

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca XII

Alfred Kubin • Elfriede Gerstl • Carl Dallago • Georg Trakl
Franz Kafka • Ingeborg Bachmann • Marlene Streeruwitz
Reinhold Messner • Adelbert von Chamisso • Konrad Bayer
Fritz von Herzmanovsky-Orlando • Ernst Jandl

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. XII (2004)

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 XII

Alfred Kubin • Elfriede Gerstl • Carl Dallago • Georg Trakl
Franz Kafka • Ingeborg Bachmann • Marlene Streeruwitz
Reinhold Messner • Adelbert von Chamisso • Konrad Bayer
Fritz von Herzmanovsky-Orlando • Ernst Jandl

edidit

Fausto Cercignani

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

Stampato con il sostegno del Ministero Austriaco
per l'Istruzione, la Scienza e la Cultura

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

- Alexandra Hildebrandt – *Schatten eines Grenzgängers. Eine biographisch-literarische Wanderung in die Romantik* p. 9
- Maurizio Pirro – *Carl Dallago saggista* p. 31
- Stefan Kaufer – *Am Ende der Welt hält man nichts vom Individuum. Die Rückzugsgebiete der Romanhelden von Haruki Murakami und Alfred Kubin weisen erstaunliche Gemeinsamkeiten auf* p. 55
- Fausto Cercignani – *Vivere e sopravvivere. Kafka e l'artista-scrittore* p. 65
- Evelyne Polt-Heinzl – *Ernst Jandl verreist mit der Eisenbahn* p. 85
- Riccarda Novello – *Elfriede Gerstl. La semplice bellezza dello spirito (femminile)* p. 95
- Sabine Zelger – *Bürokratische Konstanten in Österreichs Literarischer Vergangenheitsbewältigung* p. 111
- Francesca Falconi – *Ingeborg Bachmann. Non conosco alcun mondo migliore.* p. 125
- Leopold Decloedt – *Die Suche nach dem Authentischen. Marlene Streeruwitz' Roman «Nachwelt»* p. 135
- Nicola Bietolini – *Il «lume che si spegne nella mia bocca» e gli «angeli cristallini». Mitofania del “silenzio” ed eclissi del “divino” nell’universo poetico ambivalente di Georg Trakl* p. 145

Sezione curata dal Forum Austriaco di Cultura a Milano

Il Forum Austriaco di Cultura a Milano p. 179

*Manifestazioni varie organizzate dal Forum Austriaco di Cultura a
Milano nel 2003* p. 181

Alexandra Hildebrandt
(Schriesheim-Altenbach)

Schatten eines Grenzgängers
*Eine biographisch-literarische Wanderung in die Romantik**

Den Schatten hab ich, der mir angeboren,
Ich habe meinen Schatten nie verloren.

Adelbert von Chamisso,
Peter Schlemihls wundersame Geschichte

Ist dieses Unterwegssein die einzige Möglichkeit das Leben allein zu ertragen? Für mich ja. Denn das Einssein mit einem selbst gewählten Weg ist die einzige Alternative zum bürgerlichen Feilschen um Dauerzustände, ewige Liebe und Treue, soziale Sicherheit.

Reinhold Messner, *Die weiße Einsamkeit*

I.

Es ist ganz wörtlich zu nehmen, daß der Grenzgänger, Bergbauer, Autor und Filmemacher Reinhold Messner mitten im Leben steht. Denn er ist selbst der Sinnstifter dieses Lebens, indem er mit Vehemenz seine Ziele verfolgt, ihnen Werte zuweist und sich für sein Tun begeistert. Die Berufung zu den inneren Verwirklichungen des Lebens fordern mehr und kosten mehr, weil Herz und Seele einfließen. In den vergangenen Jahrzehnten war er «erfolgreich», weil er häufig umgestiegen ist und gespielt hat:

Ich habe viel mehr geraten, als ich gewußt habe. Die Besteigung des Mount Everest ohne Maske, zum Beispiel. Die gesamte Fachwelt sagte: Das geht nicht. Ich aber wußte auch nicht, wie es geht. Ich ahnte nur, daß es gehen könnte.¹

* Dieser Aufsatz ist eine Zusammenfassung des Buches von Alexandra Hildebrandt: *Schatten eines Grenzgängers. Eine biographisch-literarische Wanderung in die Romantik* (Heidelberg 2004). Abdruck mit freundlicher Genehmigung der abcverlag GmbH.

¹ Reinhold Messner: *Die Grenzen der Seele wirst du nicht finden. Michael Albus im Gespräch*



Copyright Bernd Lehmann – www.bernd-lehmann.de – blrf@bernd-lehmann.de

Der Begriff «Romantik» ist seiner Biographie insofern «ingeschrieben», als er eine Gewähr dafür ist, daß Sehnsucht legitim und Kreativität

mit einem modernen Abenteuerer. Freiburg i. Br. 1996 (Bd. 4503), S. 119. Im Folgenden abgekürzt: RMGr.

nicht ohnmächtig ist. Dem Fern-Sein des Kommunikationszeitalters setzt er sein Da-Sein als Fußgänger gegenüber und verzichtet auf Bohrhaken, Sauerstoffmasken und Satellitentelefon². Die Beschäftigung mit ihm kann lehren, daß das Leben immer neu gefunden werden muß, daß es nie ohne Opfer, nie ohne Fehler geht, und daß es Sinn macht, sich mit dem Unmöglichen im Möglichen, dem Grenzenlosen in der Begrenzung, dem Tod im Leben zu beschäftigen.

Reinhold Messner wird im September 2004 sechzig Jahre alt, zum anderen ist es das 190. Erscheinungsjahr von *Peter Schlemihls wundersamer Geschichte*. Gemeinsamkeiten zwischen dem Autor Adelbert von Chamisso (1781-1838) und dem 1944 geborenen Reinhold Messner weisen auf ein wichtiges bewußtseinsgeschichtliches Faktum: Daß zu unterschiedlichen Zeiten dieselben oder verwandte Gedanken auftreten können. Chamissos und Messners Möglichkeiten des Denkens, Empfindens und Erlebens halten Alternativen zu unserer Gegenwart parat. Und nicht zuletzt: Sie bereichern unsere Erfahrungswelt wie Reisen in ferne, exotische Länder. Beide treffen sich in ihrer Lebensleidenschaft. Auch ausweglose Situationen und Träume verbinden sie, selbst wenn sie sich zuweilen von Tag- oder Wunschträumen in Alpträume verwandelt haben. Die einen sind ohne die anderen nicht denkbar. Was am Ende bleiben wird, ist vielleicht mehr Verständnis für das Eigene und das Fremde. Gibt es doch für uns «Menschen nichts Aufregenderes als die Schweben zwischen Vertrautem und Fremdem sowie den Augenblick des Zurückkommens aus einer anderen Welt»³.

II.

Adelbert von Chamisso wurde wenige Jahre vor der Französischen Revolution in der Champagne geboren. Daß er eine biographisch bedingte Affinität zum unbehausten Wanderer Peter Schlemihl hatte, versteht sich von selbst, wenn man bedenkt, daß der französische Adelsemigriant im Alter von elf Jahren heimatlos wurde. Er hielt sich abwechselnd in Deutschland und Frankreich auf und nahm an einer russischen Pazifik- und Antarktisexpedition teil. Chamissos 1814 in Nürnberg erstmals gedruckter Geld- und Schattennovelle *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*

² Reinhold Messner: *Reinhold Messners Philosophie. Sinn machen in einer Welt ohne Sinn*. Hg. von Volker Caysa und Wilhelm Schmid. Frankfurt a. M. 2002 (edition suhrkamp 2242), S. 168. Im Folgenden abgekürzt: RMPH.

³ Reinhold Messner: *Nie zurück. Nordpol, Mount Everest, Südpol. 3 Fluchtpunkte*. München, Wien, Zürich 1996, S. 111. Im Folgenden abgekürzt: RMNie.

war bei ihrer Veröffentlichung ein sensationeller Erfolg beschieden. Müh-
sam rang ihr Autor mit der Sprache, wenn ihn Worte und Bilder von der
«Seite der linken Pfote» bewegten. Die Zeit, Kunstwerke zu schaffen,
mußte erst ausgesät werden, auf daß sie reife, so seine Grundanschauung.
Denn alles bleibt ohne Farbe und Bedeutung, wenn es nicht aus dem Le-
ben begründbar und in ihm verhaftet ist. Für Reinhold Messners Grenz-
gänge gilt diese Auffassung gleichermaßen:

Bevor ich etwas mache, muss ich eine klare Idee im Kopf haben.
Zuerst mache ich den Inhalt, warte, bis meine Ideen reif sind ... Der
Schlüssel ist Kreativität; jene göttliche Fähigkeit im Hölderlinschen
Sinne. Wir Menschen haben nur wenige Fähigkeiten, die über die
Tiere hinausreichen: Kreativität, und die Fähigkeit, Sinn zu geben.⁴

Chamisso bemerkte und betonte immer wieder, daß er seine literari-
schen Texte «nicht gemacht» habe, sondern die Zeit. An Karl Bernhard
von Trinius schreibt er am 11. April 1829:

Wenn ich selber eine Absicht gehabt habe, glaube ich es dem Dinge
nachher anzusehen. Es wird dürr, es wird nicht Leben. [...] Der Schle-
mihl ist auch nicht anders entstanden.⁵

Das erklärt auch, daß ihm die Klugheit verboten hatte, diese Dichtung
«mit einem neuen Machwerk tot und zu zu decken», denn was das Leben
erzeugt hat, und was ins Leben eingegangen ist, sollte künstlich nicht wie-
derholt werden. Mit dem Motiv des Schattens hat Chamisso seinen Lesern
ausdrücklich ein Rätsel vorgelegt. Zweifellos und zum Glück eine Bestäti-
gung dafür, daß sich große Literatur nicht dem ersten Eingriff ergibt:

Gegenwärtige Geschichte ist in die Hände von besonnenen Leuten
gefallen, die, gewohnt nur zu ihrer Belehrung zu lesen, sich darüber
beunruhigt haben, was denn wohl der Schatten bedeute. Mehrere
haben darüber kuriose Hypothesen aufgestellt: andere, indem sie mir
die Ehre erweisen, mich für Gelehrter zu halten, als ich es bin, haben
sich an mich gewandt, um durch mich die Lösung ihrer Zweifel be-
wirkt zu sehen. Die Frage, mit welcher sie mich bestürmten, hat
mich über meine Unwissenheit erröten lassen.⁶

⁴ Reinhold Messner im Gespräch mit elmundo (Juli 2001). <http://www.elmundo.at/festival/messner.htm> (Stand: 07.05.03).

⁵ Zit. in: Alexandra Hildebrandt: *Die Poesie des Fremden. Neue Einblicke in «Peter Schlemihls wundersame Geschichte»*. Frankfurt a. M. 1998, S. 30. Im Folgenden abgekürzt: Hildebrandt 1998.

⁶ Ebd., S. 34.

Die Antwort gibt vielleicht das Leben selbst: Der Schatten ist in Fiktion und Wirklichkeit gleichermaßen Symbol der eigenen Identität. Als Reinhold Messner 1970 am Nanga Parbat seinen Bruder Günther verliert, ist nicht nur der Platz neben ihm leer, sein Selbst ist wie amputiert, der Körper schattenlos: «Gebrochen auch unser Traum vom Nanga Parbat. Obwohl wir gemeinsam oben gestanden hatten»⁷. Wer seinen Schatten verliert, ist sich selbst und der Welt abhanden gekommen. Vor diesem Hintergrund verstehen sich die Schlußzeilen der Schlemihl-Dichtung von selbst: «Du aber, mein Freund, willst Du unter den Menschen leben, so lerne verehren zuvörderst den Schatten, sodann das Geld»⁸. In der Vorrede zur zweiten Auflage der französischen Übersetzung, zu der Chamisso das Vorwort schrieb, nahm er eine späte und ironische Interpretationshilfe vor. Ausgehend von der physikalischen Definition des Schattens, geht es im *Peter Schlemihl* um das Solide:

Die Finanzwissenschaft belehrt uns hinlänglich über die Wichtigkeit des Geldes: die des Schattens ist minder allgemein anerkannt. Mein besonnener Freund hat sich nach dem Gelde gelüsten lassen, dessen Wert er kannte und nicht an das Solide gedacht.⁹

Im Chamissoischen Sinne ist dies die Seite der Persönlichkeit, die sich nicht durch die Scheinwerte einer vordergründigen und flüchtigen Welt bestechen läßt. Das gilt auch für Reinhold Messner, der zwar mit seinen bergsteigerischen Erfolgen seinen wirtschaftlichen Erfolg steigern, aber seelisch nicht von ihnen leben konnte. Messner handelte immer nach dem Lustprinzip. Seine Honorare und alle Lobreden konnten seinen «Hunger nach Leben nicht sättigen»¹⁰. Es wäre zu einfach, eine fiktive und eine reale Person ineins zu setzen. Reinhold Messner ist nicht Peter Schlemihl. Es kann jedoch sein, daß sich Fiktion und Realität gelegentlich treffen, parallel laufen und sich wieder entfernen.

III.

Geboren 1944 in Südtirol, wuchs Reinhold Messner als zweites von neun Lehrerkindern im Dolomitenal Villnöss unter Bauern auf. Mit fünf

⁷ Reinhold Messner: *Der nackte Berg. Nanga Parbat - Bruder, Tod und Einsamkeit*. München 2003 (Serie Piper 3921), S. 298. Im Folgenden abgekürzt: RMNa.

⁸ Adelbert von Chamisso: *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Hg. von Werner Feudel und Christel Laufer. München, Wien 1982, S. 113. Im Folgenden zitiert: SW II.

⁹ Zit. in: Hildebrandt 1998, S. 34.

¹⁰ Reinhold Messner: *Die weiße Einsamkeit. Mein langer Weg zum Nanga Parbat*. München 2003, S. 113. Im Folgenden abgekürzt: RMWeiE.

Jahren bestieg er das erste Mal einen Dreitausender, mit 15 wurde er ein besessener Felskletterer, bald auch Eisgeher. 1986 bestieg er als erster Mensch alle 14 Achttausender. In den 90er Jahren durchquerte er zu Fuß die Arktis, Grönland, Tibet und die Wüste Takla Makan. Nach einer Pakistan-Expedition behauptete er, dem legendären Schneewesen Yeti begegnet zu sein. Am Anfang seiner Biographie steht – wie am Beginn fast aller Künstlerromane der Romantik – das Motiv des Aufbruchs aus beengten Verhältnissen:

Dieses Zurückerinnern in die Kindheit ist verbunden mit den Eltern, mit der größer werdenden Familie, mit Enge, mit Tieren und mit Wald. [...] Diese Enge war eine räumliche Enge, viel Emotionen auf engem Raum und wenig Platz für das Ego.¹¹

Reinhold Messner fühlte sich zu Berglandschaften hingezogen, weil er der häuslichen und geographischen Enge entkommen wollte. Sie bildeten eine Gegenwelt zur gesellschaftlichen Realität. Der tiefe Eindruck, den er als Kind unter den Geisler-Spitzen erlebte, hat ihn lebenslänglich geprägt:

Es war ein so überwältigender Eindruck, daß ich erschrocken und glücklich zugleich war. Da kann man nie hinaufsteigen, dachte ich.¹²

Beim Anblick der Geisler-Spitzen erlebte Reinhold Messner so etwas wie die Unendlichkeit, die er damals weder als Begriff noch als mathematische Vorstellung kannte: «Aber da war Unendlichkeit. So wie ich sie später nie mehr erfahren habe»¹³. Endlichkeit stand vor dem Tor seines Lebens und der Romantik. Daraus entsprang die unerfüllbare Sehnsucht einer ganzen Epoche. Damit hängt auch das ständige Hin- und Hergerissensein zwischen Aufbruch und Heimkehr, zwischen Nomadendasein und Seßhaftigkeit zusammen. In seinem Buch *Nie zurück* hat sich Reinhold Messner zum «Krankheitsbild» des romantischen Menschen bekannt:

Das “Nie zurück” ist mein ewiger Konflikt. Das Gestern füllt mich nicht aus, und die Neugierde wächst dorthin, wo ich noch nicht war. Obwohl ich Angst habe vor dem nächsten Grenzgang, komme ich nicht davon los. Als gäbe es kein Zurück mehr.¹⁴

Seine Grenzgänge erscheinen ihm wie eine Art Selbstmordversuch, zu-

¹¹ RMGr, S. 7 f.

¹² Ebd., S. 14.

¹³ Ebd., S. 14.

¹⁴ RMNie, S. 260.

gleich aber auch wie die Überwindung des Selbstmords. Reinhold Messners Unterwegssein spiegelt seine Zerrissenheit:

Denn es ist schizophran, wenn jemand daheim ist bei seiner Frau und sagt, ich will zum Nordpol, und dann ist er am Nordpol und denkt nur an seine Frau.¹⁵

Vor ihrer Scheidung 1977 sagte seine Frau Ursula Demeter:

Von allen Expeditionen schreibst du mir lange sehnsuchtsvolle Briefe, wie sehr du mich vermißt; dann, zwei Wochen daheim, bist du schon wieder unterwegs.¹⁶

Thematisiert ist dieser romantische Wesenszug auch in Chamissos autobiographisch-allegorischer Erzählung *Adelberts Fabel* von 1806:

Umsonst raffte Adelbert, der besinnungslos und erstarrt lag, wie das Eis selbst, das ihn hielt, schnell seine Lebensgeister zusammen, und schrie ihr nach, flehend um Erbarmen, und weinte laut, und streckte seine Hände nach ihr – sie war entrückt, und es standen nur noch vor ihm da die düstern kalten Eismauern, die ihn umfingen.¹⁷

Reinhold Messner betrachtet die Natur wie die Romantiker, die auf Spinoza und seinen Pantheismus zurückgreifen, als Einheit. Auch er weigert sich, eine scharfe Trennung zwischen Gott, Natur und dem erkennenden Subjekt vorzunehmen. Messner ist davon überzeugt, daß die göttlichen Fähigkeiten im Detail und im Ganzen stecken. Wer den Pantheismus, das Allgott-Verständnis akzeptiert, für den ist Reinhold Messner religiös. Er ordnet sich der Schöpfung als göttliche Dimension unter und betet manchmal sogar:

Aus dem Fenster schauen und die Steine draußen als harmonisch empfinden, den Vögeln zuhören, durch den Wald gehen, das ist für mich Gebet.¹⁸

Er kann nur an etwas glauben, das er real nicht fassen kann. Alles, was sicht- und wahrnehmbar ist, hat für ihn mit Glauben nichts zu tun:

Wir Menschen haben den großen Fehler begangen, Gott definieren zu wollen, obwohl das jenseits unserer Möglichkeiten liegt.¹⁹

¹⁵ RMPH, S. 35. Vgl. auch: ebd., S. 165 und RMGr, S. 120.

¹⁶ RMWeiE, S. 100.

¹⁷ SW II, S. 9.

¹⁸ Ebd., S. 124.

¹⁹ <http://www.spiegel.de/sptv/themenabend/0,1518,177583-2,00.html> (Stand: 05.06. 03).

