fatto che l'eroe biblico, dopo un periodo di paziente sopportazione, si scaglia contro il Signore, lo accusa di essere ingiusto e si arrende soltanto quando Dio stesso gli rappresenta il mistero dell'onnipotenza divina.

funden, nichts komponiert. Es handelt sich nicht mehr darum zu “dichten”. Das wichtigste ist das Beobachtete»), la presunta “oggettività” del resoconto.

⁴ Com'è noto, la regione storica polacco-russa chiamata Galizia costituì fino al 1918 una regione dell'impero austro-ungarico; dal 1945 la parte orientale (nella quale si trova Brody) è andata alla Repubblica (Sovietica) Ucraina, quella occidentale è rimasta alla Polonia.

⁵ Di questa trilogia (*Die Historie von König David. Ein Zyklus*) Beer-Hofmann compose soltanto il “preludio”, intitolato *Jaákobs Traum. Ein Vorspiel* (1918), la prima parte, *Der junge David* (1933) e alcuni frammenti dell'opera centrale, *König David*. Si veda la vecchia edizione francofortese, priva dell'indicazione del curatore: *Richard Beer-Hofmann, Gesammelte Werke*, Francoforte, Fischer, 1963, pp. 879-895.

⁶ Per la figura di Giobbe nella letteratura tedesca si veda Ulrike Schrader, *Die Gestalt Hiobs in der deutschen Literatur seit der frühen Aufklärung*, Francoforte, Lang, 1992.

“Il libro di Giobbe” comprende una serie di dialoghi in versi collocati tra un prologo e un epilogo in prosa. Il “Prologo” ci presenta un uomo ricco e felice, ma anche «integro e retto», che «teme Dio ed è alieno dal male» (1,1-1,3). Un giorno il Signore permette a satana di tentarlo per vedere se manterrà la fede anche nella cattiva sorte. Privato di tutti i suoi beni, così come dei sette figli e delle tre figlie, Giobbe si dispera grandemente ma accetta che Dio si riprenda ciò che gli ha concesso: «Il Signore ha dato, il Signore ha tolto, / sia benedetto il nome del Signore» (1,6-1,22). Più avanti, però, Dio permette a satana di colpirlo anche nella sua stessa carne, «con una piaga maligna, dalla pianta dei piedi alla cima del capo». Sebbene la moglie lo spinga a maledire Dio con un ironico «Benedici Dio e muoril!», Giobbe rimane fermo nella sua integrità di fede, e risponde con una domanda che per lui è un’affermazione: «Se da Dio accettiamo il bene, perché non dovremmo accettare il male?». Eppure, anche i tre amici venuti da diverse contrade per consolarlo stentano a riconoscerlo per le sofferenze che gli vengono inflitte; lo vegliano per sette giorni e sette notti, ma durante tutto questo periodo non gli rivolgono la parola, perché vedono che il suo dolore è troppo grande (2,1-2,13).

Il “Dialogo” che segue è costituito da tre cicli di discorsi (3-14, 15-21, 22-27)⁷ in cui Giobbe e i tre amici si confrontano sulla giustizia divina. Il diverso carattere e le differenze d’età condizionano gli interventi degli amici accorsi a consolare il malato, ma tutti e tre difendono la tesi della retribuzione terrena: se Giobbe è stato colpito, vuol dire che ha peccato, anche se ai propri occhi appare giusto. Alle loro considerazioni teoriche Giobbe contrappone instancabilmente la propria esperienza di dolore e le ingiustizie del mondo. E mentre gli amici si irrigidiscono sempre di più nella loro posizione, Giobbe si scontra a più riprese con il mistero di un Dio giusto che affligge il giusto. L’alternarsi d’intensa sofferenza fisica e di sollievo momentaneo si accompagnano a grida di rivolta ed espressioni di sottomissione, fino ai rinnovati lamenti e all’elaborata protesta d’innocenza nella conclusione del dialogo (29-31).

Nei “Discorsi di Eliu”, infine, un nuovo e più giovane personaggio interviene per contrastare sia Giobbe, che «pretende d’aver ragione di fronte a Dio», sia i tre amici, poiché – pur dichiarando Giobbe colpevole – non hanno trovato di che rispondere alle sue rimostranze. Ma il tentativo di Eliu di giustificare, con verbosa eloquenza, la condotta di Dio (32-37) viene interrotto dal Signore stesso, che «di mezzo al turbine» risponde a

⁷ L’“Elogio della sapienza” (“Giobbe” 28) è privo di nesso con il contesto e viene considerato spurio.

Giobbe, richiamando la potenza di colui che ha creato e plasmato il mondo e facendo intendere che l'uomo non ha il diritto di mettere sotto accusa l'Onnipotente. "I discorsi di Iahve⁸" (38,1-42,6) si concludono con l'ultimo intervento di Giobbe, che riconosce il mistero dell'onnipotenza e della sapienza di Dio e si pente, pur non avendo ricevuto risposta alle sue domande sulla giustizia divina. Nell'"Epilogo" del libro il Signore biasima i tre amici perché non hanno detto di lui «cose rette», come invece ha fatto il suo servo Giobbe. E avendo costui obbedito all'ordine di pregare per i suoi stolti interlocutori, Dio gli restituisce tutti i beni di un tempo, raddoppiati, e fa sì che possa avere ancora sette figli e tre figlie. Giobbe vivrà – così recita l'"Epilogo" – «ancora centoquarant'anni» con «figli e nipoti di quattro generazioni», fino a quando sarà colto dalla morte: «vecchio e sazio di giorni» (42,7-17).

Ora, il titolo del romanzo di Roth non deve lasciar dubbi sul fatto che il protagonista, pur chiamandosi Mendel Singer, è in effetti un Giobbe del primo Novecento, e che la narrazione stessa rappresenta una vera e propria rilettura del "Libro di Giobbe" in chiave moderna. Roth non si è limitato a richiamare temi e motivi del libro sapienziale, ma ha voluto riprendere, nella sua personale prospettiva e nel contesto dell'ebraismo orientale del suo tempo, il dibattito sulla sofferenza del giusto e sulla giustizia divina. Se si tengono nel debito conto queste premesse, perde senza dubbio gran parte del suo valore la tesi di chi sostiene che il *Giobbe* rothiano è un romanzo fallito, perché l'autore – non sapendo come concluderlo – lo avrebbe trasferito sul piano della favola a lieto fine grazie a un finale "miracoloso", vale a dire sostanzialmente poco credibile⁹.

Il protagonista del romanzo rothiano non può essere un ricco possidente come il Giobbe biblico, che presumibilmente visse ai confini tra l'Arabia e la regione di Edom diversi secoli prima della nascita di Cristo¹⁰. Mendel Singer è un povero maestro di dottrina ebraica che vive la sua vicenda a Zuchnow, nella Volinia zarista, e poi a New York, nell'America li-

⁸ Il significato del nome ebraico del Signore (Iahve, Jahve, Yahwèh) era forse, in origine, "egli è", "egli esiste", dunque "l'unico [Dio] esistente". La forma europea più comune, "Iehova" (it. Gèova, ted. "Jehovah"), risale XVI secolo e deriva da una falsa interpretazione del nome.

⁹ Si veda, per es., Claudio Magris, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino, Einaudi, 1989 [1971], p. 168. Ma lo spunto è già presente in una vecchia recensione: Ludwig Marcuse, «Eine neue Hiob-Legende», in *Das Tagebuch* 11 (1930), p. 1773.

¹⁰ La regione di Edom, attraversata dall'avvallamento dell'Araba (Uadi Araba), era situato tra il Mar Morto e il Golfo di Aqaba.

berale, tra gli inizi del Novecento e la fine della Prima Guerra Mondiale¹¹. Il Giobbe del libro sapienziale «era il più grande fra tutti i figli d'oriente [cioè della regione a est della Palestina]» (1,3), mentre Mendel Singer è, fin dal sottotitolo, un «uomo semplice», un uomo «normale», «un ebreo del tutto ordinario»¹². Questa immediata e inevitabile differenza rende subito evidente l'abisso spaziale e temporale che separa le due vicende e rimanda in qualche misura anche all'impossibilità di un finale moderno che ricalchi, nella sostanza, l'esito dell'antica leggenda.

Inoltre, la storia di questo Giobbe moderno, narrata in un romanzo, non può essere semplicemente delineata come quella dell'antico eroe nella Bibbia. Gli avvenimenti devono essere adeguatamente ambientati, i personaggi caratterizzati, le prospettive variate. La problematica, tuttavia, è sempre quella del giusto ingiustamente colpito, e il richiamo al libro sapienziale si presenta subito, fin dall'incipit della narrazione («Molti anni fa viveva a Zuchnow un uomo chiamato Mendel Singer. Era devoto, timorato di Dio [...]»¹³), un attacco che ovviamente echeggia l'inizio del racconto biblico: «C'era nella terra di Uz un uomo chiamato Giobbe: uomo integro e retto, temeva Dio ed era alieno dal male» (1,1). Perfino le indicazioni geografiche di questi due passi hanno qualcosa in comune, e più precisamente l'indeterminatezza, la difficoltà di localizzazione. La «terra di Uz» forse si trovava a sud di Edom¹⁴ e comunque in un territorio abbastanza delimitato tra la Penisola del Sinai, l'Arabia e il Mar Morto, ma la sua collocazione è incerta. Zuchnow resta a tutt'oggi introvabile. Al suo posto, nella variante manoscritta¹⁵, compare Kowno, che nel testo a

¹¹ Nel romanzo il primo riferimento storico è alla guerra della Russia contro il Giappone, scoppiata nel 1904 e conclusasi nel 1905 in favore del Paese del Sol Levante: «[...] obwohl der Krieg gegen Japan schon beendet war» (*Hiob*, 19). Un altro dato importante è quello che riguarda l'inizio delle ostilità nella Prima Guerra Mondiale: «In Europa ist der Krieg ausgebrochen» (*Hiob*, 88). Ma le indicazioni sull'età dei personaggi e il trascorrere del tempo non sono sempre compatibili con i riferimenti storici.

¹² Si veda sotto, alla nota 13.

¹³ *Hiob*, 3: «Vor vielen Jahren lebte in Zuchnow ein Mann namens Mendel Singer. Er war fromm, gottesfürchtig und gewöhnlich, ein ganz alltäglicher Jude». All'inizio del romanzo, e per molto tempo ancora, Mendel Singer è un vero e proprio “giusto” (“zaddik”) anche secondo i principi della teologia ebraica – si veda Gershom Scholem, «Drei Typen jüdischer Frömmigkeit», in *Lust an der Erkenntnis. Jüdische Theologie im 20. Jahrhundert*, Monaco, Piper, 1988, p. 308, dove tra l'altro si trova un passo che richiama alla mente l'incipit di Roth: «Der zaddik [...] ist das Ideal des gewöhnlichen Juden».

¹⁴ Si veda sopra, alla nota 10.

¹⁵ «Vor vielen Jahren kannte ich in Kowno einen Mann namens Mendel Singer» (Bronsen, *Joseph Roth*, p. 383).

stampa è stato regolarmente sostituito con Zuchnow, salvo in un caso¹⁶. Sulle carte geografiche della Galizia e della Volinia non si trova né Kowno (che però esiste molto più a nord, in Lituania), né Zuchnow. Ma questo “shtetl”, questa cittadina, non doveva essere molto lontana da Dubno (Volinia), così come Dubno non dista moltissimo da Brody (Galizia), la città natale di Roth. Per emigrare, infatti, si andava da Zuchnow a Dubno con il carro e di lì si raggiungeva Mosca (e poi Brema) in treno¹⁷. La stessa imprecisione circonda anche la cittadina di Kluczýsk, dove Deborah si reca con il carro per portare dal rabbi il figlioletto menomato Menuchim¹⁸, e – più avanti – per affidare a Kapturak l’organizzazione della fuga dei figli Jonas (che invece poi accetta di buon grado l’arruolamento) e Schemarjah (poi chiamato Sam negli Stati Uniti d’America)¹⁹. L’ambientazione in Volinia è comunque confermata da un breve accenno a un avo di Mendel Singer, arrivato nella regione circa duecento anni prima²⁰. Ma l’indeterminatezza resta, e lo stesso vale per il libro sapienziale.

Ambientare una storia voleva dire, per Roth, ritornare a una delle sue grandi ossessioni: il destino degli ebrei orientali, soprattutto se posti di fronte alla scelta tra assimilazione nel mondo slavo ed emigrazione (con eventuale successiva assimilazione) verso occidente²¹. E anche nel suo *Giobbe* è rappresentata la vicenda di chi deve abbandonare un microcosmo

¹⁶ *Hiob*, 119: «Ich finde meinen leiblichen Vetter, den Berkovitsch aus Kowno».

¹⁷ *Hiob*, 48: «Nach Dubno fährt man mit Sameschkins Fuhre; nach Moskau fährt man mit der Eisenbahn»; si confronti *Hiob*, 68: «Der Wagen rollt sehr schnell nach Dubno. Sechs Stunden später saßen sie in der Eisenbahn, im langsamen Personenzug». Sul piccolo mondo dello “shtetl” yiddish si veda il capitolo “Das jüdische Städtchen”, in Joseph Roth, *Juden auf Wanderschaft*, (Berlino, Die Schmiede, 1927), ora in Fritz Hackert (cur.), *Joseph Roth. Werke 2. Das journalistische Werk 1924-1928*, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1990, pp. 839-857.

¹⁸ *Hiob*, 8: «Eines Tages [...] packte Deborah den Korb mit ihrem Sohn, legte wollene Decken über ihn, stellte ihn auf die Fuhre des Kutschers Sameschkin und reiste nach Kluczýsk».

¹⁹ *Hiob*, 29-30: «Deborah ging indessen zum Fuhrmann Sameschkin und fragte ihn, ob er sie in der nächsten Zeit umsonst nach Kluczýsk mitnehmen könnte. [...] Also reiste sie nach Kluczýsk zu dem unheimlichen Kapturak».

²⁰ *Hiob*, 76: «Ein paar hundert Jahre früher war ein Ahne Mendel Singers wahrscheinlich aus Spanien nach Wolynien gekommen».

²¹ Si veda soprattutto il suo lavoro saggistico *Juden auf Wanderschaft*, Berlino, Die Schmiede, 1927 e si confrontino, per es., Oda Voß, «“Hiob. Roman eines einfachen Mannes”. Joseph Roth und das Ostjudentum», in *Exil* 9, 1989, pp. 19-41 e Hans Otto Horch, «Zeitroman, Legende, Palimpsest. Zu Joseph Roths “Hiob”-Roman im Kontext deutsch-jüdischer Literaturgeschichte», in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 70 (1989), pp. 210-226.

in cui religiosità e materialità si mescolano in maniera particolarissima, lasciando dietro di sé quei «milioni d'indicibili, regolari e particolari avvenimenti» di cui è fatta la fanciullezza stessa²² e che comunque caratterizzano il piccolo mondo dell'unità familiare ebraico-orientale, ormai minacciato, o già distrutto, dall'incalzare dagli avvenimenti storici.

In un primo momento Roth aveva concepito una storia diversa («Il portatore d'acqua Mendel»), la vicenda di un ebreo della Galizia asburgica che si trasferisce a Vienna, poco tempo prima della Grande Guerra, presso il figlio emigrato²³. Il progetto fu tuttavia abbandonato e l'ambientazione modificata, presumibilmente perché il trasferimento dalla Galizia a Vienna ricalcava troppo da vicino un momento della vita di Roth e perché l'emigrazione dalla Galizia a Vienna comportava un trasferimento, sì, verso occidente, ma pur sempre all'interno dell'area asburgica. L'emigrazione del protagonista del *Giobbe* dalla Volinia zarista all'America liberale consentiva invece all'autore di contrapporre due mondi completamente diversi.

Ma la ragione più importante è forse un'altra. Dopo aver avviato la stesura del «Portatore d'acqua Mendel», Roth decise di riprendere la vicenda e le problematiche del *Giobbe* biblico²⁴, e il suo testo, così come l'aveva concepito, non si prestava in alcun modo a richiamare il libro sapienziale. Per il nuovo progetto non si trattava soltanto di cambiare l'incipit (lontanissimo da quello antico)²⁵, ma anche il personaggio, che nel frammento

²² *Hiob*, 23: «Millionen unnennbarer regelmäßiger und besonderer Ereignisse». Il passo ricorre nell'episodio in cui Jonas e Schemarjah rientrano a casa dopo la visita militare, ormai divisi dalle loro aspirazioni, ma uniti nel percepire la cantilena degli scolaretti del padre come sintesi e compendio di tutta la loro fanciullezza. Del «Singsang der lernenden Kinder» si dice: «ihre ganze Kindheit trug er ihnen entgegen, alles bedeutete und enthielt er, was sie seit der Stunde der Geburt geschaut, vernommen, gerochen und gefühlt hatten» (*Hiob*, 23).

²³ Per il frammento «Wasserträger Mendel» si veda Fritz Hackert (cur.), *Joseph Roth. Werke 5. Romane und Erzählungen 1930-1936*, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1990, pp. 850-870.

²⁴ Roth cominciò a scrivere il suo *Hiob* nei primi mesi del 1929 (Bronsen, *Joseph Roth*, p. 381), quando la moglie Friedl era ormai già malata di schizofrenia. I primi sintomi risalgono al 1928, ma per molto tempo Roth sembrò non voler accettare la verità, almeno di fronte agli altri (Bronsen, *Joseph Roth*, p. 329-346). Resta il fatto che l'idea di riprendere il tema della sofferenza dell'uomo intesa come castigo di una volontà divina imperscrutabile è collegata alle vicende personali dello scrittore, che in questo periodo scriveva alla suocera: «Der liebe Gott straft uns, wer weiß, wofür [...] ich bin ganz ohnmächtig gegen dieses Schicksal» e ancora «Vielleicht hilft endlich Gott» (Bronsen, *Joseph Roth*, p. 384).

²⁵ «Wasserträger», 850: «Mendel war ein jüdischer Wasserträger. Er lebte in einer kleinen galizischen Stadt, an der russischen Grenze».

veniva presentato come non molto saldo nella dottrina ebraica²⁶. Bisognava presentare un protagonista che, pur non essendo ricco e felice come il Giobbe biblico, avesse una sua dignità e una sua “sicurezza” iniziale, che si sentisse apprezzato per la sua funzione e protetto dal piccolo mondo in cui viveva. Inoltre, il finale “miracoloso” doveva essere in qualche modo anticipato, attraverso quasi tutta la narrazione, dal motivo della terra promessa, della terra dei miracoli, di una nuova Palestina. E in effetti, nel romanzo vero e proprio, la terra dei miracoli compare più volte: prima associata – grazie all’opinione generale – agli Stati Uniti d’America²⁷ e poi – nella prospettiva del protagonista e, nel finale, del figlio “miracolato” – sempre più chiaramente identificata con l’Europa²⁸.

Raccontare una storia plausibile voleva anche dire, per Roth, creare una serie di personaggi adeguatamente collocati nel mondo ebraico dell’Europa orientale e tratteggiati in maniera netta, anche se a volte molto rapida. Così, anche un personaggio del tutto secondario come l’anonima moglie del Giobbe biblico diventa qui Deborah, una figura di spicco, con un carattere forte e un proprio travaglio interiore, che a volte tende a mettere in ombra o a rendere meschino il protagonista – quasi a smentire il luogo comune di un Roth vicino ai suoi personaggi nei loro atteggiamenti più maschilisti²⁹. Ma gli altri personaggi – sia pure a volte secondari – non sono da meno. Perfino il carrettiere Sameschkin, che appartiene alla categoria dei temuti, odiati e disprezzati contadini slavi, viene rappresentato a tutto tondo: nelle sue bassezze, ma anche nei rari momenti di umanità³⁰.

²⁶ “Wasserträger”, 864: «Mendel war nicht fest in den Lehren des Judentums».

²⁷ *Hiob*, 76: «Man hatte ihm gesagt, daß Amerika God’s own country hieß, daß es das Land Gottes war, wie einmal Palästina, und New York eigentlich the wonder city, die Stadt der Wunder, wie einmal Jerusalem».

²⁸ Sam (alias Schemarjah), il figlio “americano”, è convinto che il fratello menomato, Menuchim, possa essere guarito in America: «Wenn es möglich wäre, Menuchim hierherzubringen, hier würde er sofort gesund. Die Medizin in Amerika ist die beste in der Welt» (*Hiob*, 79). Ma Menuchim guarisce in Europa ed è convinto che anche la sorella Mirjam, improvvisamente impazzita, possa guarire nel vecchio continente: «Vielleicht wird sie in Europa gesund!» (*Hiob*, 135).

²⁹ Mendel Singer, patriarca d’altri tempi, sostiene che le donne «non valgono nulla» («die Weiber taugen nichts» – *Hiob*, 58) e che «non hanno bisogno di cervello» («Frauen brauchen keinen Verstand» – *Hiob*, 76).

³⁰ Si veda il passo in cui Mendel Singer e Sameschkin ritornano da Dubno, dove il maestro ha affidato a Kapturak l’organizzazione del viaggio verso l’America. Quando, per la rottura del carro, i due sono costretti a passare la notte in mezzo alla campagna e Mendel Singer si mette improvvisamente a piangere sotto il cielo stellato, anche il contadino si

Il nocciolo della narrazione resta tuttavia la problematica del giusto ingiustamente colpito, un tema che, nel libro biblico, viene definito al di là di ogni possibile dubbio: Giobbe non ha peccato e dunque non ha meritato le sue sventure. Né si può pensare che il castigo sia dovuto al comportamento dei figli e delle figlie. È vero che costoro sono soliti «andare a fare banchetti», ma nel “Prologo” è anche scritto che Giobbe, temendo che abbiano peccato e «offeso Dio nel loro cuore», li sottopone ogni volta al rito della purificazione (1,4-5; cfr. 1,13). Inoltre, Dio stesso riconosce di essere stato spinto da satana contro Giobbe «senza ragione, per rovinarlo» (2,3).

Allo stesso modo, Roth si preoccupa di chiarire subito che Mendel Singer è senza peccato, che la sua coscienza è pura e la sua anima casta: non deve pentirsi di nulla, e non c'è nulla che possa desiderare³¹. Nel romanzo, così come nella Bibbia, la sventura arriva dunque immeritata, ma non già come perdita di ricchezze che un ebreo orientale del primo Novecento non può possedere, non già come grave affezione corporea di Mendel Singer (una “piaga” impossibile da sopportare per i lunghi anni richiesti dalla narrazione romanzesca), bensì come grave menomazione del nascituro Menuchim, che a tredici mesi appare già storpio e affetto da epilessia³². Deborah attribuisce la sventura a un incidente avvenuto al terzo mese di gravidanza, quando aveva dovuto, suo malgrado, entrare in una chiesa per recuperare la piccola Mirjam, sfuggitale di mano tra la folla perché attratta dalla magnificenza della funzione religiosa³³. Ma né l'incidente in sé e per sé, né il tocco di superstizione che caratterizza l'ingenua fede di Deborah possono in alcun modo essere assimilati a un peccato.

Chiuso nella sua fede incrollabile e nei suoi pregiudizi verso il mondo slavo e verso i cristiani in genere, Mendel Singer si oppone al ricovero in ospedale del figlioletto³⁴ e deride la moglie per il suo attivismo e per la fi-

sente commosso, consola il poveretto («Schlaf, lieber Jude, schlaf dich aus» – *Hiob*, 58) e lo veglia a lungo.

³¹ *Hiob*, 3: «Sein Gewissen war rein. Seine Seele war keusch. Er brauchte nichts zu beueen, und nichts gab es, was er begehrt hätte». Più avanti si legge che Mendel Singer, il giusto, non fuggiva davanti ad alcuna punizione di Dio: «Mendel Singer aber, der Gerechte, floh vor keine Strafe Gottes» (*Hiob*, 6).

³² *Hiob*, 7: «[Der Doktor] hob den Krüppel hoch und sagte: «Er wird ein Epileptiker».

³³ *Hiob*, 17: «Deborah ist im dritten Monat. [...] Seit diesem Tage weiß Deborah, daß ein Unglück im Anzug ist. Ein Unglück trägt sie im Schoß. Sie weiß es und schweigb». Si veda anche la nota 47.

³⁴ *Hiob*, 7: «Gesund machen kann ihn kein Doktor, wenn Gott nicht will. Soll er unter russischen Kindern aufwachsen? Kein heiliges Wort hören? Milch und Fleisch essen und Hühner auf Butter gebraten, wie man sie im Spital bekommt?».

ducia che ripone nella benedizione-profezia del rabbi³⁵, secondo il quale Menuchim non solo guarirà, ma sarà saggio come pochi, mite e forte, avrà occhi «grandi e profondi», orecchi «limpidi e pieni di risonanza»³⁶. Per ora, tuttavia, il tempo passa invano, i fratelli si vergognano del piccolo Menuchim (tanto che cercheranno di affogarlo nel tino dell'acqua piovana), il grembo di Deborah si fa «secco e sterile» e i due sposi invecchiano «come gemelli», ma separati da un muro d'incomprensione e di fisica estraneità³⁷.

La menomazione di Menuchim equivale alla piaga corporea del Giobbe biblico, ma le disgrazie di un povero ebreo orientale non possono esaurirsi qui. La seconda punizione, agli occhi di Mendel Singer, è costituita dal fatto che i due figli maggiori, Jonas e Schemarjah, vengono dichiarati idonei a servire nell'esercito dello Zar³⁸. Deborah usa i suoi risparmi per ottenere l'emigrazione clandestina di Schemarjah, mentre Jonas, amante dei cavalli, si dichiara disposto a fare il soldato. Entrambi saranno "assimilati" in mondi contrapposti al microcosmo della famiglia ebraico-orientale: il primo in quello dell'amato-odiato liberismo occidentale; il secondo in

³⁵ *Hiob*, 11: «Er lächelte über den Glauben seiner Frau an den Rabbi. Seine schlichte Frömmigkeit bedurfte keiner vermittelnden Gewalt zwischen Gott und den Menschen» (cfr. *Hiob*, 60: «Kein Jude braucht einen Vermittler zum Herrn»). La consapevolezza di questa particolare vicinanza di Dio al fedele è tipica del chassidismo, una sorta di "pietismo" ebraico "radicale" con una sua ben salda tradizione in Volinia fin dal XVIII secolo. – Nel romanzo non solo Mendel, ma anche Deborah riflette, a volte, atteggiamenti ed esperienze di Roth. In questo caso va ricordato che lo scrittore cercò l'aiuto di un "rabbi" orientale (un «Wunderrabbi» orientale) per scacciare la follia dal corpo della moglie (Bronsen, *Joseph Roth*, p. 341). L'attivismo di Deborah è riassunto dal motto «Aiutati che Dio ti aiuta!», che la donna vorrebbe far passare come versetto biblico: «Der Mensch muß sich zu helfen suchen, und Gott wird ihm helfen. So steht es geschrieben, Mendell» (*Hiob*, 26).

³⁶ *Hiob*, 11: «Menuchim, Mendels Sohn, wird gesund werden. Seinesgleichen wird es nicht viele geben in Israel. Der Schmerz wird ihn weise machen, die Häßlichkeit gütig, die Bitternis milde und die Krankheit stark. Seine Augen werden weit sein und tief, seine Ohren hell und voll Widerhall».

³⁷ *Hiob*, 14: «Von nun an war der Schoß Deborahs trocken und fruchtlos. [...] Eine Wand aus kaltem Glas trennte [Deborah] von ihrem Mann». *Hiob*, 16: «Im gleichen Rhythmus alterten ihre Gesichter und ihre Leiber wie Gesichter und Leiber von Zwillingen». Tra questi due passi c'è la scena magistrale in cui Deborah contempla allo specchio il decadimento del suo corpo. Per il tentato fratricidio si veda *Hiob*, 13-14.

³⁸ *Hiob*, 24: «"Wir sind genommen!" sagte Jonas ohne Gruß». A dire il vero, prima di questa, c'è anche una "punizione" minore, che peraltro conduce alla diagnosi della malattia di Menuchim: essendo scoppiato il vaiolo, un medico entra d'autorità nella casa di Mendel Singer per la vaccinazione e scorge per caso il bambino (si veda sopra, alla nota 32).

quello, odiatissimo, dei “cosacchi”. Sia come sia, per Mendel Singer questa è senza dubbio un’altra punizione da sopportare passivamente, perché contro l’imperscrutabile volontà del cielo non c’è possibilità di reazione³⁹. Eppure, quando è solo in casa con Menuchim, il povero padre si domanda «Perché sono punito così?» e si lambicca inutilmente il cervello alla ricerca di un qualche peccato, mentre il figlio – che ormai ha dieci anni – sa dire solo «Mamma, mammal!», si trascina per terra come un cane malato e mostra un tenue barlume negli occhi solo quando sente tintinnare un bicchiere o l’echeggiare delle campane dall’orologio della torre⁴⁰. Nel tormentarsi e nell’interrogarsi quotidiano Deborah, come sempre, si spinge più in là del marito. Quasi reincarnando la moglie del Giobbe biblico, la povera donna si domanda non solo «Per che cosa ci punisce ora [Dio]?», ma anche «Perché è crudele?». Come l’antico eroe, però, Mendel Singer respinge la «bestemmia» e rimane fermo nella sua fede⁴¹. Poco importa che Deborah, avvilita e angosciata per il destino avverso e per la passività del marito, lo consideri soltanto «uno stupido maestro di stupidi bambini»⁴².

Dopo la visita di Mac – il socio americano di Schemarjah, che porta una lettera, dollari e fotografie – il tempo continua a scorrere sempre uguale e indifferente, incurante delle sventure. Ma per la famiglia di Mendel Singer tutto è ormai cambiato. Solo due persone sembrano non cambiare mai: Mendel, che rimane ancora il povero maestro di dottrina ebraica, e Menuchim, che resta quello che è sempre stato dal giorno della sua nascita: «uno storpio»⁴³. Più avanti, in America, suo padre ribadirà che la malattia di Menuchim rappresenta il primo colpo che non ha meritato⁴⁴.

³⁹ *Hiob*, 26: «Ich weiß nicht wofür [Gott] uns straft, zuerst mit dem kranken Menuchim und jetzt mit den gesunden Kindern. [...] Gegen den Willen des Himmels gibt es keine Gewalt».

⁴⁰ *Hiob*, 29: «Und als Mendel sich zu ihm umwandte, sah er, daß der Kleine den Kopf in die Luft streckte, als atmete er den nachhallenden Gesang der Glocken ein. Wofür bin ich so gestraft? dachte Mendel. [...] Wo ist die Sünde? Wo steckt die Sünde?».

⁴¹ *Hiob*, 60: «“Wofür straft [Gott] uns jetzt? Haben wir Unrecht getan? Warum ist er grausam?” / “Du lästert ihn, Deborah, laß mich in Ruh’, ich kann nicht länger mit dir reden.” Und Mendel vertiefte sich in ein frommes Buch».

⁴² *Hiob*, 19: «Mendel Singer, was war er? Ein Lehrer, ein dummer Lehrer dummer Kinder». Si veda anche il passo in cui Deborah esprime tutto il suo disprezzo per il rifiuto del marito di attivarsi per impedire l’arruolamento dei due figli maggiori (*Hiob*, 24-25).

⁴³ *Hiob*, 42: «Nur Menuchim blieb, was er gewesen war, seit dem Tage seiner Geburt: ein Krüppel».

⁴⁴ *Hiob*, 104: «[Menuchims Krankheit war] der erste der Schläge, die ich nicht verdient habe».

Intanto, però, la terza «disgrazia» lo induce a scuotersi dall'abituale passività e rassegnazione. Appena scopre che la figlia Mirjam se la spassa in un campo con un cosacco⁴⁵, Mendel Singer decide di accettare l'invito del figlio "americano" e di raggiungerlo con la famiglia a New York. Forse Mirjam continuerà anche là a correre dietro agli uomini⁴⁶, ma non ci sarà più il rischio che venga risucchiata da quello che Mendel Singer – sempre chiuso nell'angusto microcosmo dell'ebreo orientale – considera il distruttivo mondo dei "cosacchi"⁴⁷.

Per Deborah (e ancor più per Mirjam) la prospettiva di una nuova vita in quella che viene considerata la terra della ricchezza e della libertà è senza dubbio allettante. Menuchim, tuttavia, deve restare a Zuchnow⁴⁸ e viene affidato a una giovane coppia, che in compenso riceve la vecchia casa in usufrutto⁴⁹. Con la sua prima decisione importante, Mendel Singer

⁴⁵ Si veda l'episodio alla fine della cerimonia in cui gli uomini della cittadina salutano la luna nuova (*Hiob*, 43-45), un simbolo cosmico che li unisce alla patria originaria: «Fremd war ihnen die Erde, auf der sie standen, [...] und vertraut nur der Mond, der heute in dieser Welt geboren wurde wie im Lande der Väter, und der Herr, der überall wachte, daheim und in der Verbannung». Per il significato di "rinascita" ("tikkun") attribuito dal chassidismo alla luna nuova si veda Gershom Scholem, "Die religiöse Bedeutung des Neumondtages", in *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Francoforte, Suhrkamp, 1989, p. 199 sgg.

⁴⁶ Poco prima della partenza dei Singer per l'America il lettore viene a sapere che Mirjam s'incontra ancora con un cosacco, o anche con due, a volte con tre: «Eine halbe Stunde später traf sie sich mit einem von [den hundert Soldaten der Kavalleriekaserne] oder auch mit zweien. Manchmal kamen drei» (*Hiob*, 61). Lei stessa si vanta con la madre della propria libertà e dice che in America sarà anche meglio: «In Amerika werde ich noch eher tun, was ich will» (*Hiob*, 62). Si confronti anche l'intesa con «l'uomo dal berretto blu» («der Mann mit der blauen Mütze») – *Hiob*, 68-69) durante il viaggio in treno da Mosca a Brema.

⁴⁷ Nel romanzo, tutti i cosacchi (e tutti i contadini ucraini) richiamano alla mente degli ebrei orientali i terribili massacri e saccheggi (*pogrom*) compiuti dalla maggioranza slava nei confronti della loro gente, e in particolare quelli degli ultimi anni dell'Ottocento. Anche i simboli del cristianesimo sono coinvolti in questa visione negativa. Si veda sopra, alla nota 33, l'episodio in cui Deborah considera segno di sventura incombente il fatto che Mirjam sia entrata in una chiesa. Più avanti penserà che la voce di sua figlia suoni come una delle odiate e temute campane della chiesa («Sie klang wie eine der gehaßten und gefürchteten Kirchenglocken») (*Hiob*, 61).

⁴⁸ *Hiob*, 47: «Wir werden nach Amerika fahren. Menuchim muß zurückbleiben. Wir müssen Mirjam mitnehmen. Ein Unglück schwebt über uns, wenn wir bleiben. [...] Sie geht mit einem Kosaken».

⁴⁹ *Hiob*, 59: «Billes verheiratet im nächsten Monat seine Tochter an den Musikanten Fogl. Bis sie ein Kind bekommen, können die jungen Leute Menuchim behalten. Dafür geben wir ihnen die Wohnung, und wir nehmen kein Geld» (cfr. *Hiob*, 64-65).

si macchia dunque, se non di un peccato, almeno di colpa: quella di abbandonare il figlio malato, sia pure in mani amiche, e sia pure con la speranza che – «se un miracolo lo aiuta» – possa seguirli più avanti⁵⁰. Il rimorso lo tormenterà di continuo, così come non lascerà mai Deborah, sempre memore dell'esortazione del rabbi a non disfarsi del piccolo malato⁵¹. Nell'avvicinarsi della partenza per l'America il povero «idiota» soffre senza potersi esprimere adeguatamente, senza poter mostrare la sua anima, che Dio ha nascosto «nell'impenetrabile manto dell'imbecillità»⁵². Deborah e Mendel vorrebbero fermare tutto, ma ormai è troppo tardi, e la decisione di partire sembra quasi non essere stata presa volontariamente, come se l'America fosse invece piombata loro addosso improvvisamente⁵³. Appena arrivato a New York, Mendel Singer ha la sensazione che l'America lo incalzi, lo faccia a pezzi, lo fracassi. E quando torna in sé, gli sembra che d'ora in poi sarà costretto a vivere «separato da se stesso», gli pare «di aver lasciato se stesso a Zuchnow, vicino a Menuchim»⁵⁴. E Deborah, pur nella diversità di carattere, soffre in maniera non dissimile, non solo perché l'America non sembra un mondo nuovo, ma anche e soprattutto perché le manca Menuchim⁵⁵.

La dolorosa scelta dei due genitori di abbandonare il figlio in Volinia consente a Roth di rappresentare con più efficacia il senso di perdita e di smarrimento della vecchia generazione di ebrei orientali nell'emigrazione verso occidente, ma gli permette anche di predisporre il finale “miraco-

⁵⁰ *Hiob*, 59: «Hilft ihm aber ein Wunder, so kann er uns folgen».

⁵¹ *Hiob*, 11: «Verlaß deinen Sohn nicht, auch wenn er dir eine große Last ist, gib ihn nicht weg von dir, er kommt aus dir, wie ein gesundes Kind»; cfr. *Hiob*, 59: «[Deborah hörte die Worte des Rabbi:] “Verlaß ihn nicht, bleibe bei ihm, als wenn er ein gesundes Kind wäre!”».

⁵² *Hiob*, 65: «Er war ein Idiot, dieser Menuchim! Ein Idiot! Wie leicht sagt man das! Aber wer kann sagen, was für einen Sturm von Ängsten und Sorgen die Seele Menuchims in diesen Tagen auszuhalten hatte, die Seele Menuchims, die Gott verborgen hatte in dem undurchdringlichen Gewande der Blötheit!».

⁵³ *Hiob*, 66: «Es war, als hätten sie, Deborah und Mendel, nicht freiwillig den Entschluß gefaßt, nach Amerika zu gehen, sondern als wäre Amerika über sie gekommen, über sie hergefallen [...]».

⁵⁴ *Hiob*, 74: «Amerika drang auf ihn ein, Amerika zerbrach ihn, Amerika zerschmetterte ihn. Nach einigen Minuten wurde er ohnmächtig. [...] Es war ihm, als wäre er aus sich selbst herausgestoßen worden, von sich selbst getrennt, würde er fortan leben müssen. Es war ihm, als hätte er sich selbst in Zuchnow zurückgelassen, in der Nähe Menuchims».

⁵⁵ *Hiob*, 78: «Sie wußte nicht genau, was ihr fehlte. [...] Aber dieses Amerika war keine neue Welt. Es gab mehr Juden hier als in Kluczýsk, es war eigentlich ein größeres Kluczýsk. [...] Nein, sie wußte nicht genau, was ihr fehlte, Menuchim fehlte ihr [...]».

loso” del suo romanzo, senza peraltro modificare l’essenza della situazione derivata dalla Bibbia: quando la prima disgrazia si abbatte su di lui, Mendel Singer non ha commesso alcun peccato.

Il terzo colpo che si abbatte sul povero emigrato – che ostinatamente rifiuta ogni forma di assimilazione – corrisponde, con le dovute differenze, alla perdita dei figli da parte del Giobbe biblico. Ed è un colpo che arriva quando le cose sembrano, ormai, volgere al meglio. L’esperienza americana provoca reazioni di vario genere nell’animo di Mendel Singer e di sua moglie Deborah. Dopo il primo violento impatto con la realtà frenetica di New York, Mendel Singer riesce perfino a vedere gli aspetti positivi dell’America, a sentirsi quasi a casa sua⁵⁶. Mantiene le sue abitudini quotidiane e continua a vestirsi come a Zuchnow⁵⁷, ma si lascia convincere da Sam (che ha sposato un’americana) e da Mirjam (che si è messa con Mac) che l’America è il paese di Dio, New York la città dei miracoli e l’inglese la lingua più bella⁵⁸. La sua ammirazione per le prospettive future del mondo americano si mescola alla nostalgia per la Russia e si stempera nella misera esistenza quotidiana che l’espatriato ha scelto di condurre anche qui, per non «provocare la collera di Dio» proprio quando le cose cominciano «ad andar bene»⁵⁹.

E in effetti le cose sembrano andare meglio. Mendel Singer sperimenta perfino «la grazia e la gioia», quando da Zuchnow arriva una lettera di Jonas e l’inaspettata notizia che, durante un incendio, Menuchim si è messo a correre gridando “Al fuoco!”⁶⁰. Ma proprio mentre Mac sta progettando un viaggio in Russia per andare a prenderlo (siamo nel luglio-agosto 1914), ecco arrivare la notizia che in Europa è scoppiata la guerra⁶¹. Per salvare Jonas e Menuchim, pensa ora Mendel Singer, forse non basta cantare salmi⁶²! Ciò che ora conta, per lui, non è il “peccato” agli occhi di Dio,

⁵⁶ *Hiob*, 76: «Ja, er war beinahe heimisch in Amerika». Si veda, a questo proposito, anche Jens Stüben, «Siamo stranieri in questo mondo». *Mondi alternativi in funzione di patria*, in «Cultura tedesca» 4 (1995), pp. 98-99.

⁵⁷ *Hiob*, 99: «Genau wie in Zuchnow und wie die ganze Zeit in Amerika war er angezogen».

⁵⁸ *Hiob*, 85: «Er glaubte seinen Kindern aufs Wort, daß Amerika das Land Gottes war, New York die Stadt der Wunder und Englisch die schönste Sprache».

⁵⁹ *Hiob*, 87: «Er hatte Angst. Er wollte nicht übermütig werden. Jetzt, wo alles gutzugehen begann, durfte man nicht Gottes Zorn hervorrufen».

⁶⁰ *Hiob*, 82-84. Si veda, in particolare, *Hiob*, 84: «Er hatte die Gnade erfahren und die Freude».

⁶¹ Si veda sopra, alla nota 11.

⁶² *Hiob*, 89: «Die Kanonen, dachte er, sind laut, die Flammen sind gewaltig, meine

bensì la “colpa” davanti al tribunale della coscienza terrena. E da questo momento, anche se non se ne rende conto, Mendel Singer ha già imboccato (o almeno intravvisto) la strada che conduce alla riconsiderazione critica della sua misera esistenza, basata su quella passività e rassegnazione che Deborah, da sempre, considera insopportabile. Tre anni dopo (è l'aprile 1917) anche gli Stati Uniti entrano in guerra e Sam si arruola volontario insieme a Mac. Quando si viene a sapere che Jonas è disperso, tutti si sforzano di credere che sia stato fatto prigioniero⁶³, ma la notizia portata da Mac al ritorno in patria non può lasciare dubbi sulla sorte dell'altro figlio: Sam è caduto in guerra. Deborah muore di dolore⁶⁴ e Mirjam impazzisce per aver perso il fratello e tradito il suo Mac con l'insignificante Mister Glück⁶⁵.

Nel suo immenso dolore, Mendel Singer attribuisce la colpa di tutte le sue disgrazie all'America, percepisce appieno il senso di perdita della propria identità⁶⁶ e sente ancor più amaramente la mancanza della patria e, con essa, di Menuchim – il più fedele, il più vicino e il più lontano di tutti i morti⁶⁷. Ma quando, nella sua ribellione contro Dio, si appresta a bruciare i libri di preghiera e tutti gli oggetti sacri, ecco che i suoi muscoli si rifiutano di farlo⁶⁸. Accorrono gli amici e, sentito che il vecchio vuole «bruciare Dio»⁶⁹, cercano di fargli comprendere l'errore che lo porta a bestemmiare il Signore. Prende così corpo un dibattito che ha per modello i discorsi di Giobbe e dei tre amici (Elifaz, Bildad, Zofar), il successivo contributo di Eliu e l'intervento – «di mezzo al turbine» – dello stesso Iahve (“Giobbe” 38,1).

Kinder verbrennen, meine Schuld ist es, meine Schuld! Und ich singe Psalmen. Es ist nicht genug! Es ist nicht genug!».

⁶³ *Hiob*, 89: «Aber sie sprachen lange über die Bedeutung des Wortes “verschollen” [...] als schlosse es die Möglichkeit des Todes aus [...]».

⁶⁴ *Hiob*, 93-95.

⁶⁵ *Hiob*, 96-97.

⁶⁶ *Hiob*, 96: «Ich bin nicht Mendel Singer mehr, ich bin der Rest von Mendel Singer. Amerika hat uns getötet. Amerika ist ein Vaterland, aber ein tödliches Vaterland. Was bei uns Tag war, ist hier Nacht. Was bei uns Leben war, ist hier Tod. Der Sohn, der bei uns Schemarjah hieß, hat hier Sam geheißen. In Amerika bist du begraben, Deborah, auch mich, Mendel Singer, wird man in Amerika begraben».

⁶⁷ *Hiob*, 98: «Es war, als hätte er soeben erst die Heimat verloren und in ihr Menuchim, den treuesten aller Toten, den weitesten aller Toten, den nächsten aller Toten».

⁶⁸ *Hiob*, 101: «Sein Herz war böse auf Gott, aber in seinen Muskeln wohnte noch die Furcht vor Gott».

⁶⁹ *Hiob*, 102: «Gott will ich verbrennen».

Anche qui gli amici sono tre (Skowronnek, Rottenberg, Groschel) e alle loro argomentazioni si aggiunge quella di un quarto personaggio (Menkes). Nel romanzo, tuttavia, il confronto sulla giustizia divina è ovviamente molto più conciso e meno teorico di quello che troviamo nel modello biblico, non solo perché il tipo di narrazione lo richiede, ma anche perché i quattro personaggi – la cui fede è già abbondantemente ricoperta dalla «polvere del mondo»⁷⁰ – non possono essere molto saldi nella dottrina ebraica. Ma gli argomenti fondamentali vengono toccati anche qui. La tesi della retribuzione terrena emerge dall'osservazione di Rottenberg, il quale rimprovera a Mendel Singer l'abbandono del figlio malato⁷¹. Al pari del Giobbe biblico, però, il protagonista può facilmente dimostrare di essere senza colpa o peccato: anche l'abbandono di Menuchim (deciso per evitare altre sciagure) è avvenuto quando il ragazzo era già menomato da tempo, così che la sua malattia è stato il primo, e immeritato, colpo che il povero maestro ha dovuto subire⁷².

La differenza fondamentale rispetto al dibattito biblico è che qui i partecipanti conoscono la vicenda di Giobbe tramite i testi sacri e sono dunque al corrente del “retroscena divino” di ciò che è accaduto all'antico eroe: Dio è stato spinto contro di lui da satana, «senza ragione, per rovinarlo» (“Giobbe” 2,3). Ma il primo intervento teso a calmare Mendel Singer sembra rappresentare in chiave moderna, anche le argomentazioni proposte da Dio stesso nei “Discorsi di Iahve” (l'uomo non ha il diritto di mettere sotto accusa l'Onnipotente). Skowronnek afferma, infatti, che «i colpi di Dio hanno un senso nascosto», così che «noi non sappiamo perché siamo puniti»⁷³. Questa è, come si può vedere, la classica risposta alla domanda posta dalla dottrina della teodicea nella ricerca di una conciliazione razionale della bontà e della giustizia di Dio con l'esistenza del male nel mondo. Ma il discorso, nel romanzo, si sposta rapidamente sulla necessità di sopportare la prova in attesa del miracolo finale. A Mendel Sin-

⁷⁰ *Hiob*, 102: «[...] und der Staub der Welt lag schon dicht, hoch und grau auf ihrem alten Glauben».

⁷¹ *Hiob*, 103: «Vielleicht, lieber Mendel, hast du Gottes Pläne zu stören versucht, weil du Menuchim zurückgelassen hast? Ein kranker Sohn war dir beschieden, und ihr habt getan, als wäre es ein böser Sohn».

⁷² *Hiob*, 104: «[Menuchims Krankheit war] der erste der Schläge, die ich nicht verdient habe».

⁷³ *Hiob*, 102: «Du weißt besser als ich, denn du hast viel mehr gelernt, daß Gottes Schläge einen verborgenen Sinn haben. Wir wissen nicht, wofür wir gestraft werden». Il nome del Signore usato nel romanzo è, naturalmente, “Jehovah”, secondo la tradizione europea (si veda sopra, alla nota 8).

ger, che sostiene di essere stato colpito perché «Dio è crudele», e perché lo è soprattutto con i deboli⁷⁴, Rottenberg suggerisce che quella della sventurato amico forse è soltanto una prova, perché – ora come allora – il Maligno ha ottenuto da Dio il permesso di tentare un giusto⁷⁵. Groschel cerca di argomentare che l'accusa mossa contro Dio non è accettabile, dal momento che Giobbe non era un debole, «ma un potente» e che, in fondo, le cose stavano ormai andando bene anche per Mendel Singer⁷⁶. Costui si ribella a una simile forzatura e domanda, polemicamente, se gli amici abbiano mai visto veri miracoli, miracoli come quelli raccontati nell'epilogo del «Libro di Giobbe»⁷⁷. La risposta che viene da Menkes non tiene conto del «retroscena divino» e si rifugia nella nozione di responsabilità collettiva: Dio non compie più i veri grandi miracoli perché il mondo non ne è più degno, e un'eccezione per Mendel Singer sarebbe comunque preclusa dal fatto che anche lui deve pagare per i peccati dell'intera comunità⁷⁸.

L'assenza di un qualsiasi intervento diretto di Dio (peraltro difficilmente collocabile in un romanzo del Novecento) fa sì che Mendel Singer, a differenza di Giobbe, non abbia la possibilità, se anche lo volesse, di pentirsi e di riconoscere il mistero dell'onnipotenza e della sapienza di Dio. Alle domande sulla giustizia divina che lo hanno assillato finora sa dare ormai una sua risposta ben precisa: Dio ha sempre odiato il suo servo fedelissimo (che invece lo ha sempre amato) e gli ha inferto colpi talmente duri che, ormai, non può fargli più nulla, se non ucciderlo. Ma, essendo oltremodo crudele, Dio si rifiuta di liberarlo dalla sua terribile condizione terrena⁷⁹. A Groschel, che gli ricorda una possibile punizione anche nel-

⁷⁴ *Hiob*, 102-103: «Gott ist grausam [...]. Nur die Schwachen vernichtet er gerne». Per rendere più concreta la rappresentazione della crudeltà e dei capricci del Signore, Mendel Singer paragona Dio al peggior capo della polizia («isprawnik») della Russia zarista.

⁷⁵ *Hiob*, 103: «Auch er lästerte Gott. Und doch war es nur eine Prüfung gewesen. Was wissen wir, Mendel, was oben vorgeht? Vielleicht kam der Böse vor Gott und sagte wie damals: Man muß einen Gerechten verführen. Und der Herr sagte: Versuch es nur mit Mendel, meinem Knecht».

⁷⁶ *Hiob*, 103: «Und da siehst du auch, [...] daß dein Vorwurf ungerecht ist. Denn Hiob war kein Schwacher, [...] sondern ein Mächtiger. Und auch du warst kein Schwacher [...]».

⁷⁷ *Hiob*, 104: «Habt ihr schon wirkliche Wunder gesehen mit euren Augen? Wunder, wie sie am Schluß von «Hiob» berichtet werden?».

⁷⁸ *Hiob*, 104: «Obwohl Gott alles kann, [...] so ist doch auszunehmen, daß er die ganz großen Wunder nicht mehr tut, weil die Welt ihrer nicht mehr wert ist. Und wollte Gott sogar bei dir eine Ausnahme machen, so stünden dem die Sünden der andern entgegen».

⁷⁹ *Hiob*, 105: «Alle Jahre habe ich Gott geliebt, und er hat mich geübt. [...] Er kann mich nur noch töten. Aber dazu ist er zu grausam. Ich werde leben, leben, leben». Il

l'aldilà, Mendel Singer risponde che non ha paura, perché ha già sofferto «tutte le pene dell'inferno», e il diavolo (essendo meno potente) è senza dubbio anche meno crudele di Dio⁸⁰.

A questo punto i quattro amici restano senza parole e la narrazione può continuare verso l'epilogo del romanzo, un momento accuratamente preparato con vari dettagli e indicazioni temporali: il trasferimento dell'ormai vecchio e cadente Mendel Singer presso gli Skowronnek, nel cui negozio di fonografi, dischi e spartiti presta servizio come tutt'fare; il matrimonio della vedova di Sam con Mac; il trionfo della rivoluzione bolscevica⁸¹; la fine della Prima Guerra Mondiale. Mendel Singer, ormai, vive soltanto di ricordi e di amarezza, convinto che non potrà più rivedere né Jonas né Menuchim, privato perfino della consolazione che prima gli veniva dalla preghiera e dalla vicinanza con Dio.

Ma la speranza, almeno quella di poter tornare in patria, si riaffaccia improvvisamente quando Mendel Singer ascolta una canzone appena giunta dall'Europa, una canzone così bella e misteriosa che il poveretto non può fare a meno di esclamare: «Com'è possibile che il mondo intero sia inciso su un disco così piccolo?»⁸². Per ora Mendel Singer si commuove e piange, ma ben presto apprenderà con stupore che il brano musicale è intitolato «La canzone di Menuchim» e più avanti si ritroverà a sorridere e a progettare di nascosto il ritorno in patria – nella patria che anche tutti gli amici e conoscenti hanno ritrovato in quelle note struggenti, ascoltate per sedici volte di seguito⁸³.

Il piano è tuttavia destinato a rimanere tale. Proprio quando anche gli amici e vicini hanno ormai notato, pur senza afferrarne le implicazioni, il cambiamento avvenuto nel vecchio maestro⁸⁴, ecco che il gelataio Frisch viene a sapere dal cugino Berkovitsch che il suo direttore d'orchestra (un

passo è quasi un rimando al destino dell'ebreo errante, a quell'Ahasvero che qualcuno ha voluto ritrovare anche nell'autore stesso – si veda sotto, alla nota 116.

⁸⁰ *Hiob*, 105: «Alle Qualen der Hölle habe ich schon gelitten. Gütiger als Gott ist der Teufel. Da er nicht so mächtig ist, kann er nicht so grausam sein. Ich habe keine Angst, meine Freundel».

⁸¹ *Hiob*, 110: «Über Rußland regierte kein Zar mehr».

⁸² *Hiob*, 112: «Wie ist es möglich, daß die ganze Welt auf so einer kleinen Platte eingraviert ist?».

⁸³ *Hiob*, 112: «Allmählich füllte sich [Skowronneks] Laden mit den verspäteten Nachbarn. Keiner sprach. Alle hörten das Lied und wiegten im Takt die Köpfe. / Und sie hörten es sechzehnmal, bis sie es auswendig konnten».

⁸⁴ *Hiob*, 114: «Dennoch erschien Mendel seinen Freunden wie den Nachbarn in diesem Frühling verändert».

compositore di genio originario di Zuchnow) sta cercando un certo Mendel Singer. Il giovane Alexej Kossak (che resterà a New York soltanto per poco tempo) porta il cognome di Deborah ed è l'autore della meravigliosa "Canzone di Menuchim". Pur consapevole di tutto questo, Mendel Singer preferisce non andare a trovare il parente e si limita a conservarne la fotografia, perché impressionato soprattutto dagli occhi del giovane compositore, simili a quelli dei profeti sognati da ragazzo⁸⁵. Ma durante la cena pasquale – quando l'enumerazione cantata dei miracoli di Dio in favore del popolo ebraico fa sì che anche Mendel Singer quasi riesca a riconciliarsi con il suo «piccolo destino personale»⁸⁶ – ecco che Alexej Kossak bussa alla porta degli Skowronnek e viene invitato a sedersi con gli altri, mentre in tutti i commensali l'attesa di un miracolo si è ormai fatta quasi palpabile grazie all'odore delle candele, al buon vino bevuto, all'insolita luce gialla e all'antica melodia⁸⁷.

E il miracolo consiste in questo: che il giovane genio musicale, l'elegante e distinto giovanotto venuto dall'Europa con notizie (sia pure vaghe) di Jonas e una bella somma di denaro per Mendel Singer⁸⁸ altri non è che Menuchim, amorevolmente curato da un medico di Pietroburgo fino alla completa guarigione e alla scoperta del genio musicale che si nascondeva «nell'impenetrabile manto dell'imbecillità»⁸⁹. Dopo che tutto il quartiere è accorso per «vedere il miracolo»⁹⁰, Menuchim conduce il padre (che

⁸⁵ *Hiob*, 120: «Er hat [diese Augen] schon gesehn, geträumt, als kleiner Junge. Vor Jahren, als er anfing, die Bibel zu lernen, waren es die Augen der Propheten».

⁸⁶ *Hiob*, 122: «Skowronnek begann, die Legende vorzusingen, und alle wiederholten seine Worte, [...] die] gesungene Aufzählung der einzelnen Wunder [...]. Und selbst Mendel stimmte [diese Melodie] milde gegen den Himmel, der vor viertausend Jahren freigebig heitere Wunder gespendet hatte, und es war, als würde durch die Liebe Gottes zum ganzen Volk Mendel mit seinem eigenen kleinen Schicksal beinahe ausgesöhnt». Roth usa (per es. a p. 113) il termine "Ostern" (che in origine indicava una festività pagana primaverile) invece di "Pessach-Fest" o "Passah" (quest'ultimo oggi presente in ogni vocabolario tedesco), che designano la Pasqua ebraica, ovvero la festa con cui si ricorda la liberazione dalla schiavitù dell'Egitto con il passaggio (ebraico "pesah") del Mar Rosso.

⁸⁷ *Hiob*, 123: «Der Geruch der Kerzen, der Genuß des Weins, das gelbe, ungewohnte Licht und die alte Melodie hatten die Erwachsenen und die Kinder so nah an die Erwartung eines Wunders gebracht, daß ihr Atem für einen Augenblick aussetzte [...]».

⁸⁸ La somma di denaro, che rappresenta il controvalore della casa di Mendel Singer a Zuchnow (ora acquistata da Kossak), sarà poi devoluta in beneficenza dal vecchio emigrato (*Hiob*, 125 e 131).

⁸⁹ Si veda sopra alla nota 52 e si confrontino la nota 40 e *Hiob*, 126, 132-133.

⁹⁰ *Hiob*, 130: «[Skowronnek:] "Ein Wunder ist geschehn! Kommt zu mir und seht es an!"».

si sente già nella beatitudine del cielo)⁹¹ nel grande albergo in cui alloggia, e alimenta in lui la speranza che anche Mirjam possa guarire, magari in Europa⁹², dove forse sarà possibile ritrovare anche Jonas. Così, mentre i ricordi e le speranze si affollano nella sua mente, Mendel Singer si addormenta rasserenato, come per riposarsi – scrive Roth con sottile ironia – «dal peso della felicità e dalla grandezza dei miracoli»⁹³.

Naturalmente, il finale del romanzo non può riprendere troppo da vicino i particolari narrativi dell'epilogo del "Libro di Giobbe", ma i dettagli dell'esperienza americana del povero ebreo orientale non devono farci dimenticare che Roth, in questo suo lavoro, non perde mai di vista la sua fonte primaria e le problematiche connesse alla vicenda dell'antico eroe. Dopo essere accorso con altri alla casa degli Skowronnek, il saggio Menkes ricorda l'inutilità delle parole usate dagli amici per consolare l'afflitto nell'ora della disperazione. Ora che Mendel Singer sperimenta su di sé la potenza del miracolo divino, conclude Menkes, è chiaro che «grandi sono i miracoli che l'Eterno compie, ancora oggi, come alcune migliaia di anni fa»⁹⁴.

Il rimando all'epilogo del "Libro di Giobbe" non potrebbe essere più esplicito. Ma mentre nel libro sapienziale Dio restituisce al suo servo tutti i beni di un tempo, raddoppiati, e fa sì che possa avere ancora sette figli e tre figlie, Mendel Singer può solo immaginare un futuro allietato dai nipotini che Menuchim gli darà⁹⁵. Può solo sperare di poter ritrovare Jonas e di rivedere Mirjam di nuovo a casa, bella come nessuna, proprio come le figlie di Giobbe⁹⁶. Può solo figurarsi (forse perché il cielo è così azzurro)

⁹¹ *Hiob*, 131-132: «[Mendel Singer] stieg in den Lift und sah sich im Spiegel neben seinem Sohn, er schloß die Augen, denn er fühlte sich schwindlig werden. Er war schon gestorben, er schwebte in den Himmel, es nahm kein Ende».

⁹² *Hiob*, 135: «"Heute noch werde ich [Mirjam] sehen, mit Ärzten sprechen. Alles wird gut werden, Vater. Vielleicht nehmen wir sie mit. Vielleicht wird sie in Europa gesund!"».

⁹³ *Hiob*, 136: «Und er ruhte aus von der Schwere des Glücks und der Größe der Wunder».

⁹⁴ *Hiob*, 130: «Nun erlebst du ein Wunder am lebendigen Leibe. [...] Groß sind die Wunder, die der Ewige vollbringt, heute noch wie vor einigen tausend Jahren».

⁹⁵ Si veda il passo in cui, guardando una fotografia della famiglia del medico di Pietroburgo che ha curato Menuchim, Mendel Singer immagina di vedere la futura nuora e i figli di suo figlio: «Er nahm noch einmal das Bild vor. Da war seine Schwiegertochter, Menuchims Frau, da waren die Enkel, Menuchims Kinder».

⁹⁶ *Hiob*, 134: «Am blaßblauen Himmel standen ein paar weiße Wölkchen. Unter diesem Himmel war es Mendel recht, zu glauben, daß Jonas sich einmal wieder einfinden würde und Mirjam heimkehren, "schöner als alle Frauen der Welt", zitierte er im stillen».

una lunga e serena vecchiaia, prima che una buona morte lo colga (così sta scritto nel “Libro di Giobbe”) «sazio di vita»⁹⁷.

Mendel Singer può solo sperare e sognare, perché la sua non è un’esperienza vissuta in un’antica leggenda, ma un qualcosa di concreto e reale che appartiene a un’epoca in cui forse anche Dio è costretto a «compiere solo miracoli modesti»⁹⁸. Ciò che più conta, tuttavia, è che anche qui – così come nel “Libro di Giobbe” – la domanda fondamentale resta senza risposta: perché mai la giustizia divina dovrebbe affliggere un giusto? Le conseguenze, nel romanzo, sono tuttavia diverse: mentre Giobbe riconosce infatti il mistero dell’onnipotenza e della sapienza di Dio e si sottomette alla volontà del Signore prima di ritrovarne i favori, Mendel Singer rimane chiuso nel suo rifiuto di rivolgersi a Dio e di accettare la sua imperscrutabile giustizia. E mentre Giobbe salva gli amici dalla punizione divina grazie alle sue preghiere, Mendel Singer non prega più, perché ormai è convinto che Dio non possa essere toccato né dall’odio né dalla devozione⁹⁹. Sebbene influenzato dall’atmosfera dei canti corali durante la cena pasquale, la bocca di Mendel Singer si mostra fino all’ultimo piuttosto restia a celebrare la festa¹⁰⁰. E perfino quando scopre di avere davanti a sé l’amato Menuchim, il vecchio padre – pur sopraffatto dalla felicità – non ringrazia il Signore, ma gli amici che gli sono stati vicini¹⁰¹. Se parla di Dio, lo fa soltanto per ribadire che forse non si cura dei grandi e piccoli peccati commessi dagli uomini. E quando sembra riconoscere la sua grandezza («È così grande che la nostra cattiveria diventa piccolissima»¹⁰²), il suo intento è quello di giustificare un “peccato” che sta per compiere:

Nell’Epilogo del libro sapienziale si legge che «in tutta la terra non si trovarono donne così belle come le [tre] figlie di Giobbe» (42,15).

⁹⁷ *Hiob*, 134: «Er selbst, Mendel Singer, wird nach späten Jahren in den guten Tod eingehen, umringt von vielen Enkeln und “satt am Leben”, wie es im “Hiob” geschrieben stand».

⁹⁸ Lo sostiene Menkes durante la discussione sulla giustizia divina: «Heute aber ist die Welt überall bewohnt [...]. Also muß Gott heutzutage nur mäßige Wunder vollbringen» (*Hiob*, 104).

⁹⁹ *Hiob*, 107: «Obwohl Mendel mit Gott böse war, herrschte Gott noch über die Welt. Der Haß konnte ihn ebensowenig fassen wie die Frömmigkeit».

¹⁰⁰ *Hiob*, 125: «Er schüttelte den Kopf, daß sein tiefer Bart über die aufgeschlagenen Blätter des Buches strich, als wollte sich der Bart Mendels an dem Gebet beteiligen, da der Mund Mendels so sparsam feierte». Il riferimento, qui, è al tipico oscillare del busto (e con esso della testa) durante la cantilena della preghiera chassidica.

¹⁰¹ *Hiob*, 130: «“Ich danke euch”, sagte er. “Ohne eure Hilfe hätte ich diese Stunde nicht erlebt. Seht euch meinen Sohn an!”».

¹⁰² *Hiob*, 131: «Er ist so groß, daß unsere Schlechtigkeit ganz klein wird».

quello di salire su un'automobile (l'automobile del figlio) in un giorno di festa. Mendel Singer, insomma, non è più «uno stupido maestro di stupidi bambini»¹⁰³. Pur essendo sempre vissuto nel suo piccolo microcosmo, ha conosciuto il dolore e la disperazione e ha visto crollare, con i propri occhi o con quelli del contemporaneo, «un paio di mondi»: il microcosmo dell'unità familiare, la Russia zarista e l'impero austro-ungarico. Grazie a tutto ciò Mendel Singer è diventato «saggio», ovvero non più condizionato dal suo vecchio credo religioso – tanto da consigliare alla vedova di Sam (anche lei ebrea) di risposarsi con un cristiano¹⁰⁴.

Né va dimenticato che la “miracolosa” guarigione di Menuchim era stata annunciata, non solo dal rabbi¹⁰⁵, ma anche dal medico che aveva casualmente scoperto il bambino al tempo dell'epidemia di vaiolo a Zuchnow: «Ma forse potrei guarirlo», aveva detto, «C'è vita nei suoi occhi»¹⁰⁶. E il “miracolo”, comunque, si è compiuto grazie alla medicina moderna¹⁰⁷ e alle amorevoli cure della famiglia del medico russo. Nel momento della gioia incontrollabile, il miracolo annunciato da Skowronnek a tutto il quartiere rappresenta, per Mendel Singer, il compimento della profezia del rabbi, nel ricorrente ricordo della moglie Deborah¹⁰⁸. Ma la realtà delle cose è ben diversa, e il vecchio emigrato mostra ben presto di esserne consapevole. Nel passo in cui parla con Menuchim della povera Mirjam, è chiaro che – per lui come per il figlio – “miracolo” significa semplicemente “guarigione insperata”:

¹⁰³ Si veda sopra, alla nota 42.

¹⁰⁴ *Hiob*, 100: «Hör zu, Vegal Mac war Schemarjahs Freund, Mirjam hat er geliebt, ich weiß, er ist kein Jude, aber ihn sollst du heiraten, nicht den Mister Glück! [...] Wundere dich nicht, ich bin nicht verrückt. Alt bin ich geworden, ein paar Welten habe ich zugrunde gehn sehn, endlich bin ich klug geworden. Alle die Jahre war ich ein törichter Lehrer. Nun weiß ich was ich sage».

¹⁰⁵ Si veda sotto, alla nota 108.

¹⁰⁶ *Hiob*, 7: «Aber ich könnte ihn vielleicht gesund machen. Es ist Leben in seinen Augen».

¹⁰⁷ Si confronti Wolfgang Müller-Funk, *Joseph Roth*, Monaco, Beck, 1989, p. 127, dove si dice che, in questo caso, la medicina moderna ha in un certo qual modo preso il «posto vacante» del miracolo.

¹⁰⁸ *Hiob*, 130: «Der Schmerz wird ihn weise machen, die Häßlichkeit gütig, die Bitternis milde und die Krankheit stark». Deborah hat es gesagt. Er hört noch ihre Stimme». Mendel Singer trascura qui una parte della profezia: «Seine Augen werden weit sein und tief, seine Ohren hell und voll Widerhal» (*Hiob*, 11). Per gli occhi «grandi e profondi», che rappresentano l'intelligenza e la saggezza, si veda sopra, alla nota 85. Gli orecchi «limpidi e pieni di risonanza» rimandano al talento musicale che si nascondeva in Menuchim.

Mendel sospirò. “Mirjam”, ripeté. [...] “Ora è perduta, nessuna medicina può aiutarla”. “Andremo da lei”, disse Menuchim. “Io stesso, padre, non sono stato forse guarito?”.

Sì, Menuchim aveva ragione. L'uomo è incontentabile, si disse Mendel. Appena ha vissuto un miracolo, ne vuol vedere subito un altro.¹⁰⁹

Così, pur essendo ricolmo di felicità per il figlio “miracolato”, il vecchio ebreo orientale non sembra affatto ritrovare Dio. Pare invece riscoprire la bellezza del mondo (perfino in una réclame luminosa di New York)¹¹⁰ e assaporare per la prima volta la libertà che gli deriva dall'abbandono del suo microcosmo religioso ed esistenziale, qui simboleggiato dal suo consueto berretto di seta a coste. Il passo acquista particolare rilevanza se si considera che, secondo la tradizione, l'ebreo col capo scoperto si espone al distruttivo splendore della presenza di Dio:

Provò uno strano e anche assurdo desiderio di togliersi il vecchio berretto di reps di seta e di lasciar splendere il sole sul suo vecchio cranio. E per la prima volta in vita sua Mendel Singer si scoprì la testa di sua spontanea volontà, come aveva fatto soltanto nell'ufficio e nel bagno.¹¹¹

¹⁰⁹ *Hiob*, 133: «Mendel seufzte. “Mirjam”, wiederholte er. [...] “Jetzt ist sie verloren, keine Medizin kann ihr helfen.” “Wir werden zu ihr gehn”, sagte Menuchim. “Ich selbst, Vater, bin ich nicht geheilt worden?” / Ja, Menuchim hatte recht. Der Mensch ist unzufrieden, sagte sich Mendel. Eben hat er ein Wunder erlebt, schon will er das nächste sehn». Si veda anche sopra, alla nota 92.

¹¹⁰ *Hiob*, 132: «Es war eine Reklame für eine neue Limonade. Mendel bewunderte sie als die vollkommenste Darstellung des nächtlichen Glücks und der goldenen Gesundheit». Più avanti Mendel Singer si ritrova a godere anche delle bellezze della natura americana, in un ambiente che è quasi quello di un altro mondo: «Und sie gelangten in eine Welt, wo der weiche Sand gelb war, das weite Meer blau und alle Häuser weiß. [...] Die Amseln hüpfen dicht an ihn heran. [...] Die Wellen des Meeres plätscherten mit sanftem, regelmäßigem Schlag an den Strand». Almeno in questo passo del suo *Giobbe* (ma non è il solo) la famosa ostilità di Roth nei confronti degli Stati Uniti d'America (che peraltro Roth non conosceva) lascia il posto a una visione idilliaca che prescinde da ogni preconcetto ideologico o sentimentale.

¹¹¹ *Hiob*, 134: «Er fühlte ein merkwürdiges und auch verbotenes Verlangen, die Mütze aus altem Seidenrips abzulegen und die Sonne auf seinen alten Schädel scheinen zu lassen. Und zum erstenmal in seinem Leben entblößte Mendel Singer aus freiem Willen sein Haupt, so wie er es nur im Amt getan hatte und im Bad». Ben altra è l'interpretazione, anche con riferimento a questo passo, di Ulrich Greiner, *Che cosa amiamo se amiamo Joseph Roth?*, in «Cultura tedesca» 4 (1995), pp. 22-23, secondo il quale la storia di Mendel Singer «non ha bisogno di dubbi moderni né di motivazioni razionali esterne».

Il *Giobbe* di Roth rappresenta dunque una vera e propria rilettura, in chiave moderna, del “Libro di Giobbe”, e ciò non solo per l’ambientazione, le tecniche narrative e i momenti dialogici, ma anche e soprattutto per lo sbocco dato alla situazione. A maggior ragione, allora, viene a perdere consistenza la tesi di chi sostiene che il *Giobbe* rothiano è un romanzo fallito, perché il suo autore – non sapendo come concluderlo – lo avrebbe trasferito sul piano della favola a lieto fine grazie a un finale “miracoloso”, vale a dire sostanzialmente poco credibile¹¹². Dato il modello originario, una chiusa che richiamasse il miracolo era pressoché inevitabile, ma ciò non ha impedito a Roth di presentare una situazione che è “lieta” soltanto per quanto riguarda il vecchio padre che ritrova il figlio ormai considerato perduto e si abbandona alle sue cure e alla sua saggezza dopo innumerevoli momenti di sofferenza e di sconforto¹¹³. Per il resto, si può dire che il finale del romanzo rappresenta la sconfitta dell’uomo giusto che non trova risposta ai suoi assillanti perché e deve riconoscere il fallimento della propria impostazione religiosa ed esistenziale anche quando il suo atteggiamento ribelle si è notevolmente attenuato. Mentre Giobbe, infatti, riconosce il mistero dell’onnipotenza e della sapienza di Dio, si pente e si sottomette pur non avendo ricevuto risposta alle sue domande sulla giustizia divina, Mendel Singer resta sostanzialmente ostile a un Dio che colpisce duramente i giusti in un modo che gli sembra del tutto arbitrario, secondo un modello che la Bibbia stessa ci presenta quasi come capriccio divino¹¹⁴.

L’atmosfera del finale, che tanto deve alla presenza di Menuchim, all’abbandono del “ghetto” americano e all’arrivo della primavera, non può farci dimenticare che Mendel Singer scopre, non solo nuovi orizzonti di vita, ma anche un mondo in cui la giustizia divina sembra doppiamente arbitraria: perché consente che un figlio nasca storpio ed epilettico nella famiglia più devota a Dio e che questo stesso figlio, abbandonato dai genitori, ricompaia più avanti, quasi per caso, come musicista di fama interna-

¹¹² Si veda sopra, alla nota 9.

¹¹³ Pochi mesi prima della sua morte (Parigi, 27 maggio 1939) Roth espresse qualche riserva sulla rappresentazione del dolore nel suo *Giobbe*, giudicata «troppo gradevole e debole»: «[Das Buch] ist mir zu virtuos in seinem Geigenton: Paganini; das Leid ist zu schmackhaft und weich» – si veda Hans Natonek, «Joseph Roth», in *Die neue Weltbühne* 35 (1930), p. 680. Il giudizio si spiega facilmente con il fatto che Roth era ormai profondamente preoccupato per il ben più concreto e immediato pericolo che si profilava per gli ebrei nei territori controllati dal regime di Hitler.

¹¹⁴ Come si ricorderà, Dio stesso riconosce di essere stato spinto da satana contro Giobbe «senza ragione, per rovinarlo» (2,3).

zionale, senza che ci sia stato bisogno del pentimento di un padre che ha più volte maledetto e bestemmiato il Signore.

Sostenere, come ha fatto qualcuno, che la fede di Mendel Singer viene alla fine salvata dal miracolo, o che il dubbioso finalmente riceve una risposta positiva¹¹⁵, significa non solo dimenticare che lo stesso Roth ebbe una volta a dichiarare che il suo Giobbe non trova Dio¹¹⁶, ma anche e soprattutto leggere il testo come se il suo autore seguisse passivamente il modello biblico e non cercasse invece di offrirne un'interpretazione moderna e problematica, facendo uso anche di quell'ironia malinconica che contraddistingue molte sue opere. La verità è che, nel finale del romanzo, Mendel Singer è molto più vicino a Roth di quanto possa sembrare a prima vista¹¹⁷, perché il Dio che colpisce il giusto senza motivo e che poi lo “ricompensa” arbitrariamente è un Dio enigmatico che non può soddisfare la ricerca né dello stesso Mendel Singer – che ha ormai perduto l'ingenua e timorosa fiducia iniziale – né di Joseph Roth, che ha sempre, ma inutilmente, sperato di trovare in lui quell'ordine perfetto che il mondo non poteva dargli.

Non a caso, Mendel Singer può riconoscere la potenza ordinatrice di Dio soltanto prima della sua ribellione contro il Signore, e non già, come nel caso dell'eroe biblico, dopo l'atto di sfida e di contestazione. Per il Mendel Singer ancora ingenuo, il Leviatano che si attorciglia nelle profondità del mare create da Dio è semplicemente «il pesce sacro che i devoti e giusti mangeranno il giorno del giudizio»¹¹⁸. Per Giobbe, invece, è il terribile mostro marino che rappresenta il caos primitivo, sconfitto e soggiogato da Dio, ed è quindi la prova migliore dell'incontrastabile potenza del Signore in quei “Discorsi di Iahve” (“Giobbe” 40,25-41,26) che lo inducono alla sottomissione. Ma per il vecchio Mendel Singer, così come per lo scrittore che ne racconta la storia, il Leviatano è il caos che ancora minaccia il creato: perché nel mondo moderno Dio si nasconde all'uomo e lo lascia nelle più gravi difficoltà, magari dopo averlo colpito duramente.

¹¹⁵ Una tesi sostenuta anche da Bronsen, *Joseph Roth*, p. 387 e 391.

¹¹⁶ «Mein Hiob findet ihn nicht» – si veda E. K. Gärtner, «Ein Ahasver unserer Zeit. Versuch eines Lebensbildes des Dichters Joseph Roth», in *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 24.08.1956.

¹¹⁷ Sullo “scetticismo” di Roth si veda, per es., Bernd Hüppauf, «Joseph Roth. “Hiob”. Der Mythos des Skeptikers», in Günter E. Grimm e Hans-Peter Bayerdörfer (curr.), *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Königstein/Ts., Athenäum, 1985, p. 309 sgg.

¹¹⁸ *Hiob*, 70: «Tief auf [dem Grund des Meeres] ringelte sich Leviathan, der heilige Fisch, den am Tag des Gerichts die Frommen und Gerechten speisen werden».

Il disagio causato dal “disordine” che caratterizza il mondo moderno non è certo una novità nella produzione letteraria di Roth, nella quale anzi rappresenta uno dei motivi ricorrenti. Ma intorno al 1934, e dunque a pochi anni di distanza dal suo *Giobbe*, colui che potremmo definire “lo scrittore della patria irraggiungibile” si spinge ancor più in là. Nel suo racconto *Il Leviatano*¹¹⁹, infatti, ci fa intravedere un’assoluta ripulsa del mondo moderno, rispetto al quale è forse preferibile un’immaginaria patria caotica e primigenia (anche se distruttiva), una patria che il protagonista cerca nelle profondità marine abitate dal mostro biblico e mitologico:

A volte sognava che il grande mare [...] avrebbe, un giorno, sommerso la Russia, e in particolare proprio quella metà sulla quale viveva lui. Così il mare, al quale non sperava di arrivare mai, sarebbe allora venuto da lui, il mare possente e ignoto con lo smisurato Leviatano sul fondo e con tutti i suoi segreti dolci e amari e salini.¹²⁰

E nel finale del racconto, dopo che la nave è affondata con il suo intero carico di uomini e cose, il narratore interviene per chiarire il destino del protagonista, un commerciante di coralli del tutto particolare:

Ma per quanto riguarda Nissen Piczenik, che allora parimenti scomparve, non si può dire che sia semplicemente affogato come gli altri. Era piuttosto ritornato a casa – lo si può raccontare in buona coscienza – dai coralli, sul fondo dell’oceano, dove si attorciglia il possente Leviatano.¹²¹

¹¹⁹ *Der Leviathan*, Amsterdam, Querido, 1940. Nel dicembre 1934 ne era già apparsa una parte sul giornale parigino *Das neue Tagebuch*, sotto il titolo originario di *Der Korallenhändler*.

¹²⁰ «Er träumte manchmal davon, daß das große Meer [...] eines Tages Rußland überschwemmen würde, und zwar just jene Hälfte, auf der er lebte. Dann wäre also die See, zu der er niemals zu gelangen hoffte, zu ihm gekommen, die gewaltige, unbekannte See mit dem unmeßbaren Leviathan auf ihrem Grunde und mit all ihren süßen und herben und salzigen Geheimnissen» – Fritz Hackert (cur.), *Joseph Roth. Werke 6. Romane und Erzählungen 1936-1940*, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1991, p. 549.

¹²¹ «Was aber Nissen Piczenik betrifft, der ebenfalls damals unterging, so kann man nicht sagen, er sei einfach ertrunken wie die anderen. Er war vielmehr – dies kann man mit gutem Gewissen erzählen – zu den Korallen heimgekehrt, auf den Grund des Ozeans, wo der gewaltige Leviathan sich ringelt». Roth aggiunge poi: «[...] ich bürgte dafür, daß er zu den Korallen gehört hat und daß der Grund des Ozeans seine einzige Heimat war» – Fritz Hackert (cur.), *Joseph Roth. Werke 6. Romane und Erzählungen 1936-1940*, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1991, p. 574.

Stefan Krammer
(Wien)

Mächtiges Schweigen
Herrschaftsverhältnisse in Thomas Bernhards Dramen

«Das Nichtausgesprochene war es wohl, bei diesem Mann der Sprache»¹, so der «Theatermacher»-Darsteller Traugott Buhre, das literarische Werk Thomas Bernhards kommentierend und ihm gleichsam seinen Platz zwischen Wortgewalt und Schweigsamkeit zuordnend. Thomas Bernhard ist durch seine Wortkunst geradezu zum Klassiker der zeitgenössischen Literatur geworden, seine nichtendenwollende Rede zieht seine perpetuierenden Kreise, die permanenten Wiederholungen scheinen keine Pause, kein Innehalten zu kennen². Doch wenn Bernhards Figuren endlos sprechen, wird unausgesprochen das präsent, von dem die Rede ablenkt. Die Sprache schweigt sich mächtig aus, durch ihre übersteigerte Präsenz an Worten verwirklicht sie geradezu ihre widerhallende Negation: Schweigen. Genau darum scheint es auch Bruscon im «Theatermacher» zu gehen,

¹ Interview mit Traugott Buhre in: Hoell, Joachim et al. (Hg.): Thomas Bernhard – eine Einschärfung. Berlin 1998, S. 63.

² Gargani widmet eine ganze Arbeit «dem unendlichen Satz» Thomas Bernhards. (Gargani, Aldo Giorgio: Der unendliche Satz. Wien 1997.) Siehe auch Vogt, der die Sprache Bernhards folgendermaßen charakterisiert: «Die oftmals ausufernden, kreiselnden, sich in Beschimpfungstraden und Übertreibungen verlierenden Monologe der Protagonisten sind als Versuche anzusehen, unter der Bedingung der gestörten Kommunikation wieder zur Sprache zurückzufinden. Zu einer Sprache, die es ermöglicht, sich Rechenschaft abzulegen über die eigenen Existenzbedingungen. Das Sprechen von Bernhards Protagonisten ist immer ein hastiges, ein atemloses, aus Angst vor dem Ersticken geborenes. Es ist die Angst vor dem Verstummen, die Bernhards Protagonisten bewegt, immer wieder zu reden. Die Sprache selbst trägt die Zeichen der Verletzung, wenn die Sätze mitunter endlos ausufernd, sich in einer monotonen Folge von Variationen zu verlieren drohen und zu Fragmenten zerfallen» (Vogt, Steffen: Zur Sprache bringen. Thomas Bernhard als politischer Autor. In: Hoell, Joachim et al. (Hg.): Thomas Bernhard – eine Einschärfung. Berlin 1998, S. 10-16, hier S. 10/11).

denn obwohl die große dramatische Literatur aus dem Wort existiert, interessiert er sich «mehr / für das Schweigen / und für die Wortkunst natürlich / für die Wörter / und für das Schweigen dazwischen / das ist es» (T 79). Es wäre müßig, die Parallelen zwischen dem Theatermacher Bruscon und Thomas Bernhard aufzuzeigen, doch – diese Ableitung sei mir erlaubt – das Interesse am Schweigen scheinen sie zu teilen. Die Frage, inwiefern Bernhards Beschäftigung mit dem Schweigen tatsächlich dramaturgische Relevanz für sein dramatisches Werk besitzt, soll im Rahmen dieses Aufsatzes erläutert werden, unter Berücksichtigung einer Semiotik des Schweigens, die insbesondere pragmatische Aspekte beleuchtet. Die Aufmerksamkeit meiner Analyse des dramatischen Schaffens Thomas Bernhards soll demnach nicht auf jene Protagonisten gerichtet werden, die durch fortwährendes Reden, durch «uferlose Suada» und «lustvoll zelebrierte sadistische (Wort)Rituale» ihre eigene Welt ständig verbalisieren, sondern auf die schweigenden Figuren, die der Gewalt der Rede die Gewalt der sprachlosen Präsenz entgegenstellen.

Die Semiotik des Schweigens auf pragmatischer Ebene, die das intendierte Nicht-Reden aus der Situation, in der die Rede ausbleibt, und aus dem Partnerbezug, in dem sie erwartet wird, begreifbar zu machen versucht, kommt insbesondere in Bernhards achtzehn abendfüllenden Stücken zum Tragen, in deren Zentrum Beziehungsstrukturen und Machtverhältnisse stehen, die auf verbaler und nonverbaler Ebene ausgetragen werden. Die Sprache wird dabei zum Machtinstrument, das Verhältnis von Macht und Ohnmacht gleichsam in der Sprache manifest. Letztlich werden die manischen Sprecher zum Opfer ihrer eigenen Sprache, weil sie nur noch im verzweifelten Sprechen zu existieren scheinen, was ihnen die schweigenden Figuren gerade durch ihre verbale Abstinenz permanent vor Augen führen. Das mehr oder minder bewußt gesetzte Schweigen gewinnt dadurch an Signifikanz und stellt scheinbar klare Herrschaftsverhältnisse auf den Kopf. Anhand einiger Stücke aus Bernhards umfangreichem dramatischen Schaffen soll exemplarisch gezeigt werden, welche Rolle das Schweigen in den Texten einnimmt und inwiefern Machtkonstellationen auf sprachlicher Ebene ausgeschlachtet werden. Mit Bernhards erstem abendfüllenden Stück «Ein Fest für Boris», das im Jahre 1970, drei Jahre nach seiner Entstehung, veröffentlicht und unter der Regie von Claus Peymann in Hamburg uraufgeführt wurde, soll zunächst die Grundstruktur Bernhardscher Figuren- und Machtkonstellation herausgearbeitet werden.

Non/Verbaler Schlagabtausch

Im Zentrum von Bernhards erstem abendfüllenden Stück «Ein Fest für Boris» stehen Herrschaftsverhältnisse und deren Konstellationen auf sprachlicher Ebene. Die Gute, nach einem Autounfall, bei dem sie auch ihren Mann verloren hat, beinlos an einen Rollstuhl gefesselt, kann sich allein in und mit ihrer Sprache bewegen. So baut sie sich durch ihre verbalen Akte eine in sich geschlossene und durch Sprachstrukturen begrenzte Welt, in der sie schalten und walten kann und allein das Sagen hat. Die Sprache ist gleichsam ihre Welt, in der sie nicht nur ihre eigene Entfremdung besitzt, sondern auch die Herrschaft über alle, die sie sich in ihre Welt holt und die dadurch ihrem Sprachduktus ausgeliefert sind.

Da ist einerseits ihre Dienerin Johanna, die fast durchgängig schweigend den Befehlen ihrer Herrin ausgesetzt ist und den Launen der Guten mehr oder minder befriedigend nachzukommen versucht. Die Herrschaftsverhältnisse sind in Besitzansprüche übergegangen, welche die Gute an Johanna stellt: «Es ist gut daß Sie da sind / und daß Sie mir gehören» (FB 29). Seit Johanna die Stelle als Dienerin angenommen hat, ist sie gleichsam in freiwilliger Versklavung zum Besitz der Guten geworden: «Ich habe gesagt Sie sollen sich umziehen / umziehen / dableiben / Sie sind in meinen Besitz übergegangen / Ziehen Sie sich um und bleiben Sie da / habe ich gesagt / und Sie haben sich umgezogen und Sie sind dageblieben» (FB 19/20). Durch den Akt des Ablegens der eigenen Kleider soll die rituelle Aufnahme ins Haus der Guten und die Aufgabe jeglicher Individualität symbolisiert werden.

Dann gibt es andererseits den ebenso beinlosen Boris, den sich die Gute auf Anraten des Kaplans gegen ihre Einsamkeit aus dem Krüppelasyll geholt hat, um ihn zu heiraten: «Ich habe ihn mir ja ausgesucht / zu Johanna / Wir sind ins Asyl und haben ihn uns ausgesucht / Und ich habe ihn geheiratet» (FB 38). Um die Besitzverhältnisse zu klären, betont sie noch: «Er gehört mir / Boris gehört mir allein» (FB 39). Die besitzanzeigenden Fürwörter, welche die Gute in Zusammenhang mit den sie umgebenden Menschen gebraucht, verdeutlichen, wie sehr diese sprachlich in ihre Welt einverleibt werden, gleichsam zu Objekten abgestempelt, die sie als Spielzeug zur Ablenkung ihres immer gleichen Lebens, in dem alles «jeden Tag tagtäglich / eine Wiederholung von Wiederholungen» (FB 12) ist, mißbraucht. Sie hat Angst vor dem Sich-im-Kreis-Drehen, das letztlich einem Stillstand gleichkommt, der Bewegungslosigkeit, die sie am eigenen Leibe verspürt, indem sie «immer auf einem einzigen Fleck sitz[t]» (FB 15).

Während die Gute ihre Bewegungsfreiheit allein durch ihre Sprache gewährleistet sieht, verschreibt sich Johanna als eine der wenigen beweglichen Protagonisten³ im Stück dem Schweigen. Sie vollzieht selbst keine Sprechakte, sondern gehorcht stumm den Befehlen ihrer Herrin. Indem Johanna den verbalen Aufforderungen nachkommt, setzt sie gleichsam die Sprache in Aktionen um und verhilft dadurch der Guten zu einer gewissen Beweglichkeit. Johanna soll wie eine Marionette funktionieren, die durch die Sprache der Guten in Gang gesetzt wird: «Sie stehen die ganze Zeit da und bewegen sich nur / wenn ich ihnen befehle bewegen Sie sich» (FB 27). Stillschweigend scheint Johanna auch ihre Rolle als Puppe, die nach den Vorstellungen der Guten tanzt, hinzunehmen. Doch ihr Schweigen ist nicht als stummer Gehorsam zu verstehen, sondern trägt als bewußt gesetzter Gegenpol zur Rede der Guten Züge des Widerstands. Wenn die Gute verbal an den Fäden zieht, die Johanna in Bewegung setzen sollen, kann sie nicht automatisch mit der von ihr gewünschten Reaktion von seiten Johannas rechnen.

Die Widerspenstigkeit Johannas wird bereits zu Beginn des Stückes deutlich, wenn diese direkte und indirekte Aufforderungen der Guten ignoriert. Auf die Feststellung der Guten «Es ist kalt» (FB 11) unternimmt Johanna zunächst nichts gegen die von ihrer Herrin empfundene Kälte, sondern rückt stattdessen, wider jegliche Sprachlogik, den Tisch näher an die Gute heran⁴. Wenn sie dann hinter dem Rollstuhl Aufstellung nimmt, unterstreicht sie zwar einerseits ihre (auf weitere Befehle wartende) Dienstbereitschaft, macht aber andererseits mit ihrer ignorierenden Haltung die Fortsetzung der Aufforderung durch etwaigen Blickkontakt unmöglich. Weitere Reaktionen bleiben aus, und so muß die Gute ihren Wunsch konkretisieren: «Es ist doch kalt / Bringen Sie mir die Decke» (FB 11). Das eingeschobene «doch» ist als Antwort auf Johannas Schweigen zu lesen, das zu verstehen gibt, daß sie keinen Handlungsbedarf sieht. Die Gute muß erkennen, daß das Dienstverhältnis nicht reibungslos aufgrund blinden Gehorsams funktioniert, sondern ihre Bedienstete die eigene Urteilskraft in Anspruch nimmt. Mit dem direkten Befehl demonstriert die Gute zwar dann ihren Machtanspruch, demontiert ihn dadurch

³ Neben ihr gibt es noch zwei Diener, «dienend und schweigend», und zwei Pfleger «beobachtend und schweigend» im letzten Akt, die keine Beinverletzung haben. Doch auch sie kommen ihrer stummen Rolle durchgängig nach.

⁴ Gamper sieht in der Kälte des Raumes die zwischenmenschliche Eiseskälte verstärkt, die durch das Näherrücken des Tisches vermindert werden soll. Vgl. Gamper, Herbert: Thomas Bernhard. München 1977, S. 86.

aber gleichzeitig. Denn schließlich sind es Johanna und ihr Schweigen, die sie dazu zwingen, das Herrschaftsverhältnis voll auszuspielen. Wenn nun Johanna dennoch «zögert», kommt ihr bewußt gesetzter Widerstand gegenüber ihrer Herrin vollends zum Tragen⁵. Ihre Befehlsverweigerung ist allerdings Teil des Machtspiels zwischen der Guten und Johanna, in dem zwar die Rollen von Anfang an verteilt sind, aber im gegenseitigen Kräfte-messen immer wieder aufs Neue ausverhandelt werden. Während Johanna beim ersten Befehl noch zögert, wird sie nach der nochmaligen direkten Aufforderung (FB 14) doch die Decke bringen. Aber ihr Nachgeben auf das beharrliche Drängen von seiten der Guten erweist sich sogleich als taktischer Fehler. Denn kaum ist die Gute zugedeckt, droht sie zu ersticken und verlangt, die Fenster zu öffnen: «Machen Sie doch die Fenster auf / ich erstickte» (FB 14/15). Die Absurdität und Widersprüchlichkeit ihrer Befehle führen vor Augen, daß der Guten in der Tat nichts recht zu machen ist, ihr es vielmehr darum geht, ihre Macht unter Beweis zu stellen, indem sie Johanna schikaniert und demütigt. In ritualisierter Weise befiehlt sie Johanna zum Beispiel die längst offenen Vorhänge aufzumachen (FB 37). Johanna widerspricht hier nicht gegen diese Sinnlosigkeit, führt vielmehr demonstrativ den Befehl aus und betont dadurch das Unvermögen, die empfundene Enge des Raumes so einfach beseitigen zu können. Insbesondere auf sprachlicher Ebene werden die Schikanen von der Guten hemmungslos ausgekostet. So fragt die Herrin ihre Dienerin zum wiederholten Male nach der Uhrzeit, verbietet ihr aber im gleichen Atemzug, eine Antwort zu geben: «Wie spät ist es denn / sagen Sie mir nicht wie spät es ist» (FB 30). Dieser Forderung kann Johanna leicht nachkommen, denn sie paßt nur zu gut in ihr Programm der inszenierten Schweigsamkeit. Früher noch hätte sich die Herrin gewünscht, daß Johanna auf ihre unnütze Frage nach der Uhrzeit täglich um Punkt drei Uhr widerständig schweigt: «Wenn Sie mir einmal nicht geantwortet hätten» (F 26). Nun muß sie es ihr befehlen, um sich selbst das Gefühl von Überlegenheit zu geben. Sie will sich dabei aber nicht eingestehen, daß Johanna längst beschlossen hat, auf etwaige sinnentleerte Fragen ihrer Herrin, beispielsweise die Frage nach Johannas Alter (FB 18), zu schweigen. Die Schweigsamkeit ist es schließlich, welche die Herrin verunsichert, denn in ihr scheint sich all die Intelligenz Johannas, die gegen sie verwendet werden kann, zu manifestieren: «Und weil Sie so intelligent sind / schweigen Sie oft / [...] Auf intelligente Weise Ihre Schweigsamkeit / die Schweig-

⁵ Vgl. Gaier, Ulrich: Ein Fest für Boris oder das Ende der Hermeneutik. In: *Der Deutschunterricht* (1984), H. 1, S. 31-40, hier S. 34/35.

samkeit Ihrer Intelligenz» (FB 17). Aus dieser Unsicherheit heraus, schreibt sie Johanna gleichsam ihr Schweigen vor und macht es dadurch zu ihrem Programm und ihrer Idee. Schließlich lauert sie aber nur darauf, daß Johanna einen Fehler begeht und dieses Schweigen bricht. So provoziert sie Johanna solange, bis diese etwas sagen will, um ihr dann im Gegenzug mit einem «Schweigen Sie» (FB 22) das Wort zu verbieten.

S/M kunstvoll perfektioniert

Auch die Demütigungen, die Johanna stillschweigend über sich ergehen läßt, sind als Macht- und Bewährungsproben zu deuten, um in Erfahrung zu bringen, wie weit die Herrin nun tatsächlich gehen kann, bis Johanna ihr Schweigen bricht. Die von der Guten inszenierten Gemeinheiten, die Bernhard ungeschminkt in Szene setzt, sprechen durch ihre Bildlichkeit: So läßt sich Johanna den Handschuh ins Gesicht werfen, setzt nicht nur am Kostümball den Schweinskopf als Maske auf und muß am Fest für Boris eine Beinlose spielen, bewegungslos an einen Rollstuhl geschnallt. In diesen Szenen scheint das Mächteverhältnis zwischen der Guten und Johanna klar verteilt: Die Herrin hat das Sagen und befiehlt gleichsam, was ihre Dienerin in devoter Weise zu tun hat. Auch wenn die Entwürdigungen aus dem Rahmen des Dienstverhältnisses zu fallen scheinen, kann sie unter dem Deckmantel der Herrin ihre Position voll ausspielen und gleichsam als peitscheschwingende Domina ihren Sadismus an ihrer Dienerin auslassen. Johanna hingegen ist ein masochistisches Verhalten nicht abzusprechen, wenn sie all die Schikanen und Erniedrigungen schweigend über sich ergehen läßt.

Der Reiz an so einer auf Sadismus und Masochismus beruhenden Beziehung scheint aber gerade dann verloren zu gehen, wenn die Rollen in binärer Ausgrenzung zu klar definiert sind. Deswegen benötigt die Gute, um ihren Sadismus voll ausleben zu können, Johannas Mitwirkung in Form von Widerstand, den es in masochistischer Weise zu überwinden gilt. So wird sich die Gute immer wieder vor Augen führen, wie arm sie durch ihre Behinderung ist und wie schamlos dieser Umstand von Johanna ausgenutzt wird. Johanna wird dabei selbst ein sadistisches Verhalten unterstellt, das aus der verbalisierten Sicht der Herrin gleichsam als «Projektion der Obsession»⁶ begriffen werden kann. Dementsprechend muß sich die Gute Johannas erwehren und ihre Herrschaft über sie behaupten. Aus diesen Grund meint sie auch, Johanna nicht zu Wort kom-

⁶ Gamper, Herbert: Thomas Bernhard. A.a.O., S. 90.

men lassen zu dürfen, ist gleichzeitig aber durch ihr Schweigen irritiert. «Weil Sie mich ununterbrochen allein lassen / wenn ich rede» (FB 27), beschwert sich die Gute bei Johanna und beschreibt dadurch ihren Seelenzustand, den sie durch Johannas verbale Passivität verspürt. Ihre Unruhe ist nicht unberechtigt, denn Johannas Schweigen legt es gerade darauf an, die Gute ihre Hilflosigkeit und Ohnmacht spüren zu lassen. Der Guten kann demnach auch recht gegeben werden, wenn sie Johanna als «bösaartig» (FB 14) beschreibt. In der Tat ist Johanna nicht nur *böse*, sondern auch *artig*, und gehorcht ihrer Herrin brav, wenn es darum geht, schlimm zu sein.