Was die menschliche Seele befriedigt, ist das, was er «erhaben» nennt. Es kann bewundert werden und ist eine Art Anerkennung des Jenseitigen²⁰. Da wir aber ständig abgelenkt sind, ist uns das Erhabene abhanden gekommen²¹:

Gewiss können wir den Mount Everest per Hubschrauber besteigen – doch die Chance zur Begegnung mit dem Jenseitigen, dem Grenzwertigen, die wäre vertan.²²

Die Hybris, die Grenze zum Erhabenen zu überschreiten, ist ein lebensgefährlicher Akt:

Es gibt Grenzen, die wir zu respektieren haben. Wer diese Grenzen überspringen will, spielt als Industrieller unter Umständen mit der Zerstörung der Umwelt, als Sportler nicht selten mit Drogen, als Grenzgänger mit dem Tod.²³

Der Grenzgänger – im Messnerschen Sinne – ist also jemand, der die Natur und das Erhabene in ihr weder bekämpfen, erobern oder dominieren will:

Abenteurer ist ein Wort, was ich nicht mehr so gern gebrauche. Heute wird das Abenteuer im Reisebüro verkauft. Mit Rückversicherung, Animation und Hotelzimmer inklusive. Abenteuer, das man organisiert, ist kein Abenteuer, deshalb nenne ich mich lieber einen Grenzgänger. Jemand, der versucht, an der Grenze des Machbaren noch ein Stück weiter hinaus zu kommen und lebendig zurückzukehren.²⁴

Ihm geht es um die Lösung eines Problems, das zuvor noch niemand gelöst hat²⁵. Den Grenzgang definiert er als ein Unterwegssein auf Mess(n)ers Schneide mit gesunder Heimkehr²⁶. Stößt er selbst an seine Grenzen, bekommt er Angst. Sie ist dabei ein Regulativ, ein Zaun, der ihm sagt: «Bis hier her und nicht weiter»²⁷.

²⁰ *Die Kunst des Bergsteigens*. In: *Hamburger Abendblatt*. <http://www.abendblatt.de/daten/2003/01/04/110184.htm?PRX=1> (Stand: 06.05.03).

²¹ Ebd., S. 116.

²² <http://www.ottoschily.com/gesprach/imgesp26.html> (Stand: 10.06.03).

²³ RMB_e, S. 192.

²⁴ <http://www.subway-net.de/magazin/1998/12yeti.shtml> (Stand: 24.6.03).

²⁵ Vgl. RMN_{ie}, S. 162.

²⁶ RMG_r, S. 114.

²⁷ www.zdf.de/inhalt/27/0,1872,2005851,00html (Stand: 22.05.03).

IV.

Das Problem der Grenzüberschreitung findet bereits in einem Brief der romantischen Schriftstellerin Rahel Varnhagen vom am 5. Februar 1816 an ihren Bruder Ludwig Robert seine Entsprechung:

Alte gebildete Völker hatten Säulen zu den Grenzen der Welt. Jetzt aber, wo die ganze Erde bereiset, gekannt, Kompaß, Teleskop, Druckerei, Menschenrechte, und wer weiß alles was erfunden ist, was allenthalben geschehen ist, und doch die Urbedürfnisse, Nahrung, Vermehrung, das höhere und höhere Wollen, fortexistieren: wie sollen die alten Sittenerfindungen noch vorhalten [...]? Daran, glaube ich, krankt die jetzige Welt, so mannigfaltig ausgebildet, groß und allgemein war diese Krankheit noch in keinem uns bekannt gewordenen Zeitpunkt, obgleich sie nur nach und nach diese Ausbreitung gewinnen konnte, wozu eine ewige Anlage da war.²⁸

Damit beginnt auch die verhängnisvolle Geschichte von Peter Schlemihl: Nach einer anstrengenden Seefahrt zurückgekehrt, begegnet er in der Gartengesellschaft des Reichen Herrn John einem grauen Mann. Es ist der Teufel selbst, der aus seiner Rocktasche hervorzaubert, was auch immer gewünscht wird: Wundpflaster, ein Fernrohr, einen türkischen Teppich, ein Zelt, drei gesattelte Pferde. Peter Schlemihl verkauft ihm für ein stets mit Gold angefülltes Glückssäckel seinen Schatten. Die Schattenlosigkeit macht ihn jedoch zum Unglücksmenschen, der von Ort zu Ort zieht und von den Menschen gemieden wird. Der Versuch, sein bürgerliches Leben wieder aufzunehmen, scheitert ebenso wie die Liebe zu seiner Geliebte Mina. Aus der Gesellschaft verstoßen, wandert er mit Siebenmeilenstiefeln als einsamer Naturforscher durch die Welt.

Betrachtet man nun den Anfang dieser Dichtung, die Gartenszenerie, genauer, fällt auf, daß sie Chamisso in Anbindung an die Meerstraße von Gibraltar entworfen haben könnte:

Nachdem ich die lange Norderstraße hinaufgestiegen, und das Tor erreicht, sah ich bald die Säulen durch das Grüne schimmern – “also hier”, dachte ich. Ich wischte den Staub von meinen Füßen mit meinem Schnupftuch ab, setzte mein Halstuch in Ordnung, und zog in Gottes Namen die Klingel.²⁹

²⁸ Rahel Varnhagen. *Briefe und Aufzeichnungen*. Hg. von Dieter Bähz. Frankfurt a. M. 1986, S. 260.

²⁹ SW II, S. 23.

Die Säulen deuten möglicherweise auf die von Herakles gegen den Atlantik hin errichteten zwei Säulen. Sie bezeichnen die naturgegebenen Grenzen des Raums und des unerlaubten Wagemuts mit dem Geltungsbereich der machthabenden Götter. Sie zu überschreiten haben die Lebenden keine Macht. Auf seiner Reise wird Peter Schlemihl die durch die Columnae fatales markierte Schwelle überschreiten und «aus dem Wege kommen»³⁰. In sein Tagebuch der Weltreise notierte Chamisso später:

Aber der Mensch ist ein geistiges Tier, und mit dem Feuer, das er sich geraubt, erkennt er auf der Erde keine Schranken.³¹

Die Siebenmeilenstiefel verweisen gleichsam auf den mächtigen Zeitgeist, der als rastloses Erfragen der Dinge das Leben bestimmt – ein aktuelles Erbe:

Der Mensch wird nie die letzte aller Weisheiten erkennen. Er wird diese Welt weder wissenschaftlich, mathematisch, physikalisch, chemisch noch emotional bis zur letzten Konsequenz aufschlüsseln. Würde er sie bis zur letzten Frage aufschlüsseln, wäre sie kaputt.³²

Mit den Siebenmeilenstiefeln verbunden ist aber auch die Vergötterung der «Schein»-Zeit und ihre negative Überwindung: «Viele Menschen tun auch so, als ob sie ewig lebten»³³. Auf ihren Reisen, die möglichst weit weg führen, bilden sie sich ein, sich den Tod vom Leib halten zu können. Aber in der Eile vergessen sie ihre Seele. Auch Chamissos literarische Figur neigt dazu, den Tod aus der eigenen Lebensrechnung auszuschließen. Ihr ergeht es mit den Siebenmeilenstiefeln wie dem Zauberlehrling mit dem Besen aus Goethes berühmter Ballade. In den Dienst genommen, gerät das wundersame Werkzeug unversehens außer Kontrolle. Es führt ein nicht mehr steuerbares Eigenleben. Schlemihl wird, nachdem ihn die Siebenmeilenstiefel mit äußerster Geschwindigkeit über die Grenzen der Gegenwart hinausbefördert haben, zum umherirrenden Fremdling, dem zwischenmenschliche Beziehungen fortan mißlingen. In seiner Besessenheit für die Berge hat Reinhold Messner zuerst den Bruder und dann die Ehefrau, mit der er seit 1971 zusammenlebte, verloren. Ursula Demeter:

³⁰ Ebd., S. 71.

³¹ Ebd., S. 198.

³² RMGr, S. 125.

³³ Ebd., S. 71.

Mehr und mehr litt ich unter der Schizophrenie, dem Mann, den ich liebte, mit allen Mitteln zu helfen, damit er wieder und wieder auf Exkursionen gehen konnte, und dann, wenn er abgereist war, wie ein Tier zu leiden aus Angst, daß er in einer dieser monströsen Wände sterben könnte.³⁴

1977 läßt sie sich scheiden. Reinhold Messner, der sehr darunter leidet, ergreift es wie Peter Schlemihl, der seine Geliebte verloren hat:

Mina, wie ich damals weinte, als ich dich verlor, so wein ich jetzt, dich auch in mir verloren zu haben.³⁵

In Messners «Passion für Limits» zeigt sich das Verhaltensmuster eines besessenen Menschen: «In der Freiheit, aufzubrechen, wie und wohin ich will, liegen Ohnmacht und Zwang gleichermaßen»³⁶. Beide sind auch in Chamissos Dichtung angelegt: Die Gegenden, die Peter Schlemihl durchläuft, erwecken den Eindruck immer rascher wechselnder Filmsequenzen. Gleichzeitig ist damit auch eine Erfahrung von Reinhold Messner beschrieben:

Wenn ich einen Monat lang gegangen bin – es liegen dann Leben hinter mir – und noch zwei Monate zu gehen habe, spüre ich auch kein Raumempfinden mehr. [...] Da ist Raumempfinden nur noch Eingebettetsein in der Unendlichkeit.³⁷

Im Gegensatz zu den Grenzgängen von Reinhold Messner, der sich seiner Risiken bewußt ist, korrespondieren in Schlemihls Tun ständig subjektive Hybris und tödliche Leere. Die Siebenmeilenstiefel führen zu einer Intensivierung, damit aber auch zu einer Verkürzung seines Lebens. Mithilfe der Stiefel gelangt er von Nordasien über den Polargletscher nach Grönland und Amerika, von der Halbinsel Malakka nach Sumatra, Bali und Lamboc. Doch ihm gelingt es nicht, seinen Fuß von Lombok aus weiter nach Borneo, Celebes, den Molukken, Neuguinea, Australien und den Korallenriffen des Pazifiks zu setzen. Vor der Katastrophe, dem Sturz von einem nackten Felsen ins Meer, erkennt Peter Schlemihl, daß er seine «Pantoffeln wegwerfen» muß – eine Messnersche Erkenntnis:

³⁴ In: RMWeiE, S. 86.

³⁵ SW II, S. 39.

³⁶ RMNie, S. 115.

³⁷ RMGr, S. 104.

Nur indem ich weglasse, Ballast abwerfe, die Schleppe verkürze, kann ich elegant laufen und steigen.³⁸

V.

Erst das häufige Scheitern machte Reinhold Messners Tun sinnvoll³⁹:

Fehlschläge haben mir Antworten auf meine Ängste gegeben, Erfolge nicht. Rückzüge brachten mich weiter im Leben als Erfolge.⁴⁰

Das gilt auch für Peter Schlemihl, der noch vor seinem Sturz die neue Lebensweise eines privatisierenden Gelehrten entfaltet: Um seiner Bestimmung als Naturwissenschaftler gerecht zu werden, beschafft er sich «Hemmschuhe», mit denen er nach Bedarf das Tempo seiner Fortbewegung wieder abbremsen kann. Sie bewirken in ihm ein Gefühl für die *dignitas naturae* und reduzieren seine Möglichkeiten auf Menschenmaß. Dem enteilenden Moment des Lebens, der durch die zufällig gefundenen Siebenmeilenstiefel dargestellt ist, wird damit ein statisches «Element» der Begrenzung entgegengestellt. Durch frühe Schuld von der menschlichen Gesellschaft ausgeschlossen, wurde Peter Schlemihl zum «Ersatz» an die übergeschichtliche Gesetzmäßigkeit der Natur «gewiesen»⁴¹. Daß auch Reinhold Messner mit «Schuld» beladen und seine Nanga-Parbat-Darstellung von 1970 anzuzweifeln sei, ist ein Vorwurf ehemaliger Expeditionsmitglieder. Die konzentrierte Aktion belastet ihn wie Peter Schlemihls Schattenlosigkeit⁴².

Das Scheitern hat beide auf ein menschliches Maß zurückgeworfen. Diese Extremerfahrungen der Begrenzung – basierend auf Versuch und Irrtum – führten zum «Erwachsensein»:

Unsere Menschwerdung geschieht also in der Erkenntnis, daß wir begrenzt sind – geistig, körperlich begrenzt.⁴³

Die Erfahrung der Begrenztheit hat auch Peter Schlemihl gewonnen:

Es sind mir während einer langen Krankheit Haare, Nägel und Schatten ausgegangen. Seht, Vater, in meinem Alter, die Haare, die ich wie-

³⁸ RMBe, S. 104.

³⁹ Ebd., S. 11.

⁴⁰ RMNie, S. 259.

⁴¹ Ebd., S. 72.

⁴² «Ich werde meinen Bruder finden». Messner will zum Nanga Parbat. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17.06.2003), S. 9.

⁴³ RMGr, S. 127.

der gekriegt habe, ganz weiß, die Nägel sehr kurz, und der Schatten, der will noch nicht wieder wachsen.⁴⁴

Schlemihl findet sich nach seiner Wanderung «sehr verändert, schwach und krank»⁴⁵. Sein Haar ist ergraut: «Bin ich denn so alt worden?»⁴⁶. Das Altern vor der Zeit sammelt sich auch in der Lebenstragödie von Reinhold Messner, die am Anfang seiner Identität als Grenzgänger steht. Nach seiner Nanga-Parbat-Expedition von 1970 fragte er sich: «War das noch ich? Im Spiegel habe ich mich nicht wiedererkannt. So alt und grau sah ich aus!»⁴⁷ Zum schicksalhaften Wendepunkt in seinem Leben sei kurz ausgeholt:

Zu seinem ersten Achttausender, dem Nanga Parbat, begleitete ihn sein zwei Jahre jüngerer Lieblingsbruder Günther. Das Klettern war für beide wie eine Therapie:

Obwohl Günther mit anderen Traumata kämpft als ich, sind wir züversichtlich, was unser Leben betrifft. Günther ist unzufrieden mit seinem Beruf, ich bin besessen vom Höher, Schwieriger, Weiter.⁴⁸

Beide verstanden das Alpensteigen als eine «Möglichkeit zur Selbstäußerung außerhalb des Dschungels der Städte, wo wachsende Bürokratie, lähmende Versicherung und bürgerliche Intoleranz mehr und mehr zu einer Art Knast»⁴⁹ (Tagebuch, Weihnachten 1969) wurden. Die mächtige Rupalwand des Nanga Parbat (Nackter Berg), der fast zeitgleich mit dem 1500 Kilometer Luftlinie entfernten Mount Everest «entdeckt» wurde, fällt mehr als vier Kilometer in die Tiefe. Viele Bergsteiger sind an seinen Felswänden gescheitert. In den 30er Jahren kam auch der berühmte Alpinist Willy Merkl bei dem Versuch ums Leben, die erste Eiswand der Erde zu bezwingen. Sein Halbbruder Karl Maria Herrligkoffer war nach dieser Tragödie besessen von diesem Berg. Er wollte den Kampf um ihn als Vermächtnis seines Bruders fortführen. Immer wieder startete er große Expeditionen in den Himalaya. So auch 1970. Mit dabei waren auch der damals noch unbekannte Reinhold Messner und sein Bruder Günther. Die Herrligkoffer-Expedition war gewissermaßen ihre Eintrittskarte in den Himalaya. Vermutlich hätten sie sich ohne diese Unterstützung eine sol-

⁴⁴ SW II, S. 70.

⁴⁵ Ebd., S. 61.

⁴⁶ Ebd., S. 39.

⁴⁷ RMNa, S. 285.

⁴⁸ Ebd., S. 99.

⁴⁹ RMBc, S. 50.

che Bergtour niemals leisten können. Die folgende Tagebucheintragung von Günther Messner erinnert an die schicksalhafte Begegnung Peter Schlemihls mit dem grauen Mann, der niemand Geringeres als der Teufel selbst ist:

Der Berg war für uns zwar bestiegen, sein Mythos aber existierte weiter, vor allem in der Rupalwand. Dieser Mythos hatte eine erstaunliche Kraft, und sie weckte in uns die Bereitschaft, die Logistik der Expeditionsleitung zu überlassen. Wir wären auch mit dem Teufel (!) hinaufgegangen.⁵⁰

Herrligkoffer erinnert nicht nur äußerlich an den Grauen aus der wundersamen Geschichte. Der graue Mann bittet Schlemihl auch um Vertragsunterzeichnung: «Kraft dieser meiner Unterschrift vermache ich dem Inhaber dieses meine Seele nach ihrer natürlichen Trennung von meinem Leibe»⁵¹. Herrligkoffer, der auf seiner Exklusivität der Berichterstattung bestand (obwohl er nie in Gipfelnähe kam), legte Reinhold Messner später ebenfalls ein Papier mit einer haarsträubenden Erklärung vor:

Reinhold Messner gibt zu, daß er den Abstieg über die Diamirflanke geplant hatte, als er auf der Diamirseite biwakierte. – Erst in den Morgenstunden wurde sein Bruder schwer höhenkrank, und die beiden Messners riefen von 6 bis 9 Uhr um Hilfe in die Merkl-Rinne hinab. Noch bevor die zweite Seilschaft Hilfe bringen konnte, starb sein Bruder Günther den Bergtod.⁵²

Eine Verfälschung der Tatsachen. Die gemeinsame Expedition ohne Wärmeschutz, Seil und künstlichen Sauerstoff hatte zwar nach 40 Tagen «Erfolg» -

Aber um welchen Preis! Mein Bruder Günther starb, ich erlitt schwere Erfrierungen. Nach der Amputation von Zehen und Fingerkuppen war ich Invalide. Ich mußte erst wieder gehen lernen.⁵³

Als eingeladene Teilnehmer der Expedition hatten die Brüder Messner ihren Anteil zu bezahlen und einen Vertrag zu unterschreiben. Herrligkoffer, der darin rechte und Pflichten festgelegt hatte, erwies sich als führungsschwach. Beide planten den Gipfelgang auf eigene Faust. Das schicksalhaft Unausweichliche geschah nicht im Augenblick der Erfüllung,

⁵⁰ RMNa, S. 103.

⁵¹ SW II, S. 51.

⁵² RMNa, S. 305.

⁵³ RMBc, S. 24.

dem Erreichen des Gipfels, sondern beim dreitägigen Abstieg über die unbekannte Diamir-Seite: Der höhenkranke Günther wird vermutlich am Wandfuß von einer Eislawine erschlagen. Reinhold Messner schreibt am 27. Juni 1970 ins Tagebuch:

Günther, der mir aus eigenem Entschluß nachgestiegen ist, holt mich ein. Auch er ist ohne Ausrüstung geklettert und schneller als ich. [...] Am späten Nachmittag sind wir ganz oben. Wir bleiben nicht lange. Erst nach dem Abstieg vom höchsten Punkt merke ich, daß Günther unsicher ist. Er schwankt oft, bleibt hocken. Das schnelle Nachsteigen hat ihn erschöpft, vielleicht höhenkrank gemacht.⁵⁴

Erschöpfung und Trance machen beide benommen⁵⁵. Reinholds Weg führt in eine lawinenfreie Zone:

Ich warte auf meinen Bruder. [...] Halluzinationen narren mich. [...] Lawinen haben sich zu riesigen Kegeln aufgehäuft. Ich suche, rufe. Obwohl ich später weiß, daß er tot ist, suche ich in den Lawinenkegeln eine Nacht lang nach ihm. Es ist, als ob sich Ratio und Emotion in mir widersprächen. Ich rede mit mir selbst, als sei ich zwei Wesen. Die ganze Tragödie erlebe ich jetzt als Zuschauer und Hauptdarsteller zugleich.⁵⁶ (29. Juni)

Acht Jahre später, am 9. August 1978, notiert er, daß der fehlende Partner in Grenzsituationen offensichtlich durch die Fähigkeit des Menschen substituiert wird, sich in zwei oder mehrere Persönlichkeiten zu spalten⁵⁷. In romantischen Erzählungen wie der Schlemihl-Dichtung enthält die Begegnung mit solchen «Bild-Gespenstern» Todessignale. Besondere Bedeutung verlangt das Prinzip der Doppelung in Peters erstem Traum. Die äußeren Ereignisse entsprechen hier einer Vorstellung, den man «Todeskomplex» nennen kann:

Da träumt' es mir von Dir [Chamisso, A.H.], es ward mir, als stünde ich hinter der Glastüre Deines kleinen Zimmers, und sähe Dich von da an Deinem Arbeitstische zwischen einem Skelett und einem Bunde getrockneter Pflanzen sitzen, vor dir waren Haller, Humboldt und Linné aufgeschlagen, auf Deinem Sofa lagen ein Band Goethe und der «Zauberring», ich betrachtete Dich lange und jedes Ding in Deiner Stube, und dann Dich wieder, Du rührtest Dich aber nicht, Du

⁵⁴ Ebd., S. 76.