An den Grenzen zwischen Sadismus und Masochismus kommen demnach sowohl Herrin als auch Dienerin auf ihre Rechnung, wer allerdings wen in schmerzhafter Weise beherrscht, ist nicht immer eindeutig zuordenbar. Doch der Lustgewinn scheint sowohl im Herrschen, als auch im Beherrscht-Sein zu liegen. Zum Höhepunkt kommt es dann, wenn in Verschmelzung von Machtausübung und Unterwerfung die jeweils auf die eigene Person gerichtete sadistische Neigung ausgelebt werden kann und in den grenzüberschreitenden Sadomasochismus überführt wird. Beide sind davon im gleichen Maße besessen und scheinen in ihrer Fixiertheit auf den jeweils anderen ihre Befriedigung in der gegenseitigen Abhängigkeit zu finden. Darin scheint auch die Antwort auf die Frage zu liegen, welche die Gute bezüglich ihrer Beziehung zu Johanna beschäftigt: «ich denke die ganze Zeit darüber nach / was es ist das eine so große Rolle / zwischen uns spielt» (FB 19).

Wenn Botho Strauß vom «aggressiv erotischen Klima»⁷ zwischen Johanna und der Guten spricht, scheint er eine zumindest latente lesbische Beziehung zwischen den beiden Frauen nicht auszuschließen. Barthofer spricht von «strong sexual bondage» zwischen Johanna und der Guten und vergleicht sie mit jenen Lesben, wie sie bei Faßbinder dargestellt werden⁸. In der Tat fehlt es in deren Machtspielen nicht an sexuellen Konnotationen. Maskerade und Fetisch werden dabei zu den wichtigsten Indizien, Kostüm und Requisit somit zu unverzichtbaren Accessoires Bernhardscher Dramaturgie. Die in Szene gesetzten Ankleiderituale mit den verschiedenfarbigen Hüten und Handschuhen, wie auch der tägliche Einkauf von Strümpfen und das Anmessen von Schuhen, das angesichts der Behinderung als bizarre Spielart sadomasochistischer Phantasie zu lesen

⁷ Strauß, Botho: Komödie aus Todesangst. In: Theater heute (1970), H. 8, S. 32.

⁸ Barthofer, Alfred: The Plays of Thomas Bernhard – A Report. In: Modern Austrian Literature. Nr. 1 (1978), S. 21-48, hier S. 29.

ist, deuten auf die Homoerotik der beiden Frauen hin. Wenn sich dann Johanna noch als Schwein verkleiden muß, während die Gute die Königin spielt, werden schließlich alle Register gezogen, welche die Beziehung der Frauen als eine sexuelle beschreiben. Die Sau wird gleichsam rausgelassen, um in ritualisierter Form das Liebesspiel vorzubereiten. Für den eigentlichen Akt kommen schließlich die Fessel und Schnallen, mit denen Johanna an den Rollstuhl befestigt wird, zum Einsatz. Das Sortiment an lustbringendem Liebesspielzeug scheint damit zunächst komplett.

Als Legitimation dieser perversen Beziehung wird ein Mann ins Haus geholt: Boris. Obwohl ihn sich beide ausgesucht haben, will ihn nun die Gute für sich allein in Anspruch nehmen. Sie macht Boris zu ihrem Mann und damit zu ihrem «Geschöpf» (FB 38). An ihm will sie einerseits ihre eigene Macht demonstrieren, andererseits soll er auch für weitere Demütigungen gegenüber Johanna herhalten. Doch die Waffe, die sie mit Boris gegen Johanna in der Hand zu halten scheint, wird gegen sie gerichtet. Denn Johanna scheinen die Machtdemonstrationen der Guten auf Boris' Kosten zu mißfallen, so entwickelt sie Sympathien für ihn, die Boris mit einer gefühlsmäßigen Bindung an sie erwidert. In einer Verschwörung gegen die Gute schließt Johanna ein Komplott mit Boris, das die Gute in schmerzhafter Weise zu spüren bekommt⁹. Die Gute befürchtet sogar eine sexuelle Beziehung zwischen den beiden, wenn sie Johanna beschuldigt: «Sie nützen diese Situation aus / Sie nützen das aus / wenn Sie ihn waschen» (FB 38). Deshalb verbietet sie Johanna auch, Boris «von oben bis unten» (FB 38) zu waschen. Als Antwort auf das gegen sie geführte Komplott läßt sie ihre Züchtigungen an Boris durch Johanna ausführen. So verbietet sie ihr, Boris zu holen, der zum wiederholten Male nach «Johannaaaaaaaaaaaaaaaa» verlangt. Im Grunde ist sie beleidigt, daß sie nicht Boris' Bezugsperson ist, vergißt dabei aber, daß sie durch ihre Behinderung Boris gar nicht jene Pflege erteilen könnte, die ihm Johanna zukommen läßt. Mit Verbitterung resümiert sie ihre nichtige Rolle in bezug auf Boris, der ihr zudem noch Johanna wegzunehmen droht: «Sie mag dich / Du magst nur sie» (FB 47).

Durch Boris scheint die aufgrund der ritualisierten Perfektion fast eingeschlafene Beziehung zwischen Johanna und der Guten¹⁰ einen neuen

⁹ Laut Gamper wird diese Verschwörung durch den (allegorisch aufgeladenen) Apfel, den Johanna Boris reicht, zum Ausdruck gebracht. Die Gute kann das Geräusch des Apfelessens nicht ertragen. Johanna schenkt Boris ausgerechnet Äpfel zum Geburtstag. Vgl. Gamper, Herbert: Thomas Bernhard. A.a.O., S. 95.

¹⁰ Die Gute spricht von der Gewohnheit zwischen ihr und Johanna: «Wenn sich zwei

Impuls zu bekommen. Durch seine Präsenz allein scheint er das Verhältnis zwischen den Frauen zu katalysieren. Selbst nicht aktiv in die Handlung eingreifend, wird Boris zum Spielball des Machtkampfes zwischen den beiden Frauen. Beinlos und schweigend, wie er ist, kann er auch keine Aktionen setzen. Wie er widerspruchslos im Rollstuhl herumgeschoben wird, gleichsam zwischen der Guten und Johanna hin und her, so läßt er alles über sich ergehen. Durch seine gestische Zeichensprache in Form von Nicken oder Kopfschütteln bringt er zwar zum Ausdruck, ob ihm eine Sache behagt oder mißfällt, doch letztlich ist seine Meinung nicht gefragt und wird dementsprechend ignoriert. Wenn er sich dennoch weiterhin stumm verhält, ist sein Schweigen in kontrastiver Gegenüberstellung zu Johannas stets als ein passives, resignativ zustimmendes zu lesen, aus dem er sich nur durch seinen Tod retten kann.

Wort-Tanz der Beinlosen

Sorg beschreibt das eigentliche Geburtstagsfest für Boris, bei dem dreizehn beinlose Krüppel aus dem Krüppelasyll geladen sind, als «ein sich kunstvoll steigender, absurde und tragisch-ernste Momente mischender, Worttanz bis zum Tod Boris»¹¹. Bei diesem Totentanz der Beinlosen werden Johanna und Boris allerdings verbal nicht mit von der Partie sein, denn sie schweigen fast durchgehend. Boris wählt als Substitution seiner Stimme die geschenkte Pauke, mit der er zunächst die hektischen Sätze und Satzbrocken seiner Gäste rhythmisierend begleitet, dann immer lauter trommelt, bis er «ohne daß es jemand merkt, wie tot mit dem Kopf auf den Tisch» (FB 74) fällt. Die Gäste sind so sehr mit sich beschäftigt, daß sie Boris' Tod nicht wahrnehmen. Die zwölf Paukenschläge vor seinem Abgang sind wie ein letzter Aufschrei, den aber keiner hören will. Das Fest nimmt ungehindert seinen Lauf, bis schließlich alles aufgegessen ist und die Gäste müde sind. Erst in der allgemeinen Aufbruchsstimmung wird Boris' Tod bemerkt, wodurch ein guter Grund gegeben scheint, das Fest tatsächlich zu beenden.

Mit dem Tod ist schließlich nicht nur das Fest, sondern auch das Spiel vorbei, in das die Gute und Johanna von Anfang an verwickelt sind. Die Gute hat nämlich Johanna anlässlich des Festes an einen Rollstuhl «angurten und festbinden» (FB 51) lassen, damit sie nach dem Motto «alle müs-

Menschen zur gegenseitigen Gewohnheit machen / und / obwohl sie verzweifeln / diese Gewohnheit zu ihrer Kunst machen» (FB 23).

¹¹ Sorg, Bernhard: Thomas Bernhard. 2. Auflage. München 1992, S. 157.

sen gleich sein» (FB 51) zur Tischgesellschaft dazupasse. Die Gute verweist dabei dezidiert auf den Spielcharakter dieses Aktes, der in exemplarischer Weise die Beziehung zwischen den beiden Frauen widerspiegelt. In grausamer Weise werden die Ebenen zwischen Realität und Spiel gebrochen: «Sie spielen das alles nur / daß Sie keine Beine haben / während ich keine Beine habe / spielen Sie nur / daß Sie keine Beine haben / wenn Sie in Wirklichkeit keine Beine mehr hätten» (FB 51). Mit dieser körperlichen Einschränkung nimmt sie nicht nur Johanna, sondern gleichsam auch sich selbst ihre Beweglichkeit, erniedrigt insofern nicht nur ihre Dienerin, sondern quält vor allem sich selbst. Doch das ist Teil des Spiels, das die Gute immer weiter vorantreibt und in dem sie Johanna zum Mitspielen zwingt: «und Sie hätten mitspielen müssen / ich hätte Sie gezwungen mitzuspielen» (FB 35). Dabei hat die Gute Angst davor, daß Johanna sich als Spielverderberin erweisen und einfach aus dem Spiel aussteigen könnte, fordert sie aber im gleichen Moment dazu auf, gerade das zu tun. Mit dem Fest für Boris legt es die Gute dann schließlich darauf an, aus diesem Teufelskreis auszubrechen, und nimmt damit sogar in Kauf, daß ihre kunstvoll zusammengebaute Welt mit einem Schlag zusammenbricht. Die gemeinsame Verschwörung gegen die Wahrheit, die in und durch das Spiel vergessen werden soll, kann nicht länger aufrecht erhalten werden. Durch Boris' Tod treibt die Gute das Spiel an die Spitze und zwingt dadurch Johanna, ihre Karten auf den Tisch zu legen und aus dem Ritual auszubrechen. Johanna kann nicht länger schweigen und schreit bestürzt auf: «Er ist tot / Boris ist tot» (FB 77). Ihr Entsetzen ist nicht nur dadurch zu erklären, daß sie nun ihren lieb gewonnenen Verbündeten gegen die Gute verloren hat, sondern bringt vielmehr zum Ausdruck, wie sehr sie ihre eigene Existenz bedroht sieht. Die Gute kann dazu nur lachen, «bricht in ein fürchterliches Lachen aus» (FB 77), als hätte sie diesen Ausgang schon im voraus geplant. Schließlich ist sie es, die den Anzug für Boris, bestehend aus weißer Hose und weißem Rock mit spitzen schwarzen Knöpfen, ausgesucht hat (FB 47). Das Kostüm des Todes¹² steht ihm vorzüglich. Nun braucht er sich nur mehr in stummem Gehorsam an die Regieanweisungen der Guten zu halten. Durch sein Trommeln scheint er ein letztes Mal aufzubegehren und gegen die Gute und den Tod anzukämpfen. Daß er sich letztlich aber dadurch nur selber totpaukt, ist die tragische Quintessenz seiner Existenz, an dessen Ende der Tod als einzige Rettung steht.

¹² Gamper zieht eine Parallele zwischen Boris' Aufzug und der Erscheinung des Todes im zweiten Satz der «rosen der einöde». Vgl. Gamper, Herbert: Thomas Bernhard. A.a.O., S. 97.

Im Schlußbild werden alle Gäste mit Ausnahme der Guten, die allein mit dem toten Boris zurückbleibt, schweigend mit dem Rücken zuerst auf den Rollstühlen aus dem Raum geschoben. Wie durch eine Explosion werden die Figuren rücklings aus dem Zimmer getrieben, allein die Bombenlegerin kann sich vor dem Sog der Explosion retten. In Gegenüberstellung zum festlichen Gelage im dritten Akt, das durch die Massierung von Figuren auf der Bühne in Szene gesetzt wird, bleibt zum Schluß der leere Raum zurück, in dem sich die Gute in bedrückender Weise wiederfindet. Es handelt sich um jenen leeren Raum mit hohen Fenstern und Türen, wie er zu Beginn des Stückes beschrieben wird. An diesen einzigen Schauplatz ist die Gute durch ihre Bewegungslosigkeit gebunden, er wird zu ihrem Gefängnis, durch dessen Kälte sie zu erfrieren und durch dessen Enge sie zu ersticken droht. Für Gamper ist dieser Raum ein metaphysischer, ganz im Sinne des Zitats von Pascal, das Bernhard als Motto dem Roman «Verstörung» vorangestellt hat: «Das ewige Schweigen dieser endlosen Räume macht mich schauern» (V 5)¹³. Mit diesem Schweigen sieht sich nun die Gute am Ende des Stückes unausweichlich konfrontiert. Sie konnte zwar das Schweigen Johannas brechen, ist nun aber dem ewigen Schweigen ausgeliefert, das ihren unaufhaltsamen Untergang vor Augen führt. Das «fürchterliche Gelächter» (FB 77) ist vielleicht der letzte Versuch gegen diese Stille anzukämpfen, aber kann letztlich doch nur als Verzweiflungsakt verstanden werden. Die Furcht schreit zu laut aus ihrem Lachen heraus, die sie angesichts des Schweigens und der spürsamen Einsamkeit zu recht empfindet.

Vom Herrschen und Dienen

Das Herrschaftsverhältnis, wie es in «Ein Fest für Boris» zwischen Johanna und der Guten dargestellt wird, finden wir in variiertes Weise in den meisten Bernhardschen Stücken. Insofern läßt sich Bernhard auch in die Tradition der österreichischen Literatur einordnen, in welcher der Herr-Knecht-Konflikt geradezu zum Topos geworden ist. Laut Menasse greift Bernhard allerdings das habsburgische Herr-Knecht-Verhältnis neu auf, in welcher der Herr nicht einfach befiehlt und Macht ausübt, sondern sich dem Diener immer auch gleich umfassend anvertraut. Dabei werden alle Elemente des klassischen Herr-Knecht-Topos sprachlich aufgehoben:

[D]ie Apodiktik der Macht, die sich im Geständnis auflöst, um sie zu erhalten; den Hang zum Widerspruch als Allüre, die die eigene Ohnmacht aber hinnimmt und sich daher in völliger Akzeptanz des

¹³ Vgl. Gamper, Herbert: Thomas Bernhard. A.a.O., S. 86.

Gegebenen auflöst; das Zusammenfließen der beiden Momente zu einem Kompromiß, zu einer Identität, der alles identisch wird.¹⁴

Das «verbale Oszillieren von Machtverhältnissen» wird dabei zum Gestaltungsprinzip der Texte Bernhards. Die Relation zwischen Herr und Diener wird zunächst durch die Verteilung der Redeanteile fixiert: der monologisierende Herrscher unterdrückt den schweigenden Diener schon allein durch seine Rede. Daß er dadurch aber auch schon das Sagen hat, sei allerdings in Frage gestellt, denn die Diener wissen gerade durch ihr Schweigen die Macht an sich zu reißen. Derartige Interaktionen finden wir beispielsweise zwischen der Königin und ihrer Garderobiere Frau Vago in «Der Ignorant und der Wahnsinnige», zwischen dem General und seinem Holzknecht Asamer sowie seiner Köchin Anna in «Die Jagdgesellschaft» oder auch zwischen Frau Frölich und der Präsidentin in «Der Präsident». Obwohl Frau Frölich ohnehin durchwegs schweigend die Befehle ihrer Herrin ausführt, verbietet ihr diese das Wort: «Sprechen Sie nie wieder / [...] / nichts / kein Wort» (P 29). Dabei scheint sie gerade ihre Schweigsamkeit verrückt zu machen und fordert sie deswegen in widersprüchlicher Weise zum Reden auf: «Sie peinigen mich / Sagen Sie doch etwas / so sagen Sie / sagen Sie / Frau Frölich / ich befehle Ihnen» (FB 40).

In «Elisabeth II», einem seiner letzten Stücke, greift Bernhard auf das Herrschaftsverhältnis seines ersten abendfüllenden Stückes «Ein Fest für Boris» zurück und überträgt jene spannungsgeladene Beziehung auf männliche Protagonisten. Der an den Rollstuhl gefesselte Monologist Herrenstein beherrscht seine Umwelt nicht nur verbal, sondern insbesondere durch sein Geld. Das Testament wird zum Druckmittel, mit dem er seine Mitmenschen an sich bindet. Neben Fräulein Zallinger, Herrensteins Haushälterin, ist es vor allem sein Diener Richard, den Herrenstein sich verbal einverleibt. In nonverbaler Resistenz erweist sich dabei das Dienstpersonal als «die meiste Zeit schweigsam / wortlos» (E 314). Herrensteins größte Angst besteht darin, daß ihn Richard verläßt. Er ist eifersüchtig auf einen gewissen Schuppich, mit dem Richard angeblich ein Verhältnis hat. So verzeiht er Richard seine abnehmende Zuverlässigkeit und sieht im «Totschweigen» (E 328) des Wissens über Richards Fremdgehen die einzige mögliche Methode, Richard an sich zu ketten. Herrensteins Geständnis zum Schluß liest sich dann wie eine Liebeserklärung: «aber vielleicht ist es notwendig das / einmal auszusprechen / Wenn Sie mich verlassen tö-

¹⁴ Menasse, Robert: Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik. Essays zum österreichischen Geist. 3. Auflage. Wien 1996, S. 97. Menasse bezieht sich bei seinen Erläuterungen insbesondere auf Bernhards Roman «Frost». Bernhards Formprinzip, das hier beschrieben wird, kann aber ebenso auf seine Stücke angewandt werden.

ten Sie mich / ich bin ohne Sie nichts wert das wissen Sie» (E 345). Am Ende bleiben beide als einzige am Leben – ein *happy ending* trotz der in Szene gesetzten Katastrophe.

Während in den vorangegangenen Beispielen tatsächlich Knechte, Hausmädchen und sonstiges Dienstpersonal mit ihren Herren und Herrinnen auf die Bühne gestellt werden und ausgehend von ihrer schon im Personenverzeichnis definierten Rolle die verschiedensten Facetten des jeweiligen Dienstverhältnisses vor Augen geführt werden, wird diese Herr-Diener-Konstellation in anderen Stücken auf verschiedenste Beziehungsformen übertragen und gleichsam zur Grundstruktur jeglichen Sich-in-Beziehung-Setzens. Im «Weltverbesserer» nimmt die Frau jene aufopfernde Rolle ein, die sonst den Dienstboten zukommt, wenn sie den alterskranken monologisierenden Weltverbesserer, der unbeweglich im Sessel sitzt, stumm von vorne bis hinten bedient. Sie unterscheidet sich von den anderen Bediensteten in Bernhards Stücken insofern, daß sie von ihrem Herrn mit einem vertraulichen Du angesprochen wird. Dadurch wird die Beziehung zwischen den beiden nicht als Dienstverhältnis, sondern als Lebensgemeinschaft definiert. Auch wenn sie als die Frau im Stück genannt wird, ist sie nicht die Gattin des Weltverbesserers, denn geheiratet hat er sie nicht. Sie ist vielmehr seine Lebensgefährtin, die er als «[s]ein notwendiges Übel», als «[s]ein Höllenkind» (W 150) betrachtet. Die Possessivpronomen veranschaulichen wiederum die sprachliche Einverleibung der Frau von seiten des Mannes. Gegen die peinigende Ruhe, gegen die «krankmachende Stille» (W 121) versucht er anzukämpfen, indem er unentwegt spricht. Das Schweigen der Frau kann ihn nur verunsichern, weil es ihm vor Augen führt, daß er nur durch sein fortwährendes Reden überleben kann. Deswegen zwingt er sie auch dazu, seine Sprache zu reproduzieren, indem er sie zum Reden auffordert: «ich bitte dich sag es / sag es / sag es» (W 128) oder Sätze nachsprechen läßt: «Sprich mir nach / laut deutlich» (W 153). Meldet sich dann die Frau in eigenständiger Weise zu Wort, fragt er verwundert: «Hast du etwas gesagt / Was hast du gesagt» (W 136). Seine Schwerhörigkeit, durch das Utensil des Hörrohres in plakativer Weise dramaturgisch umgesetzt, verstärkt noch den Zustand der Kommunikationslosigkeit zwischen ihm und der Frau. In einem späten, unveröffentlichten Drama mit dem bezeichnenden Titel «Die Schwerhörigen» greift Bernhard diese Krankheit stückefüllend auf, indem er im Wartezimmer einer Hals-Nasen-Ohrenordination sieben Patienten aufeinander treffen und aneinander vorbei reden läßt¹⁵.

¹⁵ Siehe Ausschnitt des Typoskripts in: Huber, Martin et al. (Hg.): Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß. Wien, Linz 2001.

Familiäre Rangordnungen

In «Am Ziel» wird das Herr-Diener-Verhältnis auf die Beziehung zwischen Mutter und Tochter übertragen, die zwanghaft aufeinander fixiert sind. Die Mutter ist davon überzeugt, daß ihre Tochter eine «Züchtigung» (AZ 342) braucht, und läßt diese in ritualisierter Form immer wieder vor ihr niederknien. Die Tochter kommt den Befehlen der Mutter schweigend nach und versichert ihr dann: «Ich bediene dich / ich bin für dich da» (AZ 343). Verunsichert über die Schweigsamkeit ihrer Tochter, beklagt die Mutter das Verhalten ihres Kindes: «schweigsam steht sie da untätig und sinnt nach / aber sie tut nichts» (AZ 381). Dabei weiß sie ganz genau, wer für dieses Verhalten verantwortlich ist und welche Bürde sie ihrer Tochter durch ihr fortwährendes Reden auferlegt:

Diese furchtbaren stummen Rollen
diese fortwährend schweigenden Charaktere
die gibt es ja auch in der Wirklichkeit
Der eine redet der andere schweigt
er hätte vielleicht vieles zu sagen
aber es ist ihm nicht erlaubt
er muß diese Überanstrengung durchhalten
Wir bürgen den Schweigenden alles auf (AZ 357)

Machtverhältnisse, die innerhalb familiärer Strukturen verbal oder non-verbal ausgetragen werden, spielen auch in «Vor dem Ruhestand» und «Ritter, Dene, Voss» eine wesentliche Rolle. In beiden Stücken gibt es drei Figuren, die geschwisterlich miteinander verbunden und letztlich voneinander abhängig sind. Die Anzahl von drei Personen erweist sich dabei als dramaturgischer Kunstgriff, denn obwohl die Figuren zahlenmäßig überschaubar bleiben, können in kommunikativer Hinsicht dennoch die verschiedensten Interaktionsmuster durchgespielt werden: Das Mächteverhältnis ist zumeist unausgewogen, gestaltet sich insofern spannungsgeladen. Die unterschiedlichsten Formen von Koalitionen sind denkbar, wobei Oppositionen sowohl von anderen beschlossen oder definiert, als auch freiwillig eingenommen werden können. Wird eine Harmonisierung angestrebt, könnte sich diese als scheinbar erweisen, denn wer, vom einzelkämpferischen Ehrgeiz gepackt, den Sieg für sich allein davontragen möchte, wird auch nicht davor zurückschrecken, Verbindlichkeiten vorzutauschen, um sie dann zu mißbrauchen. Wie starr die Dispositionen der Macht punktuell auch zu sein scheinen, so unsicher gestalten sie sich und lösen sich gleichsam in ihrer Entwicklung auf.

In «Vor dem Ruhestand» wird das Schweigen zum Motor, der nicht nur die Charaktere in ihrer Beziehung zueinander bewegt, sondern das ganze Stück in Gang hält. In der «Komödie von deutscher Seele», so der Untertitel des Stückes, bereiten der Gerichtspräsident und ehemalige SS-Offizier Rudolf Höller sowie seine beiden Schwestern Vera, ihrem Bruder offensichtlich inzestuös verfallen, und Clara, bewegungslos an einen Rollstuhl gefesselt, die Feier zu Himmlers Geburtstag vor, die alljährlich im Haus des einstigen Nationalsozialisten in familiärem Kreise stattfindet, um der schmerzlich vermißten Vergangenheit in ihrer Wiederbeschwörung zumindest für ein paar Stunden Gestalt und Leben zu verleihen. Als Rudolf im Finale des Stückes zusammenbricht, weist Vera ihrer Schwester Clara, die den ganzen Abend wortlos geblieben ist, die Schuld zu: «Du bist schuld / mit deinem Schweigen / du mit deinem ewigen Schweigen» (VdR 114). Dieses Bild zeichnet in deutlicher Weise das Soziogramm zwischen den drei Geschwistern, zementiert gleichsam die Front Vera und Rudolf, der Clara schweigend gegenübersteht. Doch es ist ein mächtiges Schweigen, mit dem Clara die Fäden des Spiels in ihren Händen hält. Das müssen auch Vera und Rudolf zur Kenntnis nehmen: «Ich bewundere Clara / sie spielt den schwierigsten Part / wir sind nur die Stichwortgeber / Indem sie schweigt / hält sie die Komödie in Gang» (VdR 75).

In «Ritter, Dene. Voss» scheint Ritter den Part der Schweigenden übernommen zu haben. Sie zeigt sich wenig begeistert von der Idee, ihren Bruder aus der Irrenanstalt heimzuholen, um ihn in geschwisterlicher Obhut pflegen zu können. Weil es ihr nicht gelingt, Dene dieses Unterfangen auszureden, übt sie sich in Ignoranz und versteckt sich wortlos hinter ihrer Zeitung. Mit diesem Akt der Kommunikationsverweigerung bringt sie zum Ausdruck, daß sie mit der Sache nichts zu tun haben will. Inkonsequenterweise gelingt es ihr nur selten, den Diskurs über den Bruder durch Zeitungsmeldungen zu unterbrechen und abzulenken beziehungsweise die Provokationen der Schwester an dem durch die Zeitung symbolisierten Schutzschild schweigend abprallen zu lassen. Dene hat die Kunst des ignorierenden Schweigens schon besser im Griff. Sie gibt sich geschäftig, verläßt nötigenfalls den Raum, um den verbalen Angriffen ihrer Schwester zu entgehen, oder putzt das Eßbesteck. Wenn sie in einer Szene während der Anschuldigungen von seiten der Schwester demonstrativ ein Messer aufhebt und es gegen das Licht hält, kann sie ihrer Schwester durch ihr Schweigen mehr entgegenhalten, als hätte sie darauf verbal reagiert. Zudem weiß sich Dene auch an anderer Stelle durch Nichtsagen gegen Ritter zu wehren: «Dazu gibt es nichts zu sagen» (RDV 153). Ritter kann dieses

Schweigen, wie effektiv es auch in der verbalen Auseinandersetzung zu sein scheint, nur als Verlogenheit entlarven: «Das ist deine Stärke / das hast du mit Ludwig / gemeinsam / da nichts zu sagen / wo alles zu sagen wäre / nichts zu antworten da / wo alles gefragt worden ist / Ihr habt mich schon bald ganz zugedeckt / mit eurer Verlogenheit» (RDV 153). Bezeichnenderweise entzieht sich Dene an dieser Stelle der Diskussion und geht in die Küche. Am Ende des Stückes scheint es keinen Sieger zu geben. Die Figuren haben alle ihre möglichen Rollen ausgespielt und müssen erschöpft erkennen, daß sie sich gegenseitig nichts vorzumachen brauchen. Sie sind Gefangene eines Rollenspiels, das sich seit ihrer Kindheit eingeschliffen hat und sich bei jeder Begegnung von neuem abzuspulen scheint. Auch wenn sie noch so sehr versuchen, in andere Rollen zu schlüpfen und dadurch dem eigentlichen Spiel entrinnen zu können, sie fallen immer wieder in die alten Verhaltensmuster zurück. Nach all dem Kräfteressen scheint sich das Spiel letztlich im Leerlauf zu befinden, bis es endlich zum Stillstand kommt.

Logorrhö

Die monomanisch sprechenden Protagonisten in Bernhards Stücken, allesamt Virtuosen sadistischer Verbalquälerei, benutzen die Sprache als Machtinstrument, ihr unermüdliches Artikulieren verbalisiert den Welt-ekel, den sie an ihren schweigenden Mitspielern auslassen. Figuren wie Caribaldi in «Die Macht der Gewohnheit», Kant in «Immanuel Kant» oder Bruscon im «Theatermacher» benötigen zur Demonstration ihrer Macht nicht nur eine schweigsame Figur als Widerpart, sondern versammeln gleichsam eine ganze Personengruppe um sich, die sie verbal schikanieren können. Die Abhängigkeit der Figuren wird nicht nur durch ein Dienstverhältnis, sondern meist auch durch familiäre Bande beschrieben. In der Zirkustruppe Caribaldis ist es vor allem seine Enkelin, die in stummem Gehorsam die körperlichen Züchtigungen des Großvaters, die als Training für den Seilakt ausgewiesen werden, über sich ergehen läßt. Bruscons Theatergruppe besteht dann nur noch aus Familienmitgliedern. Das väterliche Oberhaupt der Familie hat nicht nur in Familienangelegenheiten das Sagen, sondern bestimmt alles, was mit dem Theater, seinem Welt-Theater, zu tun hat. Als Theatermacher und Regisseur, der die Figuren in Bewegung setzt und auch über deren Sprechakte bestimmt, duldet er «keine Widerrede / und keine Gehorsamsverweigerung» (T 65). Doch die eigentliche Crux liegt in der Pflichterfüllung dieser Forderung von seiten seiner Frau und seiner beiden Kinder, denn gerade ihre Widerspruchslosigkeit

wird zur quälenden Anklage gegen den Vater. Gegen das Schweigen der Mutter, das nur durch ihr Husten¹⁶ skandiert wird, weiß sich letztlich der Theatermacher nicht anders zu helfen, als sie körperlich zu verunstalten, und er «schminkt ihr Gesicht so lange, bis es beinahe zur Gänze schwarz ist» (T 109). Später wird er dann ihre Aufmachung verspotten: «Wie du aussiehst / Eine Schande für das Theater» (T 114). Seine Frau wehrt ihn und diese verbalen Angriffe zunächst mit der rechten Hand schweigend ab, bricht dann aber plötzlich in lautes Lachen aus. Sie kann seine tyrannischen Verbalattentate nur lächerlich finden und demonstriert durch ihr Schweigen ihre Überlegenheit.

In «Immanuel Kant» stellt sich der gleichnamige Philosoph als Figur verbal in den Mittelpunkt des Stückes. Alle Menschen um ihn herum sind auf ihn fixiert und erhalten von ihm die Rollen zugewiesen. Seine Frau ist dabei seine rechte Hand in der Ausführung seiner Befehle, läßt ihn in Decken einwickeln, sorgt pünktlichst für die Diät und seine Medizin und fungiert als verlängertes Sprachrohr ihres Mannes, wenn es darum geht, seine Aussprüche und Anekdoten an die ehrfurchtsvoll lauschende Mitwelt weiterzureichen. Ernst Ludwig muß den «treue[n] Diener / seines Herrn» (IK 327) spielen, der kommandiert, verspottet und beschimpft wird. Sein steter Begleiter ist der Papagei Friedrich, dessen Käfig er mit sich tragen muß: «Ohne Ernst Ludwig / wäre mein Mann [Kant] verloren / Er könnte Friedrich / nicht tragen» (IK 303). Beide verkörpern aus der Position des autoritären Denkens in ihrer passiven Aufnahmehaltung ideale Zuhörer für Kant. Während Ernst Ludwig allerdings nur schweigt und dabei gleichsam als *stummer Diener* zum Requisite wird, kann der sprechende Vogel die Aussprüche Kants wiederholen und reflektiert dabei wie ein Spiegel die geistigen Ergüsse des Philosophen. Der Papagei, der als sprichwörtlicher Nachplapperer Kants Aufklärungsmaxime der Mündigkeit lächerlich macht, dürfte dabei parodistisch auf Bernhards Zitiermanier hinweisen¹⁷, wie wir sie beispielsweise auch bei Figuren wie den Vater in «Der Ignorant und der Wahnsinnige», Caribaldis Zirkustruppe oder in modifizierter Form bei Beil in «Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese» finden. Die monologisierenden Figuren in Bernhards Stücken

¹⁶ Das Husten der Frau des Theatermachers erinnert an das Husten der Königin der Nacht in «Der Ignorant und der Wahnsinnige», das als Symptom für die unaufhaltsame Todeskrankheit die Rede des Doktors rhythmisiert.

¹⁷ Vgl. Huntemann, Willi: *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*. Würzburg 1990, S. 129. Ebenso Jang, Eun-Soo: *Die Ohnmachtspiele des Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards*. Frankfurt/Main 1993, in ihrem Kapitel über sprachliche Kommunikation.

scheinen auf solche Zitationen angewiesen zu sein, fungieren diese innerhalb der Kommunikationssituation als möglicher Beweis dafür, daß ihre Reden nicht ins Leere laufen, sondern auch einen Zuhörer finden. Indem die sonst zumeist schweigenden Figuren jeweils den letzten Teil der Rede des Monologen wiederholen, geben sie diesem nicht nur das Gefühl, seiner Rede in ihrer Komplexität zu folgen, sondern multiplizieren gleichsam durch Reproduktion das Gesagte. Jene Protagonisten, die solche schweigenden Reflektoren ihrer Rede um sich versammelt und gleichsam durch ein Abhängigkeitsverhältnis an sich gebunden haben, können sich glücklich schätzen, denn sie werden durch diese gleichsam von der Tatsache, daß sie im Grunde einsam redend um ihr Überleben kämpfen, abgelenkt.

Figuren wie der Schauspieler in «Einfach kompliziert» oder Minetti im gleichnamigen Stück hingegen fehlt es an solchen engen Bezugspersonen, die deren uferlosen Wortschwall nicht nur über sich ergehen lassen, sondern sogar darauf reagieren müssen, weil sie mit dem Abhängigkeitsverhältnis in der Gesprächssituation gefangen sind. So läßt sich der uralte Schauspieler in «Einfach kompliziert», der seine ganze Familie überlebt hat, jeden Dienstag und Freitag von einem neunjährigen Mädchen namens Katharina die Milch bringen, obwohl er gar keine benötigt: «Ich mag überhaupt keine Milch / und ich trinke deshalb auch keine Milch / aber ich will dich sehen / jeden Dienstag und Freitag / [...] / Kein Mensch außer dir / hat mehr Zutritt zu mir / nicht ein einziger» (EK 265). Das Kind in seiner Unmündigkeit und Unschuld kommt diesem wöchentlichen Ritual schweigend nach, wird den Schauspieler in seinen Monologen auch nicht unterbrechen und gibt ihm dabei das Gefühl, nicht alleine zu sein. Minetti hingegen setzt sich (bezeichnenderweise an einem Silvesterabend) in die Eingangshalle eines Hotels, richtet seine monologisierende Rede an irgendwelche Passanten (insbesondere an eine Dame im roten Abendkleid und an einen Teenager, der auf seine Verabredung wartet) und ist darauf angewiesen, daß ihm jemand ein Ohr schenkt. Selbstkritisch kommentiert er sein eigenes Reden folgendermaßen: «Wie er sich immer wieder zu reden getraut / wo er schweigen sollte» (Mi 219). Er meint mit der dritten Person sich selbst und spricht dadurch gleichsam die Gedanken seiner schweigenden Gesprächspartner aus. Der Einsame lebt nur mehr als Sprechender, spricht als in seiner Existenz ständig Bedrohter. In seinem verbalen Amoklauf bilden die stummen Auftritte der Passanten nur mehr Zäsuren auf seinem Weg zur Selbstaufgabe, bis endlich mit dem Schnee auch der Vorhang fällt.

Die Diskussion um Macht und Ohnmacht zwischen den Figuren in Bernhards Stücken scheint durch Berücksichtigung einer Semiotik des Schweigens neue Ansatzpunkte zu gewinnen, denn durch die dialektische Gestaltung von Reden und Schweigen wird Bernhards Werk in einem gesellschaftlichen Rahmen plaziert, aus der seine soziale Brisanz erwächst. In Bernhards ritualisierten Kommunikations-Macht-Spielen ist einerseits zwar die Mächteverteilung klar festgelegt, weil sie zum Ritual geworden ist und der Macht der Gewohnheit erliegt, andererseits verliert sie ihre Gültigkeit, Hierarchien werden aufgelöst. Die Redenden haben nicht mehr das Sagen und werden zu «Stichwortgebern» degradiert. Ihre Macht ist gleichsam in Ohnmacht gefallen. Die Präsenz des Schweigens erstellt neue Parameter am Mächtebarometer. Es entlarvt die Rede als überflüssiges und verlogenes Geschwätz und die Macht der Redenden als scheinhaft. Während die Rede, charakterisiert durch Floskeln, Wiederholungen und Tautologien, sich mächtig ausschweigt und die Grenzen zum Sagbaren erfährt, deckt das Schweigen auf, was die Rede ausspart. In seiner stummen Präsenz wird das Schweigen beredt. Die Dechiffrierung bleibt rätselhaft allemal, aber daraus wächst gerade das Spannungspotential, welches das Schweigen in sich birgt.

Bibliographie

Primärtexte

Bernhard, Thomas: Stücke 1-4. Frankfurt/Main 1988.

Bernhard, Thomas: Verstörung. Frankfurt/Main 1988.

Sekundärliteratur

Barthofer, Alfred: The Plays of Thomas Bernhard – A Report. In: *Modern Austrian Literature*. Nr. 1 (1978), S. 21-48.

Gaier, Ulrich: Ein Fest für Boris oder das Ende der Hermeneutik. In: *Der Deutschunterricht* (1984), H. 1, S. 31-40.

Gamper, Herbert: Thomas Bernhard. München 1977.

Gargani, Aldo Giorgio: Der unendliche Satz. Wien 1997.

Hoell, Joachim et al. (Hg.): Thomas Bernhard – eine Einschärfung. Berlin 1998.

Huber, Martin et al. (Hg.): Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß. Wien, Linz 2001.

Huntemann, Willi: Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard. Würzburg 1990.

- Jang, Eun-Soo: Die Ohnmachtsspiele des Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards. Frankfurt/Main 1993.
- Menasse, Robert: Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik. Essays zum österreichischen Geist. 3. Auflage. Wien 1996.
- Sorg, Bernhard: Thomas Bernhard. 2. Auflage. München 1992.
- Strauß, Botho: Komödie aus Todesangst. In: Theater heute (1970), H. 8, S. 32.
- Vogt, Steffen: Zur Sprache bringen. Thomas Bernhard als politischer Autor. In: Hoell, Joachim et al. (Hg.): Thomas Bernhard – eine Einschärfung. Berlin 1998, S. 10-16.

Riccarda Novello
(Udine)

*Dalla poetica al testo e ritorno: la funzione della letteratura
nella riflessione di Marlene Streeruwitz*

Accanto alla ricchezza propria della fruizione estetica, l'autore "moderno" sa o almeno intende realizzare un valore "aggiunto", quella *plurivocità* che contraddistingue messaggi aperti finalizzati a una fruizione che diventa, o dovrebbe diventare, sempre più profonda, come indicava Umberto Eco in *Opera aperta*, nel precisare le differenze tra la comunicazione a uso pratico, che persegue il significato, l'ordine, l'ovvietà, e la comunicazione artistica e dell'effetto estetico, in cui si tende a realizzare la ricchezza non ridotta dei significati possibili. E questo si nota con particolare evidenza nella poetica dell'opera aperta come *opera in movimento*, che richiede la citazione di una serie di concetti come "costellazione di eventi", "dinamismo di struttura", e soprattutto il ricorso alla nozione filosofica di *possibilità*, e un atteggiamento di valenza epocale che rifugge una visione statica e sillogistica dell'ordine e si apre invece a una "plasticità di decisioni personali e a una situazionalità e storicità dei valori". Al tempo stesso, precisava Eco, il termine apertura non dev'essere inteso certo come sinonimo di arbitrarietà, ma suggerisce piuttosto l'invito alla creatività, l'esortazione felice alla libertà interpretativa rispetto alla stretta soffocante e uniformante del principio di necessità¹.

¹ Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962, p. 49–50. Come sottolinea Umberto Eco, in una poetica dell'opera in movimento l'autore offre al fruitore un'opera *da finire*: «L'opera in movimento [...] è possibilità di una molteplicità di interventi personali ma non è invito amorfo all'intervento indiscriminato: è l'invito non necessario né univoco all'intervento orientato, ad inserirci liberamente in un mondo che tuttavia è sempre quello voluto dall'autore». Le poetiche dell'opera in movimento vanno inserite su un piano più generale, in un contesto culturale in cui, ricordava Eco, «[...] la logica a due valori (l'aut aut classico tra *vero* e *falso*, tra un dato e il suo contraddittorio) non è più l'unico strumento possibile della conoscenza, ma si fanno strada le logiche a più valori, che fan posto, ad esempio, all'*indeterminato* come esito valido dell'operazione conoscitiva [...]». Ibi-

Né banali né sublimi, ma semplicemente *artistici*, si segnalano, in quest'ottica, i testi in prosa dell'autrice austriaca Marlene Streeruwitz, una voce originale e autentica che, accanto a un'intensa produzione teatrale, si è affermata sulla scena letteraria di lingua tedesca con alcune prove narrative, che a partire dal 1996 si susseguono con una ben precisa consequenzialità². Nell'opera e nella riflessione teorica di questa regista e scrittrice è ben presente la consapevolezza che una poetica "contemporanea" deve fare appello alla mobilità delle prospettive, alla molteplice varietà delle interpretazioni, ma anche una posizione chiara a favore di nuove possibilità di "ri-pensare" la realtà intersoggettiva, in modo radicale, nel rifiuto delle verità cristallizzate dalla tradizione – da ogni tradizione possibile – e nella scelta a favore di una *ricerca* continua, che consenta di rovesciare l'ottica comune (*die Sichtweise*), di respingere l'abitudine ad irreggimentare il mondo – e anche l'approccio ai testi letterari – in una dimensione verticale, dall'alto verso il basso, e nella morsa inesorabile dell'aut aut tra *vero* e *falso*, "giudicando" opere e persone da una posizione soggettiva, in virtù di una presunta superiorità *autoriale*. Questa prospettiva unidimensionale, questa presunta *univocità* che la lingua tedesca riesce a realizzare, ad esempio, grazie all'utilizzo dei verbi modali, viene frantumata, parcellizzata, e poi ricomposta diversamente nella prosa di Marlene Streeruwitz, che ribadisce la necessità per il singolo individuo, e il singolo lettore, di trovare una propria forma d'espressione, e soprattutto di sviluppare uno "sguardo" proprio, per evitare di seguire in modo acritico le formule precostituite, quelle che l'autrice chiama le *vorfabrizierte Blickrichtungen*, pur essendo consapevole dell'estrema difficoltà che nella società contemporanea incontra chi deve affrontare, con pazienza e audacia, il compito di "sollevare lo sguardo", di "creare" un proprio punto di vista, unico e irriproducibile.

dem, p. 44. – Circa la collaborazione tra chi scrive e chi legge, propria dell'opera *aperta*, va ricordato il concetto di letteratura che Marlene Streeruwitz ha così definito: «Ich mußte einen Ort finden, an dem meine Kontingenz mit der des Lesers in eins fällt. Einen Raum, an dem die Geschichte des Lesers und der Leserin ihren Platz findet. Einen Raum, in dem der Leser und die Leserin den Text über ihr Eigenes vollenden und damit zu ihrem Text machen können». Marlene Streeruwitz, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, p. 55.

² Sono stati premiati con numerosi riconoscimenti i romanzi *Verführungen*. (1996), *Lisa's Liebe. Was Schreiben für Frauen bedeutet, Nachwelt. Ein Reisebericht*. (1999), il racconto *Majakowskiring*, e, più recentemente, il romanzo *Partygirl*. (2002). Alle opere in prosa, e alla produzione teatrale, si affiancano testi di riflessione teorica, in particolare, i volumi che raccolgono, rispettivamente, le sue lezioni di poetica, ovvero le *Tübinger* e le *Frankfurter Poetikvorlesungen*. Marlene Streeruwitz è la prima donna chiamata a ricoprire la *Samuel-Fischer-Gastprofessur* presso la *Berliner Freie Universität*.

La ribellione contro i concetti prestabiliti di univocità, di ordine, di autorità, di ovvietà – un “no” radicale che ha contraddistinto un’intera generazione di autori di lingua tedesca, e di cui Thomas Bernhard è stato senza dubbio l’esempio più eclatante³ –, il rifiuto delle parole consuete, logorate dall’uso, si unisce spesso a una dimensione etica, nell’intento di sollecitare una presa di coscienza da parte dei lettori, la messa a fuoco di problematiche nascoste nelle pieghe dell’inconscio, che altrimenti non avrebbero il “diritto” di essere “dette”, “nominate”, esplicitate⁴.

Questa dimensione etica della *Sprachkritik* caratterizza significativamente la scrittura di Marlene Streeruwitz che nelle sue *Poetikvorlesungen* ha ribadito la necessità, per chi fruisce dell’opera letteraria, di una presa di coscienza, e di una conseguente, piena assunzione di responsabilità, coraggiosa e audace, che si possa ripetere ad ogni istante, nel confronto libero e creativo con la pagina scritta, perché:

Nel caso più felice, la scrittura e la lettura di testi letterari porta alla conoscenza.⁵

Riconoscendo pari dignità all’autore e al lettore, Marlene Streeruwitz sostiene che il valore della letteratura va individuato nella possibilità, offerta a chi scrive e poi a chi legge, di arricchire l’orizzonte conoscitivo, di scoprire (*entdecken*) nuove dimensioni artistiche ed esistenziali, fino a compiere viaggi (*Forschungsreisen ins Verborgene. Verhüllte*) alla ricerca di quanto solitamente viene “taciuto”, alla ricerca del rimosso, dei traumi nascosti

³ Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Residenz Verlag, Salzburg, Wien 1995, che sottolinea come questo *no* così radicale contraddistingua non solo l’opera di Thomas Bernhard, ma un’intera generazione di autori e autrici: «Dieses radikale Nein ist symptomatisch nicht nur für Bernhard, sondern für die ganze Generation: ein Nein der Sprache, der Ordnung, der Autorität gegenüber». *Ibidem*, p. 233.

⁴ Nel capitolo dedicato a Ingeborg Bachmann, Wendelin Schmidt-Dengler sottolinea l’importanza del saggio che la poetessa scrisse nel 1953, *Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte*, e in particolare l’interrogativo sollevato circa la reale possibilità di dire quanto l’inconscio ci vieterebbe di esprimere: «“Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen”, sagt er am Ende und meint eben diese Wirklichkeit, von der wir uns kein Bild machen können und dürfen. Oder folgerte er auch, daß wir mit unserer Sprache verspielt haben, weil sie kein Wort enthält, auf das es ankommt?». Ingeborg Bachmann, *Werke*, 4, 23. Il passo è citato nel volume *Bruchlinien*, p. 242.

⁵ «Wer den vorfabrizierten Blickrichtungen nicht folgen möchte, findet keinen eigenen Blick vor. Männer nicht. Und Frauen nicht», Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, p. 21. E: «Im günstigsten Fall führt literarisches Schreiben und Lesen zu Erkenntnis». *Ibidem*, p. 9.

nelle pieghe del testo, dolorosi *Erlebnisse* che chi legge può e deve riconoscere o almeno tentare di individuare.