⁵⁵ Ebd. S. 78.

⁵⁶ Ebd., S. 79.

⁵⁷ Ebd., S. 129.

holtest auch nicht Atem, Du warst tot. Ich erwachte. Es schien noch sehr früh zu sein.⁵⁸

Die Erfahrung einer Persönlichkeitsspaltung in Grenzsituationen gehört zur romantischen Literatur wie der Wechsel vom Geheimnisvollen zum Realen, vom Leben zum Tod. Grenzüberschreitungen erlebt auch Reinhold Messner an seinem Schicksalsberg:

Bei dieser Expedition bin ich gestorben. Nicht physisch gestorben – ich glaube nicht an die Auferstehung -, gestorben waren Geist, Wille und Hoffen.⁵⁹

Ohnmachtsanfälle wechseln am 1. Juli 1970 mit intensiven Wachzuständen ab. Das Motiv der Besinnungslosigkeit, das die unausweichliche Katastrophe bezeichnet, erscheint auch in Chamissos Dichtung: Peter Schlemihl wird besinnungslos und fällt hin. In einem Interview bestätigt Reinhold Messner einmal mehr seine Erkenntnis,

[...] daß wir alle Sterbende sind, d. h. wir sind begrenzt in unserer Zeit. Und heute – eine Erfahrung von damals – wenn ich nicht sicher bin in meinem Leben, was soll ich jetzt eigentlich machen, an einer Lebenswegkreuzung, stelle ich mich ans Ende des Lebens, so wie ich am Nanga Parbat schon einmal stand, und frage mich, was ist denn vom Ende her wichtig.⁶⁰

Das vorherige Leben ist in Grenzsituationen plötzlich abgeschlossen, und ein neues beginnt. Reinhold Messner tat nach dieser Todesnähe nur noch, was er für sich als wichtig empfand. «Seitdem änderten sich in etwas mein Schicksal und meine Lebensweise»⁶¹, heißt es auch im *Peter Schlemihl*.

Vergangenes Leben erfaßt sich für Reinhold Messner in der Macht und Andacht erinnerter Bilder: «Ich bestehe aus Erinnerungen. Mehr noch bestehe ich aus Tagträumen»⁶². Immer noch sucht er seinen Bruder: «Wenn meist auch nur im Traum»⁶³. Ein Jahr nach der Tragödie rollen ihm die Bilder wie im Film vor seinem geistigen Auge ab:

⁵⁸ SW II, S. 31.

⁵⁹ RMWeiE, S. 27.

⁶⁰ <http://www.dradio.de/cgi-bin/es/neu-buchtipp/134.print> (Stand: 05.06.03).

⁶¹ SW II, S. 36.

⁶² RMBc, S. 86.

⁶³ RMWeiE, S. 14.

Ich sehe Günther in Alpträumen, wie er über den Gletscher kriecht.
Als lebe er noch, sehe ich ihn vor mir. Unverändert in Alter und
Aussehen.⁶⁴

Mit seinen Träumen hat er immer wieder versucht, seinen Bruder Günther festzuhalten, «und ihn gleichzeitig Stück für Stück loszulassen»⁶⁵. Der folgende Traumbericht Peter Schlemihls dürfte mit einer solchen Erfahrung in Zusammenhang stehen:

Ich konnte die beweglichen, leicht verwehten, lieblichen Gestalten weder festhalten noch deuten; aber ich weiß, daß ich gerne solchen Traum träumte und mich vor dem Erwachen in acht nahm; ich wachte wirklich schon, und hielt noch die Augen zu, um die weichenden Erscheinungen länger vor meiner Seele zu behalten.⁶⁶

Aufs intensivste vermittelt die Traumszene hier das sehnsuchtsvolle Streben nach Seelenunion mit den Toten:

Anmutige Bilder verwoben sich mir im luftigen Tanze zu einem gefälligen Traum. Mina, einen Blumenkranz in den Haaren, schwebte an mir vorüber, und lächelte mich freundlich an. Auch der ehrliche Bendel war mit Blumen bekränzt, und eilte mit freundlichem Gruße vorüber.⁶⁷

Chamisso selbst wurde auffallend früh und sehr persönlich mit dem Tod konfrontiert. Im Jahre 1796 starb sein Lieblingsbruder Prudent bei dem Versuch, einen Jungen aus der Spree zu retten. Im August 1802 mußte er den schwer erkrankten Bruder Eugène nach Frankreich zu den Eltern bringen, wo dieser in den Armen der Mutter starb. Von seinem Bruder Hippolyte erhielt er im Dezember 1806 die Nachricht, daß seine Eltern inzwischen gestorben sind. Am Ende seines Lebens wurde ihm die Kindheit zur Er-Innerung an die verlorene Heimat. Sie trat ihm nun bildlich vor das geistige Auge:

[...] die Jahre wurden zurückgeschraubt, ich war wieder im Vaterhause, und meine toten und verschollenen Gestalten umringten mich, sich in alltäglicher Gewöhnlichkeit bewegend, als sei ich nie über die Jahre hinausgewachsen, als habe der Tod sie nicht gemäht.⁶⁸

⁶⁴ Ebd., S. 70.

⁶⁵ RMNa, S. 40.

⁶⁶ SW II, S. 68.

⁶⁷ Ebd., S. 68 f.

⁶⁸ Adelbert von Chamisso: *Reise um die Welt mit der Romanzöfischen Entdeckungs-Expedition in den Jahren 1815-1818*. In: SW II, S. 200.

Peter Schlemihl kehrt in einem Hospitium unter christlicher Aufsicht zum Bewußtsein zurück. An seinem Bett stehen die Geliebte Mina und der ehemals treue Diener Bendel. Er hatte mit dem restlichen Gold eine Stiftung ins Leben gerufen, in dem Peter Schlemihl nach fiebriger Erschöpfung als Patient Numero Zwölf genest. Es heißt das «Schlemihlium». Eine weitere Parallele zu Reinhold Messner, der im Sommer 2000 zum Nanga Parbat zurückkehrte. Beim Abstieg durch das Diamirtal in der Kashmir-Region in Pakistan versprach er den Leuten von Ser, eine Schule zu finanzieren, denn nach Diamirai ist es für die Kinder zu weit. Messner zeichnete einen Plan und garantierte die Bereitstellung der Geldmittel. Fünf Jahre bezahlt er den Schulbetrieb⁶⁹. Anfang Juni 2003 weihte er im Diamirtal die «Günther-Messner-Schule» ein, die 50 Kinder beherbergt.

VI.

Wie Peter Schlemihl im «Schlemihlium», so hielt sich Reinhold Messner im Sommer 1970 monatelang in einem Krankenzimmer auf – in der Gefäßabteilung der Innsbrucker Universitätsklinik. Ist Mina die fürsorgende Geliebte in der Dichtung, so war Ursula Demeter der menschliche Halt im wahren Leben. Sie half Reinhold Messner, «die Schuld zu tragen, überlebt zu haben»⁷⁰. Die Frau von Max von Kienlin, der an der Nanga Parbat-Expedition teilgenommen hatte, gab ihm Lebenslust und Sicherheit, wieder in sein Leben aufzubrechen. Und sie teilte seine Verzweiflung. Beide führten lange Gespräche und wurden Freunde. Eine Affäre, wie damals angedichtet, hatten sie zu dieser Zeit allerdings nicht. Die Liebe kam später.

Messners Tagebuchaufzeichnungen belegen eindrucksvoll, daß er häufig das Gefühl hatte, am Fuße des Nanga Parbat gestorben zu sein, und jetzt sein zweites Leben beginnt:

Das Wissen, daß mein Leben begrenzt ist, gibt ihm eine eindeutige Richtung. Der Tod ist nicht Ziel, aber Angelpunkt des Lebens.⁷¹

Als Kontrast zum ständigen Unterwegssein hat Chamisso am Ende seiner Schlemihl-Dichtung die Gestalt des Anachoreten, des Weltentsagenden, gewählt. Die Versenkung in sein Inneres ist verknüpft mit der Wahl eines außerzeitlichen Aufenthaltsortes – der thebanischen Wüste:

⁶⁹ Vgl. RMWerE, S. 295 und S. 344.

⁷⁰ RMWeiE, S. 13.

⁷¹ RMBe, S. 79.

Wie ich durch Ägypten die alten Pyramiden und Tempel angaffte, erblickte ich in der Wüste, unfern des hunderttorigen Theben, die Höhlen, wo christliche Einsiedler sonst wohnten.⁷²

Nach historischer Überlieferung gingen die Anachoreten in die Wüste, um Gott näher zu kommen. In Chamissos wundersamer Geschichte lernt Peter Schlemihl unter den Eremiten der Thebais die Chance des Innehaltens. In den 90er Jahren durchquerte Reinhold Messner zu Fuß die Wüste Takla Makan – nicht zuletzt, weil klare Erkenntnisse in kargen Landschaften reifen: «Was ich in der Wüste suchte, war Zuflucht in der Wildnis, die immer mit Begrenztheit zu tun hat: als Hilfe für meine orientierungslose Seele»⁷³. Für ihn ist die Wüste das schwierigste Gelände auf der Erde, weil sie das Ende und die Hoffnungslosigkeit ausdrückt:

Vielleicht sind Religionsstifter deshalb dorthin gegangen. Und wenn sie wiederkamen, brachten sie den Menschen Hoffnung mit und eine neue Ordnung und Visionen.⁷⁴

Chamissos Wahl für Schlemihls Aufenthalt in der Wüste ist auch biographisch bedingt. So äußerte er sich im August 1810 über das Einsiedlertum:

Die See, die Schweiz und die Wüste ist der räumliche Bereich, in dem man am wenigsten an irgendwelche Dinge gefesselt wird. Die Rheinufer ziehen jetzt meinen Sinn gewaltiger an, denn alle Kunst und Wissenschaft und Menschenverkehr. [...] ich werde auch noch einmal ein Einsiedler.⁷⁵

Höhlen dienen Peter Schlemihl am Ende als Zuflucht und Stützpunkt. Von hier aus blickt er in die Welt hinaus. Symbolisieren Berggipfel das klare und kalte Licht, so stehen die (Berg-)Höhlen für Dämmerung und das Ungewisse. Auch Reinhold Messner würde sich am Ende gern «in eine Höhle zurückziehen»⁷⁶:

⁷² SW II, S. 72.

⁷³ RMSp, S. 293.

⁷⁴ Ebd., S. 294.

⁷⁵ *Chamissos Werke in 5 Teilen*. [Auf Grund der Hempelschen Ausgabe] neu herausgegeben mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Max Sydow. Bd. 1 Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart 1908/1909, S. LXXIV.

⁷⁶ 10.01.2003 (dpa). <http://www.glaubeaktuell.net/portal/journal/journal.php?IDD=1042185850> (Stand: 07.05.03).

Im Winter irgendwo in einer Stadtwohnung leben, im Sommer in einer Höhle im Gebirge, das ist meine Vorstellung.⁷⁷

Rückblickend gliedert sich Messners Leben in mehrere Phasen: Zuerst war er ein Felskletterer, dann ein Höhenbergsteiger. In der dritten Phase durchquerte er die großen Wüsten:

Das ist wieder etwas anderes. Die Antarktis und die Wüste von Talka Makan habe ich durchquert, Grönland der Länge nach. Ich habe aber noch das größte Projekt übrig.⁷⁸

Es ist eine 3000 Kilometer lange Wüstenwanderung⁷⁹. Dafür braucht man vor allem seelische Ausdauer, die im Alter zunimmt⁸⁰. Sie geht einher mit Erfahrungen wie Distanz, Toleranz und Wissen. Diese «Weisheit» bedeutet aber noch mehr:

Mit allen Sinnen, mit dem Herzen, mit dem Verstand begriffen haben, wie limitiert wir sind. Weisesein bedeutet vor allem das Erkennen und Anerkennen der menschlichen Grenzen.⁸¹

Daß Peter Schlemihls Lebensziel erreicht ist, zeigt die Botschaft Bendels im versöhnlichen Schluß der Dichtung:

[...] wir haben viel Wohl und bitteres Weh unbedachtsam aus dem vollen Becher geschlürft. Nun ist er leer; nun möchte einer meinen, das sei alles nur die Probe gewesen, und, mit kluger Einsicht gerüstet, den wirklichen Anfang erwarten. Ein anderer ist nun der wirkliche Anfang, und man wünscht sich das erste Gaukelspiel nicht zurück, und ist dennoch im ganzen froh, es, wie es war, gelebt zu haben.⁸²

Reinhold Messner sagt ganz ähnlich:

[...] ich bin überzeugt davon, daß mein Leben nur so gelebt werden konnte und mußte. Die Gesetzmäßigkeit dahinter kann ich nicht aufklären. Würde ich jetzt wieder zurückgehen in mein fünftes Lebens-

⁷⁷ RMGe, S. 136.

⁷⁸ <http://www.landderberge.at/news/messner/messner-interview.htm> (Stand: 11.06.03).

⁷⁹ *Jede Brotzeit ist wie eine Erstbesteigung. Reinhold Messner ist der Philosoph unter den Abenteurern. Ein Gipfelgespräch bei Speck und Rotwein.* In: BUNTE, Nr. 18 (2003), S. 84.

⁸⁰ Vgl. Reinhold Messner über Wüste. In: Süddeutsche Zeitung (03.05.2003). <http://www.sueddeutsche.de/aktuell/sz/getArticleSZ.php?artikel=artikel4136.php> (Stand: 07.05.03).

⁸¹ RMBc, S. 50.

⁸² SW II, S. 77.

jahr und neu anfangen können, ich würde vermutlich einen ähnlichen Weg gehen.⁸³

Peter Schlemihls Kraft geht dahin, doch hat er am Ende den Trost, «sie an einem Zweck in fortgesetzter Richtung und nicht fruchtlos verwendet zu haben»:

Ich habe, so weit meine Stiefel gereicht, die Erde, ihre Gestaltung, ihre Höhen, ihre Temperatur, ihre Atmosphäre in ihrem Wechsel, die Erscheinungen ihrer magnetischen Kraft, das Leben auf ihr, besonders im Pflanzenreiche, gründlicher kennen gelernt, als vor mir irgend ein Mensch. Ich habe die Tatsachen mit möglichster Genauigkeit in klarer Ordnung aufgestellt in mehreren Werken, meine Folgerungen und Ansichten flüchtig in einigen Abhandlungen niedergelegt.⁸⁴

Er sorgt dafür, daß vor seinem Tod seine Manuskripte bei der Berliner Universität niedergelegt werden. Es geht ihm wie der wundersamen Geschichte selbst ums Bewahren. Reinhold Messner erklärt die Schaffung einer musealen Struktur zum Thema Berg in Südtirol zum größten Projekt seines Lebens. Die Museumskette «Messner Mountain Museum» dient ebenfalls der Bewahrung des kulturellen Erbes.

VII.

Auf seinen Wanderungen ist Peter Schlemihl auch bei den Philosophen «durch die Schule gelaufen», doch erkannte er bald, daß er zur philosophischen Spekulation keineswegs berufen ist. Seither hat er «vieles auf sich beruhen lassen, vieles zu wissen und zu begreifen Verzicht geleistet»⁸⁵ und ist, seinem geraden Sinn vertrauend, seiner inneren Stimme gefolgt. Er eilte vom «Äquator nach dem Pole, von der einen Welt nach der andern; Erfahrungen mit Erfahrungen vergleichend»⁸⁶. Die Wirklichkeit ist allein durch Denken nicht zu fassen: «Am Anfang war die Tat». Dieses Goethe-Zitat ist für Chamisso und Reinhold Messner gleichermaßen wie ein Glaubenssatz:

Wenn ich nur die Erfahrungen anderer konsumiere, wenn ich nicht mehr selber spazierengehe, zum Beispiel, sondern Landschaften nur mehr im Fernsehen anschau, mache ich keine Erfahrung mehr. Wenn

⁸³ RMGr, S. 168.

⁸⁴ Ebd., S. 78.

⁸⁵ Ebd., S. 63.

⁸⁶ Ebd., S. 75.

ich den Weg der Kartoffel nur vom Einkaufen bis zum Essen verfolge, habe ich nicht erfahren, wie eine Kartoffel entsteht. Lege ich sie aber selber in den Boden, hacke sie dann aus, koche und esse sie, habe ich ein weiteres Blickfeld, die längere Kette verstanden.⁸⁷

Der Mensch er-fährt erst durch die Tat seine Menschwerdung, indem er all seine Möglichkeiten einbezieht: «Wie unsere Sprache die Widerspiegelung unserer Welt ist, ist unser Tun die Widerspiegelung unserer Seele»⁸⁸. Wissen ist, was erlebt und verstanden worden ist. Während seiner Reise um die Welt notiert Chamisso in sein Tagebuch, daß es ihm in seinen Verhältnissen auf dem Schiff so wie überhaupt in der Welt erging, «wo nur das Leben das Leben lehrt»⁸⁹. Was das Leben damals von diesem jungen Mann forderte, war tätiges Leben. «Das war mir anschaulich, und ich tat also». Mit diesem Satz kennzeichnet er den wichtigsten Wendepunkt seines Lebens. Drei Jahre vor der Niederschrift seines *Peter Schlemihl* hat Chamisso einem Freund nach Frankreich geschrieben, daß der Teufel das bißchen Philosophie holen soll, wenn sie nicht unmittelbar ins Leben übergeht.

Wie mir die Nase gewachsen ist (und ich hoffe, das ist noch leidlich grad), folge ich ihr – frage nicht wie und warum.⁹⁰

Auch nach knapp zweihundert Jahren hat seine Weltanschauung ihre Gültigkeit nicht verloren. Reinhold Messner ist ihm ein Bruder im Geiste, wenn er sagt:

Ich habe keine Philosophie anzubieten. Ich bin kein Philosoph oder philosophisch gebildeter Mensch. Ich habe dann und wann philosophische Texte gelesen – aber nicht systematisch, das heißt auch, ich kenne die Geschichte der Philosophie nicht. Aber ich habe eine ganz klare Lebenshaltung, ich habe meine Erfahrungen gemacht, und auf meinen Erfahrungen beruht im Großen und Ganzen mein Weltbild.⁹¹

⁸⁷ RMGr, S. 140 f.

⁸⁸ RMSp, S. 19.

⁸⁹ SW II, S. 97.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ RMPH, S. 13.

Maurizio Pirro
(Bari)

Carl Dallago saggista

A Lina Camporota,
per i suoi ottant'anni.

I.

Nell'accostarsi a questa figura pressoché completamente dimenticata di lirico e polemista, il problema principale consiste nella difficoltà di guadagnare ai suoi scritti saggistici – stante l'irrimediabile esilità della sua ispirazione poetica, che inibisce sul nascere ogni costruzione interpretativa sulle sue peraltro non poche raccolte di versi – una collocazione autonoma nel composito panorama della riflessione *kulturkritisch* dominante nei primi decenni del ventesimo secolo. Del tutto inattendibile è, come ci si può facilmente aspettare, qualunque comparazione di Dallago con i momenti più alti del saggismo di inizio Novecento. Egli, per fare solo degli esempi, resta in ogni caso lontanissimo dalla sovrana conduzione stilistica con cui uno Hofmannsthal controbilancia al livello formale lo stato di crisi intellettuale di cui prende atto sul piano analitico, mantenendo peraltro sempre visibile un residuo di intenzionalità che, esplicitando il carattere determinato e contingente di quell'equilibrio apparentemente naturale, ne segnala anche la possibilità di un superamento; la scrittura di Dallago è troppo accidentata e limacciosa, l'identificazione con il gesto ultimativo del censore risentito e privo di perplessità troppo completa perché si possa seriamente avvicinare i suoi lavori a un modello del genere. Ancora, come non reagire con un misto di irritazione e scetticismo all'attacco che questo asceta severo e accigliato volle direttamente portare, dalle colonne del «Brenner» e nel nome di una stentata retorica antiborghese¹, alle pagine di Thomas

¹ Retorica che è poi la cifra all'insegna della quale Dallago ha trovato accesso, per un imprevedibile sentiero, nell'aneddotica della storia del pensiero. «Una figura di *bohémien* piuttosto nota come scrittore e filosofo», lo definisce incidentalmente l'autore di una ce-

Mann su Chamisso, venendo prontamente redarguito da un Hermann Broch alle sue prime prove saggistiche²? Secondo Dallago il contatto con la società, cui Mann avrebbe appunto colpevolmente indulto lasciandosi persuadere alla composizione di articoli di rilievo puramente feuilletonistico, priverebbe *ipso facto* l'artista – identificato istintivamente non nella figura del santo (questo né nella versione wackenroderiana, né tantomeno nella configurazione schopenhaueriana del negatore della volontà) e nemmeno in quella del nietzscheano profeta di una nuova umanità, bensì individuato in una specie di virile cantore di pulsioni primitive ulteriormente potenziate dallo spettacolo della sua nudità – della relazione immediata con le fonti vive e assolutamente antirazionali della parola poetica: «das schöpferische Element treibt der Menschwerdung zu: es eröffnet in den Menschen wieder den Menschen. Die Gesellschaft treibt von der Menschwerdung ab: sie verschließt und unterdrückt in den Menschen den Menschen»³. Il torto di Thomas Mann sarebbe nell'aver offerto al pubblico borghese una versione pienamente rispondente alla misura dei suoi gusti perversi e inariditi dalla perdita dell'intimità con la natura; l'andamento del saggio su Chamisso riprodurrebbe «die berüchtigte Tonart. Und auch ein Thomas Mann scheut sich nicht, sie vorzutragen. Sie gesellt auch ihn zu den "Herren" in der Kunst. Als dem Bruder von Heinrich Mann möchte man ihm Besseres zutrauen. Aber das Faule steckt eben an. Und ein zu langes Verweilen in Könnergemeinden, wie sie das heutige München vorwiegend aufweist, verdirbt jeden Künstler»⁴. A parte – una circostanza secondaria che può essere utile rilevare di passata – il documentato fastidio (certo alimentato dalla confidenza con lo Heine dei *Reisebilder*) nutrito da Mann per la carnascialesca esuberanza monacense⁵, è evidente che a Dal-

lebre biografia di Wittgenstein [Ray Monk: *Ludwig Wittgenstein. Il dovere del genio* (1990), trad. it. di Piero Arlorio. Milano 1991, p. 115], in relazione all'episodio che nel 1914 vide Dallago entrare a far parte, su indicazione di Ludwig von Ficker e insieme a Rilke e Trakl, del gruppo dei beneficiari di una notevole somma che il filosofo intendeva destinare, traendola dall'eredità paterna, ad artisti austriaci privi di mezzi.

² Dopo la pubblicazione in rivista, l'articolo di Dallago compare in volume per i tipi della casa editrice che Ludwig von Ficker, il fondatore del «Brenner», aveva affiancato al periodico (Carl Dallago: *Philister*. Innsbruck 1912). La replica di Broch (*Philistrosität, Realismus, Idealismus der Kunst*) è in *Brenner* 3, 1912/13, pp. 399-415. Sulla controversia cfr. Paul Michael Lützel: *Hermann Broch und «Der Brenner»*, in: *Untersuchungen zum «Brenner»*. *Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Walter Methlagl, Eberhard Sauer-mann, Sigurd Paul Scheichl, Salzburg 1981, pp. 218-228.

³ Carl Dallago: *Philister* cit., p. 5.

⁴ *Ivi*, p. 15.

⁵ Sui *topoi* addensati intorno alla cultura monacense sul confine tra Otto e Novecento

lago, surriscaldato dalla diffidenza per ogni tentativo di mediazione tra anima e forma (per adoperare un lessico caro al dibattito culturale di quegli anni), sfugge del tutto la cifra critica e se si vuole spirituale – ma soltanto nel senso, tipicamente manniano, del *Geist* come strumento di ricomposizione tra *Kunst* e *Leben* – dell’impresa di Thomas Mann, ciò che è stato definito come l’uso di «una forma tradizionale che ha la consapevolezza della propria storicità, del proprio essere superata, dell’essere qualcosa che serve a tenere insieme, formalmente e ironicamente, qualcosa che invece è andato in pezzi»⁶.

D’altra parte, se anche si prova a definire la qualità specifica della posizione di Dallago proprio muovendo da questa radicale avversione per un umanesimo costruito sulla graduale opera di civilizzazione promossa sotto le insegne del *Geist* (chiave di lettura cui non a caso aderisce senza riserve l’autore dell’unica e assai poco imparziale monografia dedicata in anni ormai molto lontani allo scrittore⁷), non si può non rilevare la distanza del pensiero di Dallago dal vigore speculativo di saggisti attestati su premesse ideologiche affini. Basterà per questo chiamare in causa, accettando di sorvolare momentaneamente sui punti nei quali gli autori che stiamo per citare divergono anche aspramente, la tensione di un Weininger verso la fondazione di un edificio intellettuale in cui la vastità dei materiali adope-

cfr. Werner Ross: *Bobemien und Belle Epoque. Als München leuchtete*. Berlin 1997. Il risentimento antimonicense è un tema fisso nella pubblicistica prebellica di Dallago. Nel saggio *Verfall*, apparso sul «Brenner» in quattro puntate tra il giugno e l’agosto del 1911, la città è presentata come il luogo tipico della decadenza della letteratura: «[...] Und Kunst ist nur mehr Handwerk. Soll ich das der deutschen Kunststadt in Erinnerung rufen? Dieses München liefert mir ja reichliche Belege; es ist eine Könnnerstadt geworden. Doch wer möchte zum Beispiel alle die literarischen Könnner, die die Kunstmachhaber dieser Stadt aufspüren und einführen, für Künstler nehmen!» (Carl Dallago: *Die böse Sieben*. Innsbruck 1914, p. 103). E ancora, in *Wie wir leben*, comparso sul «Brenner» nell’ottobre del 1911: «Hier setzt wieder mein Persönliches ein: meine Erfahrung mit der deutschen Kunststadt als solcher. Sie hat die entwickeltste Kunstmake. Das Journalistisch-Philisterhafte durchsucht ihre künstlerischen Unternehmungen. Auch der “Simplizissimus” ist nicht frei davon» (*ivi*, p. 169).

⁶ L’espressione è di Cesare Cases e ricorre nel volume collettivo (con Chiarini, Magris e Masini) *Dopo Lukács. Bilancio in quattro conversazioni*, a cura di Paolo Chiarini e Aldo Venturelli, Bari 1977, pp. 38-39.

⁷ Hans Haller: *Der südtirolische Denker Carl Dallago. Die Mystik seines Schrifttums*. Innsbruck 1938. Dallago vi è presentato ora in un’ottica strapaesana, ma storicamente certo non priva di palesi e brucianti motivazioni contingenti, che identifica in lui il campione della germanicità del Sudtirolo, ora, lì dove l’analisi si estende alla valutazione complessiva del suo pensiero, come il propugnatore di una *Lebensphilosophie* che ha nella freddezza dello spirito il suo principale oggetto polemico.

rati rifluisca come spontaneamente nel nitore delle formulazioni di principio e nell'evidenza delle antitesi (mentre Dallago fa esplicito vanto non della sua scarsa erudizione, ma proprio della mancanza di letture di base, come quando chiarisce, accingendosi a discutere di Kierkegaard, di conoscere solo una minima parte delle opere del filosofo danese⁸, e comunque il suo procedimento intellettuale è in genere privo di qualunque anelito alla perspicuità dialettica e tende a sostenersi su una ritmica scomposta e asimmetrica, scandita non da un fluido progredire della riflessione, bensì da continui e tormentosi autoincitamenti a riprendere l'esposizione interrotta). Ancora, si dovrà constatare la sostanziale estraneità della polemica antispirituale di Dallago sia rispetto alla sistematica linearità di uno Spengler (invano si ricercerebbero nello scrittore sudtirolese elementi di *Kulturkritik* incardinati in un disegno tipologico più complesso dell'abituale contrapposizione tra la sanità della vita naturale e la decadenza dell'iperrazionale società occidentale), sia nei confronti delle aperture apocalittiche e visionarie di un Klages. Perfino un filosofo in molti passaggi pedante e ripetitivo come Theodor Lessing non manca di distanziare Dallago di parecchie lunghezze in forza delle torsioni ragionate, se non proprio esplicitamente dialettiche, cui sottopone la categoria di "spirito" seguendone le diverse conformazioni all'interno di un modello di storia universale in ogni caso non troppo lontano, anche se certamente meno ambizioso, da quello del *Tramonto dell'occidente*. E inoltre, per avviarci a concludere questo ridimensionamento forse un po' drastico, ma certamente necessario a una più precisa localizzazione del nostro autore, non si potrà passare sotto silenzio il dislivello che separa la secchezza sempre vagamente risentita e in ogni caso incline a un'arida retorica dell'indignazione tipica delle prove anche le più efficaci del Dallago polemista dalla sobria lucidità epigrammatica dello scrittore con cui più assiduamente il collaboratore del «Brenner», in ragione di una palese vicinanza ideologica su temi cruciali come la guerra e lo sviluppo tecnologico, tentò di stabilire, se non proprio una cooperazione regolare, almeno una solida relazione di scambio intellettuale; vogliamo dire quel Karl Kraus che seppe comprendere gli impulsi innovatori agitantisi tra le pagine di una rivista come il «Brenner», sorta in un contesto decisamente chiuso e provinciale (e che individuò a colpo sicuro nel genio poetico di Georg Trakl il momento più alto di questa stessa impresa), ma che con la medesima lungimiranza ne segnalò anche la rapida deriva, all'indomani della prima guerra mondiale, verso un cattolicesimo

⁸ Cfr. Carl Dallago: *Der Christ Kierkegaards*. Innsbruck 1922, p. 7.

conservatore e intransigente⁹. Anche alcune attitudini, infine, apparentemente originali o almeno fortemente connotate in chiave individuale nel corpo del pensiero di Dallago, se restano senz'altro apprezzabili nel senso della vivacità indiscutibilmente manifestata dallo scrittore nella ricerca di precursori e di ingegni consimili con i quali impiantare un rapporto elettivo percepito innanzi tutto nei termini di un obbligo etico, di un richiamo indefettibile alla coerenza intellettuale contro ogni ostacolo opposto dalla prassi, non tardano tuttavia a rivelare una certa povertà di ispirazione se paragonate all'incisività che modelli equivalenti assumono presso altri autori. È il caso, appunto, di quella tendenza, largamente diffusa nel fine secolo, a trasfigurare i singoli predecessori – non di rado assorbiti da discipline artistiche eterogenee (si pensi, fra i tanti esempi possibili, al significato propriamente mistico che la pittura di Puvis de Chavannes assume per Dino Campana o alla congenialità che il George del *Siebenter Ring* dichiara nei confronti di Arnold Böcklin, il quale seppe dare vita ai «der freien warmen leiber / Mit gierden süß und heiss»¹⁰) – come divinità di un *pantheon* personale in cui costoro sono di volta in volta i destinatari di un colloquio fraterno in cui trovare ristoro dalla bassa prosa della vita quotidiana, gli esigenti custodi di una esemplarità morale da coltivare come spinta inesausta alla ricerca della verità, o ancora gli eroi il cui tremendo martirio sta a simboleggiare l'impossibilità di accedere a quella stessa verità. E dunque non è chi non veda i tanti elementi di maniera che allignano nella pur volenterosa venerazione che Dallago riserva ai propri numi tutelari (Cristo e Nietzsche innanzi tutto, e poi Millet, Kierkegaard e Segantini¹¹), se si confronta, per restare in ambito absburgico, questo culto sempre troppo visibilmente appesantito dal risentimento privato del suo corrucciato officiante con la potenza tragica di respiro veramente universale che il profondo assorbimento (e non diciamo l'esperienza soltanto per l'ambiguità tutta *geistesgeschichtlich* implicita in un'espressione del genere) del pensiero di Schopenhauer e l'incontro con Beethoven e Ibsen producono

⁹ Sul rapporto tra la «Fackel» e il «Brenner» è fondamentale il lavoro documentario compiuto da Gerald Stieg: *Der Brenner und die Fackel. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Karl Kraus*. Salzburg 1976 (sulla costanza del riferimento all'opera di Kraus da parte di Dallago cfr. in particolare pp. 93-151). Sulla rivista di Innsbruck nel suo periodo di più vivace presenza culturale anche oltre i confini dell'Austria si veda il bel volume di Sieglinde Klettenhammer e Erika Wimmer-Webhofer: *Aufbruch in die Moderne. Die Zeitschrift «Der Brenner» 1910-1915*. Innsbruck 1990.

¹⁰ Stefan George: *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*. München – Düsseldorf 1958, p. 233.

¹¹ Cfr. in proposito Allan Janik: *Carl Dallago and the Early Brenner*, in: *Modern Austrian Literature* 11, 1978 / 2, pp. 1-17.

in Carlo Michelstaedter, o ancora con la varietà inventiva che un testo pure sostanzialmente epigonale come la cosiddetta *Sammlung 1909* di Trakl dimostra di fronte alla combustione immaginativa prodotta dall'evocazione parallela di Cristo e del Dioniso nietzscheano¹².

L'arco dell'attività intellettuale di Dallago non si esaurisce tuttavia entro i limiti che abbiamo fin qui segnalato. Se è vero, come sostengono i curatori di una recente edizione intesa a riproporre le linee principali della sua produzione lirica e saggistica, che «man möchte ihn als kategorischen, ja fast notorischen Nein-Sager bezeichnen», al quale «kaum etwas in der Entwicklung unserer Gesellschaft [zusagte]»¹³, e che questa disposizione a un rifiuto *a priori* di qualunque realizzazione della modernità compromette larga parte dei suoi tentativi di analisi sociale e culturale, non si deve nondimeno trascurare – e indicheremmo in questo l'esito meno perituro della sua pubblicistica – la vivacità speculativa del lavoro compiuto da Dallago, in una prospettiva già compiutamente ecologica, sul tema delle relazioni tra realtà esterna e percezione soggettiva. Un interesse che, se è verosimilmente eccessivo leggere – come pure è stato fatto – nel senso di un'anticipazione rispetto ad alcuni sviluppi heideggeriani¹⁴, trascende in ogni caso il puro orizzonte gnoseologico per costruire sulla base del rapporto tra interiorità e natura – ed è il punto che ci preme maggiormente sottolineare – un'ampia e variegata teoria di critica della civiltà che non manca di spingersi, come è stato opportunamente notato da un recensore¹⁵, verso intuizioni politiche in certi frangenti abbastanza sorprendenti. Certo, non è possibile negare che l'ardore *kulturkritisch* di Dallago si franga in più di una circostanza contro il muro della banalità o del luogo comune; lì dove si leggono sconcertanti semplificazioni spacciate per stringenti fulminazioni aforistiche del tipo «je größer ein Reich, desto leichter sein Verfall»¹⁶ o «Geben ist seliger als Nehmen»¹⁷, o ancora quando si sente

¹² Si vedano al riguardo Hans Georg Kemper: *Nachwort*, in Georg Trakl: *Werke. Entwürfe. Briefe*. Stuttgart 1984, pp. 269-320; Fausto Cercignani: *Retrospectiva trakliana. La Sammlung 1909*, in *Studia trakliana. Georg Trakl 1887-1987*, a cura di Fausto Cercignani, Milano 1989, pp. 115-136; Walter Methlagl: *Nietzsche und Trakl*, in *Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposium*, hrsg. von Rémy Colombat und Gerald Stieg, Innsbruck 1995, pp. 81-121.

¹³ In Carl Dallago: *Im Anfang war die Vollendung. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Werner Albrich *et al.*, Innsbruck 2000, p. 229.

¹⁴ Cfr. Allan Janik: *Carl Dallago und Martin Heidegger. Über Anfang und Ende des «Brenner»*, in: *Untersuchungen zum «Brenner»* cit., pp. 21-34.

¹⁵ Helmuth Kiesel nella *Frankfurter Allgemeine Zeitung* del 7 novembre 2000.

¹⁶ Carl Dallago: *Das Buch der Unsicherheiten. Streifzüge eines Einsamen*. Leipzig 1911, p. 147.

¹⁷ *Ivi*, p. 171.

Dallago alle prese con una ricorrente ossessione sessuale dichiarare che in campo erotico «durch Quantität ist eine Qualität als solche nie zu ersetzen»¹⁸, si sarebbe legittimamente tentati di liquidare tutto il complesso della sua non esigua bibliografia come una divagazione salottiera e di scarse pretese su argomenti distrattamente orecchiati da autori ben più provvisti sul piano teorico. Il valore veramente autonomo del saggismo di Dallago è però in realtà da ricercare nella determinazione con cui in esso – in assenza, è chiaro, di qualunque intenzione sistematica – le antitesi più ricorrenti nella discussione culturale del tempo vengono concordemente ricondotte alla misura dello scarto tra la nuda oggettività delle cose del mondo (e più che a Heidegger si è portati in certi momenti a pensare a lampi di vero e proprio ordine fenomenologico) e la doppia natura – corporea e intellettuale – della presenza del soggetto dinanzi a tale oggettività. L'obiettivo di Dallago resta sempre la risoluzione di questa duplicità a vantaggio di un modello antropologico basato sulla prevalenza delle forze sane dell'entusiasmo vitale, il che finisce chiaramente per orientare ogni suo pronunciamento lungo un asse di riferimento apertamente irrazionalistico; ciò non toglie tuttavia che nella tensione verso la percezione di un momento di unità assoluta nell'opposizione primaria (ma potremmo dire anche nella pura e semplice frontalità, nel grado di creaturale e finanche animale presenza al mondo dell'essere umano) tra soggetto e cose alberghino singoli spunti ermeneutici non privi di una certa fecondità, soprattutto lì dove questo metodo di lettura della realtà è applicato alla questione del rapporto tra individuo e potere.