Diviene possibile, così, scorgere dei *tagli* (*Schnitte*) praticati nella superficie visibile, immediatamente evidente, e intravede messaggi che parlano di segreti e proibizioni e negazioni (*Mitteilungen über die Geheimnisse und das Verbotene*)⁶. In questo modo è possibile per chi si accosta al testo letterario riuscire a cogliere qualcosa di sé, volgendo lo sguardo dal testo alla propria individualità⁷. In un saggio significativo, Marlene Streeruwitz cita la figura della poetessa Friederike Mayröcker, un esempio fondamentale e paradigmatico, così come l'auspicio che ha formulato:

Io desidero semplicemente che le persone *leggano* i miei libri. – E, per la precisione, lettori che possano fare qualcosa con i miei testi, che in una qualche maniera imparino a conoscermi, e quindi probabilmente imparino a conoscere anche se stessi.⁸

Indicando esplicitamente una esperienza di lettura che ha avuto un ruolo fondamentale per la costruzione del suo mondo artistico-esistenziale, la scrittrice suggerisce anche in quale direzione i fruitori della sua prosa possano essere a loro volta coinvolti a un livello ben più profondo della dimensione creativa rappresentata dal gioco con le potenzialità espressive offerte dal mezzo linguistico:

Leggere Mayröcker. E ecco che chi legge viene coinvolto nell'autentica creazione di sé che una persona realizza nella lingua per trovare in questa liberazione. [...] Nella partecipazione alla costruzione di un'opera d'arte ognuno viene rinviato ancora una volta a se stesso e al proprio linguaggio. Rimane così se stesso. E liberato -----⁹

⁶ Ibidem.

⁷ «Literarisches Schreiben und Lesen sind, wie alle Prozesse von Sprachfindung, mögliche Formen des In-sich-Hineinblickens». Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, op. cit., p. 9.

⁸ «Ich möchte einfach, daß Leute meine Bücher *lesen*. – Und zwar Leser, die etwas mit meinen Texten machen, die mich in irgendeiner Weise kennenlernen und damit wahrscheinlich auch sich selber besser kennenlernen». Così Friederike Mayröcker, in *Friederike Mayröcker*, a cura di Siegfried J. Schmidt, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1984, citata da Marlene Streeruwitz nella sua raccolta di saggi *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte 1989-1996*, edition selene, Wien 1999, p. 62.

⁹ «Die Freiheit wird immer die eigene. Auch die der Lesenden. Im Mitkonstruieren des Kunstwerks wird jeder auch wieder auf sich selbst und die eigene Sprache verwiesen. Bleibt so bei sich. Und befreit. -----» – Marlene Streeruwitz, *Friederike Mayröcker*. In: *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte 1989-1996*, op. cit., p. 62.

Si ripropongono, con l'opera narrativa di Marlene Streeruwitz gli interrogativi sollevati dalla letteratura della neoavanguardia, che ha messo in pratica procedimenti letterari innovativi per esercitare la sua critica al mezzo linguistico, ma anche per scuotere le fondamenta dei sistemi letterari tradizionali, per rinnovare o smantellare le tecniche del narrare, e dunque per esercitare, alla fin fine, un'autentica critica del ricordo¹⁰.

In un'interazione reciproca tra la lettura critica e la propria scrittura dovremmo raccontarci a vicenda tutte le storie possibili.¹¹

Marlene Streeruwitz invita di continuo i suoi lettori e le sue lettrici, a immergersi nelle pieghe delle sue storie, a viaggiare spostandosi liberamente nelle pieghe delle sue storie per poi reagire e raccontare o almeno riuscire a raccontare a se stessi le proprie storie, i propri segreti, tutto quanto si nasconde dietro le parole e, invece di essere taciuto, deve venir detto, formulato, espresso, comunicato. E la riflessione teorica che sottende alle sue opere diviene il vero contenuto dell'opera, nel senso indicato da 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 a questo livello andrà condotto il discorso sui rapporti tra l'arte e il proprio mondo.¹²

La voce critica di Marlene Streeruwitz si leva, in primis, a favore di un recupero della soggettività dello sguardo, e in particolare dello sguardo femminile, e a favore di un approccio *paratattico* al reale. La sua scelta contro la gerarchia dell'ipotassi, e a favore del celebre *Stakkato*, la sua predilezione per le frasi brevi e talora brevissime, la scelta provocatoria di disseminare di punti le sue pagine di prosa vanno intese come altrettante strategie di percezione e riproduzione del reale, *contro* la prospettiva tradizione

¹⁰ Rinvio al capitolo "Zwischenbilanz" (*Bruchlinien*, p. 234–240), dove Wendelin Schmidt-Dengler individua una precisa risposta al quesito: «Worin liegt nun die Leistung der österreichischen Literatur?», e riferendosi in particolare al periodo compreso all'incirca tra il 1965 e il 1970, ricorda che, se si accetta il principio dell'*Analogisierung* tra *Sprache* e *Gesellschaft*, allora si può comprendere come la critica a una certa società può avvenire solo attraverso il mezzo linguistico: «Analogisierung von Sprache und Gesellschaft. Gesellschaftskritik kann nur durch Sprachkritik erfolgen. [...] Die Kunst erscheint als der notwendige Umweg, den man zu gehen hat, um die Strukturen der Gesellschaft sichtbar zu machen.» Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, op. cit., p. 238.

¹¹ «In einer Wechselwirkung von kritischem Lesen und eigenem Schreiben müßten wir einander alle Geschichten erzählen, die möglich sind». Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, op. cit., p. 35.

¹² Umberto Eco, *Opera aperta*, op. cit., p. 264.

dell'*attesa*, contro l'orizzonte sempre lontano e inafferrabile di un'eternità proiettata in un futuro irraggiungibile per definizione, che distoglie l'essere umano dal tentativo di realizzare nel presente, nel singolo momento, le opportunità della vita:

Noi viviamo in attesa. Ci attendiamo pur sempre un'attesa. Per poter tenere in piedi e descrivere quest'attesa, è stato inventato il concetto di futuro. Un futuro astratto, in cui è possibile rinviare la realizzazione di ogni desiderio.¹³

E, per fare un esempio concreto, proprio la condizione dell'attesa, la rinuncia all'imperativo dell'*hic et nunc*, viene criticata dall'autrice grazie all'arma tagliente dell'ironia, nel romanzo *Lisa's Liebe*. Ma il vero oggetto della riflessione non è tanto la condizione femminile, la disposizione dell'eroina ad attendere una risposta che mai arriverà né mai potrebbe essere risolutiva nel senso ipotizzato dal senso comune: piuttosto, proiettato su uno sfondo di portata epocale, si delinea l'atteggiamento remissivo, la docilità con l'essere umano rinuncia a realizzare i propri sogni, i bisogni e le aspirazioni perseguendo dei fini che, inevitabilmente continueranno a sfuggirgli, in un'estenuante, inutile rincorsa di obiettivi troppo lontani e inevitabilmente frustranti. Mentre il segreto della vita, e una soluzione possibile per affrontare le problematiche del vivere, e non solo quelle legate alla dimensione femminile, consiste forse nell'affrontare in modo *paratattico, al tempo presente*, le sequenze di significato, sul piano spazio temporale ma anche su quello logico, psicologico e perfino in senso altamente etico:

Il desiderio di pienezza, di quell'unico, grande evento, nasconde 2 importanti eventi: In primo luogo, che la vita non è infinita e viene vissuta sempre e solo al presente. [...] E in secondo luogo: anche la felicità va vissuta solo al presente e nella successione di tali momenti ha un carattere epico.¹⁴

Accanto alla poetica dell'opera d'arte che può e in questo senso deve essere priva di un esito necessario e prevedibile, su questo punto è forse

¹³ «Wir leben in Erwartung. Immerhin erwarten wir eine Ewigkeit. Um diese Erwartung aufrechterhalten und beschreiben zu können, wurde der Begriff der Zukunft erfunden. Einer abstrakten Zukunft, in die die Erfüllung jeder Sehnsucht verschoben werden kann». Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, op. cit., p. 15.

¹⁴ «Die Sehnsucht nach Erfüllung, nach dem großen, dem einen Ereignis, kaschiert 2 wichtige Ereignisse: Erstens, daß das Leben endlich ist und immer nur gegenwärtig erlebt wird. [...] Und zweitens: Glück ist ebenso nur gegenwärtig zu erleben und in der Aufeinanderfolge solcher Momente episch». Ibidem, p. 21.

lecito richiamare anche le parole del filosofo francese Henri Bergson, che ha proclamato la necessità di restituire al movimento la sua mobilità, al cambiamento la sua fluidità, al tempo la sua durata. Il movimento, precisa Bergson, è considerato solitamente come una serie di posizioni e il mutamento una serie di stati, mentre il tempo è fatto di parti distinte e giustapposte. La loro successione, fa notare Bergson, potrebbe essere paragonata a quella delle immagini di una pellicola cinematografica: veloce o lento che sia lo svolgimento del film, si vedrebbero sempre le stesse immagini. I più avvertono in modo negativo questo modo di rappresentare il tempo, perché «la successione è vista come una coesistenza mancata, e la durata come una privazione di eternità»¹⁵. In realtà, sottolinea Bergson, è necessario prendere atto che non tutto è dato, che l'azione nuova, imprevedibile è possibile e realizzabile, se inserita nella durata pura. Si deve quindi distinguere tra la successione nella vera durata e la semplice giustapposizione nel tempo spaziale, tra un'evoluzione e uno svolgimento, tra la novità radicale e un riadattamento del preesistente, tra la creazione e la semplice scelta:

Diciamo dunque che nella durata, ravvisata come un'evoluzione creatrice, vi è una perpetua creazione di possibilità e non soltanto di realtà.¹⁶

Ebbene, nelle riflessioni e nella prosa di Marlene Streeruwitz troviamo un continuo rimando alla possibilità, alla processualità del reale e del pensiero che noi contribuiamo incessantemente a creare. Come ricordavamo, in *Opera aperta* Eco sottolinea che il vero contenuto dell'opera diventa il suo modo di vedere il mondo e di giudicarlo. Tutto questo, però, l'artista non lo può esprimere sotto forma di giudizio, perché il giudizio richiederebbe, oltre che un parametro etico, una sintassi, una grammatica in cui esprimersi secondo moduli tradizionali; e questa grammatica sarebbe quella del film tradizionale, retto da *rapporti causali* i quali riflettono la persuasione di rapporti razionalizzabili tra gli eventi.

Ora l'unico ordine che l'uomo può porre alla situazione in cui è, è, appunto l'ordine di una organizzazione strutturale che nel suo disordine permetta una presa di coscienza della situazione.¹⁷

¹⁵ Henri Bergson, *Pensiero e movimento*, Bompiani, Milano 2000, p. 10. (Nell'edizione originale: *La pensée et le mouvant*, Presses Universitaires de France, 1938.).

¹⁶ Ibidem, p. 13.

¹⁷ Umberto Eco, *Opera aperta*, op. cit., p. 271–272.

E proprio contro il concetto stesso di ordine, contro ogni *stato* che si proponga come barriera al fluire incessante del movimento si pronuncia Marlene Streeruwitz denunciando la tendenza comune a negare la mobilità della realtà per imporre un modello che deve orientare e spingere alla ripetizione passiva e obbediente di concezioni inamovibili e gerarchicamente strutturate.

Ordine. È una condizione definitiva, che perdura. Ordine. È la liquidazione di ogni fattore di inquietudine. È quiete. Ordine. È mancanza di vita. Sono le regole, che rendono la vita chiara e dominabile con lo sguardo.¹⁸

E l'ordine, il modello prestabilito che intende regolare ogni aspetto della vita pratica e ogni forma di espressione, viene realizzato in primis attraverso gli strumenti linguistici, per quanto riguardo riguarda le regole ferree della lingua tedesca la Streeruwitz indica impietosa il ruolo dei verbi modali che così bene sanno assegnare ruoli, classificare, categorizzare il mondo, perché l'ordine è il vero fine di tutti i tentativi di domare l'umanità, soprattutto nei regimi totalitari e nelle utopie trasformate in realtà la distribuzione dei verbi modali decide in che modo accedere al mondo. Viene deciso che cosa sia possibile e cosa sia lecito, che cosa si debba fare e cosa si possa desiderare¹⁹. Per frantumare questo concetto inflessibile di ordine è inevitabile rifiutare innanzitutto, e in modo radicale, l'univocità dei segni linguistici, attraverso l'elaborazione di strategie che possono avere, almeno all'inizio, solo un carattere individuale. Se la letteratura della "Moderne" ha saputo sviluppare uno sguardo radicalmente diverso, "einen radikal anderen Blick", e questo sguardo, di conseguenza, nel suo essere così originale" ("im konsequent Auf-sich-selbst-gerichtet-Sein") ha condotto il singolo a arista all'isolamento, spingendolo su posizioni autenticamente innovative, questa radicale novità ha consentito anche un'inaudita libertà di pensiero e di espressione²⁰.

¹⁸ «Ordnung. Das ist ein endgültiger, dauernder Zustand. Ordnung. Das ist die Entleidigung von allen Unruhefaktoren. Das ist Ruhe. Ordnung. Das ist Leblosigkeit. Sind die Regeln, die das Leben klar und überschaubar machen. Übersichtlich. Einsichtig». Marlene Streeruwitz, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen.*, op. cit., p. 11.

¹⁹ «Ordnung ist das Ziel aller Versuche, die Menschheit zu bändigen. In Religionen, totalitären Regimen und realisierten Utopien entscheidet die Zuteilung der Modalen über den Zugang zur Welt. Entschieden wird, was einer kann und darf. Muß oder lassen muß. Lassen kann. Was sollen und was mögen». Ibidem.

²⁰ «In logischer Konsequenz konnte die Moderne nur jeweils adäquate personale Sprachen entwickeln, die bei jedem Leser neu dechiffriert werden müssen». Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, op. cit., p. 20.

Sottolineava Umberto Eco, a proposito del carattere innovativo e aperto delle poetiche contemporanee, che non spetta certo all'artista proporre rimedi né indicare soluzioni chiare e definitive. Ma si fa portavoce di un pensiero che deve invitare a capire, a prendere atto, a prendere coscienza della reale portata dei problemi più urgenti per una certa generazione. Il problema dell'acquisizione di un'ottica autonoma, di una prospettiva di libertà e autonomia di giudizio appare di particolare urgente per quanto riguarda la condizione femminile, condannata da sempre a *obbedire* a una volontà superiore ed intransigente:

Lo sguardo femminile era costretto a spegnersi in una condizione di passività. Rinserrarsi in se stesso.²¹

Marlene Streeruwitz precisa in realtà, riferendosi in particolare alla condizione femminile, che senza consegnarsi al caos né rinunciare alla libertà faticosamente conquistata, la donna, e l'uomo contemporanei devono innanzitutto conquistare un mezzo d'espressione che sia davvero autentico, nuovo, originale, individuale. Noi non dobbiamo rinunciare, afferma, arrivati a un punto dove non vi sono prospettive, a dire: non ce ne sono: c'è una lingua, in cui questa prospettiva può essere descritta e che noi dobbiamo conquistare. E questo mezzo linguistico dovrebbe essere poliedrico, multiforme, finalizzato alla descrizione e alla realizzazione di esistenze autentiche, ricche di significati plurimi:

Dovrebbe trattarsi di una lingua, di cui non si dubiti o non si possa dubitare la completezza che serve a descrivere l'esistenza. E di cui non sia lecito mettere in dubbio la capacità di creare una particolare esistenza.²²

La posizione dell'autrice offre dunque un punto di riferimento fondamentale nello spazio intersoggettivo. Ricorda Umberto Eco che un'altra funzione pedagogica di queste poetiche consiste nell'operazione pratica

²¹ «Der weibliche Blick mußte in Passivität erblinden. Sich in sich verschließen». Marlene Streeruwitz, *ibidem*, p. 18. E sottolinea come la conseguenza inevitabile fosse, almeno nel secolo scorso, l'isteria e alla fine il dolore indicibile, il silenzio, l'irrigidimento dell'astasia e dell'abasia: «Die arbeitsteilige Gesellschaft hat dieser Passivität im vorigen Jahrhundert in der Hysterie zum reinsten Ausdruck verholfen. Die ohnmächtige Schau des Nichts in der Erstarrung von Astasie und Abasie. Nachdem das Toben und Schreien ein Ende hatte». *Ibidem*, p. 18–19.

²² «Es müßte sich um eine Sprache handeln, deren Vollständigkeit zur Beschreibung der Existenz nicht bezweifelt wird oder werden kann. Und. Derer Fähigkeit zur Schaffung besonderer Existenz nicht angezweifelt werden darf». *Ibidem*, p. 45.

che prenderà le mosse dall'atto di coscienza promosso dall'arte, *stimolata dall'arte a un nuovo modo di cogliere le cose e coordinarle in rapporti*: chi legge può dunque acquisire l'idea che *ordinare una situazione* non vuol dire sovrapporre un ordine univoco che è poi strettamente legato a una concezione storicamente determinata, ma *elaborare modelli operativi a più esiti complementari, così come la scienza è già riuscita a proporre*²³.

Questi modelli operativi vengono suggeriti per la condizione femminile dai testi di Marlene Streeruwitz che non si limita a *descrivere*, a riprodurre, a fotografare situazioni reali della Vienna di fine millennio, ma attraverso un processo di astrazione, partendo da ben precise coordinate storiche, geografiche, psicologiche e socioculturali, ricomponne quelle situazioni nell'apparente uniformità di universi narrativi che invece sono *in movimento*, e si porgono alla lettura come invito alla riflessione, all'interiorizzazione di problematiche attuali e all'elaborazione di possibili strategie per affrontare quelle problematiche oggetto della prosa paratattica di questa scrittrice.

Questo è altresì il mio compito: testi di negazione [...]. Ma per una cosa come la negazione non ci sono affatto criteri di valutazione all'infuori del giudizio dispregiativo, che conosciamo così bene.²⁴

Nel riprendere – seppure in chiave ironica e provocatoria – le formule tradizionali del romanzo, nel rifiuto di opporre alla realtà una dimensione diversa grazie al mezzo artistico, nell'assunzione del mezzo linguistico come tema in sé, come oggetto da rivoluzionare, su cui lavorare, in cui lavorare, nella proclamazione di una negatività che si rivela produttiva proprio per il suo carattere dissacrante, e nella consapevolezza che la critica a una certo tipo di società passa necessariamente attraverso la critica linguistica, l'opera di Marlene Streeruwitz sembra rispondere ai criteri individuati da Wendelin Schmidt-Dengler per inquadrare la letteratura della ri-

²³ E Umberto Eco, nella sua fondamentale *Opera aperta*, sottolinea di continuo come l'*apertura* sia garanzia di una fruizione *ricca e sorprendente*: «L'apertura, dal canto proprio, è garanzia di un tipo di fruizione particolarmente ricca e sorprendente che la nostra civiltà va perseguendo come un valore tra i più preziosi, perché tutti i dati della nostra cultura ci inducono a concepire, sentire e quindi *vedere* il mondo secondo la categoria della possibilità». Umberto Eco, *Opera aperta*, op. cit., p. 176.

²⁴ «Das ist auch meine Aufgabe: Texte der Verweigerung [...]. Aber für so etwas wie Verweigerung gibt es wohl keine Bewertungskriterien außer das uns bekannte abschätzige Urteil» (Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Claudia Kramatschek, *Es gibt keine Utopien für Frauen. Die Schriftstellerin Marlene Streeruwitz über die Poetik des Suchens*, in "Freitag", Berlin 20. 02. 1998, Nr. 9, p. 17).

volta formale, le opere più significative scritte a Vienna e a Graz intorno e successivamente al 1970²⁵.

L'autrice non cerca nuove forme, ma riprende gli schemi tradizionali rivoltandoli grazie alla forza dissacrante delle parole. In più, è possibile cogliere in Marlene Streeruwitz una critica radicale al modo di procedere della scienza tradizionale, che poggia sui consueti rapporti di causa-effetto, sulle sequenze che partono da un prima per arrivare a un dopo, pretendendo di fornire un modello esaustivo di spiegazione del mondo, di esaurire tutte le risposte, di sciogliere tutti i dubbi, di soffocare ogni interrogativo²⁶.

È utile richiamare a questo punto, nuovamente, l'inversione radicale del pensiero auspicata da Henri Bergson che rivaluta la conoscenza intuitiva e spiega che, mentre il nostro spirito abitualmente tende a rappresentarsi stati e cose, sostituendo al continuo il discontinuo, alla mobilità la stabilità, estraendo cioè concetti fissi dalla realtà mobile, per il pensiero umano si rende invece necessario procedere nella direzione opposta, proprio per evitare il pericolo del dogmatismo inflessibile. In altre, parole, afferma, se è *comprensibile che il nostro pensiero estragga dei concetti fissi dalla realtà mobile, non è possibile ricostruire la mobilità del reale attraverso la fissità dei concetti*. Così, Bergson suggerisce la necessità di seguire il cammino inverso, per cui lo spirito riesce a inserirsi nella realtà mobile adottandone la direzione continuamente mutevole, cogliendola intuitivamente. Henri Bergson cita l'esempio dell'analisi infinitesimale e afferma:

La matematica moderna è, precisamente, uno sforzo per sostituire al *già fatto* ciò che *si fa*, per seguire il generarsi delle grandezze, e cogliere il movimento non più dal di fuori e nel suo risultato acquisito, ma dall'interno, nella sua tendenza a mutare, insomma per adottare la continuità mobile del disegno delle cose.²⁷

²⁵ Tra questi criteri ricordiamo in particolare la capacità di riprendere modelli preesistenti con una nuova forma linguistica (*Füllung der vorgegebenen Muster durch neue Sprache*), la tendenza a stabilire analogie (*Analogisierung von Sprache und Gesellschaft*): la critica mossa alla società in cui si vive può avvenire solo grazie a una critica mossa attraverso il mezzo linguistico, che viene rivoluzionato e finalizzato nel senso della *Gesellschaftskritik* (*Gesellschaftskritik kann nur durch Sprachkritik erfolgen*). Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, op. cit., p. 238.

²⁶ «Die mitteleuropäische Wissenschaft, auch die Germanistik, ist eine Ergebniswissenschaft, sie läßt kaum Raum für Prozeßhaftes. Es muß immer gleich ein Weltklärungsmodell geliefert werden. Ein dominanter Felsbrocken, an dem viele zerschellen, weil sie erhoffen, eine Erklärung zu erhalten, die sie heute nirgendwo mehr erhalten». Marlene Streeruwitz, a colloquio con Claudia Kramatschek, p. 17.

²⁷ Henri Bergson, *Pensiero e movimento*, op. cit., p. 179.

Ritornando al discorso sulla letteratura, e in particolare alla prosa di Marlene Streeruwitz, si nota che la struttura narrativa, dunque, al pari dell'analisi interpretativa, non può e non deve fornire un modello valido a priori, né consegnare soluzioni o risultati, ma si presenta come processuale, in fieri, e per questo diventa davvero un *campo di possibilità*, proprio perché, nel momento in cui si entra dentro una situazione contraddittoria per capirla, le tendenze di una situazione, oggi, non possono più assumere una sola linea di svolgimento determinabile a priori, ma tutte le linee si offrono come possibili.

Il problema di trovare *altri* modi espressivi, né solo al maschile né al femminile, ma semplicemente di impronta nuova, originale, innovativa, è del resto strettamente legato al tema dell'inconscio e – in generale – alle problematiche che riguardano più da vicino la condizione femminile, ma anche la situazione di smarrimento e incertezza che le donne e gli uomini dell'epoca contemporanea si trovavano a dover affrontare.

Alla necessità di trovare nuovi, altri mezzi linguistici per dire il reale non si deve opporre un ideale di perfezione “cristallina”, che finirebbe per imporre nuove, soffocanti categorie interpretative. Perché non esistono ricette né soluzioni “risolutrici”, “liberatorie”, alla scrittura viene riconosciuta la capacità di condurre la donna verso una presa di posizione autonoma, e quindi a una capacità di azione nella vita reale,

Il testo si configura come uno spazio in cui si incontrano le storie di chi legge, un lettore o una lettrice che in tal modo “fa suo” il testo nel momento in cui riesce a intervenire sulla sua propria vicenda personale. Sorprende, nella prosa di Marlene Streeruwitz, il ricorso al punto come mezzo “tecnico” privilegiato, e piuttosto celebre è diventata una domanda posta all'autrice, un interrogativo citato letteralmente nel secondo capitolo sue *Frankfurter Poetikvorlesungen*, e che riguarda l'uso volutamente eccessivo e provocatorio del punto come segno d'interpunzione per eccellenza²⁸.

Per rispondere dialogicamente a questa domanda, l'autrice si è vista indotta a replicare sul piano teorico per spiegare il paradosso della sua scrittura che attraverso un mezzo di staticità, come il segno d'interpunzione, che interrompe il tradizionale flusso narrativo, vuole suscitare una riflessione, inducendo chi legge a riflettere. Il punto dunque, nell'ottica di questa poetica, offre un sostegno, seppure fragile e provvisorio, che consente

²⁸ «Der Punkt. Frau Streeruwitz. Der Punkt. Ist das nun eigentlich künstlich für Sie. Oder. Ist das ein Bedürfnis. Können Sie vielleicht gar nicht anders». Marlene Streeruwitz, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen.*, *Frankfurter Poetikvorlesungen*, op. cit., p. 37.

tuttavia la possibilità di sviluppare strategie di orientamento nell'interpretazione di una lingua frantumata, lacerata.

Penso che il punto, nella lingua lacerata, crei questo spazio, queste possibilità. Penso che nel punto sia celato, sul piano formale, il mio segreto e che da lì riverberi sulla struttura complessiva.²⁹

In questo modo, si realizza il paradosso: la struttura del testo, che viene inevitabilmente consegnata alla cristallizzazione della scrittura, grazie alle strategie messe in atto dall'autrice si propone, nella sua disarticolazione, come rivolta contro la staticità e come invito a celebrare il dinamismo della vita, a rivalutarne l'aspetto processuale, il movimento. E nel "luogo" del testo letterario che scrive e chi legge possono finalmente incontrarsi, in cui trovino posto la storia dell'uno/a e quella dell'altro/a.

Le varie interpretazioni possibili (cosa farà Lisa alla fine del romanzo che da lei prende il nome? Come imposterà la propria vita Helene, la protagonista di *Verführungen*?) 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*, o *linee di alienazione alla crisi stessa*³⁰. E così i romanzi di questa autrice si offrono allo sguardo interpretativo come strutture aperte:

L'opera si propone come una struttura *aperta* che riproduce l'ambiguità dello nostro stesso essere-nel-mondo [...].³¹

Il problema sollevato da Marlene Streeruwitz con la sua prosa innovativa e sconcertante, è dunque di natura epocale, nel segno della ribellione a una lingua che si avvale di parole cristalline, di costruzioni prevalentemente ipotattiche per fornire certezze, che usa i verbi modali per dettare ordini, per imporre punti di vista ben determinati, per comunicare un'impressione di ordine e perfezione, per respingere il pericolo del divenire ed esaltare la magnificenza dell'essere³².

²⁹ «Ich denke, daß der Punkt in der zerrissenen Sprache diesen Raum, diese Möglichkeiten schafft. Ich denke, daß im Punkt auf der formalen Ebene mein Geheimnis verborgen ist und von da auf die Gesamtstruktur zurückstrahlt». Ibidem, p. 55.

³⁰ Umberto Eco, *Opera aperta*, op. cit., p. 277.

³¹ Ibidem.

³² «Es war die Sprache zu zersplittern und daraus einen neuen, einen anderen Glanz zu retten. Und. Es ging darum, Mittel der Beschreibung dieser Vorgänge und der

Il carattere sperimentale della prosa di Marlene Streeruwitz, il suo celebre *Stakkato*, la scelta rigorosa della costruzione paratattica, l'ellissi, lo stile asciutto e laconico rispondono dunque pienamente alla sua *Poetik des Subchens*, alla ribellione dell'autrice contro le regole ferree di una società nettamente divisa tra il maschile e il femminile, dove spesso non viene riconosciuta l'autonomia di giudizio, la creatività del femminile, o, più semplicemente, la libertà che andrebbe valorizzata nel singolo individuo che intende percorrere strategie liberamente creative.

Per questo la scrittrice ricorre ai mezzi offerti dall'arte come il punto, la pausa, la citazione, ma attribuendo loro una funzione diversa:

[...] come il silenzio, la pausa, il punto come e la citazione come mezzo di fuga, per far sì in tal modo che l'indicibile possa apparire. E per costringere l'indicibile per lo meno in qualcosa di descrivibile. Esaurire le possibilità del vuoto, possibilità di costituire significati.³³

La necessità esistenziale della poetica e della prosa di Marlene Streeruwitz nasce da una dolorosa consapevolezza, dalla catena di esperienze vissute nella realtà che a volte si rivela troppo forte proprio perché nasconde abissi *indicibili*³⁴.

Se, come ci insegna Lacan³⁵, il linguaggio si struttura dando forma all'inconscio, la letteratura offre allora, come si è già ricordato, la possibilità di indagare quel che si cela sotto la superficie apparentemente levigata della realtà strutturata dalla lingua e dietro l'apparente chiarezza e univocità delle parole. La scrittura di testi letterari e le strategie di lettura ap-

Abgrenzung zu finden. Die Grenzsetzung zwischen mir, dem Text und der Welt». Marlene Streeruwitz, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen.*, op. cit., p. 55.

³³ «[...] wie Stille, Pause, dem Punkt als Würgegal und dem Zitat als Fluchtmittel gefunden, um damit dem Unsagbaren zur Erscheinung zu verhelfen. Und das Unsagbare zumindest in ein Beschreibbares zu zwingen. Die bedeutungsbildenden Möglichkeiten der Leere auszuschöpfen». Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, op. cit., p. 48.

³⁴ «Immer, wenn mich die Nachricht erreicht, jemand habe sich selbst umgebracht, immer. [...] Immer denke ich dann wieder an die Kluft. An diese in den schrecklichen Stunden tatsächlich greifbare Kluft zwischen dem zu Sagenden und zu Fragenden und dem Sagbaren». «Sempre, quando mi raggiunge la notizia che qualcuno si è ucciso, sempre. [...] Sempre ripenso allora all'abisso. A questo abisso, che nelle ore terribili diviene effettivamente tangibile, la frattura tra quello che vi è da dire e da chiedere e quanto è indicibile». Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, op. cit., p. 48.

³⁵ Cfr. a questo proposito, tra le molte indicazioni possibili, l'articolo su Jacques-Marie Émile Lacan e il riferimento al suo fondamentale contributo "Fonction et champ de la parole et du langage en psychoanalyse" nel volume *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, a cura di Ansgar Nünning,, Metzler, Stuttgart, Weimar 1998, p. 302 ss.

paiono dunque come veri *Forschungsreisen ins Verborgene*. Sottesa a questa consapevolezza vi è l'auspicio che sia possibile inoltrarsi attraverso la barriera della consuetudine, per stabilire una volta tanto dei veri rapporti umani, improntati alla comunicazione³⁶.

Per un istante viene così [...] eliminata la solitudine. E diviene possibile la consolante certezza di non essere soli. Che un altro o un'altra sanno qualcosa che si può condividere.

Certo, l'autrice non si aspetta ingenuamente che la collettività risponda con una *solidarische Wärme* ai tentativi individuali di ri-stabilire un contatto autentico con chi condivide la faticosa condizione di libertà al di là di ogni possibile tradizione ed anzi mette in guardia tutti i suoi lettori e le sue lettrici dalla tendenza abituale e consolidata a pronunciare giudizi sulla base di elementi esteriori.

Esemplare appare in tal senso la figura di Lisa, la protagonista del romanzo *Lisa's Liebe*, che ricalca volutamente il modello dell'*Heftchenromans*, ovvero del romanzo "rosa", che per definizione racconta "zuccherose vicende concluse sempre da un immancabile lieto fine", pubblicato un tempo a fascicoli. Criticato inizialmente come *Kolportageroman* (romanzo d'appendice), dunque, l'opera, suddivisa in tre volumetti, è in realtà una coraggiosa indagine sulla realtà femminile, un'esplorazione implacabile guidata dall'ironia dell'autrice nei confronti di una situazione che si profila sempre e comunque all'insegna dell'attesa. Non per nulla, la protagonista scrive una lettera e poi si chiude nel silenzio, come le è stato insegnato sin dall'infanzia, si limita ad aspettare, irrigidita in un atteggiamento di passività e rassegnazione:

Sehr geehrter Herr Dr. Adrian, ich heiße Lisa Liebich. Ich bin 39 Jahre alt und unterrichte an der hiesigen Volksschule. Ich möchte Ihnen sagen, daß ich mich in Sie verliebt habe. Ich glaube nicht, daß es sich um ein flüchtiges Gefühl handelt. Ich kann verstehen, daß Sie diesen Antrag seltsam finden müssen. Ich bitte Sie aber, mir zumindest zu schreiben, ob Sie sich vorstellen können, mit mir darüber zu reden. (*Lisa's Liebe*. 1. Folge., S. 3)

La strategia predisposta dall'istanza narrativa prevede che Lisa attenda per tutto il romanzo una risposta alla lettera inviata al dentista Dr. Adrian, che, secondo quello che è stato definito ha definito l'A-B-C della donna

³⁶ «Für einen Augenblick wird so die Einsamkeit [...] aufgehoben. Und zumindest die tröstliche Erkenntnis wird möglich, nicht allein zu sein. Daß ein anderer oder eine andere ein Gemeinsames wüßten». Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein.*, op. cit., p. 9.

“giusta” (*die “richtige” Frau*), e quindi la dolcezza, la pazienza, la disposizione al sacrificio, la modestia, la virtù della rinuncia e, non da ultimo, la prontezza della sottomissione incondizionata alle parole *maschili*, o in ogni caso, altrui («Ich bitte Sie aber, mir zumindest zu schreiben»). Rosemarie Lederer ha descritto puntualmente come l’educazione tradizionale possa plasmare una mente (non solo quella femminile) inculcando atteggiamenti, qualità che influiranno poi in maniera decisiva sulle scelte operate o meno nella vita adulta, nel caso di Lisa “Eigenschaften” quali la dolcezza, la disponibilità, la sincerità, la fedeltà, la devozione incondizionata. Tutte questa “qualità” determinano inevitabilmente una “erlernte Hilflosigkeit”, uno smarrimento frutto di tutto quello che si è “subito” nel corso dell’infanzia e dell’adolescenza, un’incapacità esistenziale che non deriva da una colpa o da un difetto caratteriale, bensì da un programma educativo ben preciso, inflessibile e inesorabile³⁷.

È tuttavia possibile, riuscire a rifiutare questi schemi comportamentali, ma per farlo è inevitabile ripensare ai traumi subiti nell’infanzia. Così, in *Lisa’s Liebe*, scopriamo che la madre non ha mai insegnato a Lisa a valorizzarsi, a prendersi cura di se stessa, ma il rapporto madre-figlia si è sviluppato all’insegna della rivalità, della competizione per conquistare l’attenzione altrui:

Ihre Mutter war immer ungnädig gewesen. Lisa hatte es nicht richtig machen können. Daran war nichts zu ändern. (*Lisa’s Liebe. 1. Folge.*, p. 91)

Le parole spietate, crudeli, impietose pronunciate di continuo dalla madre feriscono la figlia comunicandole un senso irreparabile di inadeguatezza, e la spirale terribile di condanna e di vergogna si concluderà solo con la morte della prima:

Zumindest aussehen könne sie ordentlich, wenn sie es schon nicht sei, hatte ihre Mutter gesagt. (*Lisa’s Liebe. 1. Folge.*, S. 33)

In generale, le generazioni del passato, abituate ad obbedire, a non chiedere mai, ad accettare lo status quo, non hanno saputo insegnare ai fi-

³⁷ «Eine wesentliche Voraussetzung für die Verweigerung des Rollenschemas ist jedoch, daß frau dieses durchschaut und sich auf die Suche nach den Verknüpfungen ihrer eigenen Zurichtung macht. Dazu muß sie zurückkehren an den Ort ihrer Kindheit, Begebenheiten und Ängste aus dieser Zeit ausgraben, geheime Gedanken und Wünsche wiederentdecken [...]». Così sottolinea Rosemarie Lederer nel suo volume *Grenzgänger Ich. Psychosoziale Analysen zur Geschlechtsidentität in der Gegenwartsliteratur*, Passagen Verlag, Wien 1998, p. 123.

gli Parma del dubbio, non hanno saputo trasmettere loro i valori della comunicazione interpersonale, dello scambio e del confronto di idee. Impe-
rava un ordine, e a quell'ordine ci si doveva adeguare, a qualunque costo:

In der Rauhensteingasse war nie geredet worden. In der Rauhensteingasse war alles selbstverständlich gewesen. In der Rauhensteingasse hatte es nicht einmal die Vorstellung gegeben, es könnten Fragen gestellt werden. (*Lisa's Liebe. 3. Folge.*, p. 65)

Usa a obbedire ciecamente, a non sollevare mai interrogativi, a non prendere iniziative di alcun tipo, Lisa lascia inizialmente che la sua vita adulta, sul piano privato ma anche su quello professionale, scorra all'insegna della debolezza, della sottomissione, della dolcezza non ripagata né gratificata. E la situazione in cui Lisa svolge la sua attività di insegnante non è certo meno rigida: la direttrice della sua scuola è certo una donna che ha raggiunto una posizione direttiva, ma impone le sue regole "al maschile", senza invitare al confronto, senza accettare la minima obiezione, e a Lisa non resta che adeguarsi, malgrado il malessere che va inevitabilmente crescendo:

Die Direktorin teilte Lisa dafür ein, und Lisa wußte nicht, wie sie nein sagen sollte. (*Lisa's Liebe. 1. Folge.*, S. 35)

Il contesto socioculturale non si rivela meno impietoso né alieno da pregiudizi superficiali e opinioni affrettate. Malgrado un grave infortunio, Lisa – nel suo desiderio di essere accettata, di eseguire diligentemente il proprio dovere, di fare "la brava ragazza" come le è stato insegnato – ritorna subito al lavoro, ottenendo solo critiche e subendo un'ingiusta atmosfera di disapprovazione:

Lisa hatte sofort wieder zu unterrichten begonnen. Manche Kollegen fanden das nicht richtig. [...] Lisa hörte, wie einer der Kollegen murmelte, daß es diese unverheirateten Frauen seien, die die Optik so verzögen. (*Lisa's Liebe. 2. Folge.*, S. 43)

Le subdole voci, più o meno false, più o meno discreditanti, le calunnie che altri spargono ad arte sul suo conto, approfittando della sua posizione di debolezza, del suo isolamento e del suo silenzio, le rovinano irrimediabilmente ogni tentativo di ricominciare da capo, voci che nella loro spietata crudeltà e infondatezza non possono essere contraddette né combattute dalla protagonista:

Lisa war sicher, niemand würde ihr helfen, weil alle die Geschichten

aus M. kannten. Lisa war sicher, alle in G. wüßten alles über sie. (*Lisa's Liebe. 1. Folge.*, S. 32)

Né amiche né colleghe le sono vicine, nel suo mondo domina il principio spietato dell'*aut aut, l'entweder eine oder die andere*, un'altra donna può essere solo una rivale da combattere per occuparne il posto, per invidiarne qualunque piccola cosa questa donna abbia raggiunto. Perfino il fascio di fiori che Lisa – ricoverata in ospedale per una frattura – riceve dalla sua classe è oggetto di invidia da parte di altre pazienti nella sua stessa situazione:

Lisa hatte das Zimmer mit zwei anderei Frauen geteilt. Beide waren ungefähr so alt wie sie. Beide hatten Knieoperationen wie sie. [...] Lisa war um ihre Blumensträuße beneidet worden von den zwei Frauen. (*Lisa's Liebe. 2. Folge.*, S. 40)

Insonnia o, al contrario, una stanchezza insolita e devastante, una dolorosa sensazione di solitudine, disturbi fisici di varia natura, perfino un'eruzione cutanea segnalano l'inadeguatezza di Lisa che non è in colpa, come crede di essere, verso tutto e tutto, per il sentimento di inadeguatezza che le è stato conculcato fin dalla nascita, e neppure troppo debole per affrontare le difficoltà disseminate inevitabilmente lungo il cammino esistenziale di ogni singolo essere umano, ma piuttosto, semplicemente, è restata a lungo una vittima delle circostanze.

Trotz des vielen Schlafens konnte Lisa nur mit Mühe aufstehen. Lisa sagte sich, es wäre besser, soviel zu schlafen, als zu trinken zu beginnen. Lisa schlief den ganzen ersten Winter in G. soviel. (*Lisa's Liebe. 1. Folge.*, S. 32)

Lisa, invece, gradualmente comprende che spetta a lei, e a lei soltanto, reagire a questo concorso di circostanze sfavorevoli, opporsi al muro di pregiudizi e di frasi fatte, assumere in prima persona la responsabilità per la propria vita, unica e irripetibile.

Lisa hatte begonnen, sich ein Gefühl für sich zu wünschen. Ein Gefühl nur für sich selbst. Dieses Gefühl sollte mit niemandem anderen zu tun haben. (*Lisa's Liebe. 2. Folge.*, S. 82)

Senza abbandonarsi al ruolo di oggetto sacrificale, per tutti gli uomini e le donne della società contemporanea, esposti al pericolo dell'individualismo più estremo, della competizione feroce e spietata, si dà la grande, sorprendente chance della libertà. E quindi è assolutamente necessario imparare – con una decisa assunzione di responsabilità – non tanto ad

ignorare le imposizioni altrui, quanto a trovare un equilibrio tra il mondo esterno e la propria ricchezza interiore, in un processo di continua, coraggiosa, incessante osmosi creativa.

Per poter respingere gli schemi consueti, i ruoli prestabiliti, è necessario ritornare alla propria infanzia, nel momento in cui la propria personalità si è andata cristallizzando, esercitando quindi la funzione della memoria per attivare i ricordi fondamentali:

Vor der Weihnachtsbescherung hatte es in Lisas Familie immer Streit gegeben. Manchmal war den ganzen Abend eine gereizte Stimmung gewesen mit kurzen bösen Antworten. Manchmal wurde gebrüllt, und die Eltern hatten gedroht, dieses Elend verlassen zu wollen und wegzugehen. (*Lisa's Liebe. 2. Folge.*, S. 32)

Una volta ricostruiti i tasselli di quelle immagini perdute, una volta ristabilito – seppure dolorosamente, in modo frammentario, attraverso una serie di esperienze traumatiche –, il ricordo del conflitto fondamentale che ha dato l'imprinting a tutta la sua esistenza, Lisa potrà iniziare a pensare, e successivamente ad agire, in modo nuovo, senza più ricadere negli stessi errori, senza più ripercorrere gli schemi consueti. La verità, ha scritto Tzvetan Todorov anche nella sua fondamentale *Critique de la critique* (1984)³⁸, non si può possedere, ma è necessario cercarla, la verità non si può né si deve imporre come un *contenuto prestabilito*, ma va intesa come un principio regolatore della comunicazione con l'altro / gli altri.

Rientra nella funzione pedagogica della letteratura proprio l'educazione al principio di realtà, nella ricerca di un equilibrio, sempre provvisorio ma necessario, tra realtà e fantasia, tra illusioni e disillusioni, tra la concretezza e la generosa forza dell'utopia.

Lisa cerca dapprima, in modo tradizionale, un luogo esterno per ristabilire il proprio equilibrio così compromesso, un'armonia interiore tanto a lungo inseguita e avvertita come possibile:

Lisa hatte im Frühling den idealen Ort gefunden. An einem Bach setzte sie sich auf einen Felsbrocken und sah dem Wasser zu. Manchmal las sie dort. An dieser Stelle war nichts zerstört. Lisa mußte eine halbe Stunde mit dem Auto fahren und eine halbe Stunde gehen, um dorthin zu gelangen. (*Lisa's Liebe. 1. Folge.*, S. 35)

³⁸ Cfr. a questo proposito, tra i molti riferimenti possibili, l'articolo su Tzvetan Todorov e la sua *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage* (Édition du Seuil, Paris 1984) nel volume *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, op. cit., p. 535 s.

Solo gradualmente, Lisa comprende che quel luogo ideale va cercato e trovato non al di fuori, ma dentro di sé, nella scoperta/riscoperta delle sue autentiche potenzialità: nel caso concreto, grazie a un corso di scrittura che – dopo tanto inutili diversivi –, le consentirà di realizzare brevi testi di grande valore artistico, e di ottenere i primi riconoscimenti per quel che è veramente, per quel che vale.

Lisa schreibt eine Geschichte. Sie muß bei “artes cuique” eine Geschichte mit dem Titel “Das hat mich geprägt” einsenden. (*Lisa's Liebe. 3. Folge.*, S. 75)

Nell'atto della scrittura, e in seguito in quello della lettura, intesi come equivalenti, l'autrice intende ricordare costantemente la minaccia sempre incombente del silenzio, l'abisso del vuoto, e al tempo stesso rinvia alla forza produttiva che consente di superare quell'abisso grazie alla forza della parola. Il livello di autoconsapevolezza e determinazione finalmente raggiunto non le consente ancora di realizzare una vita soddisfacente, ma le permette almeno di interrogarsi sugli errori del passato, quando permetteva che la si deludesse e ferisse di continuo:

Würde sie sich heute einfach so einfach versetzen lassen? Würde sie sich wegschieben lassen wie damals? Würde sie Wondrak so einfach nie wieder sehen? Ihm seine Briefe ungelesen zurückschicken, als wäre alles ihre Schuld? Würde sie heute den schönen Spiegel zurücktragen und nichts sagen? (*Lisa's Liebe. 3. Folge.*, S. 31–32)

Nella creazione di una propria forma di espressione linguistica, il singolo individuo, un lui o una lei, riesce a ritrovare il proprio sé più autentico, scavando alle radici della propria vita, ritornando idealmente all'infanzia per *superarla*. Ecco la funzione etica del ricordo che la prosa di Marlene Streeruwitz riesce ad attivare in modo esemplare, grazie alla sua paratassi, o forse semplicemente in virtù delle sue ben consapevoli scelte espressive.

D'altronde, la frantumazione del mezzo linguistico nell'opera di questa autrice ricorda, d'altronde, quanto ha scritto Gianni Vattimo ne *La fine della modernità* sulla frantumazione, sull'infrangersi della parola poetica in un'epoca che si trova a vivere una verità spogliata dai caratteri autoritari dell'evidenza metafisica: se la verità non più una struttura metafisicamente stabile, ma va intesa e si intende come evento, allora, aggiunge il filosofo: «proprio in quanto evento, la verità può accadere solo in quell'infrangersi della parola che è la [...] formula, la mezza luce della Lichtung». E il celebre motto heideggeriano che riprende Hölderlin «Was bleibet aber, stiften

die Dichter», «Ciò che rimane, lo fondano i poeti», va inteso, nella direzione indicata da Vattimo, non tanto in quanto «ciò che dura», ma anzitutto in quanto «ciò che resta»: come traccia, come memoria. E l'opera d'arte, il testo letterario, non si lascia esperire come una cosa nel mondo, ma vuole proporsi come una *prospettiva sul mondo*, oppure, scrive Vattimo:

come vera e propria figurazione profetico-utopica di un mondo alternativo, di quell'esistenza conciliata rispetto a cui l'ordine esistente viene svelato nella sua ingiustizia e in autenticità [...] o, ancora, come la presentazione di diverse possibilità di esistenza che, senza pretendere di valere come *telos* utopico o come criterio di giudizio sull'esistente, funzionano comunque nel senso di fluidificarlo, sospendendo il carattere esclusivo e cogente.³⁹

Per quanto riguarda la situazione femminile di fine millennio, dove le donne sono indotte ad assumere modelli tradizionali di comportamento, Marlene Streeruwitz si propone innanzitutto di difendere un punto di vista dichiaratamente "al femminile" perché, come ricorda l'autrice:

Se le donne non hanno uno sguardo, allora non possono vedere nulla. Allora non v'è nulla da descrivere. Se dunque le cose viste vengono percepite attraverso lo sguardo maschile, allora possono essere descritte solo con il ricorso al linguaggio maschile. Tutto dato in prestito. Tutto preso in prestito. Di seconda mano.⁴⁰

La sua prosa sembra mettere in atto una *fluidificazione* dell'esistente per suggerire possibilità diverse di vita e di scrittura, per disattivare il meccanismo della paura, dell'angoscia, che scatta inevitabilmente come reazione alla minaccia imminente, alla prospettiva inesorabile della punizione, e serve per tenere soggiogate le persone – non solo le donne! –, prigioniere di una condizione di sottomissione e inerzia, incapaci di re-agire:

La donna è la personificazione dell'angoscia sempre presente. Sempre preoccupata. Sempre pronta ad assumersi ogni cosa in prima persona. [...] La donna rimane così manipolabile. Si può tenerla sempre in una condizione di angoscia e di terrore. Una donna emanci-

³⁹ Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1999³, p. 75.

⁴⁰ «Wenn Frauen keinen Blick haben, dann können sie nichts sehen. Dann gibt es nichts zu beschreiben. Wenn also das Gesehene über den Männerblick wahrgenommen wird, dann kann dieses Gesehene auch nur mit der Männersprache beschrieben werden. Alles geborgt. Alles geliehen. Aus zweiter Hand». Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, op. cit., p. 22.

pata è di conseguenza una donna che si è sottratta a questa condizione di angoscia perenne.⁴¹

La scrittura può dunque offrire una nuova prospettiva, una liberazione dagli schemi abituali, dalle verità imposte, la possibilità di acquisire uno sguardo nuovo, diverso, autentico sulle cose.