La spinta alla cancellazione di ogni discontinuità tra individuo e natura è in Dallago innanzi tutto un gesto stilistico facilmente ravvisabile anche a un primo sondaggio delle più frequenti occorrenze testuali. *Incipit* tipico della pagina di Dallago è la descrizione del paesaggio montano in cui l'autore si è spinto ora per cercarvi una purificazione dallo sforzo di concentrazione mentale compiuto allo scrittoio, ora per acquisire al cospetto della perennità della natura quella capacità di guardare all'esterno con piena comprensione che non si basa però – è bene rilevarlo subito – sulla cancellazione della soggettività, sul riassorbimento dell'individuo nella corrente dell'indistinto naturale, bensì sul potenziamento consapevole, nella vita interiore dell'individuo stesso, di tutte le disposizioni atte a favorire un incontro con le cose al grado zero, diremmo, delle sue facoltà razionali. È evidente che proprio su questo aspetto si pone a Dallago il problema caratteristico di ogni filosofia vitalistica: come è possibile parlare di un'espe-

¹⁸ Carl Dallago: *Der große Unwissende*. Innsbruck 1924, p. 84.

rienza che aspira esattamente a fare a meno di ogni mediazione verbale? E ancora, come si può rendere il lettore partecipe di questa stessa esperienza, sollecitarlo anzi a intraprendere il medesimo cammino, se la confidenza con l'aperto, con il mondo naturale, è essenzialmente il frutto di una persuasione soggettiva preesistente a qualunque chiarificazione intellettuale? Lo scrittore prova appunto ad aggirare queste aporie presentando le proprie pagine saggistiche come la trascrizione di un colloquio diretto con il paesaggio e cercando così di strappare il consenso del lettore a una sorta di provvisoria sospensione delle convenzioni proprie della comunicazione letteraria (che a Dallago non può che apparire del tutto inadeguata a trasmettere e a suscitare il senso di una piena unità con la natura), in favore di un tacito accordo sul presupposto che quelle stesse pagine riproducano con assoluta fedeltà la lingua appresa dall'autore nel corso delle sue rigeneranti immersioni nel paesaggio. Qui, è ovvio, i problemi si moltiplicano ulteriormente, poiché la scrittura faticosa e luttuosa di Dallago non è certo in grado di evocare il linguaggio a-intenzionale e non significativo implicito nella sua aspirazione a trascrivere la muta oggettività delle cose. La via lungo la quale si indirizza, che è poi anche la soglia sulla quale accoglie generalmente il lettore, è allora quella di una messa in scena dal sapore vagamente primitivistico incentrata sulla stilizzazione di una figura di viandante disgustato dagli artificiosi costumi cittadini, desideroso di farsi cosa tra le cose affondando anche concretamente nell'umido calore dell'abbraccio tellurico (non si contano le notti che il *Wanderer* trascorre dormendo nei boschi su un giaciglio di foglie) e disposto a rientrare nella civiltà solo dopo aver acquisito un incremento di sensibilità tale da metterlo al riparo dai pericoli della civilizzazione. Trascogliendo a caso fra gli innumerevoli esempi disponibili:

Tiefe Stille im Walde. Ein einsamer Rastplatz zwischen hohen, hellen Stämmen unter wunderbar feinem, schirmendem und leise schwingendem Zweigwerk, das in allem möglichen Grün erglänzt und flimmert. Manche Zweige neigen sich schwer von glitzender Sonne. Die Räume zwischen den vielen schlanken Stämmen werden mir allmählich wie dunkle Höhlen, darin sich meine Seele ausbreitet. Ausgestreckt liege ich da und einsam, hinhorchend auf alle Geräusche, die zur Waldung hereinkommen, sich flüchtig niederlassen und wieder sich verlieren. Was für Seltsamkeiten hinterläßt nicht jeder Ton in meiner Seele? Schwingen nicht neue Weisen mit, die wundersam in mich hineinsinken und an mein Empfinden rühren? Wird nicht etwas in meiner Seele wach und schafft Ahnungen und Bilder und Vorstellungen, davon sie sich bewegt fühlt und die sie dennoch nicht begrei-

fen will? Ist ihr das Begehren nicht abhanden gekommen vor lauter Leben, das in ihr erwacht ist und das sie mitzieht hinein in die Tiefen – in den lichten dunklen Raum der Zeitlosigkeit?¹⁹

La sequenza descrittiva, articolata peraltro secondo moduli tematici e sequenze stilistiche affatto convenzionali, ha il compito di specificare fin dall'esordio la particolarità della posizione del parlante, il quale detta i suoi pronunciamenti da un luogo completamente estraneo all'ambiente – urbano e civilizzato – che poi dovrà recepirli. Dallago pensa certamente alla clausura spirituale di Zarathustra²⁰, ma il profeta nella cui nudità si compiace di ritrarsi è a ben vedere, più che un infuocato dispensatore di formule oscure e allusive destinate a produrre un rovesciamento dei valori, un rattristato punitore di se stesso alle prese innanzi tutto con l'impaccio della propria stessa nudità, che lo scrittore non riassorbe mai nel modello della purificazione asessuata tipico dei vari movimenti ginnici del fine secolo, ma mette costantemente al centro, anche quando dichiara di viverla con un entusiastico orgasmo di stampo whitmaniano²¹, di un mal simulato disagio che grava pesantemente, pur non mancando di arricchirla con una

¹⁹ Id.: *Das Buch der Unsicherheiten* cit., p. 8.

²⁰ Il rapporto con Nietzsche, forse il meno significativo nella cerchia dei precursori venerati da Dallago, è sostanzialmente tutto risolto nel rifiuto che il vitalismo profondamente legato al paesaggio naturale del polemista sudtirolese oppone alla costruzione del superuomo, giacché «mir scheint der Begriff Mensch alles schon in sich zu tragen, was der Übermensch aufbringen könnte» (*ivi*, p. 211). In Nietzsche Dallago prediligerà appunto i momenti di effusione lirica, quel confidente abbandono alla vitalità del paesaggio che lo stesso Dallago inserisce entro una curiosa topografia del “pensiero meridiano” (di Nietzsche, scrive al principio del secolo, egli apprezza «das Gepräge seiner Philosophie, – die sich wie der Zauber einer Landschaft nur empfinden, aber nicht beweisen läßt – die zu den Menschen kommt mit der Liebe zu allen nächsten Dingen – die “den Gürtel des Undurchdringlichen, Ewig-Flüssigen und Unbestimmbaren” nicht lüftet, nicht zerreißen läßt – ja ihn gut heißt; aber den Menschen verwegen genug macht, um ihn mit seinem Empfinden freudebange in diese endlose, rätselhaft leuchtende Wirnis hinein zu stellen», in Carl Dallago: *Der Süden. Kulturelle Streifzüge eines Einsamen*. Leipzig 1903-1904, p. 57. La citazione nietzscheana, parzialmente modificata, proviene dall'aforisma 16 – *Worin Gleichgültigkeit not tut – di Menschliches, Allzumenschliches*). Si limitano a un generico censimento dei luoghi in cui Dallago si riferisce a Nietzsche i lavori di Endre Kiss: *Der Philosoph des gelebten Seins. Friedrich Nietzsche und Carl Dallago*, in *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 6, 1987, pp. 4-10, e Gabriel Kuhn: *Den Frühling singen hören ... Zur Nietzsche-Rezeption Carl Dallagos*, in *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 14, 1995, pp. 65-77.

²¹ Cfr. al riguardo Allan Janik: «*Der letzte Amerikaner Tirols*» oder Dallago, Whitman und Amerika, in: *Literatur und Sprachkultur in Tirol*. Hrsg. von Johann Holzner, Oskar Putzer, Max Siller, Innsbruck 1997, pp. 399-418.

cospicua tensione dialettica, su tutta la sua costruzione teorica basata sull'incontro tra la pura creaturalità dell'uomo e la pura "cosalità" della natura. La corporeità è cioè per Dallago il luogo di una mai risolta conflittualità che rivela da subito il carattere tutt'altro che spontaneo, bensì tormentato, intenzionale e infine francamente artificioso, del suo disegno vitalistico e radicalmente ostile alla civilizzazione. La nudità dell'essere umano è nello scrittore l'oggetto di un minuzioso catalogo di continui riposizionamenti teorici e di incessanti ridefinizioni tipologiche. La perfetta estrinsecazione, l'uscita da sé che dovrebbe mettere l'individuo al sicuro dalle falsificazioni dello spirito esaltandone l'unità nella indisturbata visibilità del corpo, si dimostra impossibile proprio per la pressione prodotta dall'accumulo delle determinazioni razionali e discorsive necessarie a descrivere questo stesso processo. La premessa generale della *Kulturkritik* di Dallago – la contrapposizione di principio tra vita interiore e oggettività del paesaggio naturale – esibisce un'ambivalenza di fatto pressoché insuperabile, e questo sostanzialmente per due motivi. Da un lato Dallago deve riconoscere, lo si è detto, che il corpo, ove venga sciolto dai vincoli imposti dalla vita associata, non ricade affatto sotto il dominio esclusivo di una robusta sanità primitiva, ma, a contatto con la scoperta oggettività della differenza sessuale, assume una problematicità che il soggetto si trova paradossalmente a dover affrontare con le vituperate armi della ragione; dall'altro – e siamo al secondo punto – il sistema simbolico di Dallago è presto chiamato a fare i conti con l'evidenza del fatto che la sfera dell'interiorità individuale non coincide completamente con l'esercizio amorfo e devitalizzante dello spirito, ma è anche il luogo in cui al soggetto si rende disponibile l'intuizione di ciò che lo scrittore definisce la «reine Menschlichkeit», una formula destinata a fungere da motivo conduttore lungo tutta la sua saggistica e che distingue la fisionomia delle personalità assunte in funzione esemplare, da Cristo a Nietzsche, da Socrate al prediletto Segantini. Nel riepilogare, come succintamente ci accingiamo a fare, i passaggi principali della visione del mondo di Dallago, converrà non tanto giustapporne in ordine sparso le singole voci (la natura, la donna, il primitivismo, il risentimento anticattolico, per dirne qualcuna), quanto seguire il filo di questa contraddizione costante che, a fronte di una natura percepita in ogni caso come un valore incondizionatamente positivo, vede dibattersi un modello antropologico perplesso e lacerato, diviso tra l'istintiva ripulsa per le competenze dello spirito e la constatazione che solo per il *medium* di queste stesse competenze è possibile sia accedere alla tanto agognata totalità organica dell'individuo, sia renderne conto nella prassi del lavoro di scrittura saggistica.

II.

Tutto il pensiero di Dallago muove da una petizione di principio affermata con una concisa ed efficace soluzione formulare: «Im Anfang war die Vollendung»²². La sostanza segreta che pervade tutta la sfera dell'esistente è disponibile in ogni momento nel pieno della sua traboccante ricchezza di senso all'intuizione partecipe del singolo individuo. In quest'ottica non si danno né progresso, né regresso, la storia degli uomini è niente più che una disordinata accumulazione di eventi occasionali, estranei, nella loro tensione verso una continua e per lo più traumatica trasformazione del reale, alla regola parmenidea (di cui Dallago rileva comunque più volentieri le consonanze con la filosofia orientale²³) per cui «das Seiende hat sich nicht verändert»²⁴. L'illusione del progresso è l'errore prospettico che inibisce agli esseri umani il godimento indisturbato di quella luminosa purezza preesistenziale che si cela sotto la superficie delle cose, le quali sono a loro volta soltanto un segno significativo che è possibile intendere unicamente attraverso una paziente attitudine al salto anagogico. In realtà la valutazione apparentemente neutrale degli eventi della storia umana che dovrebbe conseguire da questa premessa (come un *deficit* visivo, appunto, che interferisce con la percezione soggettiva, non con l'intangibile natura delle cose) finisce per essere rapidamente scavalcata dai prevalenti interessi di Dallago, che non si soffermano tanto entro un orizzonte mistico e contemplativo, ma piegano risolutamente nella direzione di una risentita

²² L'espressione ritorna in diversi luoghi; qui riportiamo il passo corrispondente in un saggio su Kierkegaard apparso prima sul «Brenner» e poi ripubblicato in volume nel 1914: «Hier nun möchte ich [...] Rechenschaft geben über meinen Satz: Im Anfang war die Vollendung. Der Satz trägt einen Ursprungsglauben in sich. Er setzt anstatt des Glaubens an ein beständiges Höherhinauf – den jede Stunde besserer Einsicht Lügen straft oder als Dummheit dartut – den Glauben an eine Herkunft aus dem Höchsten. Wie soll in solchem Glauben (der immer wieder Abwehr und Einkehr erfordert, um die durch allerhand Torheiten verschüttete Verbindung mit jener Herkunft herzustellen) eine gleichsam von sich selber gehende Höherentwicklung noch Platz finden? Es ist ein Glaube, dem diese Herkunft nie wahrnehmbar und nie beweisbar wird, dem sie vielmehr tiefste Verhangenheit bleibt, eine Verhangenheit, die darum nicht weniger höchste Wirklichkeit ist, weil sie nur für Gefühl, Seele, Geist zu erreichen ist» (Carl Dallago: *Über eine Schrift. Sören Kierkegaard und die Philosophie der Innerlichkeit*. Innsbruck 1914, pp. 13-14). *Verhangenheit* è conio di Dallago, inteso a suggerire un'idea di costante presenzialità del passato, uno stato non ulteriormente perfezionabile di piena identità dell'essere in cui tutti i viventi possono rispecchiarsi ininterrottamente.

²³ Cfr. al riguardo le brevi ma penetranti annotazioni di Sieglinde Klettenhammer e Erika Wimmer-Webhofer: *Aufbruch in die Moderne* cit., p. 46.

²⁴ Carl Dallago: *Über eine Schrift* cit., p. 15.

polemica contro tutte le manifestazioni della civiltà. Se dunque il progresso esteriore è tradimento dell'unità originaria e allontanamento dalla fonte indivisa dell'essere, sicché «unser vermeintliches Fortschreiten, als ein Fortschreiten vom Einenden ist Niedergang; der wahre Fortschritt ist Rückkehr, ist Insichkehr»²⁵, tutti gli orientamenti di pensiero indirizzati a una visione processuale della storia, e a maggior ragione tutti gli esiti concreti di questi stessi orientamenti, saranno da rifiutare in blocco in quanto irrimediabilmente compromessi dalla loro aspirazione a modificare ciò che invece deve essere unicamente recepito nella sua contemporaneità non transeunte.

Si deve peraltro riconoscere subito a Dallago che la sua incrollabile fiducia nella presenza nascosta della pienezza dell'essere, anche a dispetto delle deviazioni perpetrate dall'empio spirito degli uomini, lo induce nella massima parte dei casi a smorzare quell'ottusa severità da *laudator temporis acti* che pure non manca di fare capolino da certe tirate contro obiettivi anche non poco singolari come, per indicare subito l'esempio più bizzarro, la pratica della vaccinazione, la quale turberebbe il naturale equilibrio di forze tra l'uomo e l'ambiente insidiando tra l'altro la robusta e salubre primitività dell'impulso sessuale²⁶. Come è illusorio il progresso, infatti, così anche la decadenza è per Dallago la conseguenza di una miopia dell'osservatore; basta infatti accostarsi alla natura per ritrovare intatta la perfezione della totalità originaria, giacché «die Natur als Schöpfung [...] hört heute noch auf Gott wie am ersten Tag nach Vollendung der Schöpfung»²⁷. Da ciò deriva anche il carattere spiccatamente anticonfessionale del suo sentimento religioso, che guarda direttamente all'istintiva comunità con il divino propria dell'umanità delle origini. Rispetto a questa nativa condivisione del senso di sacralità dell'esistenza, le singole confessioni costituiscono una pura e semplice degenerazione, la solidificazione dell'antica fluida circolazione amorosa a vantaggio di interessi di parte coincidenti con il prestigio e la ricchezza delle istituzioni ecclesiastiche. Anche i

²⁵ Id.: *Laotse. Der Anschluß an das Gesetz oder der große Anschluß. Versuch einer Wiedergabe des Taoteking*. Innsbruck 1921, p. 20.

²⁶ «Auch eine Gefahr für die Zukunft: das rapide Fortschreiten der Impfungen. Bald wird wohl gegen alles geimpft und man hat dabei nur den nächsten Vorteil vor Augen. Das versteckte ferner liegende Übel ist nicht gleich ersichtlich. [...] Was soll man sagen, wenn ein Arzt im Ernst *Zwangsimpfung* gegen Syphilis vorschlägt, die sexuelle Gefahr zu beseitigen [...]? Weiß man denn, was der Giftstoff des Lustseucherserums in einer ursprünglichen Menschennatur alles verderben mag?» (id.: *Das Buch der Unsicherheiten* cit., p. 160).

²⁷ Id.: *Der große Unwissende* cit., p. 501.

fondatori di religioni, privilegiando un indirizzo particolare, contribuiscono in un certo senso alla dispersione del divino; un giudizio al quale non sfugge neanche il Cristo, a cui Dallago, pur riconoscendo l'eccezionale valore della sua personalità individuale, non attribuisce in alcun caso una primazia tra le altre figure affini²⁸. I limiti confessionali riflettono sovrapposizioni successive di surrettizie motivazioni pragmatiche del tutto disinteressate a recuperare il sereno abbandono tipico della confidenza con il divino nella sua primaria configurazione antropologica. Un ingegno fermamente determinato alla ricerca della verità come Karl Kraus – argomenta Dallago – mostra con evidenza nel proprio percorso il carattere unitario del sentimento religioso, là dove cioè, nel risalire alle fonti di un ebraismo autentico (evidentemente contrapposto – e su questo punto è incontrovertibile l'influenza del repertorio antisemita serpeggiante a cavallo tra Otto e Novecento in diverse vulgate accomunate dalla triste aspirazione a una fissazione tipologica definitiva del presunto carattere razziale – all'ebraismo deterioro di capitalisti, bolscevichi e giornalisti), finisce necessariamente per imbattersi anche nella sostanza sana del cristianesimo²⁹,

²⁸ È questo l'oggetto della celebre controversia con Trakl fissata dalla preziosa testimonianza di Limbach. Convenuti insieme ad altri conoscenti nella residenza di Ficker, il poeta e il polemista si affrontano in una veloce schermaglia in cui il contegno perfettamente controllato del primo, insieme alla secchezza dei suoi giudizi, ha l'effetto di disorientare l'altro sempre più radicalmente e di lasciarne emergere con chiarezza, per adoperare le parole dello stesso Limbach, la «offene, etwas kindliche Natur». A Trakl che definisce recisamente Cristo come «Gottes Sohn», Dallago, il quale «wußte sich kaum zu fassen», replica: «So glauben Sie also auch, daß alles Heil von ihm komme? Sie verstehen das Wort "Gottes Sohn" im eigentlichen Sinne?». Il resto della conversazione vede i due fronteggiarsi da posizioni ormai completamente inconciliabili: «"Ich bin Christ" – antwortete Trakl. "Ja", – fuhr jener [Dallago] fort, "wie erklären Sie sich denn solche unchristliche Erscheinungen wie Buddha oder die chinesischen Weisen?". "Auch die haben ihr Licht von Christus bekommen". Wir verstummten, über die Tiefe dieses Paradoxes nachsinnend. Doch Dallago konnte sich nicht zufrieden geben. "Und die Griechen? Glauben Sie denn nicht auch, daß die Menschheit seitdem viel tiefer gesunken ist?". "Nie war die Menschheit so tief gesunken, wie jetzt nach der Erscheinung Christi" – versetzte Trakl. "Sie konnte gar nicht so tief sinken!", fügte er nach kurzer Pause hinzu» (Hans Limbach: *Begegnung mit Georg Trakl*, in *Erinnerung an Georg Trakl*, Innsbruck 1926, pp. 101-109, qui pp. 106-107). Su Trakl, Dallago ritornerà in alcune pagine raccolte in *Der große Unwissende* cit. (pp. 477-478 in particolare), nelle quali negherà che l'arte possa sostituirsi al sentimento religioso nella tensione verso la verità, che resta accessibile solamente nel vivo dell'esperienza interiore del divino. Per una valutazione complessiva del rapporto tra i due, cfr. Richard Detsch: *Die Beziehungen zwischen Carl Dallago und Georg Trakl*, in *Untersuchungen zum «Brenner»* cit., pp. 158-176 (ripubblicato in traduzione inglese come capitolo conclusivo della monografia *Georg Trakl and the Brenner Circle*. New York u.a. 1991).