Il punto, la pausa, la citazione si rivelano dunque elementi essenziali per inserire i frammenti del discorso poetico in una struttura che nel suo complesso appare provocatoriamente e paradossalmente in fieri, nel contesto di una verità che, anche e soprattutto grazie alla libera collaborazione dei lettori e delle lettrici. E la capacità di ricordare, di riportare alla superficie della coscienza i traumi del passato fonda anche una base essenziale per la tutela della dignità umana:

La dignità poggia sulla capacità di ricordare. In senso collettivo e individuale, la dignità è consegnata alla possibilità del ricordo [...]. Il ricordo forma quel linguaggio personale che poi può anche dire la rivolta contro il segreto.⁴²

Mette in guardia, Marlene Streeruwitz, dal pericolo sempre in agguato che il concetto e la definizione di dignità umana vengano sminuiti e ridotti a un aspetto formale, vuoto, a un atteggiamento “estetico”, superficiale, che impedisce e inibisce la ricerca di nuove, reali soluzioni per la vita e per l'arte⁴³.

Senza voler imporre consigli ad hoc, la scrittrice ricorda semplicemente la vitale importanza che può avere l'opera d'arte nel momento in cui contribuisce alla *comprensione*, individuale e collettiva, e all'arricchimento della conoscenza, e quindi alla costruzione di una vita più autentica e più degna di essere vissuta:

⁴¹ «Die Frau ist das immer gegenwärtig Ängstliche. Immer besorgt. Immer bereit, alles auf sich zu beziehen. [...] Die Frau bleibt so immer manipulabel. Immer in Angst und Schrecken zu halten. [...] Eine emanzipierte Frau ist demnach eine Frau, die sich der Dauerängstlichkeit entwunden hat». Ibidem, p. 33.

⁴² «Würde beruht auf der Fähigkeit der Erinnerung. Kollektiv und individuell ist Würde auf die Möglichkeit des Erinnerns angewiesen [...]. Erinnerung bildet jene persönliche Sprache, die den Widerstand gegen das überkommene Geheimnis dann auch sprechen kann». Marlene Streeruwitz, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen*, op. cit., p. 124.

⁴³ «Wer den vorfabrizierten Blickrichtungen nicht folgen möchte, findet keinen eigenen Blick vor. Männer nicht. Und Frauen nicht». Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, op. cit., p. 21.

Nell'arte è possibile acquisire conoscenza. Come una certa persona contribuisce a far affiorare, a livello linguistico, quel che non può essere detto altrimenti. In questo comprendere vi è una leggerezza che poi rende anche possibile ridere [...] E finché si comprende, si vive. In fondo.⁴⁴

Cercare, comprendere e provare sempre a comprendere, almeno in parte, ecco la direzione etica e teoretica indicata da Marlene Streeruwitz, e di nuovo vogliamo citare da *Pensiero e movimento* Henri Bergson che ci ricorda come, in filosofia e altrove, più che di risolvere il problema lo spirito umano deve tentare di trovarlo e poi di porre: ma porre il problema non è semplicemente scoprire, è inventare: mentre la scoperta si riferisce a ciò che esiste, attualmente o virtualmente, l'invenzione offre l'essere a ciò che non era. E, in quest'ottica, la storia della letteratura, nel momento in cui affronta testi nuovi, può e forse dovrebbe rifiutare il metodo dogmatizzante del "noi sappiamo tutto"⁴⁵.

Bergson mette in guardia dalla tendenza a pronunciare facili giudizi sulla base degli elementi noti, sul pericolo insito nella critica consueta, intesa nel senso tradizionale del termine, una critica fondata su ricostruzioni a priori:

Uno spirito solamente critico si attiene [...] a questa ricostruzione, poiché il suo ruolo non è di lavorare sulla cosa, ma di valutare ciò che qualcuno ne dice.

Invece, sottolinea il filosofo, il vero ricercatore dovrebbe mostrare che, senza respingere necessariamente la tradizione, per lo spirito umano è necessario riaccostarsi sempre e in modo diretto alle cose che intende studiare, inserendosi nel processo incessante del movimento:

A colui che ha lavorato, lottato, penato, per superare le idee già date e prendere contatto con la cosa, si oppone la soluzione che si pretende "ragionevole". Il vero ricercatore dovrebbe protestare. Tocca a lui mostrare che la facoltà di criticare così intesa è un partito preso da ignorare, e che la sola critica accettabile sarebbe un nuovo studio, più approfondito ma ugualmente diretto, della cosa stessa.

⁴⁴ «Bei Kunst läßt sich Einsicht erwerben. Wie eine bestimmte Person dem zu Sprache verhilft, das anders nicht gesagt werden kann. Bei diesem Begreifen gibt es dann eine Leichtigkeit, die auch das Lachen ermöglicht. [...] Und solange man begreift, lebt man. Schließlich». Marlene Streeruwitz, *Sinne&Sein. Und die Beobachtung der Beobachtung*. In: *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte. 1989-1996*, op. cit., p. 85.

⁴⁵ Henri Bergson, *Pensiero e movimento*, op. cit., p. 75.

Nella sua prosa esemplare, e nella sua lucida, disincantata riflessione teorica, Marlene Streeruwitz riprende di continuo questo contatto con la realtà quotidiana, si accosta alla complessità del quotidiano, riafferma la scelta stilistica della paratassi e dell'ellissi per riprodurre con una felice creatività espressiva, disarticolandole e riducendole all'essenziale, tutta una serie di problematiche esistenziali che riguardano parimenti uomini e donne nella misura in cui sono esseri umani che hanno diritto, in ogni singolo istante, alla dignità, al riconoscimento del loro valore soggettivo in una dimensione intersoggettiva: in questo spazio sarà possibile, allora, ritrovare – singoli, fragili, preziosi cristalli di verità:

Quel che resta descrivibile è la vita come esemplare punto di incontro di tutte le strutture complesse che ci formano, ma che di nuovo contribuiamo noi a costituire. E precisamente accade così ad ogni vita. Ad ogni istante. – È qui che diviene possibile ritrovare delle verità.⁴⁶

⁴⁶ «Was beschreibbar bleibt, ist das Leben als exemplarische Schnittstelle aller komplexen Strukturen, die uns bilden, die aber wiederum von uns mitkonstituiert werden. Und zwar jedes Leben so. Jeder Augenblick. Jedes Frühstück etwa. – Hier gibt es Wahrheiten aufzufinden». Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, op. cit., p. 60. – Lucidamente e con notevole coraggio, l'autrice sottolinea come l'apparire nel mondo dei nuovi media conti più dell'essere, o l'apparenza dell'accaduto è la documentazione dell'evento: «Der Schein des Geschehenen ist die Dokumentation des Ereignisses». Ibidem, p. 57. In generale, nell'epoca della multimedialità, non conta quanto è accaduto, ma l'immagine che viene scelta per documentarlo, non conta l'opera, ma l'immagine della persona che sta dietro l'opera, un'opera che a questo punto non viene giudicata di per sé ma in funzione della personalità pubblica che, almeno all'apparenza, ne è l'autore: «Der Schein der Person wird der Erscheinung eines Werks vorgezogen. Das Werk dient nur als Ausrede. Begründung für dieses eigenartige Monster öffentliche Person, das da entsteht». Ibidem, p. 56.

Esther Dür
(Wien)

«Der unerwünschte Zeithintergrund»*
Erika Mitterers Werk als Spiegel der Zeitgeschichte

1

«Wissen Sie, ich bin ja heute ganz vergessen». Mit diesen Worten habe Erika Mitterer ihn 1995 zu einem Gespräch empfangen, berichtet Herwig Gottwald¹. Tatsächlich war es lange still gewesen um die Wiener Schriftstellerin, von der oft nur bekannt war, dass sie einst mit Rilke Briefgedichte gewechselt hatte. Auch war der größte Teil ihrer Bücher nur noch antiquarisch erhältlich, an Neuauflagen des oft als unzeitgemäß und unangepasst bezeichneten Werkes war nicht gedacht.

Das Jahr 2001 sollte dann das Jahr der Wiederentdeckung Erika Mitterers werden. Aus Anlass des 95. Geburtstags der Schriftstellerin wurden zahlreiche Initiativen gestartet, um ihr umfangreiches Werk wieder in Erinnerung zu rufen². Die Wiener «Edition Doppelpunkt» legte Mitterers letzten Roman *Alle unsere Spiele* neu auf, ebenso erschienen dort eine dreibändige Gesamtausgabe der Lyrik sowie zwei Bände mit Dramen, die damit zum ersten Mal überhaupt dem Publikum zugänglich gemacht wurden. Diese Neu- bzw. Erstausgaben bildeten auch die Grundlage für eine

* «Der „unerwünschte“ Zeithintergrund» – so betitelte Erika Mitterer ihre Dankesrede anlässlich der Verleihung des Enrica-von-Handel-Mazzetti-Preises für das damals noch unveröffentlichte Manuskript ihres Romans *Alle unsere Spiele*. Abgedruckt in: Die Furche, 1. 1. 1972.

¹ Herwig Gottwald: Erika Mitterer und der Historische Roman. – In: Literatur der „Inneren Emigration“ aus Österreich. Hg. v. Johann Holzner u. Karl Müller. – Wien: Döcker 1998 (= Zwischenwelt 6), S. 213-234, hier S. 215.

² Nicht zuletzt ist auf die soeben – im Sommer 2002 – gegründete Erika Mitterer Gesellschaft hinzuweisen, die u. a. die (wissenschaftliche) Beschäftigung mit dem Werk Erika Mitterers fördern will. Näheres im Internet unter <http://virtuelleschuledeutsch.at/mitterer>.

breitere Auseinandersetzung der Germanistik mit Mitterers Werk, das bis dahin in der Forschung nur wenig Beachtung gefunden hatte: Im September 2001 würdigte die Österreichische Gesellschaft für Literatur die Jubilarin mit einem zweitägigen Symposium. Erika Mitterer wohnte den Veranstaltungen zum Teil bei und freute sich sichtlich über das Interesse, das ihr Werk dort fand. Wenige Wochen später starb sie nach kurzer Krankheit.

2

Eine Dichterin – Ein Jahrhundert. Erika Mitterers Lebenswerk war der Titel dieses Symposiums. Und tatsächlich deckt Erika Mitterer mit ihrem Leben und ihrem Schreiben beinahe das ganze 20. Jahrhundert ab. 1906 als Tochter einer deutschen Malerin aus jüdischer Familie und eines österreichischen Architekten geboren, entdeckt sie früh ihre Liebe zur Literatur, besucht aber zunächst nach Abschluss des Lyceums Fachkurse zur Volkspflege bei Ilse Arlt und arbeitet als Säuglingsfürsorgerin in Tirol. Sie habe, so Mitterer später, «menschlich und künstlerisch unendlich davon profitiert, von den Lehrjahren und von den Arbeitsjahren, denn so hat sich mein Horizont eben nicht nur durch Lektüre erweitert, sondern durch die Berührung mit Menschen, die nicht den bürgerlichen Kreisen angehörten, in denen ich aufgewachsen war»³.

Soziales Engagement ist in allen Werken Mitterers zu spüren. Direktesten Eingang hat ihr Brotberuf aber in ihre erste Prosaarbeit *Höbensonne* (erschienen 1933) gefunden, die von einer Fürsorgerin auf dem Land handelt.

Am Anfang von Mitterers Schaffen jedoch steht die Lyrik. Und Rilke. Als sie 1930 ihren ersten Gedichtband *Dank des Lebens* herausbringt, bemerken Rezensenten wie Ernst Lissauer oder Felix Braun zwar den Einfluss Rilkes auf Mitterers Ton, doch weiß kaum jemand um die tiefere Beziehung der jungen Frau zu dem Dichter: als 18jähriges Mädchen hat Mitterer unter dem Eindruck der *Sonette an Orpheus* Rilke ein von Verehrung und Dankbarkeit geprägtes Brief-Gedicht geschrieben und – zu ihrer Verwunderung und Freude – eine Antwort erhalten, ebenfalls in Gedichtform. So entspinnt sich in Rilkes letzten Lebensjahren ein Briefwechsel, Rilkes letztes Gedicht «Für Erika» entsteht wenige Wochen vor seinem Tod. Von der Existenz dieses Briefwechsels hat Mitterer nur sehr wenigen

³ Erika Mitterer: Selbstporträt. – In: MAL 2/21, 1988, S. 77-84, hier S. 77.

ihrer Freunde erzählt. Veröffentlicht hat sie ihn erst 1950⁴, als sie sich schon längst selbst einen Namen gemacht hatte.

Bereits für ihren ersten Gedichtband *Dank des Lebens* erhält Erika Mitterer den Julius-Reich-Preis. Im selben Jahr, 1930, stirbt ihre Mutter. Sie gibt ihren Beruf auf, führt ihrem Vater den Haushalt und widmet sich fortan ganz dem Schreiben. 1932 arbeitet sie an ihrem ersten Roman *Wir sind allein*, für den sich die Suche nach einem Verlag äußerst schwierig gestaltet, bis er 1935 schließlich vom Leipziger Staackmann-Verlag angenommen wird. Da aber eine der Hauptfiguren in diesem Roman, ein jüdischer Armenarzt, für die Zeit der Nürnberger Rassegesetze zu positiv dargestellt ist, legt auch Staackmann den Roman auf Eis und bringt stattdessen einen zweiten Gedichtband, *Gesang der Wandernden*, heraus. So kommt es, dass Mitterer dem Publikum hauptsächlich als Lyrikerin bekannt ist, als 1940 ihr Opus magnum, der historische Roman *Der Fürst der Welt*, erscheint.

Die Kritiken zeigen sich beeindruckt von diesem Roman mit seinem detailreichen und farbenfrohen Bild einer süddeutschen Kleinstadt an der Zeitenwende vom Mittelalter zum Humanismus. Dass die Schilderung, wie durch die Inquisition aus einer scheinbar heilen Gemeinschaft ein von Denunziation und Spitzelei beherrschter Haufen wird, als Parallele zu den Vorgängen in Nazi-Deutschland gedacht ist, ist den Rezensenten offensichtlich entgangen. Anders wäre es nicht zu erklären, dass *Der Fürst der Welt* sogar auf eine Empfehlungsliste des NS-Propagandaministeriums gesetzt wird⁵.

Der Fürst der Welt ist mit rund 50.000 verkauften Exemplaren recht erfolgreich; 1942 erscheint sogar eine norwegische Übersetzung, von der 17.500 Exemplare verkauft werden. Daneben veröffentlicht Mitterer während des Krieges noch die Erzählung *Begegnung im Süden* sowie die Cassandra-Novelle *Die Seherin*.

Erika Mitterer hatte mittlerweile geheiratet, drei Kinder entstammen dieser Ehe. Der Erfolg des *Fürst der Welt* ermöglicht den Kauf eines kleinen Hauses in der Nähe von Wien, wo Mitterer mit ihren Kindern relativ

⁴ Rainer Maria Rilke: Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mitterer 1924-1926. – Wiesbaden: Insel 1950.

⁵ Vgl.: Karin Gradwohl-Schlacher: Innere Emigration in der «Ostmark»? Versuch einer Standortbestimmung. – In: Literatur der «Inneren Emigration» aus Österreich. Hg. v. Johann Holzner u. Karl Müller. – Wien: Döcker 1998 (= Zwischenwelt 6), S. 73-87, hier S. 80.

unbehellig von den Bombenangriffen auf Wien die letzten Kriegs- und ersten Friedensmonate verbringt.

Gleich nach Kriegsende veröffentlicht ein kleiner Wiener Verlag den 1935 doch nicht gedruckten Roman *Wir sind allein*, ebenso zwölf Gedichte, entstanden zwischen 1933 und 1945, die zum Teil eine sehr persönliche Sicht auf Krieg und Naziherrschaft zeigen.

Das Wien der Nachkriegszeit bildet die Kulisse für den 1951 erschienenen Roman *Die nackte Wahrheit*; in der Nazi-Zeit angesiedelt sind das Drama *Verdunkelung*, das 1958 als einziges von Mitterers Stücken im Wiener Theater der Courage aufgeführt wird, und Mitterers letzter Roman *Alle unsere Spiele*, der bereits Mitte der sechziger Jahre beendet wird, aber erst 1977 erscheint. Zuvor entstehen noch zwei Jugendbücher – die Romane *Kleine Damengröße* und *Tauschzentrale*, für und über junge Erwachsene. Überhaupt sind, nebenbei bemerkt, nicht selten Kinder und Jugendliche die Protagonisten in Mitterers Werken⁶.

Persönlich macht Erika Mitterer eine wichtige Entscheidung von ihren eigenen Kindern abhängig: Ihren Übertritt von der protestantischen zur katholischen Kirche vollzieht sie erst, nachdem ihre drei Kinder erwachsen sind, im Jahr 1965. Dem vorausgegangen war eine lange und intensive Auseinandersetzung mit religiösen Fragen, nicht zuletzt angeregt durch die Arbeit an ihrem Roman *Der Fürst der Welt*, für den sie sich u. a. mit Therese von Avila, Thomas von Aquin und anderen Kirchenvätern beschäftigt hatte. Parallel dazu engagiert sich Mitterer zunehmend für pazifistische Anliegen, etwa durch ihre Mitarbeit im «Internationalen Versöhnungsbund» oder aber auch durch ihre Teilnahme an einem internationalen Frauenfasten in einem Kloster in Rom während des Zweiten Vatikanischen Konzils: «Unser Ziel wäre eine rigorose Ächtung jedes Krieges durch die Kirche gewesen; aber schon die Anerkennung der Kriegsdienstverweigerung aus Gewissensgründen für Katholiken und die Empfehlung an alle Staaten, einen “Zivildienst” einzuführen, durften wir als Erfolg werten und vielleicht mit unserem persönlichen Einsatz zuschreiben»⁷.

Im Zuge ihrer Konversion zum Katholizismus entstehen religiöse Gedichte, die in den Bänden *Klopfsignale* 1970, *Entsühnung des Kain* 1974 und

⁶ Vgl. hierzu Joseph G. McVeigh: Continuity as Problem and Promise. Erika Mitterer's Writings after 1945. – In: MAL 3/4, 1979, S. 113-126, v. a. S. 117 ff., sowie Edwin Rollett: Einleitung. – In: Erika Mitterer: Die Welt ist reich und voll Gefahr. – Graz, Wien: Stiasny (= Das österreichische Wort 147), S. 5-19, v. a. S. 11 f.

⁷ Erika Mitterer: Selbstporträt, S. 82.

Das verbüllte Kreuz 1985 erscheinen. Ihre letzten Lebensjahre verbrachte Erika Mitterer in einem katholischen Altersheim in Wien.

3

Eine Dichterin – ein Jahrhundert: Der Titel des Symposiums scheint auch deswegen ausgesprochen passend für eine Beschäftigung mit Erika Mitterers Werk, da ihrer eigenen Aussage nach «jeder Roman, der mit Wirklichkeit – in welchem Sinne immer – zu tun hat, Zeitroman»⁸ ist. Denn: «... [Ich] habe nie begriffen, wie man etwas erzählen kann, ohne den Zeithintergrund mitzugestalten. Gibt es denn überhaupt die so beliebten “privaten Schicksale”, die von politischen, wirtschaftlichen, geistigen Auseinandersetzungen unbeeinflusst wären?»⁹.

In diesem Sinne ist Mitterers Werk auch zu lesen im Spiegel und als Spiegel der österreichischen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Dieser Aspekt soll bei der Betrachtung der folgenden Arbeiten Mitterers im Vordergrund stehen¹⁰.

Mitterers erster Roman *Wir sind allein*¹¹ spielt im Wien der 1920er Jahre. Die Zwillinge Adelheid und Heinrich Hintermoser sind am Beginn des Romans 13 Jahre alt. Sie wachsen nach dem Tod ihrer Mutter in einem Heim auf und gehen zunehmend getrennte Wege: Adelheid freundet sich in der neuen Schule mit Mirjam, einem frühreifen, vergrübelten jüdischen Mädchen an, das sich für die Ideen des Kommunismus begeistert, während Heinrich im Heim zum «Führer der Unbeschäftigten, zum Anstifter harmlos törichter Streiche, zum Sprecher der Mißmutigen» (Allein, S. 101) avanciert. Adelheid verspürt schon früh den Wunsch, Ärztin oder zumindest Krankenschwester zu werden. In dem Krankenhaus, in dem sie als Küchengehilfin arbeitet, bis sie alt genug ist, um mit ihrer Ausbildung beginnen zu können, trifft sie den Arzt Dr. Löwenberg wieder. Sie wird seine Sprechstundenhilfe, unter der Bedingung, dass sie nebenbei lernt und einen Maturakurs absolviert.

⁸ Erika Mitterer: Der «unerwünschte» Zeithintergrund.

⁹ Ebd.

¹⁰ Es kann sich hierbei naturgemäß nur um einen Überblick handeln. Da nicht vorausgesetzt werden kann, dass die Texte bekannt sind, wird der Inhalt jeweils kurz wiedergegeben.

¹¹ Erika Mitterer: *Wir sind allein*. Ein Roman zwischen zwei Zeiten. – Wien: Luckmann 1945. In der Folge zitiert als «Allein» + Seitenzahl. Da der Roman nicht mehr erhältlich ist, werden einige Stellen ausführlich zitiert.

Heinrich versucht währenddessen, eine Ausbildung als Sänger zu absolvieren, was aber misslingt. Nach längerer Zeit ohne Arbeit wird er schließlich Schullehrer in Tirol, kommt aber bald bei einem Lawinenunglück ums Leben.

Zentral in *Wir sind allein* ist der Prozess des Erwachsenwerdens der Zwillinge und ihre ersten Erfahrungen mit Liebe und Sexualität, was Mitterer vor allem aus Adelheids Sicht schildert: In ihrer Einsamkeit wird sie empfänglich für die Avancen eines Künstlers, der ihr Liebe vorspielt und doch nur ihren Körper will. Adelheid jedoch verfällt ihm völlig und begleitet ihn auch auf eine Italien-Tournee. Als er sich dort überhaupt nicht um sie kümmert, beschließt sie: «Ich will nach Haus. Um jeden Preis» (Allein, S. 455). Auch um den Preis, dass sie sich von einem völlig fremden italienischen Offizier mit auf sein Hotelzimmer nehmen lässt, um an das Geld für die Fahrkarte zu kommen.

In Wien muss Adelheid dann feststellen, dass sie schwanger ist – und dass sie nicht weiß, wer der Vater des Kindes ist. Der kleine Daniel kommt in Tirol zur Welt, am Tag von Heinrichs Beerdigung. Der Roman klingt optimistisch aus. Adelheid, die inzwischen ihre Matura bestanden hat, antwortet auf die Frage, was sie denn nun machen werde: «Studieren und dabei Geld verdienen. Es wird schon gehen. Sonst nehme ich irgend einen Posten an. Wenn er es nur gut hat und bei mir bleiben kann» (Allein, S. 535). Sie hält also nach wie vor an ihrem «Traum vom Studium, vom höheren Leben» (Allein, S. 190) fest.

* * *

Der Lebenslauf dieses Zwillingspärchens aus niederer sozialer Schicht bietet Mitterer die Möglichkeit, jenes Klima im Wien der 1920er Jahre zu schildern, das letztlich mit zum Erstarken des Nationalsozialismus beigetragen hat: Inflation – Adelheid erinnert sich, wie ihre Mutter jedem der Kinder «eine Million [...] für einen Herzenswunsch» (Allein, S. 30) geschenkt hat; Arbeitslosigkeit – Heinrich meint in einem Gespräch: «[...] du solltest einmal drei Jahre arbeitslos sein in der Stadt. [...] Wann ich zurückdenk, geht mir's gar nicht ein, daß wir uns gar nicht gemuckst haben die ganze Zeit» (Allein, S. 504); und nicht zuletzt die Ressentiments gegenüber Ausländern und der latente oder auch offen zur Schau gestellte Antisemitismus: diese Faktoren machen die Menschen empfänglich für jemanden, der vermeintlich Schuldige zu benennen weiß und einfache Lösungen anbietet.

Zu den stärksten Szenen des Buches gehört die Schilderung, wie Adelheid einen kleinen Jungen aus ihrem Heim zum Jugendamt bringen muss, der nach Polen zu seiner Tante abgeschoben wird, weil er «nicht nach Wien zuständig» (Allein, S. 153) ist. Mitterer schildert den Vertrauensbruch und Verrat, den Adelheid begehen muss, und die Folgen, die dieses Erlebnis für sie und den kleinen Ekki hat:

Ekkehard Zaworski, fünf Jahre alt, ein lästiger Ausländer, der mit dem Zug um achtzehn Uhr fünf über die Grenze abgeschoben werden wird, sitzt reglos auf der Bank in dem Raum, in dem es nach Kalk und Farben riecht und ganz schwach nach welkendem Flieder. Seine großen grauen Augen voller Angst starren auf die braune Tür und verbergen sich nur hinter langen Wimpern, wenn sie sich auftut und wieder eine von diesen fremden Frauen kommt, die auf ihn einreden, ohne daß er zuzuhören vermag. «Ada?» fragt er und erkennt, daß sie nicht verstehen, wen er meint. Zu weinen beginnt er erst, als die fremdeste und lauteste der Frauen ihn an der Hand faßt und fortführen will. Schreiend wehrt er sich, aus dem Zimmer zu gehen, in dem Ada ihn doch gleich, gleich suchen wird. Er wehrt sich mit seiner ganzen geringen Kraft. Als man ihn mit Gewalt auf den Flur getragen hat, wehrt er sich nicht mehr, es hat keinen Sinn. Voller Entsetzen bemerkt er, daß die laute dicke Frau Adas Paket unter dem Arm trägt. Die drei jungen Damen, die vergeblich zu seinem nur für Adas Schritt bereiten Ohren gesprochen haben, stehen mitleidig da und streicheln ihn, und die Klarwitz schiebt ihm Schokolade in die Tasche. Im Auto läßt er sich von der fremden Frau auf die Knie nehmen und schluchzt stumm vor sich hin. Er wehrt sich nicht mehr. Vielleicht wird Akt Nr. 2563 (von des Herrn Vorstands Schreibtisch), mit dem etwas lächerlichen Namen Ekkehard Zaworski, den man heute mit dem D-Zug um achtzehn Uhr fünf über die Grenze abschiebt, in einem einwandfreien Abteil dritter Klasse, sein Mäntelchen unter dem Kopf und die Jacke der fremden Frau über dem zuckenden Körper – vielleicht wird dieser Mensch sich gegen nichts mehr wehren im Leben, vielleicht hat er alle Kraft seiner Seele verbraucht, als er auf Adelheid wartete, die große Kameradin, die sagte: Aber Burschi, ich bin ja gleich wieder da – und die nicht kam. (Allein, S. 161 f)

Auch für Adelheid wird die Szene in dem Jugendamt zu einem Schlüsselerelebnis völliger Hilflosigkeit: «Unrecht war geschehen und niemand da, auf den man hätte weisen können: er hat es getan, er hat es gewollt. Grausamkeit war an hilfloser Unschuld geübt worden, wo aber war der Grau-

same, dem es Freude machte?» (Allein, S. 164). Diese Erkenntnis lässt die 14-Jährige erwachsen werden.

Als Unrecht empfindet Adelheid auch den Antisemitismus, der ihr, die mit zwei Juden engen Kontakt pflegt, immer wieder entgegen schlägt, und sie reagiert verstört und wütend darauf. Ihr Bruder Heinrich äußert sich schon von Anfang an abfällig über Mirjam; als Adelheid aber nicht nach Hause kommt, weil sie den kranken Dr. Löwenberg betreut, kommt es zum Eklat: «Heinrich zog die Mundwinkel herab. – “Diese Herren Löwenberge und Rosenthale und was sie sonst für schöne Namen haben, die wissen schon, wozu und zu was sie die jungen Mädeln anlernen, diese Drecksäu.” – “Heinrich!” – “Mir kann’s wurscht sein. Geh du zu dei’m Juden, Hauptsach, daß er dir gefällt, mein Geschmack wär’ er nicht.” – “Heinrich!” [...] Hier kann ich nicht bleiben! weiß Adelheid plötzlich in eisigem Zorn» (Allein, S. 259 f).

Nach dieser Szene beschließt Adelheid, dass sie nicht mehr mit ihrer Tante und ihrem Bruder zusammenleben kann. Wieder bittet sie Dr. Löwenberg um Hilfe: Sie möchte bei ihm auf dem Sofa schlafen. Dieser aber hat die größten Bedenken:

«Aber machen Sie sich doch einmal klar, daß man mir hier, wenn ich nur den geringsten Vorwand liefere, mit Vergnügen den Stuhl vor die Türe setzen und sagen wird: gehen Sie hin, wo Sie hergekommen sind, Löwenberg Isidor, wir haben es nicht notwendig, verdächtige fremde Individuen bei uns praktizieren zu lassen, wo unsere jungen Mediziner als Hauslehrer und ewige Praktikanten herumlungern müssen –»

«Aber was kann man Ihnen denn vorwerfen?»

«Nichts, Gott sei gelobt! Außer, daß ich fremd bin und Jude und erst mit vierzig Jahren zu praktizieren begonnen habe, was höheren Ortes natürlich auch Achselzucken und Mißtrauen hervorruft. Haben Sie das gar nicht gewußt?» (Allein, S. 280 f)

Diese Stelle zeigt recht eindrücklich Mitterers feines Sensorium für gesellschaftliche Stimmungen. Sie schrieb den Roman immerhin noch vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland. Vielleicht ist die Anmerkung, die sich in der 1945 erschienenen Ausgabe findet: «Dieser Roman wurde im Jahr 1932 geschrieben und konnte bisher nicht veröffentlicht werden», auch ein impliziter Hinweis darauf, was man hätte wissen und erkennen können, schon damals.

So ist Roman Rocek zuzustimmen, wenn er *Wir sind allein* als «eine Art Anlauf zu dem weitaus umfangreicheren, dramatisch wuchtigeren Roman-

epos "Der Fürst der Welt"¹² bezeichnet. Tatsächlich scheint sich die Autorin in den wenigen Jahren, die zwischen der Fertigstellung der beiden Romane liegen, deutlich weiterentwickelt zu haben. *Der Fürst der Welt*, 1940 erschienen¹³, ist sprachlich elaborierter, erzähltechnisch raffinierter und von kompliziertem Aufbau, mit einem breiten Personenaufgebot. Einige der prinzipiellen Themen und Fragestellungen klingen aber in Mitterers Romanerstling bereits an (etwa die Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Außenseitern). Den Anstoß zum *Fürst der Welt* gab Mitterers Schriftstellerkollege Ernst Scheibelreiter, der ihr von einer Nonne in Lissabon erzählte, die sich die Wundmale Christi aufgemalt hatte und von der Inquisition entlarvt wurde¹⁴. Mitterer wollte diesen Stoff zunächst in einem Drama gestalten, bemerkte dann aber, dass diese Form zu eng war und entschloss sich zu der vorliegenden Prosafassung, die ihr auch gestattete, Bezüge zur damaligen Situation in Deutschland herzustellen.

Das Grundgerüst bildet die Geschichte der Schwestern Hiltrud und Theres vom Ried. Gleichzeitig zeigt der Roman den Niedergang einer florierenden süddeutschen Bischofsstadt: Die Pocken brechen aus, kaum ist die Seuche überstanden, kommt die nächste Prüfung in Form von Dürre und einer Missernte über die Stadt. Es herrscht Hunger, es wird gestohlen, Verdächtigungen und Neid kommen auf. Auf diese Stimmung trifft die Inquisition, als sie in die Stadt kommt.

Währenddessen haben sich im Frauenkloster wunderliche Dinge ereignet: Hiltrud, inzwischen als Maria Michaela Priorin des Klosters, malt sich die Stigmata Christi auf, um sich der Gewalt ihres Geliebten, Pater Alexander, zu entziehen, und scheint in der Tat Wunder zu wirken. Eines Nachts erscheint eine Untersuchungskommission der Inquisition im Kloster, um diese Vorfälle zu durchleuchten. Theres, die davon erfahren hat und dort ist, um ihre Schwester zu warnen, wird verhaftet und durch eine Kette unglücklicher Zufälle sowie die böswillige Verleumdung und den Aberglauben einiger Stadtbewohner schließlich als Hexe «entlarvt» und verbrannt. Maria Michaela hingegen kommt vergleichsweise glimpflich davon, ihr wird als Buße auferlegt, nach Jerusalem zu pilgern und am Hl. Grab Gnade zu erleben.

¹² Roman Rocek: Vorwort. – In: Erika Mitterer: *Der Fürst der Welt*. Hrsg. v. Roman Rocek. – Wien: Böhlau 1988 (= Österreichische Bibliothek 9), S. 5-10, hier S. 5.

¹³ Erika Mitterer: *Der Fürst der Welt*. – Hamburg: Marion von Schröder 1940; zitiert wird nach der Erstausgabe als «Fürst» + Seitenzahl.

¹⁴ Vgl. zur Entstehungsgeschichte des *Fürst der Welt*: Kurt Johann Auer: *Erika Mitterers Roman «Der Fürst der Welt»*. – Wien, Univ. Dipl.-Arb. 1990.

Eine derart kurze Inhaltswiedergabe kann dem Roman natürlich in keiner Weise gerecht werden. Das komplizierte Handlungsgeflecht ist weitaus vielschichtiger: eine geschickt verknüpfte Abfolge von kurzen Sequenzen, wobei nach jeweils nur wenigen Seiten ein Szenen- und Ortswechsel folgt. Doch lässt sich aus dem kurzen Überblick vielleicht der Unterschied zu den zahlreichen anderen historischen Romanen jener Zeit zeigen: *Der Fürst der Welt* ist keine der damals beliebten Führerbiographien, die anhand historischer Personen den Aufstieg Adolf Hitlers nachzeichneten, vielmehr steht die Frage im Zentrum, «wie es möglich ist, daß böse Mächte das Gesetz des Handelns an sich reißen, obwohl es sehr wenige wirklich böse Menschen gibt; wie es sein kann, daß wir alle zu Mitläufern, ja zu Mit-Helfern von Institutionen werden, ohne daß uns das Ausmaß ihrer Perfidie bewußt wird»¹⁵.

Diese Frage wird auch in einem Erzählerkommentar im Roman selbst gestellt und zu beantworten versucht:

Was trieb die Menschen bloß zu dem Ketzerrichter, was reizte sie, ihm alles mitzuteilen, was sich in ihnen gegen Nachbarn und Verwandte, Schuldner und Gläubiger, Nächste und Fremdeste an Mißtrauen und Verdacht angesammelt hatte, oft in langen Jahren verholener Feindschaft, oft aber auch erst in den kurzen Wochen seit den Anschlägen und Aufrufen der Geistlichkeit zur Denunzierung der Zauberer und Hexen! Was trieb sie, wenn sie doch fühlten, daß sie dort Gefahr umlauere und wenn sie erschranken beim Anblick von Deichslers gutmütigem Biergesicht? Wirklich ihr Gewissen, die Angst, mitschuldig zu werden als Hehler böser Taten und Gedanken ... oder die Neugier, wie der Mann aus der Nähe aussähe, der den Kampf gegen den Teufel aufnahm? Oder die Lust am Grauen, oder der Drang, dem Einerlei der Alltäglichkeit, dem Hungergegrein der Kinder, der Gewalt des betrunkenen Mannes für eine Stunde zu ent-rinnen, und auszukosten, wie es ist, selbst Gewalt zu üben, selbst einzugreifen in den Lauf des Schicksals, das man mit ingrimmiger Geduld bisher stets nur erlitt ...? (Fürst, S. 770)

Erika Mitterer versucht also, «politische, mentale, ökonomische und soziale Ursachen der katastrophalen Vorgänge aufzuspüren und die Leser gleichzeitig auf dahinter immer deutlicher werdende zeitgenössische Phänomene hinzuweisen»¹⁶. Einige Passagen im Text müssen für den auf-

¹⁵ Erika Mitterer, zit. n. Gottwald, Erika Mitterer und der Historische Roman, S. 217 f.

¹⁶ Gottwald, Erika Mitterer und der Historische Roman, S. 221.

merksamen Leser von 1940 klar als Anspielungen auf das Dritte Reich erkennbar gewesen sein: Gottwald etwa liest die Beschreibung der Vorgänge im Inquisitionskerker als «Parabel über das Verhältnis der Bevölkerung zu den Vorgängen in den Konzentrationslagern, über die Mentalität des bewußten Wegschauens»¹⁷.

Mitterer zeigt auch die Hilflosigkeit derer, die sich nicht beteiligen an der Hexenjagd: Der Bischof verurteilt die Inquisition zwar als «Der verdammte Malleus! Gott vergeb mir die Sünd' ...» (Fürst, S. 279) und kommentiert die Ankunft des Inquisitors mit «Sonst hat uns heuer wahrlich nichts mehr gefehlt!» (Fürst, S. 369), kann sein Treiben aber nicht aufhalten. Auch der Arzt und Aufklärer Dr. Fabri, selbst durch sein Interesse an Alchemie und seine Verbindungen zu einem Humanistenkreis in Nürnberg verdächtig, ist machtlos. Gerade er, der gewisse Mechanismen sehr wohl durchschaut – etwa die Suche nach einem Sündenbock nach Ausbruch der Seuche: «Denn der Mensch will, so er ein Übel erleidet, zumindest den Urheber hassen können; dann trägt er es leichter» (Fürst, S. 243) –, gerade er erblindet während eines Aufenthalts in Nürnberg und kann Theres und den anderen als Hexen verurteilten Frauen nicht helfen. Trotzdem schließt der Roman nicht ganz pessimistisch: die nächste Generation, verkörpert durch die beiden Neffen des Dr. Fabri, wächst heran, stellt neue Fragen und macht sich eigene Gedanken.

* * *

Parallel zum *Fürst der Welt* entstanden immer wieder Gedichte, von denen Erika Mitterer 1945 zwölf in einer eigenen Anthologie herausgibt: *Zwölf Gedichte 1933 – 1945*¹⁸ ist der Titel des kleinen Bandes. In ihm finden sich so klare Aussagen wie «Willkür, ihr ward kein Maß / jemals gesetzt. / Wer das zu lang vergaß, / der seh es jetzt!» aus dem Gedicht *Klage der deutschen Frauen* von 1934, aber auch resignierende wie «Immer düngten unsre Erde Leichen; / Baum und Blume sind daraus erwacht» (aus *Trost* 1939), die wohl die Hoffnung ausdrücken sollen, dass auch das Tausendjährige Reich bald vorüber gehen würde. Allerdings können diese Zeilen ebenso wie das letzte Gedicht, *An Österreich* 1945: «O hör die Stimme, welche warnend spricht: / Mit Bösem tilgest du das Böse nicht!», zu Miss-

¹⁷ Gottwald, Erika Mitterer und der Historische Roman, S. 225. Gottwald analysiert noch einige andere Stellen, die für zeitgenössische Leser deutlich als Anspielungen an das Dritte Reich erkennbar gewesen sein müssen.

¹⁸ Erika Mitterer: *Zwölf Gedichte 1933-1945*. – Wien: Luckmann 1946.

interpretationen führen: Joseph McVeigh beispielsweise attestiert Mitterer eine «versöhnende Haltung gegenüber dem Jüngstvergangenen»¹⁹.

* * *

Dass davon keine Rede sein kann, zeigt ihr nächster Roman. In *Die nackte Wahrheit*²⁰ legt Mitterer ihrer Protagonistin, einer jungen Lehrerin, die nachdrückliche Aufforderung in den Mund, das Geschehene nicht zu vergessen: Diese wird über ein Lied, das ihre Schülerinnen singen, so wütend, dass sie eine dafür ohrfeigt: «Auf der Straße liegen Leichen / mit den aufgeschlitzten Bäuchen ...», singen die Mädchen.

«Kinder», sagte sie, «habt ihr denn wirklich jetzt, nach knapp zwei Jahren, schon vergessen, was ihr mit euern eigenen Augen gesehen und mit euern eigenen Ohren gehört habt: was ein Krieg ist? Wenn wir es alle so machen wie ihr, dann wird übermorgen eine Atom-bombe euer Erinnerungsvermögen vollkommen auslöschen. Die Ohrfeige, die ich der Ingrid gegeben habe, hat es aufzufrischen versucht. Bitte denkt darüber nach!» (Wahrheit, S. 79)

Dieser Roman ist vielleicht jenes Werk Erika Mitterers, das den unmittelbarsten Zeitbezug aufweist. Denn die Lebensbedingungen der Menschen im Wien der letzten Kriegs- und ersten Nachkriegsjahre spielen ständig in die Handlung hinein. Diese ist rasch erzählt: Die junge Wiener Lehrerin Martina Holl liest zufällig in einer alten Zeitschrift einen Ausschnitt aus der «Legende von der Erwartung». Ganz erfüllt davon schreibt sie dem Autor Kurt Niederau (man fühlt sich ein wenig an Mitterers eigene Korrespondenz mit Rilke erinnert). Dies ist der Anfang eines Briefwechsels, aus dem später eine persönliche Bekanntschaft und gegen Ende des Romans, nach vielen Umwegen und Verwicklungen, eine Liebesbeziehung wird.

Interessant wird der Roman durch seinen Umgang mit Gegenwart und Vergangenheit. Die kleinen Freuden und die großen Probleme des täglichen Lebens werden immer wieder angesprochen, Care-Pakete aus Amerika etwa, oder wenn Martina am Wiener Kohlmarkt vor einer Konditorei steht und denkt: «Es fällt einem jetzt doch schon bedeutend leichter, die

¹⁹ Joseph McVeigh: Kontinuität und Vergangenheitsbewältigung in der österreichischen Literatur nach 1945. – Wien: Braumüller 1988 (= Untersuchungen zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts 10), S. 197.

²⁰ Erika Mitterer: *Die nackte Wahrheit*. – Innsbruck: Österr. Verlagsanstalt 1951. Zitiert wird nach der Lizenzausgabe der Büchergilde Gutenberg, Wien 1956 als «Wahrheit» + Seitenzahl.

Leckerbissen nur anzuschauen, als vor einem Jahr ... Aber wie voll es drin ist ... Wieso haben so viele Leute überflüssiges Geld?» (Wahrheit, S. 21).

* * *

Neben Martina Holl und Kurt Niederau entwickelt Mitterer anhand weiterer, unaufdringlich in die Handlung eingepasster Personen, die jeweils ein für die damaligen Jahre typisches Schicksal erleiden, ein plastisches Bild jener Zeit. Gerhard Fritsch nennt denn auch in seiner Bestandsaufnahme zur österreichischen Literatur nach 1945 Mitterers *Die nackte Wahrheit* als einen jener Romane, die die Ereignisse der letzten Jahre literarisch zu verarbeiten suchen²¹.

Da gibt es einmal die Familie von Martinas Cousine Steffi, bei der Martina wohnt, «damit sie [Steffi] nicht wieder Fremde in die Wohnung gesetzt bekommt» (Wahrheit, S. 12). Ferdinand, Steffis Mann, wird als typischer Opportunist und Wendehals geschildert. Er war in den 30er Jahren ein wichtiger Funktionär bei der Vaterländischen Front (der Einheitspartei des autoritären österreichischen Ständestaates), hat sich aber sofort «zur Partei gemeldet [...], mit der Versicherung, der „Anschluß“ sei stets das Ziel seiner Wünsche gewesen» (Wahrheit, S. 18) und Steffi 1938 den Umgang mit ihren jüdischen Freunden verboten. Die Nationalsozialisten entdecken allerdings Ferdinands politische Vergangenheit und stecken ihn ins Konzentrationslager; nach einem halben Jahr kommt er frei und bekommt einen Posten, weil er wegen «politischer Unzuverlässigkeit» nicht ins Militär einberufen wurde.

Das Schicksal eines jüdischen Flüchtlings, der als amerikanischer Offizier wieder nach Wien zurückkommt, wird an Martinas erster Liebe, Paul Goldmann, dargestellt: Ihm gelingt – anders als einigen Mitgliedern seiner Familie, die in Auschwitz umkommen – die Flucht nach Amerika, er heiratet dort und hat eine Tochter. Auf Martinas Frage, warum er Offizier geworden sei, antwortet er: «Ich weiß nicht, ob du das ganz verstehen kannst. Ich wollte mich dankbar erweisen. Schließlich ist es nicht selbstverständlich, wenn ein Land die aufnimmt und den eigenen Bürgern gleichstellt, die sonst niemand haben will. Du erinnerst dich vielleicht ... ich laß mir ungern etwas schenken» (Wahrheit, S. 52).

Einem anderen von Martinas Ex-Freunden kommt die Rolle des Heimkehrers, der in Sibirien gefangen war, zu. Er steht eines Abends vor

²¹ Gerhard Fritsch: Heimsuchung und Verführung. Österreich zwischen 1934 und 1960 im Spiegel seiner Romane. – In: Österreich in Geschichte und Literatur, 6/1961, S. 309-314. Hinweise auf Erika Mitterer siehe S. 313.

Martinas Wohnungstür – «ein Gespenst, ein Revenant» (Wahrheit, S. 217), den Martina erst gar nicht erkennt.

Kurt Niederaus Schwester Ida schließlich war am Anfang sehr begeistert vom Nationalsozialismus – «denn sie gehört zu den Menschen, die glauben, was in der Zeitung steht» (Wahrheit, S. 154) – und versucht, auch ihren Mann und ihren Bruder zu bekehren. Dies gelingt ihr jedoch nicht, und auch sie selbst geht auf Distanz zur Partei, als sie ein mongoloides Kind zur Welt bringt. Ihr Engagement in der Partei wird nach dem Krieg den Russen verraten, und gerade ihr behindertes Kind rettet sie vor deren Plünderungen.

* * *

Die russische Besatzungsmacht wird immer wieder thematisiert. Das Bild, das Erika Mitterer zeichnet, ist durchaus ambivalent. Es ist spürbar, dass die Menschen im Roman sich vor den Russen fürchten. Ferdinand muss einmal aus beruflichen Gründen die Enns, die Grenze zwischen der amerikanischen und der russischen Besatzungszone, passieren. Als er zum verabredeten Zeitpunkt nicht zurückkommt, macht sich Steffi große Sorgen – Ferdinand ist verhaftet worden: «Und wen lassen die Russen schon aus, den sie einmal haben, ich bitte Sie? Vielleicht ist er schon auf dem Transport nach Sibirien!» (Wahrheit, S. 230). Er kommt zurück – unrasiert, ungewaschen, mit einem Sprung im rechten Brillenglas und sehr viel milder. Über die Vorkommnisse an der Enns wird nicht gesprochen.

Andere Personen erzählen ebenfalls von ihren Erfahrungen mit russischen Soldaten. Martina fuhr im Sommer 1945 mit dem Fahrrad Milch für Steffis Sohn holen. Zweimal wurde sie angehalten, sie zeigte aber den russischen Soldaten die Milch und machte ihnen begreiflich, dass zu Hause ein Baby darauf warte. «„Ja“, sagte Steffi, „Kinder haben sie gern.“» (Wahrheit, S. 41).

Auch mit Robert, dem aus Sibirien Heimgekehrten, spricht Martina über die Russen. Der meint: «Es gibt überall gute und schlechte Kerle – und vor allem: beides in einem! Vielleicht ist es uns nur bei ihnen schwerer, vorherzusehen, wie sie sich verhalten werden. Man wurde immer neu verblüfft. Durch Schlimmes – und durch Gutes» (Wahrheit, S. 220).

Und dann meint er – in Bezug auf die deutsche Wehrmacht:

«Wenn du wüßtest», sagte Robert und stand auf, «was sich unsere Leute in Rußland geleistet haben! Und wie die russischen Städte, die russischen Dörfer ausschauen, noch heute!

Aber das darf man hier wahrscheinlich gar nicht sagen.» [...]

«Du irrst zu glauben, daß man hier nichts weiß», sagte Martina, «man hat das immer wieder gehört. – Aber findest du Schrecken weniger schrecklich, wenn ihnen Schrecken vorausgegangen sind?»
 «Mein liebes Kind», sagte Robert, «es ist doch noch ein Unterschied, ob man die Schafblättern kriegt oder die richtigen Pocken. Aber Schluß damit, Tina!» (Wahrheit, S. 221)

So wie hier ist immer wieder in Erika Mitterers Werken der Appell spürbar, nicht Schuld gegen Schuld aufzurechnen und nicht zu vergessen, was geschehen ist. Ihrer eigenen Zunft, den Schriftstellern, hat sie dabei eine besondere Verantwortung zugebracht: «Aber wer sonst kann die Menschen rechtzeitig erinnern, wenn es die Dichter nicht tun ...?» (Wahrheit, S. 80) lässt sie Martina sagen.

Mitterer selbst ist stets bemüht, diesem eigenen Anspruch gerecht zu werden. So auch in dem Drama *Verdunkelung*, das 1958 als einziges ihrer Stücke zur Aufführung (im Wiener Theater der Courage) gelangt. Nach der Kritik, die es wegen der Diskrepanz zwischen Stoff und Versform gab, verfasste Erika Mitterer eine Prosafassung, die nunmehr erstmals gedruckt vorliegt²².

Auch wenn Martin Esslin in seinem Nachwort meint, es handle sich nur «auf den ersten Blick» um eine «verspätete polemische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus»²³, so bilden doch ganz konkret die Nürnberger Rassegesetze den Auslöser für die Familientragödie, die in weiterer Folge ihren Lauf nimmt. Handlungsschauplatz ist in allen drei Akten das Wohnhaus der Familie Elias in einer «kleinen Universitätsstadt Mitteldeutschlands» (Verdunkelung, S. 9), die drei Akte spielen 1933, 1940 und 1941. Die Tragödie entwickelt sich ab dem zweiten Akt: Der «halbjüdische» Familienvater Benno ist bereits tot, Sohn Wolfgang muss einrücken und bedrängt seine («arische») Mutter und ihren Cousin, einen evangelischen Pastor, vor Gericht zu bezeugen, er sei der Sohn des Pastors und somit «Arier». (Dass dergleichen tatsächlich vorgekommen ist, ist bei Friedbert Aspetsberger über Arnolt Bronnen nachzulesen²⁴). Die beiden tun es aus Sorge um Wolfgang, und diese Lüge wird der Familie zum Verhängnis: Beide plagen Schuldgefühle, die Mutter erscheint zunehmend verwirrt und ist sich offenbar nicht mehr sicher, wer nun tat-

²² Erika Mitterer: Dramen 1. – Wien: Edition Doppelpunkt 2001 (= Doppelpunkt Dramen 2). Zitiert als «Verdunkelung» + Seitenzahl.

²³ Martin Esslin: Verdunkelung. – In: Erika Mitterer: Dramen 1, S. 153.

²⁴ Vgl. Friedbert Aspetsberger: «Arnolt Bronnen». Biographie. – Wien: Böhlau 1995 (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur 34).

sächlich Wolfgang Vater ist. Mit Hilfe der im Haus einquartierten Wahrsagerin Frau Wurmser will sie mit ihrem Mann Kontakt aufnehmen, um sich Klarheit zu verschaffen. Ihre Tochter Sabine empfindet dies als unerlichen Verrat an ihrem Vater, den sie verhindert, indem sie ihre Mutter – nicht ganz überzeugend motiviert – am Ende des Stückes erschießt.

Verdunkelung gerät somit zu einem Stück über jene Identitätsproblematik, mit der wohl während des Dritten Reiches viele Menschen mit nicht lupenrein «arischem» Stammbaum konfrontiert waren – nicht zuletzt Erika Mitterer selbst. Dem «halbjüdischen» Sprachwissenschaftler Benno Elias ist seine Arbeit zwar schon vergällt, da die Sprache von der nationalsozialistischen Propaganda missbraucht wird – «die Worte sind alle verfälscht worden» (*Verdunkelung*, S. 20). Dennoch wehrt er Versuche seiner Tochter, ihn zur Emigration zu bewegen, ab mit den Worten: «Ich soll hier weg –? Nur, wenn man mich hinauswirft! Dies ist mein Land, meine Sprache! Willst du einmal mit deinen Kindern englisch reden?» (*Verdunkelung*, S. 20). Auch für Sabine ist Sprache gewissermaßen ein identitätsstiftendes Moment, vielleicht sogar das einzige, auf dem sie ihre Identität aufbauen kann:

Und was bin ich denn in Wirklichkeit? Was ist das, ein “Mischling”? Ein Vaterland hat man nicht mehr – höchstens noch eine Muttersprache, aber keine Vatersprache! (*BENNO fährt auf*) Verzeih mir, aber es ist doch wahr! (*zum PASTOR*) Und nicht einmal eine echte Religion. Nirgends gehört man dazu. Aber alle Fehler der beiden Rassen, die hat man, wenn man einen Großvater im Auserwählten Volk hat und – einen Bruder in der Hitlerjugend ... (*Verdunkelung*, S. 20 f)

Wolfgang wählt einen anderen Weg der «Auseinandersetzung» mit seiner jüdischen Identität, die bei ihm eng mit seinem Nachnamen «Elias» verknüpft ist – er leugnet sie: «Ich will sein wie alle – und dazugehören! Aber als Elias gehöre ich nirgends dazu» (*Verdunkelung*, S. 30). Seine Mutter Gundel hingegen bekennt sich zu ihrem (zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen) Mann. Als Wolfgang das – von «Lausejungen» (*Verdunkelung*, S. 27) mit Steinen beworfene – Namensschild «Elias» entfernt und seiner Mutter gegenüber meint: «Es ist ja nicht dein Name auf diesem Schild! [...] Du bist doch eine geborene Hagenau!» (*Verdunkelung*, S. 29), besteht sie darauf, dass er das Schild wieder anbringt: «Keiner kann sich aussuchen, als was er geboren wird. Aber ich hab mir deinen Vater als Ehemann ausgesucht, und infolgedessen darf ich seinen Namen tragen!» (ebd.).

Der Name ist es auch, durch den Wolfgang wieder mit seinen jüdischen Vorfahren konfrontiert wird: Zwar ist er bereits zum «Arier» erklärt worden, hat aber auf Druck des Pastors seinen eigenen Nachnamen Elias behalten. Er berichtet von einer Razzia in einem eroberten Dorf:

Alles eingefangen, was greifbar ist. Fünfzehn Männer – genauer gesagt Buben und Greise. Ein Idiot, irgend so ein Aktenschmierer, fragt die Leute, die man an die Wand stellt, nach ihren Namen. Drei, lieber Onkel, heißen Elias. Mich trifft der Blick des Hauptmanns. Vettern? flüstert er – nicht unfreundlich. Ich rühre mich nicht. Er kommandiert: Leutnant Elias nehmen Sie zwanzig Mann, bilden Sie ein Erschießungskommando und melden Sie mir dann sofort den Befehlsvollzug. (*die Hände vorm Gesicht*) Das habe ich getan. – Danach hat er mit mir über meine Abstammung gesprochen, und er hat mich heimgeschickt, um das «endgültig in Ordnung zu bringen». Wenn ich zurückkomme, steckt man mich in eine andere Einheit, wo niemand mich kennt. Dann fängt ein neues Leben an. Und nie mehr werde ich so einen «Vetter» treffen. (Verdunkelung, S. 58 f)

In der Figur des Pastors, dem Wolfgang seinen «Ariernachweis» verdankt, setzt sich Erika Mitterer auch mit der problematischen Haltung der Kirche zum Dritten Reich auseinander. Der Pastor ist es, der den zögernden Eltern zuredet, sie sollen Wolfgang der Hitlerjugend beitreten lassen; er verkennt die existenzielle Bedrohung, der «nichtarische» Menschen ausgesetzt sind. Als Benno ihn darauf aufmerksam macht, dass die neuen Herren einen «neuen Mythos [...] das Blut» (Verdunkelung, S. 21) erfunden hätten, meint er:

PASTOR (*mit verächtlicher Handbewegung*): Das sind doch alles nur Hilfskonstruktionen! Wenn der Bau fertig ist, verschwindet das Gerüst mit all seinen Schönheitsfehlern.

BENNO: Der Bau?

PASTOR: Das geinte großdeutsche Reich von Generationen. Und wir werden's erleben! Ich stehe nicht an zu erklären: in dieser historischen Stunde kann es, über alle theoretischen Bedenken hinweg, nur eine deutsche Kirche geben. Auch das Volkstum ist ein Werk Gottes. Gab es jemals Kultur, die nicht völkisch war? (Verdunkelung, S. 21)

Schließlich kommt er zu der Überzeugung, «daß nur ein guter Deutscher ein guter Christ sein kann!» (Verdunkelung, S. 22).

Als entschiedene Gegenfigur zum Pastor entwirft Mitterer die Figur der Sabine. Sie ist in diesem Drama diejenige, die bereits von Anfang an

vieles durchschaut. Schon im ersten Akt macht sie dem Pastor den Vorwurf, er ermutige Wolfgang, seinen Großvater zu verleugnen: «Bald wird er sich schämen, daß er zu uns gehört!» (Verdunkelung, S. 19). Sabine weiß auch von den verbrecherischen Experimenten der Nazis an Behinderten und will deswegen im zweiten Akt, der 1940 spielt, ihr Medizinstudium abbrechen und stattdessen Dentistin werden: «Das ist ein nützlicher und sauberer Beruf. Ich traue mir's zu zu entscheiden, ob man einen Zahn erhält oder ausreißt, aber nicht, ob man ein Kind umbringen soll, damit es nicht den anderen, gesunden, "den Lebensraum streitig macht" – wie sie so schön sagen» (Verdunkelung, S. 38).

Als ihre Mutter zunehmend verwirrt erscheint, wagt Sabine nicht, einen Arzt zu rufen, aus Angst, dieser könnte Gundel dann in eine Klinik einweisen, wo sie ebenfalls als «nicht lebenswertes Leben» eingestuft und umgebracht würde.

Sabine ist auch als Gegenfigur zu ihrem Bruder Wolfgang konzipiert, ist sie doch ganz die Tochter ihres Vaters – und stolz darauf, als Gundel zu ihr sagt, «Das hätte Benno sagen können!» (Verdunkelung, S. 37).

Diese Verbundenheit mit ihrem Vater ist wohl letztendlich das Motiv dafür, dass Sabine ihre Mutter erschießt, als diese mit Hilfe der Wahrsagerin Kontakt mit Benno aufnehmen will. Über diesen melodramatischen Schluss ließe sich wohl diskutieren, meint Martin Esslin; nichtsdestotrotz bezeichnet er Erika Mitterer als «Dramatikerin von größter Originalität» und *Verdunkelung* als «ein Werk, das in der Dramatik unserer Zeit allein dasteht und verdient, in den Kanon des dauernden Repertoires ernstzunehmender Theater aufgenommen zu werden»²⁵.

* * *

Auch Erika Mitterers letzter Roman *Alle unsere Spiele* bekam lange nicht die Aufmerksamkeit, die er verdient. Er erschien erst 1977, etwa zehn Jahre nach seiner Fertigstellung²⁶. «Wohlmeinende Freunde und Kollegen haben mich gewarnt: Schreib doch um Gottes Willen keinen Zeitroman! Vom Krieg, von der damaligen inneren und äußeren Not, will doch niemand etwas wissen. Die Jungen finden, das gehe sie nichts an; es liegt ihnen so fern wie der Dreißigjährige Krieg; die Alten aber wollen endlich

²⁵ Martin Esslin: Verdunkelung, S. 155.

²⁶ Erika Mitterer: *Alle unsere Spiele*. – Frankfurt a. M. 1977. Zitiert wird nach der 2. Aufl. 1978 als «*Spiele*» + Seitenzahl. 2001 erschien eine Neuauflage von *Alle unsere Spiele* im Wiener Verlag Edition Doppelpunkt.

vergessen»²⁷, sagte Erika Mitterer in ihrer Dankesrede anlässlich der Verleihung des Enrica-von-Handel-Mazzetti-Preises. Doch genau um diese beiden Punkte geht es ihr: einerseits den Nachgeborenen die Situation der Eltern oder Großeltern verständlicher zu machen und andererseits diese am Vergessen zu hindern. «Wer vergißt, hat vergebens gelebt» (Spiele, S. 15), ist die Devise der Protagonistin und gleichzeitigen Erzählerin des Romans, Helga Wegscheider. Dieser ist als Brief konzipiert, weil sich leichter schreibt, was sich so schwer sagt: Der Sohn soll endlich erfahren, dass er bei der Vergewaltigung der Erzählerin durch russische Soldaten entstanden ist. Und er soll erfahren, wie es dazu kam: «Aber damit du die Ereignisse verstehst, die dann für mich so wichtig wurden, muß ich dir doch zuerst die damalige Lage beschreiben» (Spiele, S. 7). Helga rollt ihre ganze Vergangenheit auf: BdM-Führerin, Verlobung mit einem Mann der Waffen-SS, sie erzählt von ihrer Entdeckung, dass sie von ihrer im Widerstand aktiven Familie als Alibi benutzt wird, und wie ihr Verlobter Horst sich erschießt, während russische Soldaten sie vergewaltigen. Schon bald erkennt sie, dass der Brief an den Sohn nur eine «Anfangsfiktion, ein Arbeitsbehelf» (Spiele, S. 141) war: «Längst schreibe ich viel mehr für mich, als für dich» (Spiele, S. 60).

Erzähltechnisch betrachtet ist *Alle unsere Spiele* Mitterers interessantester und komplexester Roman: er operiert mit verschiedenen Erzählebenen, jener der erwachsenen Helga, die mit der Abfassung des Berichtes beschäftigt ist, und jener des jungen Mädchens, wobei der Leser über denselben Kenntnisstand verfügt wie Helga zum damaligen Zeitpunkt. Die erwachsene, schreibende Helga begründet dies: «Was ich damals noch nicht wußte, darf ich auch noch nicht erzählen, sonst wird alles unwirklich. Ich will es ja schildern wie es kam» (Spiele, S. 203). Erzählt wird nicht linear, die einzelnen Episoden gleichen vielmehr Puzzlestücken, die Helga zu einem Bild zusammensetzen soll, ohne eine Vorlage dafür zu haben (dieser Vergleich wird auch im Roman gewählt, vgl. Spiele S. 197 ff). Auch Tagebucheintragungen und Briefe fließen ein. Dazwischen eingestreut sind immer wieder Reflexionen über das Erinnern – «Unsere Erinnerung ist kein Film, den man einspannen kann um die Vergangenheit zu kopieren!» (Spiele, S. 93), und über die Schwierigkeit der Wahrheitsfindung überhaupt: «Ich zweifle schon, ob es denn überhaupt möglich ist, Tatsachen zu berichten. Vielleicht ist immer alles nur – *Version* –?» (Spiele, S. 143, kursiv im Original).

²⁷ Erika Mitterer: Der «unerwünschte» Zeithintergrund.

Die Vergewaltigung erzählt Helga in der dritten Person: «Unwillkürlich habe ich es “in der dritten Person” berichtet, und mir scheint nun, es war tatsächlich eine Andere, die damals zugrunde gerichtet worden ist. [...] Ich aber lebe noch, und ich bin unversehrt» (Spiele, S. 242).

Während dieses Helgas Leben so dramatisch verändernden Ereignisses wird sie allein gelassen. Niemand versucht ihr zu helfen – sie hört ihre Mutter schreien, sie hört ihren Vater sagen: «Du mußt es durchstehn, Kind. Es geht alles vorüber» (Spiele, S. 241), sie hört den Schuss, mit dem Horst Selbstmord begeht. Diese Szene ist symptomatisch. Denn im Grunde steht Helga die ganze Zeit quasi neben ihrer Familie; ihre politische Einstellung wird zwar von den anderen abgelehnt, kommt aber als Tarnung gerade recht. So klammert sie sich an Horst, von dem sie sich verstanden fühlt und mit dem sie vor allem die Begeisterung für die gemeinsame Sache verbindet.

Ein Erlebnis lässt Helga allerdings an der Sache zweifeln – als sie persönlich mit der bis dahin als «Greuelpropaganda» (Spiele, S. 24) abgetanen Judenverfolgung konfrontiert wird: die mit Helgas Mutter befreundete Kinderärztin Dr. Feldstein verschwindet eines Tages. «Vater meinte, die sei gewiß längst emigriert, eine so gescheite Person!» (Spiele, S. 38), die Mutter aber macht die Ärztin ausfindig und versorgt sie verbotenerweise mit Lebensmittelkarten.

Ausgerechnet während einer Wanderung mit ihrer BdM-Gruppe wird Helga Zeugin, wie die SA Juden auf einen Lastwagen verlädt. Zuerst schaut Helga weg – «Den großen Lastwagen, der vollgestopft mit Menschen war, streifte ich nur mit einem scheuen Blick; viele Dinge sind notwendig, die man nicht gerne sieht» (Spiele, S. 40). Doch dann bleibt ihr Auge bei einer Frau hängen, die Dr. Feldstein ähnlich sieht, wieweil sie viel älter wirkt. Die Ärztin erkennt Helga:

Ein Stich des Schreckens ging mir durchs Herz, denn da lächelte sie plötzlich, lächelte ein zartes kleines Lächeln des Erkennens, in dem Trauer und Freude enthalten schienen. Und nun kam noch ein Gefühl dazu, als sie meine braune Jacke und mein Abzeichen erkannte und mit einem Blick die Gruppe überflog, deren Anführerin ich war. Welch ein Gefühl –? Sie verachtet mich! dachte ich und spürte doch: Verachtung war's nicht, was jetzt ihr Lächeln auslöschte und ihre müden, in tiefen Höhlen liegenden Augen ganz verdunkelte. Wie arrogant sie ist, immer war sie so arrogant, ich hasse sie! Mein Gesicht brannte vor Scham: *Ich fühlte, daß ich ihr leid tat!* [...] Heil Hitler! rief ich; war ich heiser, hatte ich Tränen im Hals? Sie ist es doch garnicht, dachte ich, und zugleich: Warum verachtet sie

mich? Was kann denn ich dafür? Hassen soll sie mich, denn ich hasse sie auch, wer sich so verladen läßt wie ein Stück Vieh, der ist ein Vieh, warum sterben sie denn nicht lieber vorher?

Meine Hand wußte, was sie zu tun hatte, mein Arm, meine Zunge. Juda verrecke! schrie ich, es klang hell wie ein Fanfarenton, und alle Kinderstimmen fielen ein. (Spiele, S. 41 f, kursiv im Original)

In diesem Augenblick fühlt Helga, dass sie sich falsch entschieden hat. Aber auch hier klammert sie sich an Horst – und daran, dass sie ihre Liebe nicht verraten dürfe: «Aber es war unwiderruflich. Horst, dachte ich, Horst ist ja auch auf unserer Seite!» (Spiele, S. 42).

* * *

Sicherlich geht es – zwangsläufig, da Mitterer als Ich-Erzählerin eine ehemalige BdM-Führerin ausgewählt hat – in erster Linie darum, die Beweggründe einer «Mitläuferin» darzustellen und verständlich zu machen, dass «die nun so leicht zu durchschauende und zu verurteilende Vergangenheit einmal unwegsames Gestrüpp der Gegenwart war»²⁸. Darüber hinaus ist *Alle unsere Spiele* aber auch ein Versuch Mitterers, einer eindimensionalen Geschichtsbetrachtung, die das ganze deutsche Volk als herrschaftsgläubige Befehlsvollstrecker darstellt, entgegenzuwirken.

Nach Mitterer haben verschiedene Faktoren in die Aporie des Dritten Reiches geführt: einerseits das Charisma Hitlers, das die Ich-Erzählerin bis zum Schluss glauben lässt, er habe nichts von den Verbrechen gewusst. Andererseits das Versagen großer Institutionen wie der katholischen Kirche (konkret wird das Beispiel des Wiener Kardinals Innitzer angesprochen, der die Bevölkerung aufgerufen hatte, bei der Abstimmung über den Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich mit «ja» zu stimmen), der die Ich-Erzählerin Doppelmoral vorwirft: «Ich wunderte mich, und wundere mich noch jetzt darüber, daß sie [die Kirche] den Mut hat, die Aufzucht heillos verkrüppelter Kinder zu verlangen und eine Abtreibung als Verbrechen zu brandmarken, während sie zugleich den Krieg toleriert!» (Spiele, S. 156). Und dann ist da auch noch das Wegschauen und lange Zögern der Alliierten, welches das Erstarken Hitlers mit möglich gemacht hat:

[...] die Alliierten, die solange mit Hitler paktiert hatten, bis er die Aufrüstung beenden und den günstigsten Moment für seinen Krieg wählen konnte, die aber jetzt das ganze deutsche Volk, und uns

²⁸ Mitterer: Der «unerwünschte» Zeithintergrund.

dazu, für die Schandtaten dieser Clique verantwortlich machten, welche sie selber großgezüchtet hatten! Hätten sie dem Reichskanzler Brüning die Hälfte dessen zugestanden, was sie dem Erpresser später gewährten! Hätten sie Schuschnigg den Schutz ihrer Waffen versprochen statt bloß "moralischer" Unterstützung! Jetzt aber werfen sie ihre Bomben auf die Zivilbevölkerung, jetzt verdient das ganze deutsche Volk den Untergang! (Spiele, S. 215)

Bemerkenswert ist, dass Mitterer die einzelnen Faktoren lediglich darstellt. Die Gewichtung und Bewertung überlässt sie dem Leser.

Dass es ihr keineswegs darum geht, den Einzelnen aus seiner Verantwortung zu entlassen, zeigt die schonungslose Auseinandersetzung, zu der sie ihre Protagonistin Helga in *Alle unsere Spiele* mit ihrer Vergangenheit verurteilt. Dies macht Mitterers letzten Roman zu einem «ungemein sympathische[n] Buch, lebendig, ehrlich und leidenschaftlich um die Wahrheitsfindung bemüht»²⁹.

4

[...] man sei in einem Irrwahn befangen, wenn man die Gegenwart zu kennen glaube, ohne die Bedingungen erforscht zu haben, daraus sie entstanden sei.

Was vor unseren Augen liegt, ist der Schein, sagte er, uns geizt es, das Sein zu erkennen, das auf dem Grunde der Ereignisse ruht. Die Gegenwart aber gleicht einem bewegten Wasser, wir können nicht sehen, ob es tief oder flach ist, nur den Wogenschlag sehen wir und hören das Geplätscher. So mögen wir getrost in der Vergangenheit forschen! Denn allein die Erscheinungsformen der Kräfte wechseln, sind von den Sternen bestimmt und somit der Zeit unterworfen. Die Kräfte selber aber wandeln sich nicht und wer sie einmal erkannt hat, wiedererkennt sie in allem! (Fürst, S. 179)

Diese Worte legt Erika Mitterer einem Geistlichen im *Fürst der Welt* in den Mund. Stellen aus anderen Werken ließen sich ebenso als Belege für ihr zyklisches Geschichtsverständnis anführen. Aus einem solchen Geschichtsverständnis spricht die Überzeugung, dass die Gegenwart nicht isoliert von der Vergangenheit zu betrachten und zu begreifen ist: gesellschaftliche Phänomene wiederholen sich, wer sie einmal erkannt und für gut oder schlecht befunden hat, ist in der Lage, sein Handeln im Jetzt

²⁹ M. Nk.: Erika Mitterer – Paula Grogger. Neue Bücher der österreichischen Schriftstellerinnen. – In: Neue Zürcher Zeitung, 7.10.1977 (Fernaussgabe Nr. 234).

nach diesen Maßstäben auszurichten. Aus Geschichte kann man also lernen.

Erika Mitterer scheint ein feinfühliges Sensorium und einen analytischen Blick für gesellschaftliche Phänomene aller Art gehabt zu haben. Sie hielt es für ihre Pflicht, zu den «Gegebenheiten und der Problematik des Gegenwartslebens»³⁰ Stellung zu beziehen und den Menschen die Augen zu öffnen. «Es geht mir wesentlich um Inhalte, freilich in möglichst adäquater Form»³¹, hält Mitterer jenen Kritikern entgegen, die ihr vorwerfen, einer traditionellen Sprache und überholten Formen verhaftet zu sein. Mitterers Werke folgen somit nicht selten einem didaktischen Impetus: christliche, humane Werte sollen vermittelt werden. Meist lebt die Hauptfigur diese Werte vor.

Im Zentrum ihres Interesses steht immer die Verantwortung des Einzelnen. Daher erscheint es einleuchtend, dass Erika Mitterer die Figuren ihrer Werke als unablösbar mit dem Zeithintergrund verbunden betrachtet und diesen stets mitgestaltet um zu zeigen, wie sich ihre Figuren angesichts unterschiedlicher historischer Gegebenheiten verhalten. Die Darstellung des Zeithintergrunds gewinnt zunehmend an Bedeutung, je konzentrierter Mitterers Texte sich mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzen, jener Zeit, die die Zivilcourage und Eigenverantwortlichkeit der Menschen wohl am schwersten auf die Probe stellte: In *Wir sind allein* ist das Zeitgeschehen tatsächlich noch im Hintergrund (mit Ausnahme des Phänomens Antisemitismus, das deutlich thematisiert wird). Eine leichte Steigerung ist in *Die nackte Wahrheit* festzustellen: einerseits wirken Gegebenheiten des tatsächlichen Lebens der ersten Nachkriegsjahre auf das Leben der Figuren ein, andererseits werden anhand von typisierten Personen verschiedene für die damalige Zeit symptomatische Lebensläufe durchgespielt. Im Drama *Verdunkelung* hat ein ganz konkretes historisches Ereignis – die Nürnberger Rassegesetze der Nationalsozialisten – verheerende Auswirkungen: Durch eine Lüge, die eigentlich ein Leben retten sollte, geht eine ganze Familie zugrunde.

Wirklich «mitgestaltet» im vollsten Sinn ist der Zeithintergrund in Mitterers letztem Roman *Alle unsere Spiele*, der zur direkten Auseinandersetzung mit einer ganzen Epoche – der des Nationalsozialismus – gerät und ein in dieser Hinsicht möglichst vielschichtiges Bild zu bieten bestrebt ist.

Der Fürst der Welt, thematisch in gewisser Weise ein Vorläufer dieses letzten Romans, fällt insofern ein wenig aus dem Rahmen, als er der ein-

³⁰ Rollett: Einleitung, S. 10.

³¹ Erika Mitterer: Selbstporträt, S. 82.

zige Text in historischem Gewand ist, der hier behandelt wurde. Wichtig ist in diesem Roman vor allem die Darstellung des gesellschaftlichen Hintergrundes sowie die psychologisierende Analyse der Motive, die den Einzelnen zum Handlanger eines menschenverachtenden Systems werden lassen, oft ohne dass er sich der Tragweite seines Handelns überhaupt bewusst ist.

«Mit dem heutigen Blick, der die damalige Zukunft schon kennt, die Vergangenheit zu betrachten, um sie vom Heute her, vielleicht, zu begreifen» (Spiele, S. 146) hatte sich Helga vorgenommen. So könnte man wohl auch Erika Mitterers Bemühen in ihren hier vorgestellten Werken zusammenfassen. Einfache Lösungen werden nie geboten, immer wird gezeigt, dass zwischen schwarz und weiß ein großes Spektrum an Grau-Schattierungen liegt.

«Wer vergißt, hat vergebens gelebt!» (Spiele, S. 15), heißt es in *Alle unsere Spiele*. «In Österreich ist man gnädig. Vergessen erspart die Zivilcourage»³², schreibt der Psychologe Klaus Ottomeyer. Vielleicht lässt sich der Umkehrschluss ziehen: Erinnern fordert / fördert Zivilcourage. In diesem Sinne ist zu hoffen, dass die Wiederentdeckung Erika Mitterers eine nachhaltige sein möge.

³² Klaus Ottomeyer: Robin Hood wählt rechts. – In: Der Standard, 24.4.1999.

Ester Saletta
(Bergamo)

*Ea von Allesch: ritratto di una donna
tra realtà e immaginazione*

La maggior parte della critica che si è occupata di Broch dagli anni '80 in poi ha concentrato la sua attenzione sull'aspetto metafisico e filosofico delle opere di quest'autore, interpretando il suo tortuoso, complesso, a volte labirintico stile narrativo come il segno evidente di una difficoltà di reazione ad esperienze negative, quali quella della guerra, e come il desiderio insoddisfatto dell'uomo moderno di riportare all'ordine il caos storico¹.

Il più recente interesse della critica letteraria internazionale per Broch e per le sue opere è stato tuttavia proteso ad un lavoro di capillare ricostruzione dell'ambiente letterario e professionale in cui Broch operava. Basti pensare all'analisi meticolosa ed innovativa svolta da Paul Michael Lützeler negli ultimi anni sui testi brochiani, iniziata con la stesura di una biografia² negli anni '80 e proseguita poi con la pubblicazione nel 1996 e nel 2001 dei due carteggi fra Broch, Hannah Arendt e la sua seconda moglie Annemarie Meier-Graefe³.

¹ Cfr. Luigi Forte, *Hermann Broch. I sonnambuli in Il romanzo tedesco del Novecento* a cura di G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases e C. Magris, Einaudi, Torino 1973 p. 241. Si veda il messaggio letterario contenuto nella trilogia brochiana *Die Schlafwandler*, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 1985 in cui, a detta di Forte, urge «l'esigenza di fondo del Broch filosofo di tracciare un quadro, che nel prospettare la perdita dell'Assoluto, ponga anche le premesse, a livello di creazione artistica, per un suo recupero».

² Cfr. *Hermann Broch. Eine Biographie* a cura di P. M. Lützeler, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 1985

³ Cfr. *Hannah Arendt-Hermann Broch. Briefwechsel 1946 bis 1951* a cura di P. M. Lützeler, Jüdischer Verlag, Frankfurt a/Main 1996 e *Der Tod im Exil. Hermann Broch-Annemarie Meier-Graefe. Briefwechsel 1950-51* a cura di P. M. Lützeler, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 2001. Hermann Broch viene in contatto con Hannah Arendt durante il suo esilio americano ed il suo soggiorno a New York. Durante questo incontro del maggio 1946 Broch ha anche l'opportunità di conoscere Annemarie Meier-Graefe, cara amica della Arendt. Entrambe ebreë, accomunate dallo stesso destino di rifugiate, perseguitate dall'ingiustizia

Il lavoro di Lützelers, che ha condotto ad una rilettura delle opere dell'autore in rapporto alla sua vita privata, si è avvalso della riscoperta di elementi biografici importanti, che si sono poi rivelati fondamentali nella ricostruzione del rapporto fra legami interpersonali e testo.

Se si mettono infatti a confronto i tre carteggi, quello della Allesch, quello della Arendt e quello della Meier-Graefe si nota chiaramente come ognuna di queste donne abbia assunto all'interno del panorama letterario di Broch un'influenza tale che essa non può essere elusa nell'immagine della sua sfera personale.

La raccolta «diaristica» dedicata da Broch alla Allesch, per esempio, è caratterizzata da un tono amichevole, molto informale (si noti l'uso della forma del *Du*), che tende successivamente a diventare di complice intimità personale e spirituale, enfatizzando in particolare modo l'aspetto contemplativo del rapporto fra i due⁴.

Ea von Allesch sei ihm die erste Frau, die er als absolut heimatlich, nah, unentbehrlich, einzig empfinde.⁵

Se il carteggio con la Allesch rivela una figura femminile che è espressione per l'autore di un ideale irraggiungibile⁶, ma pur sempre anelato,

e dalla ferocia nazista in Europa, stringono con Broch un'amicizia che nel caso della Arendt rimarrà tale, mentre nel caso della Meier-Graefe si svilupperà in un legame più intimo, coronato da un matrimonio nel 1949.

⁴ Cfr. Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden 1999 p. 118: «Die intime Beziehung Ea von Alleschs zu Hermann Broch ist kaum überliefert» [La relazione intima di Ea von Allesch con Hermann Broch è poco tramandata].

⁵ Cfr. P. M. Lützelers, *Ea von Allesch in Brochs Leben in Nachwort an Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch* a cura di P. M. Lützelers, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 1995 p. 183 [Ea von Allesch è per lui la prima donna che egli percepisce come assolutamente familiare, vicina, indispensabile, unica].

⁶ Il concetto di una femminilità irraggiungibile per Broch è più volte presente nella *Psychische Selbstbiographie* a cura di P. M. Lützelers, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 1999 pp. 16-17, 33. Si legge a p. 33: «Nun ist aber diese Idealfrau, die ja nach meinem eigenen Ich geformt ist, oder richtiger, geformt werden soll, ebensowenig voll liebesfähig, als ich selber bin ...» [Ora però questa donna ideale, che è, anzi dovrebbe essere formata sulle esigenze del mio Io, è simile a me anche nella sua incapacità di amare ...] Trad. it. a cura di Roberto Rizzo in *Hermann Broch. Autobiografia psichica*, Il Capitello del Sole, Bologna 2002 p. 35. Questa considerazione di Broch mette in evidenza un'attività di «Umformung» come Broch stesso la definisce a p. 30: «Was ich also von der Frau fordern, ist eine äußerste Selbstzentrierung und Persönlichkeitsentfaltung in ihrem innerem Sein, hingegen eine äußerste Loyalität nach außen, und dies ist auch das Ziel der «Umformung», der ich die Geliebte, auf daß sie es werde, immer wieder zu unterwerfen trachte» [Ciò che esigo

quello con la Arendt diventa invece il luogo per eccellenza dello scambio intellettuale⁷. Il tono distaccato (si noti l'uso del *Sie*), formale, che non conosce digressioni di tipo emotivo o effusioni amorose, frequentemente riscontrabili in quello con la Allesch, sembra essere di fondamentale importanza per Broch, sempre alla ricerca di un interlocutore capace di scambiare con lui opinioni e punti di vista sulle sue opere e su quelle di autori emergenti⁸.

dunque dalle donne è, all'interno, un'estrema autoconcentrazione e un estremo sviluppo della loro personalità, all'esterno invece un'estrema lealtà ed è esattamente questo obiettivo della «trasformazione», cui cerco in tutti i modi di sottoporre a buon fine la mia compagna]. Trad. it. op. cit. p. 33. A p. 32 si legge ancora: «Die verschiedenen Frauen, welche die Maschen des Netzes halten, sind beinahe zufällige Haken, an denen ich mein Netz befestige und die kaum Eigenfunktion haben, sondern in ihrer Funktion von mir selber bestimmt werden» [Le diverse figure di donne che tengono le maglie di questa rete sono come dei casuali uncini cui io la appendo e che non hanno una funzione propria, ma una funzione che solo a me è concesso decidere]. Questa affermazione può essere solo parzialmente attribuita al personaggio della Allesch, che è sicuramente una delle donne a cui Broch ha fatto riferimento nella sua esistenza di uomo e di scrittore, ma che non è stata da lui plasmata. La Allesch appartiene a quella categoria di donne che Broch a p. 22 così definisce: «Denn es gibt natürlich Frauen, die keineswegs gewillt sind, sich «umformen» zu lassen, sei es weil sie selber zu starke Persönlichkeiten sind, sei es weil aus anderen Gründen jegliche Verständigungsbasis fehlt» [Perché naturalmente ci sono delle donne che non sono affatto disposte a farsi «trasformare», sia perché hanno una personalità molto pronunciata, sia perché per altri motivi manca la base per una qualsiasi intesa]. Trad. it. op. cit. p. 27. Di fronte ad una tipologia femminile forte e ben marcata, come quella della Allesch, di donna determinata nel suo ruolo emancipato, il comportamento di Broch è caratterizzato da una totale passività, debolezza ed impotenza. «Meine Haltung gegenüber Frauen ist hiedurch geradezu eindeutig bestimmt: ich wähle nicht meine Partnerin, sondern werde von ihr gewählt» in *Ibidem* p. 9 [Il mio atteggiamento nei confronti delle donne, con queste premesse, non può che essere inequivocabile: non sono io a scegliere la mia compagna, è lei piuttosto a scegliere me] Trad. It. op. cit. p. 17. Da questa affermazione si evince una inversione di ruoli all'interno della coppia (*Geschlechterumtausch*), in cui il maschile assume connotazioni comportamentali sessuali di stampo femminile. «Ich habe mir damit eine weibliche Rolle zurechtgelegt» in *Ibidem* p. 10 [Mi sono immaginato, in tal modo, un ruolo squisitamente femminile] Trad. it. op. cit. 18. Si veda anche a questo riguardo la figura dell'ufficiale Willi Kasda, protagonista della novella schnitzleriana del 1926 *Spiel im Morgengrauen* (Fischer, Frankfurt a/Main 1998) ed il suo ambiguo rapporto con Leopoldine (pp. 142-143-144-146).

⁷ Si veda il contributo di P. M. Lützel *Literatur-Debatten in Nachwort. Hannah Arendt und Hermann Broch. Briefwechsel 1946 bis 1951*, op. cit. pp. 234-244.

⁸ Si vedano, per esempio, le lettere di Broch alla Arendt del 7.10.1948 e del 17.4.1949, in cui Broch esprime il suo giudizio sull'opera della Braun-Vogelstein *Abendland* e sul proprio manoscritto *Trotzdem: Humane Politik*.

Arendt und Broch lasen und kommentierten nicht nur ihre eigenen literarischen bzw. kulturhistorischen Arbeiten; fast gleich wichtig war die Kommunikation über Manuskripte oder Bücher anderer Autoren.⁹

Rispetto al ruolo svolto nella vita dello scrittore dalla Allesch e dalla Arendt, entrambe donne intellettualmente impegnate, quello della Meier-Graefe potrebbe essere definito di custode del focolare domestico¹⁰.

Le lettere di Broch alla Meier-Graefe devono considerarsi di tono privato, familiare, intimo, di un'intimità coniugale più volte ricsusata dallo scrittore, perché considerata causa della morte della libertà individuale¹¹.

Se da un lato il suo scambio epistolare con Broch sottolinea il carattere di una donna poco informata dell'attività letteraria di Broch, a differenza della Arendt, ne evidenzia dall'altro le sue ossessive ed assillanti attenzioni. Molto spesso infatti la Meier-Graefe comunica a Broch la sua preoccupazione per le condizioni fisiche alquanto precarie dello scrittore, aspirando a risvegliare in lui il desiderio di lasciare gli USA per trasferirsi in Provenza¹².

⁹ [Arendt e Broch non leggevano e commentavano solo le loro opere letterarie e storico-culturali; quasi altrettanto importante era la conversazione riguardante manoscritti o libri di altri autori] in *Hannah Arendt-Hermann Broch. Briefwechsel 1946 bis 1951*, op. cit. p. 240.

¹⁰ La Meier-Graefe, anche soprannominata «la *Bouche*», si trasferì subito dopo il suo matrimonio con Broch nel Sud della Francia, dove acquistò un casolare e lo arredò in stile provenzale nella speranza un giorno di poterci vivere con Broch, distogliendolo così dal clima malsano di New York. È bene ricordare come Broch nella lettera del 22.10.1949 alla Arendt ricordi il fatto del *Eheabkommen* fra lui e la Meier-Graefe in cui si legge: «Beide Teile sichern einander völlige Freiheit in der Lebensführung zu. Beide Teilen verpflichten sich, einen etwaigen Wunsch nach Scheidung, den einer der beiden Partner äußert, ohne Stellung von Forderungen und Bedingungen sofort Folge zu leisten». [Entrambe le parti garantiscono piena libertà nel condurre la propria vita. Entrambe le parti si impegnano ad assecondare il desiderio di separazione, espresso da uno dei due partner, senza pretese e condizioni].

¹¹ «Die Heirat bezeichnet der Autor ihr gegenüber als ein ausgesprochenes Lebenswagnis. So ist sie Annemarie Meier-Graefe seiner aller-allergrößte Sorge» in *Der Tod im Exil. Hermann Broch-Annemarie Meier-Graefe. Briefwechsel 1950-51*, op. cit. p. 367 [L'autore definisce il matrimonio come un vero e proprio rischio della vita. Così è Annemarie Meier-Graefe la sua più grande preoccupazione].

¹² «Jetzt habe ich noch eine Bitte (...) daß Du mir immer unter allen Umständen sagst, wenn Du nicht gut fühlst, Du krank sein solltest, oder was immer Dir zustößt, und das sollst Du mir versprechen ...», in *Der Tod im Exil. Hermann Broch-Annemarie Meier-Graefe. Briefwechsel 1950-51*, op. cit. p. 10 [Ora ho ancora un favore da chiederti (...) che tu mi dica sempre, in qualsiasi circostanza, se tu non ti senti bene, se sei malato, o se qualcosa di di-

Un ulteriore indizio per comprendere la natura del legame con la Meier-Graefe e che scaturisce da un'attenta lettura delle lettere, è una limitata e limitante considerazione da parte di Broch del valore personale ed artistico della moglie, il cui talento come pittrice e disegnatrice viene scarsamente valutato dallo scrittore¹³.

Es gibt Leute, die durch Berührung mit großer Kunst angestachelt werden, und dazu gehöre ich; andere werden dadurch kleinmütig gemacht, und das bist Du.¹⁴

Si potrebbe quasi affermare che dalla corrispondenza fra Broch e la sua seconda moglie, durante gli ultimi due anni della tormentata vita dello scrittore in esilio, scaturisca il ritratto di un uomo che, a differenza di quello protagonista del carteggio con la Allesch, ha saputo, seppur nella solitudine e nella costante angoscia di una sempre più incombente fine¹⁵, essere capace di una reazione, di una lotta interiore per il raggiungimento di un equilibrio¹⁶. Pertanto è giusto affermare che il Broch delle lettere alla

sturba e questo me lo devi promettere] e ancora a p. 102 si legge: «Was mich an mir selber kränkt, ist, daß ich Dir je einen Augenblick glauben konnte, daß Du ohne eine Force majeure Deinen Ort wechseln wirst». [Ciò che più mi rammarica è il fatto di poterti credere, anche solo per un istante, che tu senza forza maggiore cambierai il tuo domicilio].

¹³ Cfr. Hermann Broch-Hannah Arendt. *Briefwechsel 1946-1950*, op. cit. p. 18-19-29-85. Si veda invece la grande stima che Broch manifesta nei confronti della Arendt in *Hannah Arendt-Hermann Broch. Briefwechsel 1946 bis 1951*, op. cit. pp. 18-19.

¹⁴ [Ci sono persone la cui tranquillità viene punzecchiata da una grande arte e a questa appartengo io; altre invece ne vengono sviliate e questa sei tu] in *Der Tod im Exil. Hermann Broch-Annemarie Meier-Graefe. Briefwechsel 1950-51*, op. cit. p. 367. Si vedano anche i passi a p. 51 e a p. 52 dove si legge: «In diesem Brief (...) sprichst Du ausschließlich von Dir, der Mitmenschen, in diesem Fall ich, existiert nicht einmal als *Quantité négligeable*. Ich weiß (...) daß Du der unendlich Bedeutendere, Genialere, für die Mitwelt Wichtigere bist». [In questa lettera parli esclusivamente di te, i tuoi simili, in questo caso io, non esistono neppure come *Quantité négligeable*. So (...) che tu sei l'infinitamente più importante, geniale e significativo del mondo] e «Du aber hast mich nie als Freund betrachtet, sondern als ein Wesen. (...) Ich habe nämlich wirklich gar keine Ausprüche in dieser Beziehung». [Ma tu non mi hai mai considerato come un'amica, ma come un essere. Io infatti non ho in realtà alcun valore in questa relazione].

¹⁵ «Hiesiges Leben, (...) steht also ganz unter dem Zeichen des Provisoriums. (...) Die jahrzehntelange Ueberanstrengungen mußten sich eben endlich einmal rächen, und die Spitalzeit hat mir den Rest gegeben» in *Der Tod im Exil. Hermann Broch-Annemarie Meier-Graefe. Briefwechsel 1950-51*, op. cit. p. 83. [La vita locale sta proprio sotto il segno della precarietà. (...) Gli sforzi secolari si dovevano infatti finalmente vendicare, e il tempo trascorso in ospedale mi ha dato il resto].

¹⁶ Cfr. Hermann Broch, *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 81. Qui Broch esprime l'urgente bisogno di avere accanto a sé la Allesch come sostegno. Nelle

Meier-Graefe è un Broch che non ha più bisogno di un aiuto esterno, in quanto è stato in grado di trovare il suo polo dialogico in se stesso. Si assiste ad una inversione di tendenza, in cui Broch acquista sempre più forza e coraggio interiore, mentre la Meier-Graefe perde quella caratteristica di figura di sostegno che aveva caratterizzato le due precedenti protagoniste femminili, diventando il simbolo della donna fragile, insicura, timorosa, preda dell'angoscia e della paura esistenziale. Crede di poter combattere contro la volontà del marito e si trastulla nell'illusione di riuscire un giorno ad avere accanto a sé Broch nel suo rifugio provenzale a St. Cyr sur Mer¹⁷. È evidente, quindi, che questa inversione di tendenza ha potuto essere documentata solo grazie all'indagine accorta su materiale d'archivio inedito e alla reinterpretazione di alcuni testi brochiani, quali il *Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch* e la novella *Ophelia*. Si avverte, infatti, qui, come la complessa personalità dello scrittore trasferisca talora nel testo la suggestione dei propri rapporti intimi con figure femminili che, seppur in modo differente e a livelli differenti, hanno saputo contribuire allo sviluppo intellettuale e spirituale dell'autore sia nella sfera privata che in quella pubblica¹⁸.

lettere alla Meier-Graefe (p. 135) si percepisce un tono più rassegnato di Broch, che è riuscito a convivere con il suo tormento interiore.

¹⁷ «Aber nun sag nicht wieder ich weiß nicht was für Anschuldigungen, ich möchte Dich halt einfach lieber hier haben immer, daß es für Dein Befinden und so auch für Deine Arbeit besser wäre» in *Der Tod im Exil. Hermann Broch-Annemarie Meier-Graefe. Briefwechsel 1950-51*, op. cit. p. 76. [Ma ora non ricominciare a parlare di non so quali accuse, io preferirei semplicemente averti qui per sempre, il che sarebbe buona cosa per la tua salute e il tuo lavoro].

¹⁸ Si ricordi come già nel *Bergroman*, pubblicato postumo nel 1953, la figura femminile di Madre Gisson o Demetra, la grande Madre, fosse definita da Giulio Schiavoni nel suo saggio su Hermann Broch (1976) p. 47: «depositaria di una scienza del segreto che si identifica con la natura nella perennità del suo ciclo» e come quest'ultima rappresentasse la forma ancestrale del mito, cifra di un rapporto dell'uomo con la totalità che si è definitivamente infranto e che non può più essere recuperato se non nel silenzio dei tempi (Cfr. Schiavoni in *Hermann Broch*, La Nuova Italia, Firenze 1976 pp. 56-101). – Anche Plozia, figura femminile del romanzo brochiano *Der Tod des Vergil*, simbolo della contrapposizione fra sapere femminile indiscusso e non turbabile e sapere maschile sconvolto e travolto nel vortice della forza della natura femminile, si identifica con una forma gnoseologica di grande rilievo nell'opera di Broch. Interessante è sempre questa compresenza nell'opera di Broch di elementi femminili e maschili e della loro capacità, più spesso difficoltosa e conflittuale, di interrelazione, di mettersi in contatto con valori culturali tradizionali differenti fra loro. Da ciò scaturisce la necessità per Broch di procedere ad una catalogazione della tipologia femminile in due categorie, quella della *Mutter* (madre) e quella del *Dienstmädchen* (cameriera): «Der erste Typus ist in starker Idealisierung nach dem Bilde der Mutter geformt. Er umfaßt Frauen in gehobener sozialer Stel-

Ad esempio, la contrapposizione tra la natura di prostituta e di angelo, constatabile nella figura di Ruzena nel primo libro degli *Schlafwandler*¹⁹, richiama inevitabilmente alla memoria il modello femminile proposto da Otto Weininger in *Geschlecht und Charakter* (1903), che trova il suo corrispettivo reale in una donna affascinante e culturalmente impegnata della Vienna del primo dopoguerra, sulla quale si riflettono in parte le ambizioni ed aspirazioni personali e professionali di Broch²⁰.

Sotto il personaggio in questione si cela l'identità di Emma Rudolph, meglio conosciuta nel mondo letterario viennese della *Jahrhundertwende* con il nome di Ea von Allesch.

lung, dekorative Frauen, die einerseits durch Schönheit und Hochwüchsigkeit auffallen, andererseits sich durch eine Art Befehlsgewalt durchzusetzen verstehen» in *Psychische Selbstbiographie*, op. cit. p. 54 [Il primo tipo, fortemente idealizzato, si configura sull'immagine materna. E comprende donne di alta estrazione sociale, donne «decorative», che colpiscono, da un lato, per la loro bellezza e per la loro imponente statura, e che riescono ad imporsi, dall'altro lato, per la loro singolare capacità di comando] Trad. it. op. cit. p. 52. Relativamente a questa tipologia si confronti il concetto di «madre» nel *Bergroman* e nella teoria di Bachofen (Cfr. Schiavoni in *Hermann Broch*, op. cit. pp. 38-53). Il secondo tipo di donna viene così definito da Broch nella *Psychische Selbstbiographie* op. cit. p. 54: «Der zweite Typus ist im Gegensatz zum ersten, der gewissermaßen den der gnädigen Frau im Haushalt meiner Jugendzeit repräsentiert, nach dem Bild des Dienstmädchens geformt» [Il secondo tipo si configura, invece, contrariamente al primo che incarna in un certo qual modo nell'economia domestica della mia giovinezza la «padrona di casa», sull'immagine della «donna di servizio»] Trad. it. op. cit. 52. Ancora informazioni relative a questa duplice catalogazione del femminile e del suo rapporto con il maschile si trovano nel *Nachtrag zu meiner psychischen Selbstbiographie* in *Psychische Selbstbiographie* op. cit. pp. 65-81.

¹⁹ «Sie [ist] ein ansprechender Ding, schwarzhaarig und mit Augen, die jungen Herren nicht gleichgültig bleiben können» in Hermann Broch, *Die Schlafwandler*, op. cit. p. 17. [È una piacevole cosetta, bruna e con occhi che non possono lasciare indifferenti i giovani signori]. Le parole di Pasenow riferite alla figura di Ruzena lasciano intravedere il carattere di una natura femminile che oscilla fra il fascino, la seduzione e l'aggressività. «Wenn sie auch mit hart stakkartiertem Tonfall alle Artikel durcheinanderwarf (...) war sie doch eine junge Dame, die im steifen Korsett und guter Haltung das Sektglas zum Munde führte» in *Ibidem* p. 18 [Anche quando pronunciava tutti gli articoli con tono severo e staccato (...) era pur sempre una giovane signora, che con il corsetto rigido e buone maniere portava il bicchiere di spumante alle labbra].

²⁰ «[Du bist] Spiegel meiner selbst, ... Spiegel meiner eigenen Leistungen, meiner eigenen Wünsche, meiner eigenen Weltansicht» in Hermann Broch, *Psychische Selbstbiographie*, op. cit. p. 16. [(...) specchio di me stesso, come specchio delle mie personali prestazioni, dei miei desideri, della mia visione del mondo e delle sue finalità] Trad. it. op. cit. p. 23.