²⁹ Cfr. Carl Dallago: *Der große Unwissende* cit., p. 517.

adempiendo così quella profonda missione – collaborare con i propri simili per rendere sopportabile il destino dell’essere al mondo – riservata alle anime più limpide, e che un Weininger, cui Dallago è legato da sentimenti ambivalenti, che vedono convivere ammirazione e diffidenza, ha trascurato in favore di un sogno solipsistico di sovrumana purezza morale³⁰.

La critica condotta da Dallago nei confronti della chiesa cattolica non si basa comunque esclusivamente su argomenti teologici (in cui tuttavia bisogna identificare senza dubbio uno degli interessi coltivati con più assiduità dallo scrittore, il quale, prima di distanziarsi definitivamente dalla cerchia riunita intorno a Ficker, partecipa con appassionato vigore polemico ai dibattiti – tipici di un certo misticismo del «Brenner» e lanciati sulle sue pagine segnatamente da Theodor Haecker e Ferdinand Ebner – sul pensiero religioso di Agostino, Pascal e soprattutto Kierkegaard³¹), bensì muove parimenti da un’analisi storica dell’azione concreta esercitata sul piano politico e sociale dalle gerarchie ecclesiastiche. Proprio la degenerazione del sentimento originario nella vuota ripetitività del cerimoniale ritualizzato – sostiene Dallago – ha portato il cristianesimo ad approvare atti radicalmente contrari rispetto agli insegnamenti del Cristo come la guerra. Sul sostegno assicurato dalla chiesa cattolica all’impresa militare la condanna dell’autore è di estrema durezza:

Nun hat aber keine Religion eine so entsetzliche Moral gezeitigt wie die sogenannte christliche Religion, die dort, wo sie herrschend geworden ist, eine “christliche” und zivilisierte Welt hervorgebracht hat, in der die Menschen dahin gelangt sind, sich gegenseitig zu zerfleischen und zu vernichten. Womit wiederum bezeugt ist, daß diese “christliche” Religion doch wahrlich nicht auf dem Christlichen Christi beruhen kann, das von den Menschen ein völlig Gegensätzliches verlangt; wohl aber ist diese “christliche” Religion mit dem Christentum der Kirche zu identifizieren, indem erst durch die offizielle Kirche und

³⁰ «Es kann hier nicht meine Absicht sein, Weininger in allem zu widerlegen. Ich wüßte auch nicht, ob ich es könnte. Aber da wir letzten Endes den Grund und Zweck unsres Daseins nie erkennen werden, schiene es mir sittlicher, dieses Dasein, da es uns einmal gegeben ist, willig hinzunehmen, als es zu verneinen. Wer den Menschen dem Dasein entziehen will, verneint auch das Erdendasein als solches, verneint die Schöpfung. Darum nochmals: die höhere Aufgabe des Philosophen wäre es, das Dasein leben zu lehren; entzogen wird es uns wieder von selbst» (id.: *Otto Weininger und sein Werk*. Innsbruck 1912, p. 12).

³¹ Cfr. in particolare il lungo saggio intitolato *Augustinus, Pascal und Kierkegaard*, in *Der große Unwissende* cit., pp. 424-552.

seit sie herrschend geworden ist diese grauenhafte Welt zugleich als die "christliche Welt" figuriert, als deren Haupt die Kirche erscheint – ein Haupt, das sich sein offizielles Leben dadurch erhält, daß es mit seinem Körper, der auf solche Weise christlich gewordenen Welt, ein politisches Ganzes bildet.³²

Dallago cerca in realtà di sviluppare parallelamente la radice filosofica e quella politica del proprio ragionamento anticlericale. In un articolato *pamphlet* pubblicato nel 1929, gli attacchi mossi alla volontà di potenza manifestata dalla chiesa di Roma sono accompagnati e nel contempo corroborati da un'esposizione sistematica delle teorie dello scrittore sulla fallacia di qualunque considerazione progressiva della storia. Il potere temporale perseguito dai dirigenti ecclesiastici si fonda appunto su una completa remissione del carattere intrinsecamente antistorico della dottrina del Cristo e, per converso, su una adozione incondizionata e acritica del principio imperiale che è proprio dell'organismo statale, il quale, avendo come unico orizzonte quello falso e illusorio del movimento storico, impiega tutte le proprie risorse per la conservazione e l'estensione del potere politico ed economico. Adeguandosi alla cieca volontà di potenza dello Stato (e Dallago vede nei Patti Lateranensi il punto più alto di questa tendenza, il momento in cui la chiesa romana non si è più fatta scrupolo di abbracciare anche ufficialmente una «Deifikation des Staates» che «der Bestifikation des Menschen die Wege bereitet»³³), la politica clericale finisce per assumere una posizione «im Grunde reaktionär und dem Kapitalismus zusetzen», che necessita «der Gewalt, nicht der Überzeugung für das Aufkommen ihres erstrebten Imperium, das fraglos ein Reich von dieser Welt ist, entgegen der Beschaffenheit des Reichs und der Absicht Christi, unseres Herrn. So züchtet sie den typischen Bourgeois in seiner ganzen böserartigen Erbärmlichkeit, dem zur Erhaltung seines Geldes und der Erwerbssicherheit sowie seines Aufsehens und seiner gewöhnlichen Lustbarkeiten jedes Mittel recht ist»³⁴. Viene qui abbastanza nettamente in luce come il suo tenace antistoricismo e l'ambivalenza (risolta soltanto nella costanza del riferimento a un'ideale *aurea aetas* posta sì al di fuori della storia, ma ricostruibile anche, con un felice scatto dialettico, all'interno della coscienza individuale³⁵) con cui egli guarda al rapporto tra spirito e natura, individuo

³² *Ivi*, p. 461.

³³ Carl Dallago: *Das römische Geschwür*. Wien 1929, p. 45.

³⁴ *Ivi*, p. 69.

³⁵ «In solcher Weise aufgetan, abseits allen weltlichen Einflüsterungen, alles, was von der Welt kommt, als gering ansehend, nicht achtend auf Kränkung noch auf Ehrung von

e mondo, conducano Dallago a un'interpretazione ampia e suggestiva – certo, mai analiticamente motivata in modo disteso, ma in ogni caso sufficientemente solida e compatta da spingerlo poi concretamente, una volta alle prese con il dato reale dell'organizzazione totalitaria, verso un umanesimo grintoso e combattivo, precocissimo nella comprensione dei primi sintomi della dittatura – del potere come attitudine primaria alla determinazione di rapporti di dominio. Persuaso che la sola forma di esistenza commisurata alla natura divina del reale consista in una sorta di ininterrotta apposizione dello sguardo (non però in un naufragio mistico³⁶) sul mistero della persistenza dell'essere racchiuso nel paesaggio, e che dunque le relazioni interpersonali debbano approssimarsi al modello di una comunità di consenzienti disposti a operare per il reciproco benessere spirituale, non per il conseguimento di obiettivi materiali³⁷, Dallago identifica per contro la sostanza stessa dello Stato nella spinta incontenibile e mai soddisfatta dei suoi reggitori all'accrescimento della quantità di individui subordinati:

Keine menschliche Schöpfung ist so sehr auf Kosten der Lebensfreiheit der Mitmenschen geschaffen worden wie der Staat [...]. Der geschichtliche Staat ist wie ein reißendes Tier, das in die freien und noch friedlichen Herden der Menschen einbricht und eine Ordnung aufstellt, vor der Freiheit und Frieden nicht mehr bestehen können.³⁸

dieser Seite, ledig auch des Widerwillens, den der ekle Götzendienst des Zeitungsschrifttums oft gewaltig in mir aufkommen ließ: so will ich nach dem wahrhaft Religiösen suchen, das uranfänglich dem Menschen als dem Ebenbilde Gottes zu eigen gewesen sein muß, und von dem ich immer bestimmter glaube, daß es wohl der Welt als solcher, aber niemals im einzelnen Menschen völlig verloren gegangen ist» (Carl Dallago: *Der große Unwissende* cit., p. 168).

³⁶ Dallago crede del resto che l'artista veramente creativo debba sì fuggire il contatto con la società, ma debba allo stesso tempo restare disposto a condividere gli esiti della propria ispirazione con la comunità in cui è inserito: «Es ist doch Lebensaufgabe aller großen Künstler, einen Abglanz des Sonnenscheins ferner und selten zugänglicher Höhen allmählich in die Menschheit – also auch in die Gesellschaft – hineinzutragen» (id.: *Der Süden* cit., p. 32).

³⁷ Modello il cui fondamento ideologico si può trovare riassunto con particolare efficacia in una frase dell'amato Segantini che Dallago cita dalla biografia del pittore, opera di Franz Servaes: «Die Geschichte zeigt des öfteren, wie ein einzelner Mensch das Antlitz der Erde verwandeln kann, wenn er das geschichtliche Klima vorbereitet findet; aber niemals wird es sein, daß die Menschheit in ihrer Gesamtheit einen Schritt unternahme, der irgendwelche Bedeutung hat» (id.: *Jesus von Nazareth. Betrachtungen eines Einsamen*. Leipzig 1913, p. 8).

³⁸ Id.: *Das römische Geschwür* cit., p. 64.

Lo Stato – è l'argomentazione formulata da Dallago in un breve scritto di guerra composto sotto l'incalzare degli eventi che rendevano sempre più tragicamente complessa la situazione del Tirolo meridionale – dovrebbe essere in realtà una sorta di traduzione in atto della disposizione all'ordine che alberga infallibilmente in ciascun individuo; per questo motivo – continua l'autore – da una parte lo Stato ideale «müßte sich gleichsam erst dadurch verspürbar machen, daß seine Regierungsform gar nicht gespürt wird»³⁹, dall'altra tanto più un uomo politico si rivelerà all'altezza dei propri compiti, «desto weniger wird er für den Fortschritt sein»⁴⁰, progresso evidentemente percepito, in linea con l'antistoricismo del polemistista, come un fattore di turbamento e una causa di deviazione dalla lineare continuità della relazione amorosa con il divino e con il paesaggio. La guerra è in questo contesto la più grave infrazione rispetto a tale continuità, contravvenendo essa oltretutto all'unica finalità che può al limite giustificare la sussistenza dello Stato, e cioè il mantenimento di una situazione di quieto e moderato benessere tra i membri della collettività. Le armi, giovandosi tra l'altro dell'interessata propaganda di alcuni gruppi sociali per loro stessa natura orientati all'instabilità e al cambiamento traumatico (e il krausiano Dallago cita a questo punto innanzi tutto la stampa), hanno inoltre, tra le tante altre perniciose conseguenze, anche l'effetto di alimentare un nazionalismo deterioro e aggressivo, fondato non sul presupposto della «Bodenständigkeit»⁴¹, che vede l'individuo legarsi pacatamente e spontaneamente ai lari venerati nella tradizione della propria comunità, bensì sul principio – tipico, come si è detto, dell'ideologia del potere – del continuo e onnivoro accrescimento.

Sulla base di queste premesse Dallago perviene a una diagnosi lucida e tempestiva della natura coercitiva del fascismo, combinando intelligenti osservazioni politiche e notazioni psicologiche di acutezza non inferiore rispetto all'analogo tentativo di comprensione globale del fenomeno totalitario che verrà compiuto qualche anno dopo dal *Mussolini grande attore* di Camillo Berneri⁴². *Die Diktatur des Wahns*, il libriccino stampato nel 1929 dopo che un saggio antifascista apparso tre anni prima nel «Brenner» con il titolo *Die rote Fahne* era costato a Dallago minacce tali da indurlo ad abbandonare il Tirolo ormai oggetto di una pressante campagna di italianiz-

³⁹ Id.: *Ueber politische Tätigkeit, den Krieg und das Trentino*. Innsbruck 1918, p. 5.

⁴⁰ *Ivi*, p. 6.

⁴¹ *Ivi*, p. 16.

⁴² Camillo Berneri: *Mussolini grande attore* [1934]. Pistoia 1983.

zazione⁴³, è essenzialmente una lunga recensione alla traduzione tedesca dell'apologia mussoliniana di Margherita Sarfatti. I giudizi di condanna sul regime italiano riguardano sia le misure liberticide adottate dal fascismo (notevole rilievo è dato all'assassinio di Matteotti), sia la politica etnica praticata nelle terre "redente". Non che Dallago – è bene sottolinearlo con chiarezza – si trovi ora ad attribuire un valore positivo allo Stato e in generale all'attività politica, un valore che il fascismo avrebbe tradito e che una forma di governo democratica potrebbe invece produttivamente ripristinare; lo scrittore resta comunque convinto della superiorità dell'assolutismo su tutte le altre alternative di organizzazione collettiva, a patto certo che il sovrano si assuma con equilibrio lo spiacevole compito di una gestione ordinata degli interessi comuni, permettendo così agli individui illuminati di dedicarsi con tranquillità alla propria esistenza contemplativa. Nonostante questa invincibile ostilità di fondo nei confronti della democrazia, Dallago si spinge a conclusioni di un certo effetto circa il fasto degli apparati iconografici meglio congeniali alle dittature, la loro connaturata tendenza a una messa in scena priva di increspature ironiche e organizzata sulla presenza ubiqua e monumentale della figura del *leader* associata a tutte le possibili connotazioni della forza e del vigore, una messa in scena in cui lo scrittore indica a colpo sicuro un tipico fenomeno di decadenza: «Geistig gesehen erweist sich das Bestreben, sich durch Taten in die Weltgeschichte einzuschreiben, als Niedergangsbewegung am Menschen, als Dekadenzerscheinung»⁴⁴. La reattività di Dallago rispetto all'evoluzione in senso totalitario della situazione politica italiana si spiega in realtà nel modo più soddisfacente con il suo orrore per la massa. L'univocità senza appello del giudizio su Mussolini (definito un «Emporkömmling» degno non solamente di censura, ma di vero e proprio disprezzo, «seines brutalen und gewissenlosen Gewaltregimes wegen, das vom Standpunkt der reinen Menschlichkeit unbedingt verwerflich ist»⁴⁵) è prima di tutto la conseguenza della determinazione con cui Dallago respinge qualunque forma di potere basata sulla ricerca del consenso collettivo. «Wo Masse herrscht, ist nie Verinnerlichung»⁴⁶, aveva scritto nel 1911 applicando una categoria fondamentale del proprio pensiero, per poi spiegare l'interesse nutrito per la filosofia orientale con la certezza «von dem Unwert der Menge als sol-

⁴³ Cfr. Anton Unterkircher: *Carl Dallagos Weg ins Exil. Mit einem unbekanntem Brief des Autors an Ettore Tolomei*, in *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 20, 2001, pp. 91-104.

⁴⁴ Carl Dallago: *Die Diktatur des Wahns*. Wien 1929, p. 22.

⁴⁵ *Ivi*, p. 32.

⁴⁶ Carl Dallago: *Das Buch der Unsicherheiten* cit., p. 124.

cher»⁴⁷. La diffidenza per qualsiasi movimento di massa peraltro, se – come è facile aspettarsi – spinge Dallago a esercitare il proprio malumore ai danni del socialismo (paragonato a «ein aufgepfropftes dürres Reis auf abgestorbenen Menschenbäumen»⁴⁸), del giornalismo (accusato anche prima della guerra di essere una sentina di umori nazionalisti⁴⁹) e, ma per la sua crucialità la questione meriterà una riflessione particolare, del femminismo, pure lo induce a cogliere con precisione il punto in cui la volontà di potenza dello Stato si incrocia con le aspirazioni egemoniche delle gerarchie ecclesiastiche dando vita a quel mostro a due teste che egli addita come il più grave elemento di degenerazione politico-sociale dell'intera modernità. Sviluppandosi come un organismo istituzionale perfettamente parallelo rispetto allo Stato, la chiesa cattolica, per la quale si renderebbe auspicabile un nuovo Lutero⁵⁰, ha non soltanto sradicato il singolo credente da quella sensazione di intimità col divino ormai completamente irrecuperabile, ma ha anche svuotato l'individuo di ogni residua soggettività trasformando la comunità degli spiriti religiosi in un pubblico ben organizzato di consumatori ai quali è innanzi tutto richiesto di spegnere il potenziale creativo (e al limite, con una non trascurabile intuizione, critico e decostruttivo⁵¹) dell'originaria autenticità religiosa:

Die Bewegung des “Christlichen” in der Welt bringt jenes christliche Publikum hervor, das zu entmenscht ist, um auch nur einigermaßen zum natürlichen Menschen zu kommen.⁵²

Il disegno generale di Dallago resta sempre, con le parole pronunciate non senza una punta polemica da Ludwig von Ficker, «die Wiederherstellung des Menschen im Geiste seiner ursprünglichen Bestimmung – nicht mehr und nicht weniger, doch ohne Berücksichtigung der Gnadenmittel

⁴⁷ Id.: *Laotse* cit., p. 5.

⁴⁸ Id.: *Die böse Sieben* cit., p. 106.

⁴⁹ «Wie rasch die Menschen das [la stupidità del nazionalismo] begreifen und aufgreifen, die ihren Verfall einmal greifen! Nicht umsonst gibt sich der korrupteste Journalismus mit Vorliebe einen nationalen Anstrich. Ich sehe hier nach dem vermeintlichen deutschen Süden mit seiner deutschen Kunststadt, deren national anmaßendste Kreise gerade einen größten Mischmasch am Blute aufweisen. Wie sich ihre journalistischen Größen und Jugendbildner kraftvoll national zu gebärden wissen» (*ivi*, pp. 99-100).

⁵⁰ Cfr. Carl Dallago: *Das römische Geschwür* cit., p. 34.

⁵¹ «Die Kirche ist äußere Betriebsamkeit; das Religiöse ist inneres Wachstum. Die Kirche organisiert; das Religiöse desorganisiert. Die Kirche verdunkelt mit ihrem Licht; das Religiöse schöpft sein Licht aus dem Dunkel. Die Kirche verschließt; das Religiöse erschließt» (id.: *Der große Unwissende* cit., p. 171).