Soprannominata anche la *Freundin bedeutender Männer*, come ricorda lo scrittore Dietmar Grieser nel suo libro *Eine Liebe in Wien*²¹, la Allesch, regina del leggendario «Café Central», è incarnazione della complicata, ambigua e contraddittoria femminilità della fine secolo, un incrocio tra *femme fatale* e *femme fragile*. Viene reputata, a giusta ragione, una delle personalità femminili più interessanti del panorama artistico e letterario della Vienna tra le due guerre.

Donna dal corpo flessuoso, dalla carnagione ambrata, dalla folta chioma fiammeggiante e dallo sguardo penetrante²², Ea von Allesch ha saputo affascinare, irretire, ipnotizzare ed ammaliare con il suo aspetto felino, sempre elegante e un po' *kindisch*²³, personalità letterarie come Peter Altenberg, Robert Musil, Hermann Broch, Alfred Polgar e Elias Canetti.

Proprio Alfred Polgar ed Elias Canetti hanno fornito un profilo della figura della Allesch, compiacendo tuttavia diverse espressioni della fantasia maschile: la prima puramente spirituale, la seconda decisamente incline a registrare la sensualità del personaggio.

²¹ Cfr. Dietmar Grieser, *Eine Liebe in Wien*, St. Pölten-Wien, Niederösterreichisches Pressehaus 1989. Dietmar Grieser oltre ad essere un apprezzato scrittore realistico che costruisce i suoi quadri viennesi in una atmosfera decadente della fine secolo, è anche un autorevole giornalista e tutt'ora socio del PEN-Club in Vienna.

²² Nel commento di Paul Michael Lützel al *Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 195 si legge: «Dieser Frauentyp hat einen blassen, durchscheinenden Teint, große, faszinierende Augen, übervolles Haar und eine vergeistigte, kränkliche Konstitution» [Questo tipo femminile ha una pallida, trasparente carnagione, occhi grandi e affascinanti, capelli folti e una costituzione spiritata e malata]. A questo riguardo si vedano i frequenti riferimenti di Broch nelle lettere del *Tagebuch* alle precarie condizioni di salute della Allesch, nonché al desiderio dello scrittore di un lungo periodo di riposo per l'amata presso un sanatorio a Merano o a Salisburgo. «Vormittag bei Dir, warst wieder krank im Betti (...) Hab mit Dir gesprochen, d.h. nicht gesprochen, sondern nur gehört, daß es Dir schlecht geht. Bin schon deswegen froh, daß wir wegfahren, denn es ist die allerhöchste Zeit, daß Du für Dich, d.h. für Dein Dasein, lebendiges Körperle was tut. Heute habe ich noch ein Abbazianer Sanatorium geschrieben ...», in *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 108. [Mattinata da te, eri di nuovo malata a letto (...)] Ho parlato con te, cioè non parlato, ma sentito che non stavi bene. Sono pertanto felice che partiamo, perché è finalmente tempo che tu faccia qualcosa per te, cioè per il tuo essere, il tuo essere corporeo. Oggi ho scritto ancora ad un sanatorio].

²³ «Du bist noch ein Kindi zwischen 8 u. 10 Jahren» in *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 111-151 [Sei ancora una bambina tra gli otto e i dieci anni]. Anche nella lettera del 11.11.1920 del *Tagebuch* si legge: «Vielleicht wäre es gut jetzt schon – trotzdem ist Gefahr, dass Du für die Lektüre noch nicht reif genug bist, allzu groß». [Forse già adesso sarebbe un bene – tuttavia il pericolo che tu non sia abbastanza matura per la lettura è troppo grande].

Definita da Polgar «una madonna dall'aspetto meravigliosamente angelico, dall'animo nobile e puro e dai tratti fisici eleganti ed aggraziati», la Allesch si traduce in ideale femminile della perfezione spirituale capace di andare oltre la mediocrità e la debolezza del mondo terreno²⁴.

Le parole di Polgar, rivolte alla Allesch con tono supplichevole, quasi mistico-religioso, lasciano trasparire l'atteggiamento reverenziale con il quale egli si rapportava a lei, quelle di Canetti, invece, colgono il personaggio da un punto di vista squisitamente fisico, dando molta importanza ai tratti somatici e alla presenza estetica della Allesch. I capelli di un colore rosso acceso, lo sguardo degli occhi grigio-verdi di un'intensità penetrante ricordano straordinariamente, nella descrizione di Canetti, i soggetti femminili dei quadri allegorici di Franz von Stuck, maestro nel rilevare attraverso la figura umana le morbide inclinazioni dello spirito²⁵.

Mettendo l'una accanto all'altra le testimonianze di Polgar e di Canetti si può ricostruire un quadro caratteriale femminile che corrisponde all'immaginario storico-culturale del tempo, in una fase del delicato passaggio da una struttura sociale di stampo ancora patriarcale ad una segnata dall'emancipazione del ruolo della donna nella famiglia e nella *Öffentlichkeit*.

Polgar e Canetti hanno così contribuito ad alimentare il già vasto immaginario collettivo delle *männlichen Vorstellungen* della fine secolo, in cui si

²⁴ Cfr. Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 11: «Ich bete zu dir, Emma, als zum Inbegriff alles Edlen und Makellosen! (...) Schönste, süßeste Frau, sei gnädig mit dem Freund, der ohne sein Mysterium verkommen müßte in der Welt seiner Schwächen und Halbheiten. Alles bist Du mir, außer Dir ist nichts als Lüge und falsche Werte. Echteste, Vollkommenste, ich bete zu Dir, Madonna-Gesichterl mit dem blonden Lockenheiligschein! Ave Emma!». [Ti prego, Emma, in qualità di quintessenza di tutto ciò che è nobile e puro! (...) Bellissima, dolcissima donna, sii clemente con colui che senza il tuo mistero dovrebbe corrompersi in un mondo di debolezza e di mediocrità. Tu sei tutto per me, senza di Te non c'è altro che menzogna e ipocrisia. Verissima, perfettissima, dal volto di Madonna dai riccioli biondi, Ti invoco! Ave Emma!].

²⁵ «Sie mochte in ihren Fünfzigern sein, sie war nicht jung, sie hatte den Kopf eines Luchses, aber aus Samt, mit rötlichen Haaren. Sie war schön, und ich dachte etwas bestürzt, wie schön sie erst gewesen sein müsse. Sie sprach leise und sanft, aber auch doch so eindringlich, daß man sich gleich ein wenig vor ihr fürchtete. Es war, als hätte sie, ohne es zu bemerken, ihre Krallen in einen geschlagen» in *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 218. [Doveva avere quasi cinquant'anni, non era giovane, il suo capo era quello di una lince, ma di velluto, dai capelli rossicci. Era bella, ed io pensai sbigottito a quanto doveva essere stata bella. Discorreva con tono soave e delicato, ma anche così incisivo, che si poteva esserne anche un po' spaventati. Era come se, senza che si accorgesse di ciò, avesse affondato i suoi artigli nella carne di qualcuno].

fonde l'immagine di una donna ancora bambina, dalla bellezza elfica, con quella di una donna fatale, aggressiva e dal fascino temibile²⁶.

Emma Elisabeth Täuble, nata a Vienna nel 1875 nel quartiere operaio di Ottakring, figlia di un tornitore e di una casalinga²⁷, conobbe negli anni dell'adolescenza gli stenti e le difficoltà economiche della crisi di fine secolo, che costrinsero la sua famiglia ad una costante dipendenza dagli aiuti di organizzazioni sociali caritative²⁸.

²⁶ «Mit ihrer Erscheinung, in der sich Sinnlichkeit und Fragilität, Majestätisches und Elfishes, Respektheischendes und Kindliches aufs eigenartigste mischen, ist Emma Rudolph aber auch Projektionsfigur jener Männerphantasien, die sich an der Vorstellung der femme fatale und femme enfant entzünden» in *Ea von Allesch. Von der femme fatale zur femme émancipée*, in *Nachwort an Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 195. [Per me, con la sua apparizione, in cui la sensualità e la fragilità, l'essere maestoso ed elfico, il suo chiedere rispetto e l'essere infantile si fondono in un modo particolarissimo, Emma Rudolph è anche figura-proiezione di quelle fantasie maschili che si accendono pensando all'immagine della donna fatale e della donna bambina]. Interessante e di notevole spessore storico-culturale è il contributo letterario della giornalista americana Janet Flanner, che nel suo libro *Legendäre Frauen und ein Mann*, presenta una galleria di figure femminili del secolo passato da Marie Curie a Marlene Dietrich, da Mata Hari a Sarah Bernhard, mettendo in evidenza non solo i tratti estetici, a volte alquanto ambigui delle protagoniste, ma sottolineandone anche il loro carattere ribelle, aggressivo ed anticonformista, sintomo di un sempre più crescente desiderio emancipativo (cfr. *Legendäre Frauen und ein Mann*, Kunstmann, München 1993).

²⁷ Frauke Severit nel suo libro dedicato alla Allesch ed intitolato *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 17 riferisce: «Ueber die Eltern ist nur wenig bekannt. Die Familie der Mutter, die bäuerlicher Herkunft war, stammte aus Niederösterreich und dem Sudetenland, die Vorfahren des Vaters kamen mit dem großen Schwabenzug Ende des 17. Jahrhunderts nach Oesterreich» [Riguardo ai genitori si conosce poco. La famiglia della madre era di origini contadine, proveniva dalla Bassa Austria e dalla regione dei Sudeti, gli antenati del padre vennero in Austria alla fine del 17 secolo con il grande treno dello Schwaben].

²⁸ «Innerhalb Ottakrings zog die Familie noch mehrmals um, wohnte jedoch immer nur zur Untermiete. Die Verhältnisse glichen sicher nicht den Elendsquartieren der Aermsten, müssen aber dennoch karg und beengt, der Alltag in erster Linie durch die Existenzsicherung bestimmt gewesen sein, so daß für die Attribute bürgerlicher Lebensart, von Bildung über Musik zu den schönen Künsten, kein Raum vorhanden war», in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 19 [La famiglia traslocò più volte all'interno (del quartiere) di Ottakring, abitò comunque sempre solo in subaffitto. Le condizioni non erano sicuramente paragonabili a quelle dei miseri quartieri dei più poveri, ma devono comunque essere state misere e contenute; la quotidianità deve essere stata sicuramente determinata, in primo luogo, dalla necessità di assicurarsi il minimo della sussistenza così che non restava spazio per gli attributi dello stile borghese, dall'educazione musicale alle più belle arti].

Nonostante ciò, Emma frequentò il *Realgymnasium der Stadt Wien*, dove ricevette un'istruzione e un'educazione che le permisero di distinguersi dalle sue coetanee²⁹ e che, allo stesso tempo, rafforzarono in lei il desiderio di poter un giorno raggiungere l'indipendenza economica, affrancandola dal contesto tradizionale patriarcale che voleva la donna subordinata all'uomo e che ne riconosceva il valore solo nel ruolo domestico di madre e di moglie³⁰.

Come molte donne di questo periodo, anche Emma sognava la libertà dai vincoli familiari e poté già incominciare ad assaporare i vantaggi dell'autonomia finanziaria alla giovane età di quindici anni, quando si impiegò nella *Innenstadt* nel negozio di merceria di proprietà della sorella maggiore Antonia.

Als es ihrer älteren Schwester Antonia 1889 gelang, sich im ersten Bezirk mit einem Miederwarengeschäft selbständig zu machen, er-

²⁹ Le parole di Jean-Jacques Rousseau: «Die Erziehung der Frauen sollte sich immer auf den Mann beziehen. Zu gefallen, für uns nützlich zu sein, uns zu lieben und unser Leben leicht und angenehm zu machen: das sind die Pflichten der Frau zu allen Zeiten, und das sollten sie in ihrer Kindheit gelernt werden» [L'educazione delle donne doveva sempre riferirsi all'uomo. Per piacere, per esserci utile, per amarci e per rendere la nostra vita leggera e comoda: questi sono i doveri della donna di tutti i tempi, e questo devono apprendere nella loro giovinezza], riportate dalla Severit come incipit del capitolo *Bildung und Erziehung*, in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. pp. 19-23 dedicato all'educazione femminile durante la Jahrhundertwende evidenziano in modo chiaro quale fosse il ruolo della donna all'interno del sociale e quali fossero le sue scarse possibilità di poter ricevere un'educazione paritaria a quella dell'uomo. Il caso della Allesch risulta pertanto privilegiato, nonostante la Severit riferisca che: «Ihre Neigung wurde jedoch von der väterlichen Autorität untergraben. Karl Täuble (...) brachte kein Verständnis für den Wissensdurst seiner Tochter auf und sprach ein striktes Lese-Verbot aus», in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 21 [La sua predisposizione fu tuttavia soffocata dall'autorità paterna. Karl Täuble non dimostrò alcuna comprensione per la sete di sapere di sua figlia e pronunciò un severo veto di lettura].

³⁰ «Die Literatur der Jahrhundertwende unterstützt ein System [in dem] die patriarchale Herrschaft legitimiert [wird] und das den Frauen in Abhängigkeit vom Mann und unter Verleugnung ihrer eigenen Anlagen und Fähigkeiten das häusliche Leben, die Funktion der Hausfrau, Gattin und Mutter vorschreibt», in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 20. [La letteratura della fine secolo promuove un sistema in cui si legittima il dominio patriarcale e che prescrive alle donne, nella dipendenza dall'uomo e a condizione della negazione delle loro disposizioni naturali, la vita domestica, la funzione di casalinga, moglie e madre].

griff Ea von Allesch die sich ihr bietende Gelegenheit. Gerade fünfzehnjährig, zog sie 1890 zur Schwester in die Wiener Innenstadt.³¹

La Severit ha ricostruito il clima di quegli anni sottolineando come la giovane donna, grazie alle attenzioni e ai commenti compiaciuti degli avventori, ricevesse quotidianamente una conferma circa le sue qualità seduttive³².

Fortan half sie in deren Miederwarengeschäft aus und gab als bald sehr beliebtes Aktmodell – man nennt sie das Tauberl – ihr Debüt im Künstlerkreis.³³

L'ambizione di Emma nei confronti di una vera e propria scalata sociale, fatta di contatti importanti, di partecipazioni assidue alle più significative *Runden* letterarie, la spinse a cercare un legame più solido con una persona introdotta negli ambienti intellettuali di Vienna.

Fu infatti il finanziere e collezionista Joseph Kranz, più volte citato da Arthur Schnitzler e Gina Kaus nei loro scritti, ad introdurre la Allesch nell'ambiente letterario della Vienna di Kraus, soddisfacendo pertanto il desiderio della giovane donna di appagare la sua sete di conoscenza e di sapere³⁴.

³¹ [Quando sua sorella maggiore Antonia nel 1889 riuscì a diventare indipendente grazie ad un negozio di merceria nel primo distretto, Ea von Allesch colse l'occasione che le si presentò. Appena quindicenne si trasferì nel 1890 dalla sorella nella Innenstadt], in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 22.

³² «Der Rolle des «Tauberl» wurde sie sobald überdrüssig, durch eine Ehe wollte sie (...) den Aufstieg in die bürgerliche Gesellschaft erreichen» in P. M. Lützelner, *Ea von Allesch. Vom femme fatale zur femme émancipée*, in *Nachwort an Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 193 [Il ruolo della «colombina» la annoiò subito e volle arrivare, mediante un matrimonio, all'ascesa nella società borghese].

³³ [Da questo momento in poi aiutò nel negozio di merceria e fece ben presto il suo debutto nel mondo dell'arte come modella molto amata – la si chiama colombina –, in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 22.

³⁴ «Er war ein Finanzgenie und hatte innerhalb weniger Jahre die Mitgift seiner Frau verzehnfacht. Heute war sein Vermögen nicht zu schätzen, er war Präsident des Spirituskartell und Präsident der Depositenbank, sein Jahreseinkommen ging in die Millionen Kronen» in Gina Kaus, *Was für ein Leben*, Albrecht Knaus, Wien 1979 p. 28 [Era un genio della finanza e aveva decuplicato nell'arco di pochi anni la dote della moglie. Oggi non si può calcolare il suo patrimonio, fu presidente del cartello dei liquori e presidente della Banca dei depositi, il suo reddito annuo si aggirava intorno al milione di corone]. Il ruolo di Kranz come persona influente nei circoli letterari del tempo trova riscontro nelle parole della Kaus: «Er hatte es durchgesetzt, daß Franz Blei abkommandiert wurde, um als Sekretär bei ihm zu arbeiten. (...) Schon noch wenigen Tagen hatte er im Café Herrenhof einen geistigen Kreis um sich versammelt. (...) Da war Hermann Broch, der damals noch

L'incontro ed il successivo matrimonio della Allessch nel 1895 con il protestante Carl Theodor Rudolph³⁵, commerciante di libri e in seguito editore della «Prager Presse» nel decennio 1920-30, le permisero invece di entrare a più stretto contatto con il mondo della carta stampata.

Sie las die Klassiker der europäischen und amerikanischen Literatur, lernte Französisch und Englisch, beschäftigte sich mit Kunstgeschichte und nahm Klavier- und Gesangstunden.³⁶

La nascita dell'unica figlia Ella³⁷ ed il trasferimento della coppia a Lipsia per motivi legati al lavoro di Rudolph, modificarono profondamente

nicht als Schriftsteller hervorgetreten war, sondern in der Fabrik seines Vaters arbeitete» (p. 37) [Era riuscito ad ottenere che Franz Blei lo chiamasse a lavorare da lui come segretario. (...) Già dopo pochi giorni aveva raccolto attorno a sé nel Café Herrenhof un gruppo di intellettuali. (...) Qui c'era Hermann Broch, che ancora non aveva esordito come scrittore, ma lavorava nella fabbrica del padre].

³⁵ «Carl Theodor Rudolph, Sohn des Schmiedemeisters Johann Christian Rudolph und seiner Frau, der bäckemeisterstochter Marie Dorothea geb. Bormann, war evangelisch. Im Februar 1895 trat Ea von Allessch zum protestantischen Glauben über. Mit der Eheschließung am 1. April in Wien wurde sie deutsche Staatsbürgerin», in Frauke Severit, *Ea von Allessch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 23 [Carl Theodor Rudolph, figlio del fabbro Johann Christian Rudolph e di sua moglie, Marie Dorothea nata Bormann, figlia del fornaio, era di religione evangelica. Nel Febbraio del 1895 Ea von Allessch si convertì al credo protestante. Con il matrimonio del 1. Aprile (celebrato) a Vienna diventò cittadina tedesca].

³⁶ [Lesse i classici della letteratura europea ed americana, imparò il francese e l'inglese, si occupò di storia dell'arte e prese lezioni di pianoforte e di canto], in Frauke Severit, *Ea von Allessch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 23. La Severit riferisce quanto difficile fosse apparsa agli occhi della Allessch un'esperienza di tipo matrimoniale: «Durch die Heirat tauschte Ea von Allessch zwar das ihr verhaßte Arbeitermilieu ihres Elternhauses gegen die bürgerliche Umgebung des Geschäftsmannes Rudolph, erlebte jedoch im ehelichen Schlafgemach das Trauma vieler junger Mädchen, die im Verständnis rigider Sexualmoral völlig ahnungslos in die Ehe gingen», in Frauke Severit, *Ea von Allessch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 24 [In effetti, grazie al matrimonio, Ea von Allessch scambiò il da lei odiato contesto lavorativo operaio della sua famiglia con l'ambiente borghese dell'uomo d'affari Rudolph, esperi, tuttavia, nell'alcova matrimoniale il trauma di molte giovani donne, che con una conoscenza rigida della morale sessuale andavano incontro al matrimonio completamente ignare].

³⁷ «Die Tochter ging nicht mit dem Vater nach Leipzig, sondern blieb in Wien. Sie lebte jedoch nicht oder nur phasenweise mit Ea von Allessch zusammen und wurde von Verwandten und in Internaten erzogen», in Frauke Severit, *Ea von Allessch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 25 [La figlia non andò a Lipsia con il padre, ma rimase a Vienna. Non visse, tuttavia, con Ea von Allessch neppure per brevi periodi e fu cresciuta da parenti o in collegio]. Queste informazioni fornite dalla Severit riguardano il periodo dal 1899 al 1914 anno in cui la Allessch ottiene il divorzio da Rudolph e la figlia Ella fu as-

l'esistenza di Emma, i cui contatti culturali, faticosamente intrecciati con intellettuali del calibro di Canetti, Polgar e Broch (questi ultimi solo superficialmente conosciuti in questi primi anni di frequentazioni letterarie), si interruppero bruscamente. Momenti di profonda insoddisfazione e malinconia, che Emma tentò di colmare dedicandosi allo studio della musica e delle arti³⁸, accompagnarono le giornate trascorse nella monotona cittadina della provincia tedesca³⁹.

Il 1898 fu una data significativa nella vita di Emma, perché fu allora che si concluse il matrimonio con Carl Theodor ed ebbe inizio una nuova esistenza, occupata dall'attività giornalistica, letteraria e da numerosi viaggi.

Berlino, teatro di notevoli cambiamenti sociali alla fine del primo conflitto mondiale⁴⁰ e Vienna, capitale moderna, innovativa e sede di produttivi incontri tra nuovi personaggi che ambivano ad emergere e che erano soliti riunirsi attorno ai tavolini in marmo bianco dell'austero «Café Central» nella Herrengasse, rappresentarono i due poli culturali a cui la giovane Emma rivolse le proprie ambizioni intellettuali. La Vienna di Polgar,

segnata alla custodia del padre a Lipsia: «1914 wird das Scheidungsurteil rechtskräftig. Die fast achtzehnjährige Ella Rudolph zieht nun zum Vater nach Leipzig», in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 25 [Nel 1914 l'atto di divorzio assume valore legale. La quasi diciottenne Ella Rudolph si trasferisce dal padre a Lipsia]. I rapporti della Allesch con la figlia dopo la separazione da Rudolph sono occasionali e sporadici. La Severit cita solo un incontro avvenuto fra madre e figlia nel 1920 a Lipsia. Ella Rudolph morirà di cancro all'età di soli quarantasei anni, nel maggio del 1943.

³⁸ «Ihre schöne Sopranstimme brachte sie jedoch nie in öffentlichen Auftritten zu Gehör, da sie ihre Scheu und ihr Lampenfieber nicht überwinden konnte» in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 24 [La sua bella voce da soprano non fu mai portata tuttavia sulle scene, poiché non riusciva a superare la sua timidezza e la sua febbre della ribalta].

³⁹ Si vedano le parole di una sua contemporanea Emil Szittyta: «Na ja, Leipzig? Erschrecken Sie nicht, meine Herrschaften. Ich weiß, daß Sie keine Lust zum Mitgruseln haben. Ich weiß auch, daß man sich in keinem Nest der Welt so viel schwierige, anonyme, provinzhafte Briefe schreibt, als in der Messestadt. In Leipzig ist alles auf die Messe eingerichtet (...) was komisch ist, daß diese Stadt absolut nicht Großstadt werden will», in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden* op. cit. p. 27. [Ah sì, Lipsia? Non spaventatevi, miei signori. So già, che non avete alcuna voglia di rabbrivire. So anche che non ci si scrive in nessun buco del mondo lettere così difficili, anonime, provinciali come nella città della fiera. A Lipsia tutto ruota attorno alla fiera (...) ciò che è ridicolo è che questa città non vuole assolutamente diventare metropoli].

⁴⁰ «Berlin hat sich zweifellos merklich verändert. Der es seit der Vorkriegszeit nicht gesehen hat, konstatiert das mit unglaublichem Staunen» in *Moderne Welt*. Heft 4 1919 [Berlino si è indubbiamente cambiata in modo evidente. Chi non l'ha vista dal tempo prima della guerra, constata questo fatto con incredibile meraviglia].

che ricordando il suo primo incontro con Emma annotava come nel suo volto di una bellezza slava molto particolare si fosse concentrato il fascino malinconico ed elegante dell'atmosfera di fine secolo⁴¹, accolse con interesse e curiosità la signora Rudolph⁴², ormai diventata nel 1916 signora von Allesch a seguito del suo matrimonio con il tenente Johannes von Allesch⁴³.

Ihre eigentümliche Charakter-Mischung aus Natürlichkeit und Offenheit, gepaart mit Scheu, Kühle, Distanz bis hin zur Härte, provozierte polasierte Emfindungen ihres Umfelds; war man von ihr abgestoßen oder angezogen – in jedem Fall blieb sie den Menschen im Gedächtnis.⁴⁴

⁴¹ «Emma Rudolph, immer und immer wieder denke ich daran, wie ich Sie zum erstenmale sah. Sie saß bei der Eingangstüre im Café Central. Ich blickte ganz flüchtig hin. Aber auf der Straße blieb ich stehen (...) Ihr Gesicht ist von nervöser Blässe, aber eher flächig, grob, sehr offen, naturkindhaft, slawisch- kräftige Nase, großer, apart geschnittener Mund, hohe Wangenknochen: ein bäuerlich-böhmischer Zug und ein Hauch fin de siècle-décadence (...) Sie ist modebewußt, kleidet sich elegant, avec délicatesse», in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. pp. 34-39. [Sempre e sempre ripenso come vidi Emma Rudolph per la prima volta. Sedeva accanto alla porta d'ingresso del Café Central. Le rivolsi uno sguardo di sfuggita. Ma mi fermai sulla strada. Il suo volto è di un pallore nervoso, ma piuttosto piatto, grossolano, molto aperto e infantile, con un naso robusto tipico degli slavi, con una bocca più grande, di un taglio particolare, con zigomi sporgenti: una fisionomia contadina-boema con un'ombra di malinconia fin de siècle (...) È alla moda, veste in modo elegante avec délicatesse].

⁴² «Es war selbstverständlich, daß sie sich wunderbar anzog. Ihre Erscheinung, ihr Gang waren königlich. Wenn sie die Stufen aus dem Säulensaal hinunterschritt, folgten ihr bewunderte Blicke» in Helga Malmberg, *Widerhall des Herzens. Ein Peter Altenberg-Buch*, München 1961 p. 137 [Era chiaro che vestisse in modo stupendo. Il suo apparire, la sua camminata, erano regali. Quando scendeva i gradini della sala delle colonne, sguardi pieni di ammirazione la seguivano].

⁴³ «Die Bekanntschaft mit Musils Studienfreund (Johannes Gustav von Allesch) hatte sich entwickelt und vertieft; noch in Berlin, vor dem Frühjahr 1913, hatte sich das Paar verlobt», in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn Frauen aus Menschen werden*, op. cit. p. 67 [La conoscenza dell'amico di studi di Musil (Johannes Gustav von Allesch) si era sviluppata e intensificata; ancora a Berlino, prima dell'inizio del 1913, la coppia si era fidanzata]. La Severit fornisce ancora alcune informazioni sul secondo matrimonio della Allesch enfatizzando come questo non avesse apportato significativi cambiamenti nel sistema di vita della Allesch. (cfr. pp. 68-69).

⁴⁴ [Il suo carattere particolare, miscuglio di naturalezza e di sincerità unito ad una timidezza, freddezza, distanza che culminava in durezza provocava sentimenti discordanti nel suo ambiente; si era da lei urtati o attirati – in ogni caso rimaneva nel pensiero degli uomini], in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 35.

Il seducente modo di fare, pur sempre un po' *naïv*, della Allesch⁴⁵, rimanda al prologo dell'opera di Wedekind *Erdegeist*, rappresentata a Lipsia nel 1898, in cui si delinea l'immagine di una donna dolce, seducente, allettante, ma anche felina, pericolosa e imprevedibile. Wedekind propone nella sua pièce una personalità femminile al confine tra realtà ed immaginazione, che si muove tra concretezza ed astrazione, fra sacro e profano come si può immaginare sia stata la *Freundin bedeutender Männer*⁴⁶.

Era diffusa a quel tempo l'associazione del concetto di femminilità con due realtà contrapposte, ma complementari nella loro contraddittorietà, come il commento della Allesch al romanzo di Sacher-Masoch *Venus im Pelz* ben testimonia.

Dame im Pelz ist Ausdruck und Symbol des Majestätischen; sie ist Herrscherin, Bezwingerin, Basilisk-Odaliske, die das Männchen bannt. Die Heldinnen Sacher-Masochs (...) sind mit ihren Pelzen verwachsen, wie die Schnecke mit dem Haus.⁴⁷

Il riferimento della Allesch a Sacher-Masoch ed al suo concetto bipolare di una femminilità al confine fra il lecito ed il proibito, affascinava l'irrequieta esordiente di un mondo intellettuale che intravedeva nelle eroine di Sacher-Masoch la realizzazione concreta della fine del patriarcato e l'inizio di un mondo femminile emancipato. La Severitt scrive a tale riguardo:

⁴⁵ «[Lulu ist] das wahre Tier, das wilde, schöne Tier (...) Unheil einzustiften / zu locken, zu verführen, zu vergiften- / zu morden, ohne dass es einer spürt» in Franz Wedekind, *Erdegeist*, Reclam, Stuttgart 1995, pp. 8-9. [Lulu è la vera bestia, la selvaggia, la bella bestia (...) per indurre al male / per attirare, per sedurre, per avvelenare / per uccidere, senza che neppure uno se ne accorga].

⁴⁶ «Femme fatale und femme fragile/enfant sind zwei Seiten ein und derselben Medaille. In beiden Fällen wird die Frau nicht als gleichberechtigt, als Partner, als reale und realitätstüchtige Persönlichkeit gesehen, sondern als fremd, exotisch, distanziert, ja unnahbar: entweder als Ungeheuer, Dämon oder Hetäre gefürchtet oder als Heilige, Madonna und Unschuldskind glorifiziert» in P. M. Lützel, *Ea von Allesch. Vom femme fatale zur femme émancipée*, in *Nachwort an Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch* op. cit. p. 195. [La femme fatale e la femme fragile/enfant sono due lati della stessa medaglia. In entrambi i casi la donna non viene vista alla pari come compagna, come una personalità reale e capace di concretezza, ma come lontana, esotica, distante, sì, innavvicinabile: viene temuta sia come mostro, che come demone o come etèra oppure viene glorificata come una santa, come una madonna e come un bambino senza colpa].

⁴⁷ [La signora in pelliccia è espressione e simbolo della regalità; lei è la dominatrice, è la vincitrice, il basilisco-odalisca, che incanta l'omicciatolo. Le eroine di Sacher-Masoch, (...), sono cresciute con le loro pellicce, come la lumaca con il guscio] in Ea von Allesch, *Dame im Pelz* in «Prager Presse» 1 Oktober 1922 p. 2.

Die Heldinnen Sacher-Masoch stellten das Patriarchat in Frage, indem sie ihm nonkonformistische Lebensentwürfe und Vorstellungen entgegenhielten.⁴⁸

La femminilità aggressiva, anticonformista, forte e decisa delle figure di Sacher-Masoch risulta ancora più accentuata dall'inclinazione all'uso di un abbigliamento accessoriatto di ispirazione sadomasochistica come per esempio la pelliccia, il boa piumato, gli stivali, la frusta, che trasmettono al lettore il concetto di una donna non più succube, ma indipendente, autoritaria e dominatrice⁴⁹. Da ciò l'importanza della moda, più volte ribadita dalla Allesch nei suoi articoli, come strumento di un'espressione estetica, in cui l'uso di un particolare accessorio o capo d'abbigliamento diventa il significante di un linguaggio il cui significato è quello dell'emancipazione femminile e del cambiamento sociale⁵⁰.

Nicht die Mode hielt sie für oberflächlich oder frivol, sondern die Gesellschaft. In der der Mode innewohnende Bereitschaft, in ihrem Mut, mit Konventionen zu brechen, sah Ea von Allesch ihr wesentliches Positivum, das notwendige gesellschaftliche Veränderungen einleiten bzw. forcieren könne.⁵¹

⁴⁸ [Le eroine di Sacher-Masoch mettevano in dubbio il patriarcato, contrapponendovi progetti di vita e fantasia non conformiste], in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 39.

⁴⁹ «Und so erkläre ich mir auch die symbolische Bedeutung, welche der Pelz als Attribut der Macht und Schönheit bekam» in Leopold Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Insel Verlag, Frankfurt a/Main 1997 p. 45. [E così mi chiarisco anche il significato simbolico che la pelliccia assunse come attributo del potere e della bellezza].

⁵⁰ Si veda la tendenza di molta della letteratura della *Jahrhundertwende* ad associare elementi erotici come baci, carezze, fiori ad elementi esotici. Dalla fusione dei due elementi scaturisce il connubio eros/tanatos che sta alla base dell'opera di Sacher-Masoch: «Zuletzt bildet sich das patriarchale oder apollinische System aus, wobei das Matriarchat zu instabilen amazonischen oder sogar dionysischen Formen degeneriert». (Gilles Deleuze, *Masoch und die drei Frauen in Sacher Masoch und der Masochismus*, Insel Verlag, Frankfurt a/Main 1997 p. 205). [Alla fine si configura un sistema patriarcale o apollineo, in cui il matriarcato degenera in forme instabili amazzoniche o dionisiache]. Si consulti anche il testo di Roland Barthes, *Die Sprache der Mode*, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 1985 pp. 67-195 relativo al rapporto comunicativo saussuriano tra significato e significante trasmesso dalla moda.

⁵¹ [Non considerava tanto essere la moda superficiale o frivola, ma piuttosto la società. Nella disposizione intrinseca della moda e nel suo coraggio di spezzare le convenzioni Ea von Allesch vedeva il suo elemento intrinsecamente positivo, in grado di introdurre o forzare necessari cambiamenti sociali], in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 109.

Questa esasperata tensione dialettica tra natura angelica e demoniaca sembra scemare in Emma all'epoca del suo incontro con il pianista inglese Henry James Skene. La donna decide di vivere con lui nell'appartamento nella Armbrustergasse e vi rimane negli anni tra il 1899 e il 1903⁵². Sono anche gli anni in cui Polgar la frequenta e si sente irresistibilmente soggiogato dalla sua personalità. Dimostrazione di questa dipendenza psicologica sono numerose prove di devozione dello scrittore nei suoi confronti⁵³.

Ma la proposta di Emma a Polgar di un *ménage à trois* con lei e Skene, già segnale per quei tempi di notevole libertà sessuale, considerata da Polgar come un atto di tradimento nei suoi confronti, suscita nell'uomo sentimenti di marcata avversione ed ira nei confronti di Emma, tanto da indurlo ad enfatizzare la dimensione demoniaca, brutale, egoistica e crudele della natura femminile della Allesch e a tracciare di lei un ritratto negativo. Il risultato di tale sentire coincide con la percezione dell'incombente minaccia di una rovina psicologica:

Wut – weil mir bei Ihnen all' meine lebenerhaltende Ironie, alles Lachen über tragischen Dummheiten und die dummen Tragödien des Lebens abhanden gekommen ist. Waffenlos bin ich in meinem Leben zu Ihnen geworden: ich habe keine Epidermis mehr über der Seele.⁵⁴

Le parole di Polgar: «Emma zertritt mich (...) ich bin nicht wert Deine Schuhe abzulecken»⁵⁵ sono sintomo dello stato di completa sottomissione di Polgar che, vinto dalla passione, abbandona qualsiasi forma di autocen-

⁵² «1903 lernte Ea von Allesch den englischen Musikstudenten und späteren Pianisten Henry James Skene kennen», in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 37 [Nel 1903 Ea von Allesch conobbe lo studente inglese di musica e più tardi pianista Henry James Skene].

⁵³ «Vom Tage, da ich Dich kennen lernte, beginnt mein Leben. Alles vorher war der Zug durch die Wüste, Einsamkeit, Leere, Seelen-Noth (...) Geheiligt werde Deine Schönheit, zu uns komme Dein Reich, Du sei Herrin über unsere Seele wie über unseren Körper» in Ulrich Weinzierl, *Alfred Polgar. Eine Biographie*, Löcker Verlag, Wien 1985, p. 35. [Dal giorno in cui ti conobbi è iniziata la mia vita. Tutto prima si svolgeva nel deserto, nella solitudine, nel vuoto, nell'emergenza spirituale. (...) Benedetta sia la tua bellezza, venga a noi la tua ricchezza, che tu sia la signora della nostra anima e del nostro corpo].

⁵⁴ [Collera – perché con Voi è venuta meno la mia vitale ironia, tutto il ridere delle sciocchezze tragiche e delle sciocche tragedie della vita. Nella mia relazione con Voi mi sono trovato disarmato: non ho più epidermide a coprirmi l'anima] in *Ea von Allesch: Ein Spiegelbild der Welt kannst Du nicht sein!* in *Das Alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne*, a cura di Frauke Severit, Böhlau, St. Pölten-Wien 1998 p. 260.

⁵⁵ [Emma calpestanti (...) non sono degno di leccarti le scarpe] in *Ibidem*, p. 260.

sura. Si tratta tuttavia solo della fase acuta di un rapporto destinato a finire⁵⁶.

Risultato dell'incapacità di Polgar di sottostare ad una simile indomabile forza della natura è l'allontanamento da Emma e la conseguente interruzione della loro relazione nel 1920.

Questa cesura coincide con la separazione dal marito Carl Theodor. Emma vede di nuovo la possibilità di un'evasione da un mondo limitato⁵⁷ e l'opportunità di gettarsi a capofitto nel vortice irrefrenabile della vita culturale viennese della seconda metà del '900.

Il fatto di sentirsi parte integrante di una cerchia di personalità letterarie autorevoli e di contribuire al cambiamento radicale della vita sociale mediante l'approdo al mondo giornalistico, modifica Emma. Il segnale della rinascita si ha con il cambiamento del nome – da Emma ad Ea –, ma la sua vera emancipazione può dirsi realizzata con l'assunzione come collaboratrice di moda ed esperta di storia del costume presso alcuni giornali come la «*Moderne Welt*» e la «*Prager Presse*»⁵⁸.

La Allesch poteva oramai considerarsi approdata nel cuore della vivace vita culturale europea. Orgogliosa della propria carriera giornalistica, fu tuttavia scossa da critiche, talora assai pungenti come quella assai autorevole di Robert Musil, che ironizzò sul fatto che un individuo potesse occuparsi con tanta sensibilità e dedizione a fatti di così poco spessore culturale.

⁵⁶ A questo riguardo risulterebbe interessante confrontare la nuova posizione di Polgar relativamente al rapporto uomo/donna con la descrizione dei due protagonisti – Wanda e Severin – e della loro storia, fatta da Leopold Sacher-Masoch nel suo romanzo *Venus im Pelz*, Insel Verlag, Frankfurt a/Main 1997 e riscontrabile nei passi del romanzo a p. 251.

⁵⁷ «[Ea von Allesch suchte Distanz] um seinen (Polgars) Bemächtigungsversuchen zu entgehen» in Alfred Polgar, *Brief 29.09 (s. a.)* DOL, Wien. [Ea von Allesch cercava distanza al fine di sfuggire ai suoi tentativi di esercitare potere (su di lei)].

⁵⁸ La Allesch lavorava presso riviste di buon spessore culturale, i cui articoli di argomento letterario, teatrale, musicale ed artistico interessavano il pubblico attento di lettori. Presso la redazione della «*Prager Presse*» fu impiegata come illustratrice degli articoli della Allesch, a partire dal 1920, anche la signora Martha Musil, moglie di Robert Musil. «*Soeben war Frau Musil hier in meiner Redaktion. Sie wollte von mir erfahren, was sie zeichnen soll, respektive was jetzt modern war, wie ich glaube, sehr unangenehm berührt, dass ich ihr nicht Vorlagen zur Verfügung stellen konnte*», in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 83 [Un momento fa la Signora Musil è stata nella mia redazione. Voleva sapere da me che cosa doveva disegnare, vale a dire che cosa è di moda adesso e, come credo, è stata impressionata negativamente dal fatto che non le potessi mettere a disposizione dei modelli].

Nonostante ciò Emma è sempre più determinata a sfidare se stessa e la cultura borghese in cui vive, come dimostra la citazione tratta da un suo articolo intitolato *Mode Berichterstattung* apparso sulla «Prager Presse» del 13.03.1927:

Wenn man es noch nicht bemerkt hätte: der Modeschriftsteller ist der Kunsthistoriker par excellence (...) Ein Jahrgang einer Modezeitschrift ist ein Stück Kostümgeschichte.⁵⁹

Con questa affermazione la Allesch comunica l'importanza del concetto «Moda» come un fatto di costume che segna il passo dei cambiamenti culturali e sociali di un'epoca ed esprime contemporaneamente, attraverso la propria evoluzione e innovazione, gli sforzi delle donne di realizzare concretamente il processo di emancipazione.⁶⁰

Die Mode bietet ihnen gerade diese Kombination aufs glücklichste: einerseits ein Gebiet allgemeiner Nachahmung, ein Schwimmen im breitesten sozialen Fahrwasser, eine Entlastung des Individuums von der Verantwortlichkeit in seinem Geschmack und seinem Tun – andererseits doch eine Auszeichnung, eine Betonung, eine individuelle Geschmücktheit der Persönlichkeit.⁶¹

L'affermata giornalista di moda Ea von Allesch, che è solita firmare i suoi articoli con lo pseudonimo EVA (*Ea von Allesch*), condanna la falsa moralità borghese e una femminilità che è prodotto di una limitante immaginazione maschile.

Es war geradezu eine création. Es war das zarteste und schlankste Geschöpf, das man sich vorstellen kann, ihre Arme waren dünn und geschmeidig wie japanische Schlingpflanzen und ihre Beine waren so

⁵⁹ [Se non lo si fosse ancora notato: lo scrittore di moda è lo storico culturale per eccellenza (...) Un anno di pubblicazioni di un giornale di moda è un pezzo di storia del costume] in Ea von Allesch, *Mode Berichterstattung* in «Prager Presse», Heft nr. 71 del 13.03.1927.

⁶⁰ Cfr. Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 88: «Mode stelle in ihrer erotischen Reizwirkung eine entscheidende Waffe im weiblichen Existenzkampf, der sich auf den «Mannfang» konzentrierte, dar». [La moda presenterebbe nella sua potenza espressiva erotica un'arma decisiva per la lotta all'esistenza femminile, che si concentrerebbe «sull'andare a caccia di uomini»].

⁶¹ [La moda offre proprio questa felice combinazione: da un lato un contesto di generale imitazione, un nuotare in acque sociali più vaste, una liberazione per l'individuo dalla responsabilità del suo gusto e del suo agire – dall'altro lato, certamente, una distinzione, un rafforzamento, un ornamento individuale della personalità], in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 89.

lang, daß, wenn man von den Fußspitzelchen anfangend sie aufwärts küßte, man nie bis zum Knie gelange. Das Lieblichste an ihr waren ihr Mund, der klein war, wie eine Waldbeere oder ein Ribisel, und ihre Fingerspitzen, die so fingerspitz und dünn waren, daß sie immerzu kleine Kugelfingerhüte anstecken mußte, damit ihr die Spitzelchen nicht abbrächen.⁶²

Grazie alla sua appassionata attività giornalistica, la parola «moda»⁶³ si colora di un nuovo significato e non si limita a divenire espressione di un fenomeno di gusto estetico, ma soprattutto di una nuova concezione del vivere quotidiano.

In ihrer Artikeln plädiert sie immer wieder dafür, daß die Frau mit der von ihr gewählten modischen Kleidung ihren individuellen Stil findet, der ihre Persönlichkeit unterstreicht.⁶⁴

La moda, da simbolo di vanità, di vuota superficialità, di effimero e di status sociale, diventa esaltazione della bellezza e del buon gusto femminile. Indossare un abito o un accessorio dalla foggia curata fino al dettaglio significa esibire l'opera d'arte di un creatore di moda. È da questa ridefinizione di moda che la Allesch coglie lo spunto per evidenziare la netta distinzione fra «Mode» e «Kitsch». Se la Moda diventa pseudonimo di Arte, il Kitsch lo è di *Lüge*⁶⁵.

⁶² [Era proprio una creazione. Era la creatura più delicata e più longilinea che ci si possa immaginare, le sue braccia erano sottili e flessuose come piante rampicanti giapponesi e le sue gambe erano così lunghe che, quando la si baciava protesi verso l'alto sulle minute punte dei piedi, non si arrivava mai più in su del ginocchio. La cosa più dolce di lei erano la bocca, che era piccola come una bacca di bosco o un ribes e le sue punte delle dita erano così affusolate e sottili, che doveva sempre nasconderle con piccoli ditali rotondi al fine di non rompere le piccole punte delle dita], in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 55.

⁶³ «Doch Mode war für sie nicht eine von sozialen Wandlungen, von Veränderungen der Beziehungen zwischen den Geschlechtern und von politischen Gegebenheiten zu trennende, rein ästhetische Angelegenheit» in P. M. Lützel, *Ea von Allesch. Vom femme fatale zur femme émancipée*, in *Nachwort an Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 202. [Eppure la moda non era un'opportunità puramente estetica da separare dalle trasformazioni sociali, dai cambiamenti dei rapporti tra i sessi e dalle condizioni politiche].

⁶⁴ [Nei suoi articoli ritorna a battersi affinché la donna, attraverso l'abbigliamento alla moda da lei scelto, trovi il suo stile individuale che sottolinei la sua personalità], in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 109.

⁶⁵ Cfr. Ea von Allesch: *Mode in Wien*, Heft 1, 1915, p. 16. Si noti come anche Broch nel suo saggio dedicato al kitsch apparso nella raccolta *Dichten und Erkennen* del 1920-21 definisca il kitsch come la tendenza artistica che sostituisce il «bello» al «buono» mediante la tecnica dell'assemblaggio, ossia della sovrapposizione di stili fra loro contrastanti: «Die

La Allesch, grazie alla semplicità di un gergo giornalistico assai scarno ed efficace, alla sua particolare attenzione per il dettaglio, intravede nel creatore di moda francese Paul Poiret e nelle prime *Werkstätten* viennesi il segnale di un forte cambiamento nella storia del costume⁶⁶. La convinzione che proprio dalle innovazioni dell'abbigliamento femminile si attuerà anche un progresso per il ruolo della donna in seno alla società investe il concetto del «vestire» di un'enorme potenzialità simbolica, così da trasformarlo nell'arma femminile per eccellenza, capace di sfidare le regole obsolete del mondo maschile.

Kunst heute ist mehr denn je zum Tummelplatz für alle möglichen fremden Weltsysteme geworden (...) Das Wesen des Kitsches ist die Verwechslung der ethischen mit der ästhetischen Kategorie, er will nicht gut, sondern schön arbeiten, es kommt ihm auf den schönen Effekt an» (p. 343) [L'arte è divenuta oggi più che mai un assemblaggio di tutti i possibili sistemi mondiali (...) L'oggetto del kitsch è la confusione delle categorie etiche ed estetiche, non vuole lavorare in modo buono, ma bello, e ciò che conta è il bell'effetto]. A questa considerazione dello scrittore si associa la sua riflessione sul creatore di moda, come di colui che reputa il bello fine ultimo della sua creazione. «Wer um des schönen Effektes willen arbeitet, wer nichts anders sucht als jene Affektbefriedigung, die ihm das augenblickliche Aufatmen schön verschafft, der radikale Aesthet also, wird zur solcher Schönheitserzielung jedes Mittel ungehemmt verwenden dürfen und verwenden: es ist der gigantische Kitsch» [Colui che vuole lavorare a vantaggio del bell'effetto, colui che non cerca altro che la soddisfazione del suo temperamento, che gli procura piacevolmente un sospiro passeggero, l'esteta radicale insomma, potrà utilizzare incondizionatamente qualsiasi mezzo per raggiungere e utilizzare tale scopo: questo è il kitsch gigantesco] e ancora si legge: «Wer Kitsch erzeugt (...) ist er ein ethisch Verworfener, er ist der Verbrecher, der das radikal Böse will» (p. 348) [Colui che produce il kitsch (...) è un depravato in senso etico, è il criminale che anela solo al male radicale]. Il risultato è quello di una imitazione in cui la cosa imitata sovverte il sistema tradizionale di valori: «Man konnte von einem spezifischen Imitationssystem sprechen, von einer Imitation, in der sogar die imitatio Dei nochmals imitiert wird, aber alle wesentlichen Elemente zu ihrem Gegenteil invertiert werden» (p. 399) [Si poteva parlare di un sistema di imitazione specifico, di un'imitazione, in cui persino la imitatio Dei viene imitata ancora una volta, ma tutti gli oggetti essenziali vengono invertiti nel loro opposto]. L'inversione di valori sottolineata da Broch viene da lui definita come il frutto di un periodo storico-culturale di decadenza e pertanto negativamente considerata: «Jede Zeit des Weltzerfalls war zugleich eine Zeit des Kitsches» (p. 348) [Ogni epoca del declino mondiale era contemporaneamente un'epoca del kitsch]. Anche Schiavoni, riferendosi al saggio *Hofmannsthal e il suo tempo* in *Poesia e conoscenza*, Milano 1965 p. 135 riferisce: «Un minimo di valori etici doveva essere riscoperto con un massimo di valori estetici i quali non erano più e non potevano più essere tali perché un valore estetico che non si sviluppi sulla base etica è esattamente il proprio contrario e cioè artificio, paccottiglia, sofisticazione: in una parola, *Kitsch*. Come capitale del *Kitsch*, Vienna divenne anche la capitale del vuoto-di-valori dell'epoca».