⁵² Id.: *Der Christ Kierkegaards* cit., pp. 37-38.

und Erkenntnisbehelfe, wie sie die Kirche zur Erreichung dieses Zieles den Gläubigen darbietet»⁵³. In questo contesto, la natura e il Cristo diventano i termini polari di un'oscillazione dialettica mai completamente ricondotta a soluzione. Il paesaggio è per il nostro autore pura oggettività, il luogo in cui all'individuo è possibile disfarsi del peso tormentoso della coscienza e accedere allo stato di assoluta sanità proprio dell'aperto. La natura è concepita da Dallago in esplicita antitesi rispetto a tutti gli artifici della civilizzazione, i quali sono non a caso caratterizzati dal malsano predominio dell'intelletto, nella cui sfera rientra per esempio l'abborrito sviluppo tecnologico, significativamente associato alla perdita di valori che avvelenerebbe l'esistenza della Germania guglielmina. Il feroce antipositivismo spinge Dallago verso un'avversione insanabile nei confronti dell'attività scientifica, responsabile appunto di sottrarre gli esseri umani alla naturalità elementare della loro spontanea collocazione nel mondo, offrendo in cambio l'illusoria speranza di poter dominare il corso dei fenomeni con la forza dello spirito. L'ostilità per qualunque fonte di incremento della tecnica è una delle costanti più durature lungo l'itinerario di Dallago saggista. Ne ritroviamo l'eco nella ricorrente polemica contro il darwinismo (che darebbe luogo a un «optimistischer Fatalismus»⁵⁴ destinato a indebolire la nativa robustezza degli individui), in una pagina visionaria che arriva a intuire il possibile sfruttamento militare del volo in dirigibile⁵⁵, nel collegamento tra la posizione di avanguardia occupata dall'Inghilterra nel settore industriale e l'indebolimento del suo sistema coloniale⁵⁶, e ancora, su un piano parallelo di critica della cultura, nell'impegno profuso per la difesa di Nietzsche da qualunque interpretazione basata sulla considerazione di dati clinici⁵⁷, approccio in cui Dallago vede e denuncia appunto la malcelata aspirazione a riportare a misure più controllabili, con il pretesto della neutrale scientificità del metodo analitico adoperato, il carattere abissale del pensiero nietzscheano, il quale richiede invece una disponibilità altrettanto estrema allo scioglimento di tutti i vincoli imposti dalla ristrettezza del *Geist*. Proprio in termini nietzscheani, l'ambito del naturale e del paesaggio è ricondotto da Dallago al tema comune dell'adesione non mediata al carattere positivo e oggettivo dell'esistenza.

⁵³ Ludwig von Ficker: *Denkzettel und Danksagungen. Aufsätze – Reden*. München 1967, p. 188.

⁵⁴ Carl Dallago: *Der Süden* cit., p. 41.

⁵⁵ Cfr. id.: *Das Buch der Unsicherheiten* cit., pp. 111-112.

⁵⁶ Cfr. id.: *Die böse Sieben* cit., pp. 92-94.

⁵⁷ Cfr. per esempio *ivi*, pp. 124-127.

L'ambiente – qui ci pare di poter segnalare la cifra specificamente ecologica della sua visione del mondo – non è mai inteso da Dallago come semplice sfondo, o come equivalente simbolico del potenziale creativo del soggetto. Per lo scrittore il paesaggio è veramente dotato di una creatività autonoma nella quale l'artista può affondare empaticamente non per trarne singoli e isolati motivi figurativi, bensì per rivitalizzare la propria sensibilità offesa dalla soggezione allo spirito. La natura – e Dallago pensa in realtà a una sorta di calda culla dell'essere intrisa di composità biologica e nostalgicamente proiettata in un sud vagheggiato come stato di massima, dionisiaca euforia creativa – può essere accostata solo da una posizione di non riflessa frontalità, in una condizione di assoluto silenzio dell'intelletto e di piena, incontrastata estroversione dell'individuo desideroso unicamente di rifluire nella corrente unitaria dell'esistenza organica. Il nucleo più fecondo del pensiero di Nietzsche è ritrovato, in questa stessa prospettiva, nella constatazione che «der Menschennatur [...] Höchstes eingeräumt ist auf Kosten des Intellekts. Und wir verabscheuen instinktiv die Herrschaft des Intellekts als Unnatur und finden alle natürliche Ethik in der Aufhebung dieser Herrschaft, auch in der Aufhebung dessen, was der Philister "die moralische Welt" nennt, als etwas, das nur diese Herrschaft ersann und aufstellte»⁵⁸.

La figura di Cristo, con l'appello che da essa promana alla «Selbstentfaltung»⁵⁹ del singolo individuo, funge in un'ottica del genere da contraltare dialettico rispetto all'oggettività della natura. L'interpretazione della sua condotta e dei suoi insegnamenti, incentrata sulla priorità della sua sostanza umana su quella divina, pone Dallago di fronte a una dimensione dello spirito e della coscienza non necessariamente coincidente con le vuote astrazioni dell'intelletto. Nel Cristo l'autore riconosce il modello forse più potente di quella «reine Menschlichkeit» posta a fondamento dell'esistenza⁶⁰, ciò che si esprime sia – conformemente con la disposizione creativa assegnatagli in quanto «tiefste Künstlernatur der Menschheit»⁶¹ – nella vitalità della sua relazione con il paesaggio⁶², sia – ed è ciò che più conta – nel possesso di una assoluta persuasione interiore in cui

⁵⁸ *Ivi*, p. 21.

⁵⁹ Carl Dallago: *Das Buch der Unsicherheiten* cit., p. 196.

⁶⁰ Cfr. id.: *Der Christ Kierkegaards* cit., p. 14.

⁶¹ Id.: *Das Buch der Unsicherheiten* cit., p. 20.

⁶² Nel *Christ Kierkegaards* cit. Dallago lo definisce «der natürlichste Mensch» (p. 26). Nel *Buch der Unsicherheiten* cit gli riconosce il massimo grado di esperienza interiore del paesaggio (pp. 48-49); la sua morte sarebbe fundamentalmente un ritorno alla natura (p. 53).

Dallago deve infine ritrovare un momento di esperienza religiosa pienamente complementare rispetto a quella compiuta nell'incontro con la naturalità elementare del paesaggio. Il luogo della rivelazione del divino non è posto soltanto al di fuori dell'uomo, nella visibilità non offuscata del mondo naturale. Oltre che manifestazione oggettiva, puro dato "cosale" dell'essere, Dio è anche l'esito di una percezione individuale, l'immagine mentale accesa nel credente dalla discesa nell'abisso della propria stessa soggettività: «Gott ist etwas, dem nachzuspüren ich aufgegeben habe. Ich fühle ja und weiß: Gott hängt mir nach, wenn ich nur Mensch genug dazu bin»⁶³. La difficoltà di bilanciare da un lato una spinta all'uscita da sé per aderire con entusiasmo corporeo e creaturale all'infinita disponibilità di senso raccolta nel paesaggio naturale e dall'altro un impulso uguale e contrario all'introversione, sulla via tracciata da Cristo come «Herr und Meister in der Verinnerlichung»⁶⁴, finisce fatalmente per causare un corto circuito intellettuale ed emotivo che si manifesta in Dallago tanto in una mai superata resistenza contro il potere chiarificatore dello spirito (che lo induce a conservare in ogni circostanza, anzi a farvi cadere consapevolmente l'accento, un residuo *bohémien*, e comunque a considerare la creatività come uno stato di euforia psichica del tutto estranea a qualunque disciplina di tipo intellettuale⁶⁵), quanto nell'incapacità, accompagnata da un persistente senso di colpa, di vivere con piena serenità quell'abbandono del proprio corpo all'incontro con il mondo che dovrebbe segnare il definitivo superamento delle angustie dello spirito.

Tale corto circuito si evidenzia con particolare chiarezza nelle tortuosissime divagazioni di Dallago sui temi – davvero un riferimento obbligato nella cultura di lingua tedesca al più tardi dalla pubblicazione di *Geschlecht und Charakter* – della donna e del sesso. Il tentativo di impiantare una teoria organica sul problema dei rapporti tra uomo e donna viene regolarmente frustrato dall'enorme quantità di capziose e sottili distinzioni che lo scrittore si vede costretto a introdurre, principalmente con l'obiettivo di giustificare lo scarto tra il presupposto della subordinazione della donna, al quale non intende in alcun caso rinunciare, e la considerazione del fatto

⁶³ Carl Dallago: *Das Buch der Unsicherheiten* cit., p. 32. E ancora più incisivamente: «Nicht Gott hat die Schöpfung gemacht, sondern die Schöpfung hat Gott geboren, was soviel heißen soll als: Das Ewig-Unentwirrbare und Rätselvolle in der Schöpfung gebiert in unsrer Seele Gott» (*ivi*, pp. 25-26).

⁶⁴ *Ivi*, p. 53.

⁶⁵ «Ich kann mir in der Tat den schöpferischen Denker ohne lyrischen Untergrund nicht vorstellen; denn dieser erst ergibt den Anschluß an die Gesamtnatur und bewahrt davor, in völlig Abstraktes zu verfallen» (Carl Dallago: *Über eine Schrift* cit., p. 7).

che, applicando conseguentemente sia il paradigma weiningeriano del femminile come principio puramente sensibile, sia la sua stessa idea del primato del mondo naturale, la donna verrebbe a trovarsi, rispetto all'uomo, in una condizione di maggiore prossimità al divino. Prende corpo, da un saggio all'altro della bibliografia di Dallago, una vera e propria ossessione sessuale che vede la sfera della fisicità come il terreno di un duro conflitto tra il dato incoercibile dell'attrazione dei corpi e l'aspirazione a trascendere questa stessa attrazione neutralizzandola mediante la sua trasposizione allegorica a cifra di una relazione morale basata sullo scontro tra la volontà di potenza (dell'uomo) e un'istintiva tendenza alla sottomissione (della donna), la quale però – al culmine di una vorticoso acrobazia mentale – si dimostra come una più autentica e veritiera forma di dominio:

Herrschen durch Unterwerfung: Die Natur des Weibes wird demütig und unterwürfig, wo sie liebt. Und ist es nicht höchstes Herrschen, seine Natur ausbreiten und entfalten zu können?⁶⁶

Rispetto a questa nevrosi che lo obbliga a cercare nel compimento stesso dell'atto sessuale il superamento dell'istinto che lo ha condotto a giacere accanto alla donna, acquisiscono un significato secondario anche i – peraltro prevedibili – pronunciamenti di Dallago sul ruolo sociale della donna (alla quale non possono essere riconosciuti gli stessi diritti dell'uomo⁶⁷ e che deve in ogni caso astenersi dalla politica⁶⁸). Di ben più vivo interesse è il suo inesauribile lavoro speculativo inteso a identificare la piena realizzazione del destino femminile nella cessione della propria individualità a vantaggio dell'abbraccio rigeneratore con il maschio. Appare evidente che lo scopo di Dallago è vincolare integralmente la donna, sulla via intrapresa da Weininger, alla ricerca del piacere, attribuendole una elementarità francamente animale lontana da quel perfetto equilibrio che lo scrittore immagina realizzato nell'incontro panico con la natura, e che necessita in quanto tale dell'intervento riequilibratore del maschio, il quale imponendo nel coito la saldezza della propria volontà formale, sottrae generosamente la donna al naufragio nell'indistinzione (*ergo* nella lussuria) cui altrimenti sarebbe condannata dalla propria stessa vocazione al puro godimento sensibile. Nelle pagine di Dallago questa proliferazione aberrante di fantasie di dominio si esprime ora nel gioco oltremodo stucchevole della definizione di tipologie ideali nelle quali comprendere il comporta-

⁶⁶ Id.: *Das Buch der Unsicherheiten* cit., p. 136.

⁶⁷ Cfr. id.: *Otto Weininger und sein Werk* cit., p. 23.

⁶⁸ Cfr. id.: *Der große Unwissende* cit., pp. 380-381.

mento sessuale della donna (ci sarebbero allora una *Frau*, in cui la tendenza innata alla corruzione verrebbe ulteriormente aggravata dall'assorbimento di costumi sociali artificiosi, e con la quale non sarebbe possibile che la sterile *Ebe*, sancita appunto dalla rispettosa approvazione della comunità, e di contro un *Weib* disposto a lasciarsi invadere dalla superiore volontà dell'uomo e a stringere con lui l'unica *Liebe*⁶⁹ veramente feconda), ora nel vagheggiamento a tratti insuperabilmente *kitschig* di miracolose redenzioni di prostitute⁷⁰ e di coiti consumati con indosso la maschera prediletta dell'uomo puro e primitivo. Mai come nel nevrotico parossismo di queste visioni si manifesta con tanta chiarezza l'incrocio di repressione sessuale, fantasie di emancipazione, slanci mistici e sogni di regressione che costituisce il sostrato più tipico della saggistica di Dallago e al tempo stesso la traccia inconfondibile del carattere condizionato, vogliamo dire irrimediabilmente *zeitbedingt*, delle sue posizioni:

Es mag doch irgendwo ein Weib geben, das mir angehören will, dem ich angehören kann, ein Weib ohne alle Störrigkeit, die das Herz blind macht, ein Mädchen, reif zu sich selber, schön in seiner Reife und wählerisch in seiner Annäherung an den Mann; das auch Gefallen fände an nur *eines* Mannes Liebe und dies erwiese durch uferlose Willigkeit, die es dem Erwählten darbringt. [...] Ich bin nicht mehr jung an Jahren und mein Haupthaar ist schon spärlich geworden, aber mein Gefühl ist voll junger Triebe und mein Geschlecht noch ungeschwächt. [...] Ich muß gestehen, dass sich Mehrweiberei mit meiner Sinnesart wohl vertrüge; dass mir solches Lieben wohl eine Lust wäre, aber sicher nicht die höchste. [...] Denn dass man mehrerer Frauen bedarf, entspränge wohl keinem Vorzug, sondern dem Mangel, die rechte nicht gefunden zu haben; das nicht gefunden zu haben, was einem unersetzbar ist.⁷¹

⁶⁹ Cfr. soprattutto *ivi*, pp. 40-49.

⁷⁰ Per esempio in *Philister* cit., pp. 26-28.

⁷¹ Carl Dallago: *Der große Unwissende* cit., pp. 82-84.

Stefan Kaufer
(Berlin)

*Am Ende der Welt hält man nichts vom Individuum
Die Rückzugsgebiete der Romanhelden von Haruki Murakami und
Alfred Kubin weisen erstaunliche Gemeinsamkeiten auf*

Ende 2001 kam nach dreizehn erfolgreichen Jahren eine Institution zu Fall: das «Literarische Quartett» des ZDF. Chefunterhalter Marcel Reich-Ranicki und die einzige permanent anwesende Frau der Fernsehrunde, Sigrid Löffler, gerieten in der Diskussion über die Qualität der erotischen Passagen von Haruki Murakamis Buch *Gefährliche Geliebte* derart heftig aneinander, dass sie den Rest der Sendung nur mühsam beherrscht durchstanden. Eine weitere sollte es aber nicht mehr geben.

Man mag über den literarischen Wert der Romane des viel schreibenden, 1949 in Kobe geborenen Japaners geteilter Meinung sein, einigen ist zumindest ein hohes Maß an Originalität jedoch nicht abzusprechen. Unter diesen nimmt sein 1985 in der Heimat und zehn Jahre später in deutscher Übersetzung erschienenes *Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt* einen herausragenden Platz ein. Wie der an die Phantasien aus Manga-Comics erinnernde Titel andeutet, oszilliert die Handlung Kapitel für Kapitel zwischen dem Tokio der nahen «Wonderland»-Zukunft auf der einen und dem rätselhaften «Ende der Welt» auf der anderen Seite hin und her.

Im hart gekochten Großstadt-Japan ist im wesentlichen alles so, wie es der Realität der 80-er Jahre entspricht, was etwa Autos, Supermärkte, Biermarken und T-Shirts betrifft. Nur in der Politik sieht es anders aus. Das «System» regiert absolutistisch, doch nicht unangefochten. Im Untergrund hat sich eine Art Hacker-Gemeinde zur «Fabrik» geschlossen, deren Ziel es ist, den Staat aus den Angeln zu heben. Bei ihren Attentaten greifen die Verbrecher zielgerichtet die verwundbarsten Punkte an: die Datenbanken der Obrigkeit. Höchste Bedeutung kommt in der Zukunftswelt daher den Verschlüsselungstechniken zu – das «System»

kann der «Fabrik» in puncto Datenschutz jedoch stets nur einen knappen Schritt voraus sein, da sich kein noch so ausgeklügelter Code als dauerhaft sicher erweist. Aus diesem Grund unterstützt der Staat die verrückt anmutende Idee eines Wissenschaftlers, die menschliche Psyche als Maschine zur Herstellung von unknackbaren Verschlüsselungen zu gebrauchen.

Man stellt ihm eine Reihe von über das wahre Ziel des Eingriffs belogenen jungen Männern als Versuchsobjekte zur Verfügung, und tatsächlich überlebt nur ein einziger die Folgen der Operation am Gehirn – der Held des Buches. Der Professor isoliert und entfernt mittels eines von ihm entwickelten Verfahrens den «Psychokern» seiner menschlichen Versuchskaninchen, ihr innerstes Wesen, das ihnen selbst unbekannt ist und von dem sie nur in ihren Träumen leise Ahnungen erhaschen. Dieses Gerüst des Unbewussten wird später wieder im Kopf implantiert – allerdings nach einer folgenschweren Manipulation. Durch bestimmte Signale kann es nun ein- und ausgeschaltet und von dem Betroffenen unbemerkt wie unsteuerbar zur Datenwäsche eingesetzt werden. Hierfür lässt man die zu schützenden Informationen einfach den «Psychokern» durchlaufen und von diesem verändern. Zur Entschlüsselung benötigt man zwangsläufig wieder denselben Menschen, da nur ein Weg zurück durch das Wesen dieser Persönlichkeit die Daten wieder objektiviert, gewissermaßen allgemein verständlich macht. Doch sollte der menschliche Schlüssel in die Hände der «Fabrik» fallen, kann sie ihn nicht zur Decodierung zwingen, da er selber seine wahre Persönlichkeit nicht kennt.

Etwa in der Mitte des Buches erst steht für den Leser zweifelsfrei fest, dass es sich bei dem «Ende der Welt» um nichts anderes als den «Psychokern» des 35-jährigen Protagonisten handelt, der in den «Hard-boiled»-Textpassagen den Professor im Tokioter Untergrund schließlich aufgespürt und zur Rede gestellt hat. So erklären sich einige Eigenschaften des Weltenendes. Dessen Held hat keine Erinnerung an sein früheres Leben und weiß weder, wer er ist, noch wie er an seinen gefängnishaften Aufenthaltsort gelangte: eine von einer unüberwindbaren Mauer umschlossene Kleinstadt, in der die Zeit still steht, wie die unbeweglichen Zeiger des «Uhrturms» im Zentrum beweisen. Die Hauptfigur der hart gekochten Zukunft erfährt jedoch noch etwas viel Schlimmeres. Sie wurde nicht bloß für ein gefährliches Experiment missbraucht, sondern dieses ist auch noch gescheitert. Das (bereits geschehene) Aufrufen des «Psychokerns» zu Verschlüsselungszwecken setzt im Körper nämlich zersetzende Kräfte frei. Nach Ablauf einiger weniger verbleibender Stunden wird der Tokioter in

eine Art Koma fallen, aus dem er nie wieder erwacht. Für immer lebt er dann in seiner eigenen, ihm unbekanntem Welt – dem «Ende der Welt».