⁶⁶ Cfr. Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. pp. 70-75.

I pantaloni alla turca o le gonne a pantalone disegnate da Poiret nella sua *Maison* parigina di Fabourg St. Honoré agli inizi degli anni Venti diventano il capo di abbigliamento preferito dalle donne sia per la loro funzionalità, sia per la loro foggia orientaleggiante⁶⁷. Basti pensare al gusto di Else Lasker-Schüler in fatto di vestire.

Orientalismus wird in diesem Zusammenhang ein eklektisches Konglomerat aus verschiedensten Einflüssen genannt: indischen und ägyptischen, byzantinischen, arabischen und chinesischen, auch ost-russischen. Wichtig waren intensive Farben, Ueppigkeit und eine gewisse Fremdartigkeit.⁶⁸

Di fronte a questi eventi il ruolo della Allesch come esperta di storia del costume si fa più importante, perché ogni suo articolo diventa mezzo di informazione, di divulgazione e di incitamento all'emancipazione.

In un suo articolo apparso sulla «Prager Presse» del 27.1.1924 si legge:

Die Männer sind, wo immer sie gehen, stehen ... unmögliche Gestalten, die ihre Inferiorität durch Leistungen verdecken. (...) Im Beruf, im Sport, im sogenannten Leben überhaupt, überall, ja selbst in der Liebe sind sie Leister und suchen uns durch ihre Leistungen zu imponieren.⁶⁹

La conclusione che:

Wir Frauen sind dumm genug, auf diesen Leistungsschwindel herein zu fallen, uns imponieren zu lassen, und diese lächerlichen Gestalten ernst nehmen⁷⁰

è sintomo di una latente sudditanza della donna nei confronti dell'uomo, che, nonostante gli innumerevoli sforzi emancipativi del gentil sesso, la condiziona ancora ai suoi schemi mentali.

⁶⁷ Cfr. Gertrud Lehnert, *Die goldenen 20er in Geschichte der Mode des 20. Jahrhunderts*, Könnemann, Köln 2002 pp. 18-31; *Paul Poiret, ein Künstler und Reformier*, in *Ibidem* p. 14; *Orientalismus in der Mode*, in *Ibidem* p. 15-16.

⁶⁸ [L'orientalismo venne definito in questo contesto un conglomerato eclettico dei più diversi influssi: indiano e egiziano, bizantino, arabo e cinese, anche russo orientale. Importanti erano i colori intensi, la fastosità e una certa esoticità] in Gertrud Lehnert, *Orientalismus in der Mode*, op. cit. p. 16.

⁶⁹ [Gli uomini sono, ovunque vadano, stiano ... figure insopportabili, che mascherano la loro inferiorità attraverso prestazioni. Nel lavoro, nello sport, in generale nella vita, in ogni cosa, persino nell'amore sono esseri da prestazione e cercano di imporsi a noi con le loro prestazioni] in «Prager Presse» del 27.1.1924.

⁷⁰ [Noi donne siamo abbastanza stupide da farci abbindolare da queste prestazioni, da lasciarci imporre e da prendere sul serio questi ridicoli personaggi] in *Ibidem*.

Gli anni dell'attività giornalistica, che consentirono alla Allesch di sentirsi pienamente realizzata come «reale und nicht imaginierte Frau», vengono interrotti dall'incontro con Hermann Broch.

Der Beginn der Liebesgeschichte zwischen Ea von Allesch und Hermann Broch ist gezeichnet von dem Bemühen, «ihre vom Zufall gefügte Verbindung in ein Werk der Notwendigkeiten umzuschreiben», ihren Empfindungen einen Sinn, eine Bestimmung, eine Wahrheit einzugeben.⁷¹

A quest'epoca l'esistenza di Broch oscilla inquieta tra i due poli della vita familiare e professionale. Da un lato c'è la moglie Franziska von Rothermann, a cui è ancora sentimentalmente legato⁷², e che lui stesso definisce «völlig unerträglich», dall'altro lato il suo lavoro come ingegnere nella fabbrica tessile del padre a Teesdorf nei pressi di Vienna, a proposito del quale Broch così si esprime:

Außerdem gefällt mir die Arbeit nicht: ich habe technisch d.h. wissenschaftstechnisch nicht gut gelernt u. das ist einfach nicht mehr einzuholen.⁷³

La scarsa predisposizione di Broch verso l'attività industriale ed il suo difficile rapporto coniugale con Franziska concorrono ad accentuare l'indole malinconica e conflittuale di Broch, il quale è sempre alla ricerca di un punto fermo a cui riferire la sua esistenza artistica e personale⁷⁴.

⁷¹ [L'inizio della storia d'amore tra Ea von Allesch ed Hermann Broch è caratterizzato dallo sforzo, «di circoscrivere il loro legame congiunto dal destino», di attribuire ai loro sentimenti un senso, un destino, una verità], in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 119.

⁷² Cfr. La lettera del 27.9.1920 conservata presso la DöL in cui Broch fa riferimento alla moglie con l'appellativo di «Frau F.» e la definisce «turbolent, lärmend, komisch, streitend, völlig unerträglich». [Turbolenta, rumorosa, ridicola, litigiosa, assolutamente insopportabile].

⁷³ [Inoltre il lavoro non mi piace: non mi sono formato in modo soddisfacente sotto un profilo tecnico, vale a dire in senso tecnico-scientifico e ciò non è più recuperabile] in Hermann Broch, *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 73. Si confronti a tal riguardo l'affermazione di Broch nella *Psychische Selbstbiographie*, op. cit. p. 7: «Gewiß, die Arbeit ist für mich etwas Positives, sie ist mir also einigermaßen «angenehm» [Certo, il lavoro rappresenta per me qualcosa di positivo, mi è dunque in un certo qual modo «gratuito»] Trad. it. op. cit. p. 15, in cui il riferimento è alla *Arbeit* letteraria (essendo la *Psychische Selbstbiographie* stata scritta nel 1942) e non a quella dell'attività imprenditoriale a cui Broch aveva già rinunciato nel 1927.

⁷⁴ Cfr. Hermann Broch, *Psychische Selbstbiographie*, op. cit. p. 7.

Ea von Allesch war für Broch in diesen Zeiten äußerer wie inneren Neuorientierung, Halt und Quelle seiner Kraft.⁷⁵

Nella *Psychische Selbstbiographie* del 1941, Broch, incapace di qualsiasi attività relazionale⁷⁶, ammette di considerare i rapporti interpersonali come la causa della scarsa produttività letteraria⁷⁷.

Il suo *ménage* insoddisfacente e le difficoltà nell'istituire rapporti affettivi senza indugiare in comportamenti nevrotici, inducono Broch a cercare un corrispettivo femminile alle sue fantasie erotiche che possa aiutarlo a superare quello che lui stesso definì «das Kindheitserlebnis, das mich zum impotenten Un-Mann neben den beiden Männern, Vater und Bruder, gestempelt hat»⁷⁸.

Una gelosia opprimente e l'angoscia assillante che mostrerà nel legame con la Allesch completano il quadro di un uomo spaventato dalla solitudine⁷⁹.

⁷⁵ [Ea von Allesch era per Broch a quel tempo un nuovo orientamento esteriore ed interiore, il punto fermo e la fonte della sua forza], in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 118.

⁷⁶ «Unfähig eine echte menschliche Relation zu schaffen, zumindest eine, wie ich sie mir vorstelle, ist meine Furcht vor Vereinsamung, das schmerzliche Einsamkeitsgefühl, das mich stets begleitet, sicherlich nicht geringer als das irgend eines andern Menschen ...», in Hermann Broch, *Psychische Selbstbiographie*, op. cit. p. 37. [Incapace come sono di stabilire un autentico rapporto umano, per lo meno uno come io me lo immagino, la mia paura della solitudine, la dolorosa sensazione di isolamento che mi accompagna non sono sicuramente minori di quelle di qualsiasi altra persona] Trad. it. op. cit. p. 38 e ancora «Mein Verhalten zum Nebenmenschen ist [gekennzeichnet durch] Schüchternheit und Scheu, die ich bloß mit größter Mühe zu überwinden vermag» in *Ibidem* p. 9 [Il mio comportamento con il prossimo è caratterizzato da una timidezza e da una soggezione che riesco a vincere solo con il massimo sforzo] Trad. it. op. cit. p. 16.

⁷⁷ «... ich fürchte in einer jeden solchen Relation meine Produktivität zu verlieren» in Hermann Broch, *Psychische Selbstbiographie*, op. cit. p. 38. [(...) temo di perdervi la mia produttività] Trad. it. op. cit. p. 39.

⁷⁸ Cfr. Hermann Broch, *Psychische Selbstbiographie* op. cit. p. 17 [L'esperienza infantile, che mi ha marchiato come non-uomo impotente accanto agli altri due uomini veri della famiglia, vale a dire mio padre e mio fratello] Trad. it. op. cit. p. 23.

⁷⁹ «[Broch] ist offenbar von einer unerträglichen Eifersucht begleitet gewesen» in Hermann Broch, *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch* op. cit. p. 160 [Broch è stato chiaramente accompagnato da una gelosia insopportabile], da una paura tremenda che l'amata si ammali e non lo ami più. Ciò si riflette anche sul rapporto con la Allesch vissuto con una «fürchterliche Angst, dass Du krank wirst u. dass Du mich plötzlich nicht mehr magst». [una paura tremenda, che tu sia ammalata e che tu improvvisamente non mi ami più].

Ea, in effetti, sembra essere l'ancora di salvezza contro tanta insoddisfazione e frustrazione, tanto che lo stesso Broch, nel *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch* (1920-21), dedicato proprio alla Allesch, scrive come Ea con la sua intelligenza brillante, il suo forte senso dell'umorismo e la sua spiccata sensibilità artistica rappresenti l'altro polo della sua esistenza, quello contrapposto al suo vivere quotidiano⁸⁰.

L'esperienza, i sentimenti e le emozioni del periodo trascorso accanto alla Allesch⁸¹ vengono da Broch sapientemente descritte nel *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, che si rivela un diario atipico, in quanto concepito non come specchio autobiografico, quanto piuttosto come raccolta della corrispondenza letteraria di Broch alla Allesch⁸²:

Von Allesch, zwar ständiger Mittelpunkt von Brochs dortigen Reflexionen, bleibt für die Nachwelt eine stumme Partnerin, denn ihr Teil der Korrespondenz der Liebenden ist nicht mehr erhalten. So wurde in den fast täglich geschriebenen Notizen dieses halben Jahres ausschließlich Brochs Beziehungsperspektive – seine Wünsche, Vorstellungen, Hoffnungen und Äengste – übermittelt.⁸³

⁸⁰ «Mit ihrer Intelligenz, ihrem originellen Witz, ihrem subtilen Kunstgefühl, ihrer aparten Schönheit und ihrer sinnlichen Ausstrahlung [...] verkörperte den Gegenpol zum beruflichen Alltag» in *Ea von Allesch: Ein Spiegelbild der Welt kannst Du nicht sein!* in *Das alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne*. (Hrsg. von) Frauke Severit, op. cit. pg.270. [Con la sua intelligenza, con il suo originale senso dello humor, con il suo sottile senso artistico, con la sua inusuale bellezza, con il suo fascino sensuale, incarnava l'elemento opposto alla quotidianità professionale].

⁸¹ Relativamente all'esperienza vissuta da Broch accanto alla Allesch si legge nella *Psychische Selbstbiographie* op. cit. p. 74 come la Allesch sia «... den Spezialfall einer Frau, welche zwar dem körperlichen Habitus nach (blond, arisch) dem Typus nr.2 angehört hat, aber ein frigidere Hysterie sämtliche Frauen vom Typus nr.1 übertroffen hat». [I (...) nel caso speciale di una donna, che per quanto riguarda l'aspetto fisico (capelli biondi, di razza ariana ecc.) appartiene al tipo numero 2, ma supera in compenso per isteria e frigidità tutte le figure femminili del tipo numero 1]. Trad. it. op. cit. p. 68.

⁸² «Es ist kein Tagebuch, sondern ein Kettenbrief (...) und so würde sich das Tagebuch in Briefe an Dich, über Dich, richtiger über mein Lieb-haben, kurzum in Liebesbriefe auflösen» in Hermann Broch, *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 65 [Non è un diario, ma una serie di lettere (...) il diario in lettere per te, su di te, meglio sul mio volerti bene, in breve sul perdersi in lettere d'amore].

⁸³ [La Allesch, certamente punto centrale delle riflessioni di Broch nel diario, rimane per i posteri una compagna muta, in quanto la sua parte della corrispondenza dei due amanti non è più conservata. Così nelle notizie scritte quasi quotidianamente in questo anno e mezzo è stata trasmessa esclusivamente la posizione relazionale di Broch – i suoi desideri, le sue fantasie, speranze e paure], in Frauke Severit, *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 118.

Broch concepisce il *Tagebuch* come un atto di sperimentazione e di rottura con la tradizione diaristica classica, sostituendo a un Io narrante, inteso come fulcro di tutta la narrazione epistolare, un Io dialogico in tensione verso il *Du*. A tale riguardo è interessante ricordare la teoria filosofica di Martin Buber, autore dell'opera *Ich und Du*, in cui si afferma l'impossibilità, da parte dell'Io, di instaurare una relazione con il mondo circostante, a meno che non si costituisca un polo dialogico alternativo all'Io stesso, ovvero il *Du*⁸⁴.

Ich möchte mehr geben, denn hinter allen Nebensächlichkeiten steht ja doch ein Erlebensrest, den ich gerne heben möchte. Ich möchte Dir wirklich dieses eigentliche Leben von mir irgendwie zur Verfügung stellen.⁸⁵

La Allesch quindi si trova a coincidere nell'immaginario di Broch con quel polo dialogico esistenziale di cui parla Buber.

L'affermazione di Broch: «Kindchen, bin so mit Dir verwachsen, (...) also angewachsen an Dich»⁸⁶ evidenzia come la Ea del *Tagebuch* sia la personificazione della *Schutzfrau*, garante di sicurezza e stabilità, che sa donare

⁸⁴ «Es gibt kein Ich an sich, sondern nur das Ich des Grundworts Ich-Du und das Ich des Grundworts Ich-Es» in Martin Buber, *Ich und Du*, Lambert Schneider, Heidelberg 1954 p. 8. [Non esiste nessun Io in se stesso, ma solo l'Io dell'accezione Io-Tu e l'Io dell'accezione Io-Es]. La filosofia di Buber riprende le tematiche filosofiche di Feuerbach, di Simmel e di Ebner riaprendo, agli inizi degli anni '20, il discorso della comunicazione a livello ontologico dell'Io. Ciò fu reso possibile anche da uno studio approfondito della mistica ebraica e delle religioni orientali a cui Buber spesso fece riferimento nei suoi studi. Di qui l'importanza dell'opera di Buber sottolineata anche da Bernhard Casper: «Vielmehr wird man, um *Ich und Du* in seiner geschichtlichen Situiertheit zu begreifen und auch um das breite positive Echo zu verstehen, das dieses Werk sofort auslöste, jenes etwa um das Jahr 1916 einsetzende und sicher auch auf den Schock des Ersten Weltkriegs antwortende Nachdenken über den anderen Mensch als den Anderen in Rechnung stellen müssen» [Piuttosto, per capire l'Io e il Tu nella loro collocazione storica e anche per comprendere l'ampia eco positiva che quest'opera sprigionò, si dovrà tenere conto della riflessione sull'altro individuo inteso come prossimo, sorta intorno al 1916, che rispondeva certamente allo shock derivato dalla Prima Guerra Mondiale].

⁸⁵ Cfr. Hermann Broch, *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 33 [Vorrei dare di più, perché dietro tutte le cose secondarie c'è in realtà un residuo di esperienza che vorrei portare alla luce. Vorrei veramente metterti a disposizione in qualche modo questa mia vita].

⁸⁶ [Bambina sono così conosciuti con te, (...) sono dunque attecchito in te] in Hermann Broch, Mappa 1a Lettera del 23.08.1920 conservata presso la DöL.

a Broch «die Hoffnung auf die große, absolut monogame und endgültige Liebeserfüllung»⁸⁷.

Nonostante Broch osservi quanto gli sia impossibile abbandonare una donna per rivolgere le sue attenzioni ad un'altra e nonostante sia pienamente convinto della difficoltà di sfidare il destino sciogliendo un legame comunque importante per la costruzione della sua sfera affettiva⁸⁸, decide nel 1927 di abbandonare la moglie e di vendere la fabbrica paterna.

Das Jahr 1927 bildete den Wendepunkt in Brochs Leben: Er verkaufte die Spinnfabrik Teesdorf; er begab sich bei der Freud-Schülerin Hedwig Schaxel-Hoffer in psychoanalytische Behandlung; er lernte Anna Herzog kennen, die Freundin der nächsten Jahre.⁸⁹

Ma il 1927 è anche l'anno in cui la vecchia paura di poter perdere l'adorato polo dialogico svanisce⁹⁰, anche se solo momentaneamente, e Broch sente il dovere di esternare la sua gratitudine alla Allesch: «Kindi, Du weißt nicht, wie dankbar ich Dir bin, daß ich durch Dich zu einem anderen Menschen geworden bin»⁹¹.

Dall'altra parte, l'ossessione della gelosia, che porta Broch a crearsi una galleria di *Frauengestalten* diverse, da Lulu ad Ofelia a Desdemona, di cui anche Ea fa parte, mina il suo Essere nel profondo, facendo riaffiorare la fragilità, l'insicurezza e la debolezza interiore di un tempo⁹². A nulla ser-

⁸⁷ Cfr. Hermann Broch, *Psychische Selbstbiographie*, op. cit. p. 26 [(...) e per la precisione dalla speranza in un amore monogamico grande ed eterno] Trad. it. op. cit. p. 30.

⁸⁸ «Eine Frau zu verlassen, weil ich mich einer anderen zuwenden will, ist mir strikte verboten» in *Ibidem* p. 29 [Mi è severamente vietato abbandonare una donna solo perché me ne piace un'altra (...)]. Trad. it. op. cit. p. 32; «ein Schicksal, das man auf sich genommen hat, wieder abzuwerfen, und je größer eine Inintimität geworden ist, desto schwerer ist die Frau zu verlassen» in *Ibidem*, p. 21. [La verità è che non è facile liberarsi di un destino che si è volontariamente accettato e quanto più grande è diventata l'intimità con una compagna, tanto più difficile è lasciarla] Trad. it. op. cit. p. 26.

⁸⁹ [L'anno 1927 costruì la chiave di volta della vita di Broch: vendette la fabbrica tessile di Teesdorf; si sottopose al trattamento psicoanalitico dell'allieva freudiana Hedwig Schaxel-Hoffer; conobbe Anna Herzog, la compagna degli anni successivi] in P. M. Lützeler *Ea von Allesch: Von der femme fatale zur femme émancipée in Nachwort an Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 210.

⁹⁰ «Daß mein Dich-lieb-haben plötzlich ins Leere fallen wird» in Hermann Broch, *Das Teesdorfer Tagebuch Für Ea von Allesch*, op. cit. p. 81 [che il mio volerti bene possa improvvisamente cadere nel vuoto].

⁹¹ [Piccola, tu non sai, quanto ti sono grato, perché grazie a te sono diventato un altro individuo] in Hermann Broch, *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 161.

⁹² «Ich mag nicht, wenn in Deinem geliebten Kopf Dinge sind, die ich nicht kenne oder die Du, wie so oft, privat behältst. Das ist nicht Indiskretion sondern irgendwie

vono le parole accorate rivolte alla Allesch: «Du bist mein erstes Erleben (...) schreib mir, Kindi, damit ich an was abhängen kann»⁹³, perché il processo di smarrimento interiore di Broch è da tempo in atto, inarrestabile.

Se Emma non è stata in grado di colmare definitivamente il vuoto interiore dello scrittore, ha costituito tuttavia la fonte di ispirazione della figura di Ofelia nell'omonima novella scritta nel 1920⁹⁴.

Für das Fin de siècle war Ophelia die Inkarnation der *femme fragile*, und Ea von Allesch selbst war damals mit Ophelia in Verbindung gebracht worden.⁹⁵

L'Ofelia di Broch sovverte la tradizione shakespeariana dell'eroina tragica suicida per amore e diventa il simbolo della donna libera che non conosce né pene d'amore, né istinti autodistruttivi⁹⁶.

Brochs Ophelia weiß nichts von Liebesschmerz, Geistesverwirrung und Selbstmord.⁹⁷

Sensucht von dem Ich, das Du bist, vielleicht Besitzenssehnsucht» in Hermann Broch, *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 58 [Non mi piace quando nella tua amata testolina ci sono cose che io non conosco o che tu, come spesso accade, tieni private. Non si tratta di indiscrezione, ma in qualche modo di anelito all'io, che sei tu, forse anelito di possesso].

⁹³ [Tu sei la mia Essenza vitale (...) scrivimi affinché possa agrapparmi a qualcosa] in Hermann Broch, *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 30.

⁹⁴ La novella *Ophelia* fu preceduta nel 1919 da un commento all'*Amleto* di Shakespeare, in cui i protagonisti shakespeariani ambientano le loro vicende in una temporalità nuova: quella moderna. «Während bei Shakespeare sich Ophelia dem Hamlet versagt, weil ihr Vater Polonius es so anordnet, entscheidet sich bei Broch die selbstbewußte Ophelia gegen ihren Verlobten Hamlet, nachdem sie einen Fremden kennengelernt hat» in P. M. Lützel, *Ea von Allesch: Von der femme fatale zur femme émancipée in Nachwort an Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 208 [Mentre in Shakespeare Ofelia rifiuta Amleto perché così le è ordinato dal padre Polonio, in Broch la determinata Ofelia prende partito contro l'amato Amleto, dopo aver conosciuto uno straniero]. Le conversazioni di Amleto e Ofelia vertono su argomenti artistici, come l'importanza dell'arte e della poesia, sottolineando ancora una volta l'idea di Broch sul kitsch.

⁹⁵ [Per la fine secolo Ofelia era l'incarnazione della *femme fragile* e Ea von Allesch stessa era stata allora associata all'Ofelia] in P. M. Lützel, *Ea von Allesch: Von der femme fatale zur femme émancipée in Nachwort an Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 208.

⁹⁶ «Die Novelle ist überraschend modern geschrieben: Im Erzählrahmen wird auf anti-illusionistische weise das Thema festgelegt, und modernistisch sind auch die Kino-Musik- Traumotive» in Hermann Broch, *Eine Biographie*, op. cit. p. 91 [La novella è scritta in modo sorprendentemente moderno: Nella cornice viene definita in modo illusionistico la tematica, e di stile moderno sono anche i motivi cinematografici, musicali e fantastici.

Il distacco dall'amato si traduce nel conseguimento di una totale libertà di sentire e di agire, proprio come accade per Ea⁹⁸.

Im Gegenteil, nach der Trennung von ihrem Verlobten fühlt sie sich von einer beglückenden Sicherheit durchdrungen, die sie als Freiheit und Vollkommenheit und Freizügigkeit empfindet.⁹⁹

La tematica centrale della novella, costruita sulla base delle considerazioni personali dei due protagonisti, i cui nomi non vengono mai resi noti nel racconto, delinea una costante tensione interiore della protagonista femminile, tormentata fra desiderio di una libertà individuale e della conseguente necessità di allontanamento dall'amato e dalla paura dell'ignoto, dell'incertezza provocata dall'eventuale scioglimento del suo legame con l'innamorato. Questa incapacità decisionale dell'eroina femminile viene enfatizzata dalla vista di un paesaggio romantico melanconico e in rovina, che diventa preludio alle considerazioni dei due amanti sulla loro condizione futura:

Was sie um sahen, war allerdings heroisch genug: der Wald, oder richtiger der Berg (...) eine Burgruine in malerische Lage, in Anlehnung an Goethes Novelle (...) und dieser Eindruck war so stark, daß es sie überkam wie ein schmerzliches und fast tragisches Abschiedsnehmen von dem Menschen, der sie begleitet.¹⁰⁰

A contatto con un ambiente naturale denso di suggestioni preromantiche Ofelia si abbandona ad una serie di ragionamenti che la spingono a cercare un polo dialogico alternativo al suo Io, che non ne limiti però la li-

⁹⁷ [L'Ofelia di Broch non conosce pene d'amore, confusione dei sensi e suicidio] in P. M. Lützel, *Ea von Allessch: Von der femme fatale zur femme émancipée* in *Nachwort an Das Teesdorf Tagebuch für Ea von Allessch*, op. cit. p. 208.

⁹⁸ «Und sein Abschied war kein Abschied, sondern ein prophetisches Ahnen des Ausgangs, den sie doch nicht fürchtete, sondern als eine heitere Notwendigkeit vor sich sah» in Hermann Broch, *Ophelia* in *Novellen*, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 1980 p. 26 [E il suo addio non era un addio, piuttosto un anelito profetico della dipartita, che lei non temeva, ma che vedeva davanti a sé come una serena necessità].

⁹⁹ [Al contrario, dopo la separazione dall'amato si sente pervasa da una sicurezza che rende pieni di gioia, che lei percepisce come libertà e pienezza e libertà d'azione] in P. M. Lützel, *Ea von Allessch: Von der femme fatale zur femme émancipée* in *Nachwort an Das Teesdorf Tagebuch für Ea von Allessch*, op. cit. p. 208.

¹⁰⁰ [Ciò che vedevano attorno a sé era in effetti abbastanza eroico: il bosco, o esattamente la montagna (...) la rovina di una rocca in una cornice pittoresca, in riferimento alla novella di Goethe (...) e questa vista era così forte, che li sovrastò come un addio doloroso e quasi tragico, dall'individuo che l'accompagna] in Hermann Broch, *Ophelia* in *Novellen* op. cit. p. 23.

bertà individuale. La decisione finale della protagonista, sottolineata dalla frase «Ich ging allein zu den Burgruinen. Man muß jeden Weg allein gehen können»¹⁰¹ deve essere interpretata come il segno tangibile del raggiungimento di un equilibrio interiore, ma anche come l'urlo disperato di una donna che è alla costante ricerca di una conferma dell'equilibrio raggiunto e della sua condizione di Essere emancipato.

Brochs Ophelia von 1920 demonstriert, wie sich die *femme fragile* der Jahrhundertwende zur emanzipierten Frau der Nachkriegszeit gewandelt hat.¹⁰²

Da questo punto di vista si può leggere la novella in chiave biografica, seguendo la traccia interpretativa di Lützeler, che aiuta a decifrare nel personaggio di Ofelia quello della Allesch, in quello dell'amante Johannes von Allesch e in quello solo abbozzato dello straniero lo scrittore Broch¹⁰³.

Gli ultimi anni del rapporto tra Broch e la Allesch sono segnati dalla crisi economica del '29 e dall'avvento al potere del regime nazionalsocialista, le cui leggi costringono l'ebreo Broch a lasciare Vienna e a trasferirsi in America¹⁰⁴.

Il contatto fra i due non si interrompe, nonostante l'esilio americano di Broch, in quanto Ea ospita e accudisce la mamma dello scrittore fino agli ultimi giorni della sua esistenza ricevendo, dallo stesso Broch, sovvenzioni economiche¹⁰⁵.

¹⁰¹ [Andai da sola alle rovine della rocca. Si deve poter percorrere ogni sentiero da soli] in *Ibidem* p. 35.

¹⁰² [L'*Ofelia* di Broch del 1920 dimostra come la *femme fragile* della fine secolo si sia trasformata nella donna emancipata del dopo guerra] in P. M. Lützeler, *Ea von Allesch: Von der femme fatale zur femme émancipée* in *Nachwort an Das Teesdorf Tagebuch für Ea von Allesch*, op. cit. p. 208.

¹⁰³ Cfr. *Hermann Broch. Eine Biographie*, op. cit. p. 91.

¹⁰⁴ La Severit in *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. p. 206 riferisce che Ea von Allesch avesse scritto all'amica e confidente Mary Dobrzensky: «H. sagt, er müsse nach Deutschland fahren! (...) Findest du das nicht gefährlich? ...» [H. dice che deve andare in Germania! (...) Non trovi che sia pericoloso?]. La Severit puntualizza la preoccupazione della Allesch nei confronti di Broch circa la sua caparbia decisione di trasferirsi momentaneamente in Germania viste le condizioni di forte sentimento antisemita allora emergente nella Germania di Hitler.

¹⁰⁵ Si leggano le considerazioni del figlio di Hermann Broch, Hermann Friederich, detto anche Pitz, relative al periodo in cui la Allesch accudì l'anziana madre dello scrittore. «How responsible in the end Frau von Allesch was for my grandmother's deportation has not been determined. But it is clear that she discharged upon an old woman all the repressed bitterness and animosity that she felt towards Hermann». (cfr. H. F. Broch de Rothermann, *A memoir of Hermann Broch by His son*, Translated by John Hargraves, The

Con la fine della guerra, Broch esprime il desiderio di tornare in Europa e di incontrare la Allesch, ma nel 1951, prima di poter realizzare tale desiderio, muore e, dopo soli due anni, anche Ea conclude la propria vita in solitudine e povertà nel Lainzer Armospital di Vienna¹⁰⁶.

Nonostante Ea von Allesch abbia lottato duramente durante tutto l'arco della sua movimentata esistenza per il raggiungimento di una vera, concreta ed effettiva emancipazione, il suo rimane, non solo nell'immaginario di Broch, ma anche in quello collettivo, il ritratto di una donna al confine tra realtà ed ideale così come Paul Michael Lützeler ha affermato:

Brochs Verhältnis zu ihr ist ein Brennpunkt in der Ellipse seiner Existenz. (...) Seine Idealfrau soll nicht lediglich ihre persönliche Anlagen entwickeln, sondern von allem nach Brochs eigenem Ich geformt werden. Die geliebte Frau Brochs entspricht einem Idealbild, das als Spiegel seiner Selbst zu denken ist.¹⁰⁷

Bibliografia

Primärliteratur

- Hermann Broch, *Dichten und Erkennen*, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 1955.
 Hermann Broch, *Bergroman*, Suhrkamp, Frankfurt 1967.
 Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*, Suhrkamp Frankfurt a/Main 1970.
 Hermann Broch, *Die Schlafwandler*, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 1985.
 Janet Flaner, *Legendäre Frauen und ein Mann*, Kunstmann, München 1993.
 Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 1995.
 Hermann Broch, *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*, a cura di Paul Michael Lützeler, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.

Beinecke, Rare Book & Manuscript Library, New Haven Connecticut, 2001 p. 32). [Quanto responsabile sia stata in definitiva la signora Allesch per la deportazione di mia nonna non è stato ancora determinato. Ma è chiaro che scaricava su una donna anziana tutta la sua cattiveria repressa e l'animosità che provava nei confronti di Hermann].

¹⁰⁶ Cfr. Frauke Severit, *1938-1953: Kampf ums Überleben – Körperlicher Verfall und Tod in Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden*, op. cit. pp. 217-225.

¹⁰⁷ [Il rapporto che Broch instaura con lei è un fuoco nell'ellisse della sua esistenza (...) la sua donna ideale non deve solamente sviluppare le proprie disposizioni naturali, bensì essere plasmata sulla base dello stesso Io di Broch. La donna amata da Broch corrisponde ad un'immagine ideale che dev'essere pensata come specchio di se stesso] in P. M. Lützeler, *Nachwort an Das Teesdorfer Tagebuch Für Ea von Allesch*, op. cit. p. 175.

- Hannah Arendt-Hermann Broch, *Briefwechsel 1946 bis 1951*, a cura di Paul Michael Lützel, Jüdischer Verlag, Frankfurt a/Main 1996.
- Leopold Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Insel Verlag, Frankfurt a/Main 1997.
- Hermann Broch, *Psychische Selbstbiographie*, a cura di Paul Michael Lützel, Suhrkamp Frankfurt a/Main 1999; Hermann Broch, *Autobiografia psichica*. Traduzione e postfazione a cura di Roberto Rizzo. Prefazione di Giorgio Cusatelli, Il Capitello del Sole, Bologna 2002.
- Der Tod im Exil. Hermann Broch-Annemarie Meier-Graefe. Briefwechsel 1950-51*, a cura di Paul Michael Lützel, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 2001.
- Briefwechsel *Ea von Allessch / Hermann Broch* in: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien (DÖL) Mappa 1a.
- Briefwechsel Ea von Allessch / Alfred Polgar* in DÖL.

Sekundärliteratur

- Roland Barthes, *Die Sprache der Mode*, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 1985.
- Luigi Forte, Hermann Broch. *I sonnambuli*, in *Il romanzo tedesco del Novecento* a cura di G. Baioni, G. Bevilacqua, G. Cases e C. Magris, Einaudi, Torino 1973 pp. 239-251.
- Dietmar Grieser, *Hermann Broch und Ea von Allessch* in *Liebe in Wien*, St. Pölten-Wien, Pressehaus 1989 pp. 111-118.
- Gertrud Lehnert, *Geschichte der Mode des 20. Jahrhunderts*, Könenmann, Köln 2000.
- Paul Michael Lützel, *Ea von Allessch in Brochs Leben* in *Nachwort an Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allessch*, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 1995 pp. 181-189.
- Paul Michael Lützel, *Ea von Allessch: Von der femme fatale zur femme émancipée* in *Nachwort an Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allessch*, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 1995 pp. 190-221.
- Renato Saviane, Hermann Broch. *La morte di Virgilio*, in *Il romanzo tedesco del novecento* a cura di G. Baioni, G. Bevilacqua, G. Cases e C. Magris, Einaudi, Torino 1973 pp. 415-428.
- Giulio Schiavoni, *Hermann Broch*, La Nuova Italia, Firenze 1976.
- Frauke Severit, *Ea von Allessch: ein Spiegelbild der Welt kannst Du nicht sein* in *Das alles war Ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne*, Hrsg. von Frauke Severit, Böhlau Wien, 1998 pp. 248-281.
- Frauke Severit, *Ea von Allessch: Wenn aus Frauen Menschen werden. Eine Biographie*, Deutscher Universitäts Verlag, Wiesbaden 1999.

NOTA

La consultazione del lascito Ea von Allessch, catalogato come Mappa 1a e costituito da 26 *Kleine Briefe* per un totale di 188 fogli, oggi in possesso della Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur Wien (DÖL) a seguito della sua donazione avvenuta nel 1968 per volontà di Hermine Pötzl (nipote di Ea von Allessch), mi ha permesso di entrare

in contatto con una personalità femminile affascinante e poliedrica e di ricostruire il rapporto professionale e sentimentale intercorso fra lei ed Hermann Broch tra il 1930-1947.

Il lascito oggi consultabile presso la DöL è costituito da diverse mappe che contengono la corrispondenza fra Broch e la Allesch dal 1920 al 1951, anno dell'improvvisa morte dell'autore. È possibile anche la consultazione delle altre tre Mappe (2,4a e 4b) che riguardano rispettivamente la corrispondenza tra Broch e la von Allesch negli anni 1948-50 e le bozze del *Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*. Le 26 lettere del primo ventennio scritte da Broch alla Allesch sono originariamente scritte da Broch a penna con una calligrafia molto leggibile, senza correzioni interlineari o glosse a margine e sono oggi consultabili solo sotto la stretta supervisione del personale tecnico della DöL. Le lettere sono state trascritte successivamente a macchina dal figlio di Broch, che ne ha consentito a Lützeler la consultazione e l'utilizzo intorno agli anni '80. Il lascito di Broch si trova in parte a Vienna, in parte a Marbach e negli USA, a Yale, ultima dimora di Broch.

Utile sarebbe un lavoro comparato sui testi brochiani, sul materiale contenuto nel lascito dello scrittore e sulle informazioni biografiche fornite dal figlio di Broch sul rapporto dello scrittore con la Allesch; queste ultime sono contenute nel recente memoriale dedicato allo scrittore dal titolo *A Memoir of Hermann Broch by His Son*. Da queste memorie emerge una Allesch al negativo, definita da Broch de Rothermann «an oppressive woman, an obsessive hysteric, a nasty and decidedly sadistic paranoid».

Dal lavoro di lettura e di analisi dei manoscritti brochiani emerge invece il ritratto di una donna moderna, caparbia, tenace e audace per il suo tempo, che si muove all'interno di una cerchia di personalità letterarie autorevoli del calibro di Musil, Polgar, Canetti.

Sezione curata

dal Forum Culturale Austriaco a Milano

IL FORUM CULTURALE AUSTRIACO

A MILANO

Piazza del Liberty 8

I-20121 MILANO

Tel. (02) 78 37 41 – 78 37 42

Fax: (02) 78 36 25

E-mail: mailand-kf@bmaa.gv.at

Il Forum Culturale Austriaco a Milano, istituito nel 1993 (allora e fino a poco tempo fa come Istituto Austriaco di Cultura), ha sede nel Palazzo Liberty, Piazza del Liberty 8. Direttore: Stella Avallone

Tale Forum si affianca a quello già presente a Roma, competente per l'Italia centrale e meridionale. Pertanto la vita culturale austriaca può contare su una rappresentanza ufficiale a Milano, preposta ai rapporti con l'Italia settentrionale. La competenza del Forum Culturale milanese si estende dal Sudtirolo all'Emilia Romagna comprendendo il Trentino, il Friuli-Venezia-Giulia, il Veneto, la Lombardia, il Piemonte, la Valle d'Aosta e la Liguria. Con la fondazione di questa rappresentanza il Governo austriaco ha voluto dare particolare risalto all'importanza della città di Milano quale centro culturale nonché agli stretti legami culturali esistenti tra le regioni confinanti dell'Italia e dell'Austria. Il Forum ha il fine di diffondere la conoscenza della cultura austriaca in tutti i suoi aspetti storici e presenti: la letteratura, le arti, il pensiero scientifico e filosofico, la storia, le strutture politiche e sociali nonché le tradizioni popolari. Le attività del Forum, svolte in stretta collaborazione con istituzioni ed enti italiani, contemplano una grande varietà di manifestazioni culturali - come conferenze, convegni, mostre, concerti, letture ecc.

Il Forum Culturale Austriaco dipende dal Ministero degli Affari Esteri di Vienna, il quale, in molti ambienti del settore culturale, agisce in cooperazione con la Cancelleria Federale d'Austria, con il Ministero della Pubblica Istruzione, delle Scienze e della Cultura e con gli Assessorati della Cultura delle regioni, delle città e dei comuni austriaci.

MANIFESTAZIONI VARIE ORGANIZZATE
DAL FORUM CULTURALE AUSTRIACO A MILANO
NEL 2002

LETTERATURA (letture, presentazione di libri ecc.)

Presentazione del libro: “1991-2001. Dieci anni in Europa. 20
Microdrammi” con Giorgio Pressburger e Massimo Navone
Milano, 9.1.2002

In collaborazione con: MITTELFEST, Cividale del Friuli

Lettura bilingue “Fabjan Hafner legge dalle sue opere” nell’ambito della
manifestazione “I poeti di oggi e i maestri della modernità”
Milano, 14.01.2002

In collaborazione con: Piccolo Teatro di Milano

Presentazione del libro: “Adalbert Stifter. Tra Filologia e studi culturali”
Milano, 28.02.2002

In collaborazione con: Università degli Studi di Milano

Francesca Mazza legge dalle opere di Ilse Aichinger “Ilse Aichinger. Il
sogno e la speranza”
Bologna, 29.3.2002

In collaborazione con: Associazione Culturale Italia-Austria di Bologna

Hans Raimund legge dalle sue opere:

Trieste, 8.04.2002

Udine, 9.04.2002

Milano, 10.4.2002

Bologna, 11.04.2002

Parma, 12.04.2002

Verona, 15.04.2002

In collaborazione con: Università degli Studi di Trieste, Università degli Studi di Udine, Università di Bologna, Università di Parma, Università di Verona.

Presentazione della versione italiana del libro: “Morire”/”Sterben” di Arthur Schnitzler con Claudia Sonino

Milano, 28.02.2002

In collaborazione con: Marsilio Editori

Alois Brandstetter legge dalle sue opere

Forum Culturale Austriaco, 18.04.2002

In collaborazione con: Università Cattolica di Milano

Massimo Foschi legge dalle opere di Paul Celan.

Con Alberto Destro e Barnaba Maj

Bologna, 21.05.2002

In collaborazione con: Associazione Culturale Italia-Austria di Bologna, Museo Ebraico di Bologna

Lettura bilingue di Doron Rabinovici nell’ambito del simposio

“Sprachwunder. Der jüdische Beitrag zur österreichischen Literatur”

Genova, 21.05.2002

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova, Centro Culturale Primo Levi, Comune e Provincia di Genova, Università degli Studi di Genova

Lettura bilingue di Karl Lubomirski. Con Giovanni Seveso

Forum Culturale Austriaco a Milano, 5.06.2002

Presentazione della versione italiana del libro di storia “Österreich und Italien”/“Italia e Austria. Storia a due voci” von Adam Wandruszka und Silvio Furlani.

Con Prof. Angelo Ara

Forum Culturale Austriaco a Milano, 27.11.2002

Presentazione della versione italiana dei libri “In hora mortis” di Thomas Bernhard e “La pianista”/“Die Klavierspielerin” di Elfriede Jelinek. Con Luigi Reitani und Carlo A. Corsi
Forum Culturale Austriaco a Milano, 9.10.2002

Lettura bilingue di Otto Steffl “Kostbarkeiten und Köstlichkeiten der Wiener Kafeehausliteratur (Peter Altenberg, Egon Friedell, Alfred Polgar, Anton Kuh, Roda Roda)”
Trieste, 21.11.2002
In collaborazione con: Circolo Italo-Austriaco di Cultura di Trieste

MOSTRE

Mostra fotografica: “La virtù nascosta. Eroi sconosciuti e dittatura in Austria 1938-1945”
Vicenza, 11.01.-7.04.2002
Milano, 5.04.-3.05.2002
In collaborazione con: Associazione Austriaca di Udine
Centro Culturale Italo-Tedesco di Vicenza

Mostra “Libri per Francesco Giuseppe e per la Monarchia”
Trieste, 1.03. - 24.04.2002
In collaborazione con Biblioteca Statale de Trieste
e Circolo di Cultura Italo-Austriaco di Trieste

TEATRO

Rappresentazione di “Girotondo”/”Reigen”, di Arthur Schnitzler
Milano, 9.-24.03.2002
Desenzano, 18.-25.04.2002
In collaborazione con: Associazione “Il Nodo”

Rappresentazione di “Il gioco dell’epidemia”, di Eugene Ionesco
Milano, 8.05. -9.06.2002
In collaborazione con: Teatro Arsenale

Rappresentazione di “Il nipote di Wittgenstein”, di Thomas Bernhard
Milano, 22. - 31.05.2002
In collaborazione con: Teatro Franco Parenti

Rappresentazione di “Alma a Venezia”, di Paulus Manker

Milano, 22.8.-21.9.2002

In collaborazione con: Paulus Manker-Produktion

CINEMA

Presentazione del film “La città senza ebrei”/”Die Stadt ohne Juden”

secondo il romanzo di Hugo Bettauer

Milano, 23.01.2002

Presentazione di “La fine del mondo Vineta. La città sommersa” video su Jura Soyfer, nell’ambito del simposio “Sprach-Wunder. L’Austria, la sua letteratura e il miracolo, il contributo ebraico alla letteratura austriaca”

Genova, 19.-21.7.2002

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Università degli Studi di Genova,

Comune di Genova

CONVEGNI E CONGRESSI

Simposio “Vorurteile und Stereotypen zwischen Italien und Österreich. Ursprünge und Überwindung”.

Pavia, 22.04.2002

In collaborazione con: Università di Pavia

Simposio “Sprachwunder: Der jüdische Beitrag zur österreichischen Literatur”/ “L’Austria, la sua letteratura e il miracolo, il contributo ebraico alla letteratura austriaca”

Partecipanti austriaci: Prof. Joseph P. Strelka, Prof. Primus Heinz Kucher, Doron Rabinovici, Prof. Walter Zettel

Genova, 19. - 21.05.2002

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova,

Università degli Studi di Genova

Simposio “Il senso della Storia. Linguistica e Scienza letteraria nei paesi di lingua tedesca”

Partecipanti austriaci: Prof. Dr. Anne Betten (Universität Salzburg)
Bologna, 30.05. – 01.06.2002

In collaborazione con: Università degli Studi di Bologna
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne,
Associazione Germanisti Italiani

Simposio “Thomas Bernhard und die Musik”

Partecipanti austriaci: Manfred Mittermayer (Universität Salzburg), Werner
Gruber (Klagenfurt), Lorenzo Belletini (Salzburg), Bernhard Fetz (Wien)
Udine, 24. e 25.10.2002

In collaborazione con: Università degli Studi di Udine

Simposio “ Die Erweiterung der EU als kulturelles Anliegen. Mehr Kultur
in einem größeren Europa”/“L’allargamento dell’Unione Europea ad Est
come richiesta culturale. Più cultura in un’Europa più grande”

Partecipanti austriaci: Dr. Erhard Busek

Botschafter Dr. Emil Brix

Prof. Dr. Horst Haselsteiner

Milano, 8. e 9.11.2002

In collaborazione con: Consolati Generali Repubblica Ceca, Repubblica
Slovacca, Polonia, Ungheria; Università Statale di Milano, Comune de
Milano, Regione Lombardia

Simposio: “Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman in
Deutschland, Österreich und der Schweiz”

Partecipanti austriaci: Prof. Arno Russegger, Prof. Franz Haas

In collaborazione con: Università Cattolica del Sacro Cuore

Milano, 11. – 13. 12.2002

SEMINARI E TAVOLE ROTONDE

Seminario “La ‘Lettera di Lord Chandos’ di Hugo von Hofmannsthal”

Partecipanti: Fausto Cercignani, Massimo Donà, Giulio Giorello,
Franco Rella, Stefano Zecchi

Milano, 8.05.2002

In collaborazione con: Università degli Studi di Milano

Tavola Rotonda: “Austria una, tante Austrie: Anmerkungen zur
österreichischen Literatur”

Con: Giorgio Cusatelli e Fausto Cercignani

Forum Culturale Austriaco a Milano, 23.10.2002

Tavola Rotonda: “Sprachwunder. Der jüdische Beitrag zur österreichischen Literatur” con la partecipazione di Michaela Bürger-Koftis e Maria Enrica D’Agostini

Presentazione del libro: “Rose Ausländer. Arcobaleno e poesia del ghetto”

Forum Culturale Austriaco, Milano 4.12.2002

CONFERENZE

Conferenza di Gabriella Rovagnati (Milano) “Istruzione e corruzione: Die schlimmen Buben in der Schule” di Johann Nepomuk Nestroy

Forum Culturale Austriaco a Milano, 16.01.2002

Conferenza di Giancarlo Buccheri (Milano) “La vita e l’opera di Rudolf Steiner. Prospettive per l’Antroposofia nel XXI secolo”

Forum Culturale Austriaco a Milano, 30.01.2002

Conferenza di Elena Agazzi (Bergamo) “Vienna e Berlino nei ricordi europei di Madame de Stael: anno 1810”

Forum Culturale Austriaco a Milano, 6.02.2002

Conferenza di Andreas Hapkemeyer (Bozen) “Il cabaret poetico del Gruppo viennese”/ “Die Wiener-Gruppe”

Forum Culturale Austriaco a Milano, 20.02.2002

Conferenza di Roberto Cazzola (Milano) “Vienna ebraica. Dalla fine del XIX secolo ad oggi”

Forum Culturale Austriaco a Milano, 6.03.2002

Conferenza di Carlo Capra e Giorgio Rumi (Milano) “Due Austrie? Continuità e discontinuità a cavallo di due secoli” nell’ambito della mostra “Il neoclassicismo in Italia”

Milano, 13.03.2002

In collaborazione con: Rotary International

Conferenza di Carlo Sini “Chi è l’uomo? Wittgenstein e l’Antropologia”
Forum Culturale Austriaco a Milano, 3.04.2002

Conferenza di Giancarlo Ricci “Il riso di Freud. Comicità, Witz e Umore”
Forum Culturale Austriaco a Milano, 24.04.2002

Conferenza di Guido Molinari (Monza) “Il teatro musicale tardo romantico austriaco di ambientazione italiana”
Forum Culturale Austriaco a Milano, 15.05.2002

Conferenza di Quirino Principe “Hugo von Hofmannsthal, rivelatore dell’eternità nella modernità”
Forum Culturale Austriaco a Milano, 18.09.2002

Conferenza di Giulio Giorello “Karl Popper: “Crescita della scienza ed esperienza della libertà”/“Das Wachstum der Wissenschaft und die Erfahrung der Freiheit”
Forum Culturale Austriaco a Milano 2.10.2002

Conferenza di Andrea Bisicchia “Hofmannsthal, D’Anunzio e la Mitteleuropa”
Forum Culturale Austriaco a Milano, 16.10.2002

Conferenza di Francesco Degrada “Testo e musica nelle opere di Mozart e Da Ponte”
Forum Culturale Austriaco a Milano, 30.10.2002

Conferenza di Franco Borsani “Aspetti della presenza culturale italiana in Austria”/“Aspekte der kulturellen Präsenz Italiens in Österreich”
Forum Culturale Austriaco a Milano, 6.11.2002

Conferenza di Sandro Moraldo “Leopold von Sacher-Masoch e Franz Kafka, ovvero della metafora della scimmia”
Forum Culturale Austriaco a Milano, 13.11.2002

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