Wer den Ort betritt, muss am Eingang auf etwas verzichten. Das Tor – die einzige Schnittstelle zwischen Außen und Innen – wird von dem «Wächter» gesichert, dem «gewaltigsten Mann, den ich je gesehen habe»¹. Mit einem scharfen Messer trennt er den Schatten von seinem Besitzer ab. Der Entfernte wird nun eingesperrt und darf nur von Zeit zu Zeit von seinem Eigentümer besucht werden. Innerhalb der Mauern herrscht eine strenge Hierarchie, die durch nichts anderes legitimiert ist als die «Vorschrift». Deren Gesetz gilt unhinterfragbar, wie der Weg der Sonne, «die im Osten auf- und im Westen untergeht»². Sie regelt den Alltag. «Du gehst jetzt jeden Tag in die Bibliothek und liest alte Träume», bekommt der Neuling zu hören, «wir sind schließlich ein armes Städtchen und können uns keine Faulenzer leisten»³. Die ihm bestimmte Aufgabe ersetzt jegliche Individualität («Ab sofort bist du der Traumleser. Du hast keinen Namen mehr. Der Traumleser, das ist dein Name») und weist ihrem Ausführenden einen ganz bestimmten gesellschaftlichen Platz zu («Genauso, wie es in dieser Stadt nur einen Wächter gibt, gibt es auch nur einen Traumleser»)⁴.

So altertümlich, wie das Leben in der Stadt strukturiert ist, mutet auch ihr Wesen an. Ein einziges Flüsschen durchfließt sie von Südwesten nach Osten. Zwischen West- und Ostbrücke liegt der Ortskern mit dem still stehenden Uhrturm. In der nahen Bibliothek – dem neuen Arbeitsplatz des Helden – ist «alles verstaubt, und die Luft steht, anscheinend schon jahrelang»⁵. Der Wohnort seiner ihm zugeteilten Gehilfin wird ebenfalls als «heruntergekommen» beschrieben, das ganze «Arbeiterviertel» sei eine «einsame, fast ausgestorbene Gegend»⁶. Alle Fabriken wurden schon vor langer Zeit geschlossen, «meterhohes Unkraut treibt seine Wurzeln in die Risse im Stein»⁷. In dem besseren «Beamtenviertel», worin man dem Traumleser eine Behausung zuteilt, leben ausschließlich noch pensionierte Militärs. Früher haben auf seinen Straßen wohl einmal Kinder gespielt, doch sie sind wie ihre Eltern aus der «Mittelklasse» verschwunden. Die an

¹ Haruki Murakami, *Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt. Roman* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp TB, 2000) 29. Hinfort zitiert als Murakami.

² Murakami, 29.

³ Murakami, 55.

⁴ Murakami, 55f.

⁵ Murakami, 56f.

⁶ Murakami, 87.

⁷ Murakami, 88.

ihrer Statt nun hier lebenden Majore und Oberleutnants «fristen» ein «einsames Leben – jeder für sich, wie leere Insektenpuppen an einer lichten Wand»⁸. Auch das Zimmer des Helden fällt nicht aus diesem deprimierenden Rahmen. Dessen Wände sind «übersät mit dunklen Flecken, die Fensterrahmen mit weißem Staub bedeckt». Ein altes Bett steht darin, die Dielen sind verkratzt und am Fenster hängen «dicke, nach Moder riechende Vorhänge»⁹.

Diese brüchige Zivilisation kann sich am «Ende der Welt» nur mühsam gegen die Natur behaupten. Ein wesentlicher Teil des von der Mauer eingeschlossenen Gebiets besteht nämlich nicht aus Siedlungen und Feldern, sondern aus Dickicht, Wäldern, Felsen, dem großen See und einem Sumpfbereich. Hier lauert selbst an scheinbar idyllischen Orten der Tod. «Der See ist gefährlich, gefährlicher als Sie glauben», sagt die Gehilfin etwa zum Traumleser. «Das Wasser des Sees ist nicht normal, es lockt Menschen in die Tiefe»¹⁰. Und bei seinen Erkundungsgängen wird der Held auf einer Lichtung im Ostwald einmal durch eine geheimnisvolle Kraft vom Schlaf übermannt, wobei er beinahe erfriert.

Inmitten dieser Bedrohungen fristen die Eingesperreten ein kärgliches Leben, das mit den hippen Großstadtfreuden des «Hard-boiled Wonderland» nichts gemein hat: Die aus Baumwolljacken und Militärmänteln bestehende Kleidung ist verschlissen wie unmodisch, außer einem bizarren Windkraftwerk und einigen Büroklammern existieren keinerlei Maschinen oder fortschrittliche Gerätschaften und auch jede Form der Musik wurde verbannt. Zwar kann der Protagonist nach langem Suchen eine alte Sammlung von Instrumenten auffinden, doch erweist sich unter diesen nur mehr eine kleine Ziehharmonika als funktionstüchtig. Aber der Traumleser hat alle Lieder vergessen. Verzweifelt versucht er, sich an die Zeit zu erinnern, in der er noch mit seinem Schatten woanders existiert hat – jenseits der Mauern. Doch ihm will einfach keine Melodie einfallen, er kann nur ein paar unzusammenhängende Akkorde hervorbringen. Dies liegt daran, dass er sich an einem Ort befindet, an dem die Menschen ihre Seele verloren oder aufgegeben haben – und auch die seine ist ihm schon fast zur Gänze abhanden gekommen.

* * *

⁸ Murakami, 114.

⁹ Murakami, 115.

¹⁰ Murakami, 151.

1959 starb der für seine Illustrationen zu Georg Trakl, Edgar Allan Poe und Oscar Wilde berühmte österreichische Zeichner Alfred Kubin. Um 1908 geriet der 30-Jährige nach dem Tod des Vaters in eine schwere Schaffenskrise (fast genau zehn Jahre zuvor hatte er im Zustand einer tiefen Depression bereits versucht, sich auf dem Grab seiner Mutter das Leben zu nehmen). Der Zeichenstift konnte dem inneren Drang, sich mittels Arbeit zu erleichtern und abzulenken, keine Abhilfe verschaffen – das Papier blieb weiß. Da überlistete der Verzweifelte sich selbst. Noch nie hatte er etwas zur Veröffentlichung Bestimmtes verfasst, wie er 1923 rückblickend sagte, und das Schreiben an sich war ihm eine «unsympathische Tätigkeit». Doch es bot immerhin die Möglichkeit, sich amateurhaft – wie er zunächst meinte – auf produktive Weise der quälenden inneren Bilder zu entledigen. In nur zwölf Wochen beendete Kubin seinen ersten und einzigen Roman *Die andere Seite*, der die Expressionisten faszinieren und auch Autoren wie Franz Kafka und Gustav Meyrink beeinflussen sollte.

Dessen Ich-Erzähler lernte «vor sechzig Jahren» in Salzburg einen gewissen Claus Patera kennen, «als wir beide in das dortige Gymnasium eintraten»¹¹. Als jemand, der seine besten Jahre schon hinter sich hat, bekommt er zu Textbeginn an seinem Wohnort München Besuch von einem durchschnittlich aussehenden Mann. Dieser berichtet, dass der ehemalige Klassenkamerad im Laufe seines Lebens zu dem «vielleicht größten Vermögen der Welt» gekommen ist und nun seine «Idee» verwirklicht hat: die Gründung eines «Traumreichs». Hierfür sei eine geeignete Gegend in Asien angekauft worden. «Ein Drittel dieses Landes ist stark gebirgig, den Rest bilden eine Ebene und Hügelgelände. Große Wälder, ein See und ein Fluss teilen und beleben dieses kleine Reich». Man habe, so erzählt der Gast, darin eine kleine Stadt gebaut, aus der jedoch alles «Fortschrittliche» verbannt sei, da Patera gegen dieses einen «außerordentlich tiefen Widerwillen» hege¹².

Diese neue, altertümliche Welt «wird durch eine Umfassungsmauer von der Umwelt abgegrenzt», wobei nur «ein einziges Tor» den Ein- und Ausgang ermöglicht, an dem die «schärfste Kontrolle» herrscht, um einen «strengen Abschluss von der Außenwelt» zu gewährleisten. Der Gast krönt seine Ausführungen mit den Worten, dass «Claus Patera, absoluter

¹¹ Alfred Kubin, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Jahrhundert TB, Band 31, 1994) 9. Hinfort zitiert als Kubin.

¹² Kubin, 11.

Herr des Traumreichs», seinem ehemaligen Mitschüler «die Übersiedelung in sein Land» anbietet¹³. Dieser nimmt an.

Neben der strengen Hierarchie sowie der mit dieser einhergehenden Absage an alle Errungenschaften der Moderne und der Charakterisierung der von einer unüberwindbaren Mauer umschlossenen Gegend (Wälder, Gebirge, ein Fluss, ein See, ein Sumpfgebiet) fällt eine weitere Ähnlichkeit mit Murakamis achtzig Jahre später erdachtem Weltenende auf: Der reiche Herrscher lässt nicht etwa neue Gebäude errichten, sondern trägt Häuser in Europa ab, die «alle von beträchtlichem Alter und verwohnt» sind. Arbeiter haben sie in einzelne Teile zu zerlegen und an dem gekauften Ort wieder aufzubauen, obwohl sie sich über den «Anblick dieser schmutzigen und verräucherten alten Wände» wundern¹⁴. Sogar das Stadttheater zeichnet sich durch «glatt gewetzte Holzbänke, zerschlissene, dunkelrote Polstersitze und zersprungene Stukkaturen» aus¹⁵. Der Verfall ist Vorschrift. Für alle Anschaffungen gilt das Gesetz, dass sie nicht jüngeren Entstehungsdatums sein dürfen als die «sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts». Wie in dem Roman des Japaners ziehen auch bei Kubin die Bewohner Kleidung an, die «gänzlich veraltet» ist. «Diese Menschen tragen die Kleider ihrer Eltern und Großeltern auf», mutmaßt der Protagonist¹⁶. Auch ein Beruf, der ihn charakterisieren und ihm seinen Platz in der Gemeinschaft unverrückbar zuweisen soll, wird dem Neuankömmling sofort nach Ankunft aufgezwungen («Ich wurde einfach überrumpelt»). Er wird Zeichner beim «Traumspiegel» und stellt «mit einem Worte etwas vor – und darauf kam es in diesem Land an: etwas vorzustellen, irgendwas»¹⁷. Darin erschöpft sich die Einzigartigkeit eines jeden Bürgers der «anderen Seite», wo die Häuser «die starken, wirklichen Individuen» sind: «Oft war es mir, als ob die Menschen nur ihretwegen da wären und nicht umgekehrt»¹⁸. Angreifbar ist diese brüchige Existenz wie bei Murakami durch die Natur, die mit hinter die Mauer verbannt wurde. Es gibt «einsame Orte in Wäldern», wohin sich «in der Dämmerung kein Wanderer wagte», und von dem «trügerischen» Sumpf heißt es, dass er Leben «nahm» – «am eigenen Leibe vermochte er sich reichlich zu nähren»¹⁹.

¹³ Kubin, 11ff und 24.

¹⁴ Kubin, 20.

¹⁵ Kubin, 88.

¹⁶ Kubin, 57.

¹⁷ Kubin, 58f.

¹⁸ Kubin, 68.

¹⁹ Kubin, 78 und 221.

Der Illustrator spürt, dass hinter allem eine ihren eigenen Gesetzen folgende «starke Hand» schaltet und waltet, die das ganze Gebiet zu einer «unfassbaren Einheit» zusammenschließt, und möchte seinem früheren Freund einen Besuch abstatten, um dies zu begreifen²⁰. Denn tagsüber führt man ein bedrohtes, sprunghaftes und doch zielloses Leben innerhalb der «schleichenden Gleichförmigkeit der Tage»²¹, nachts spukt es aus welchem Grund auch immer atemraubend durch Gassen, Keller und Brunnen. Vor allem seiner Frau geht dies buchstäblich an die Nieren. Sie erkrankt schließlich schwer und der Ich-Erzähler drängt umso entschiedener darauf, den mehr und mehr als «Folterknecht» verhassten Patera endlich zu treffen, um von ihm die Erlaubnis zur Abreise von der «anderen Seite» zu erhalten. Doch eine «Audienzkarte» zu bekommen erweist sich in bester Kafka-Manier als unmöglich, da die Reichsbeamten entweder schlafen oder unerfüllbare Forderungen stellen. Als er den Herrscher in seinem Palast doch endlich antrifft, hat er den Eindruck, mit einer Statue zu sprechen, deren Augen die Unendlichkeit spiegeln. Seine Anwesenheit lässt ihn erschauern, verstummen und in einen «Starrkrampf» verfallen – Widerstand ist unmöglich.

Kubins Held wird seine Frau verlieren und den Untergang des Traumreichs miterleben, von dem er sich später in einer Heilanstalt noch lange erholen muss, während Murakamis Protagonist sich am «Ende der Welt» dazu entschließt, mit seiner Gehilfin zusammen in die dortigen Wälder zu ziehen, wo Menschen mit einem Rest von Seele geduldet sind. Zwar hatte ihn sein Schatten zum Fluchtversuch überredet, um jenseits der Mauer wieder zu einer intakten Person zu verschmelzen, doch lehnt er im letzten Moment ab und geht zu seiner Freundin zurück. Genau in diesem Moment verdämmert sein Pendant im «Hard-boiled Wonderland» in einem gemieteten Auto bei Rockmusik ins ewige Koma hinein.

Beide Gefängniswelten – die reale bei Kubin und die innere bei Murakami – werden strikt gegen die Gegenwart der Autoren gestellt, wobei es keinen Unterschied macht, dass diese beinahe ein Jahrhundert auseinander liegt. Ihre mit Venedig-Charme ausgestaffierte Musealität bloß als «konservativ» zu bezeichnen, wie es der Illustrator tut, kratzt allerdings nur an der Oberfläche ihres Charakters. Der *Traumleser* am Weltenende und der *Traumlandbewohner* auf dem umgestalteten asiatischen Grund befinden sich in einem Reich, aus dem die Strömungen des wahren Lebens in einer derartigen Radikalität ausgeschlossen wurden, dass «Der Schlaf und der

²⁰ Kubin, 60 und 70.

²¹ Kubin, 86.

Tod» miteinander verschmelzen, wie es ein Gedichttitel von Knut Hamsun suggeriert. Er brauche sich keine Sorgen zu machen, sagt der Oberst zu Murakamis Held, «in gewissem Sinne ist die Stadt gerecht». Er versucht, sich anders auszudrücken: «Verstehst du, diese Stadt hier ist perfekt. Perfekt in dem Sinne, dass alles da ist. Doch sofern man es nicht wirklich begreift, ist nichts da. Perfektes Nichts. Merk dir das gut!»²². In Kubins Reich hängen «ewig gleichmäßig die Wolken bis tief zur Erde herab»²³, so dass nirgends etwas Buntes, Strahlendes sichtbar werden kann. Genau so gelingt es keinem Bewohner, über die anderen in irgendeiner Form hinauszuwachsen. «Eine ungeheuerliche, bis ins Verborgene dringende Gerechtigkeit glich alle Ereignisse immer wieder aus»²⁴, erzählt der von Patera hinter die Mauern Gelockte. «Perfektion» auf der einen und «Gerechtigkeit» auf der anderen Seite verhindern in ihrer Absolutheit jegliche individuelle Entfaltung. Dass dies einem Abklemmen des Lebensnervs gleichkommt, bringen beide Autoren zum Ausdruck. «Der Herr besaß unseren Willen», erklärt der Illustrator, «er bediente sich seiner puppenhaften Untertanen»²⁵. Und der Traumleser muss erfahren, dass mit Ausnahme der gemiedenen Waldbewohner «keiner hier» eine Seele habe. «Die Mauer übersieht kein Stückchen Seele! Selbst wenn einmal ein winziger Rest übrig geblieben sein sollte – die Mauer hätte längst alles eingezo-gen»²⁶.

Dass der eine Held der welken Welt entkommt, während der andere sich zum freiwilligen Bleiben entschließt, bedeutet allerdings einen interessanten Unterschied in der Bewertung des Reichs der Lebllosigkeit. Für Kubin hängt Pateras Schöpfung sichtlich mit der Kunst an sich zusammen, ist vielleicht gar ein quälendes Bild für sie und ihre Janusköpfigkeit als Lebensretterin wie -vernichterin. Nicht zufällig haben Autor und Erzähler den selben Beruf. Zwar gelingt Kubins Figur durch ihr Zeichnen, was ihm selbst in der Realität nur über den Umweg der Literatur gelang: Sie kann «unter dem Drucke des Schmerzes meine besten Sachen» produzieren. Die Blätter, «in der düsteren und fahlen Stimmung des Traumreiches gehalten», entspringen einem «Arbeitsdelirium»²⁷. Das Glück der überquellenden Kreativität, das die künstliche Welt ermöglicht, muss der

²² Murakami, 113.

²³ Kubin, 51.

²⁴ Kubin, 60.

²⁵ Kubin, 134.

²⁶ Murakami, 213f.

²⁷ Kubin, 128.

Held allerdings bitter mit dem Tod seiner Frau bezahlen, die im Text für das Normale und letztlich auch Vitale steht. «Mich traf auch etwas die Schuld» am Ende meiner Frau, bekennt der Künstler einmal, «sie war eine reale, gesunde Natur, welche in dem Boden dieses gespenstischen Reichs niemals Wurzel fassen konnte». Das hätte er sich «beizeiten sagen und lieber auf das ganze Abenteuer verzichten sollen»²⁸. Das Einreißen von Pateras Welt durch einen reichen, nassforschen wie starken Amerikaner am Romanende lässt sich somit auch als traurig-wütendes Eingeständnis dessen lesen, dass ein Leben in Kunst allein nicht möglich, sondern selbstmörderisch ist.

In Japan, einem Teil des asiatischen Kontinents, in dem Kubin sein Traumreich errichtet, gibt es in der Vorstellung der Menschen «keine einfache Aufspaltung in Diesseits und Jenseits». Denn «Japaner stellen sich vor», sagt Murakami einmal in einem Interview, dass «unmittelbar neben der ersten Wirklichkeit eine oder mehrere andere Wirklichkeiten existieren»²⁹. Zwar lässt er seinen Held seine verstümmelte Seele behalten und diesen auch erfolgreich darum kämpfen, dass seine Freundin die ihre ein Stück weit wieder findet und setzt sich somit gegen die vollkommen von der Mauer beherrschten Leute ab. Doch ändert dies nichts daran, dass er durch seine Entscheidung für das Todesreich diesem auch etwas Positives abgewinnt.

Bei all den erstaunlichen Parallelen, die sich zwischen den literarischen Phantasien des Europäers und des Asiaten ziehen lassen, bleibt die Kluft der durch die Religion zumindest mitbestimmten Haltung dem Tod gegenüber bestehen. In München oder Salzburg tritt der geliebte Mensch mit seinem Ableben in eine andere Welt über, in die der andere ihm nur nachfolgen kann. Im «hard-boiled» Tokio hingegen lebt der verstorbene Geliebte im selben Zimmer weiter wie du. Du siehst ihn nur nicht.

²⁸ Kubin, 129.

²⁹ *Der Tagespiegel*, «Meine Toten leben weiter. Ein Gespräch mit Haruki Murakami» (Berlin: 5.10.2002) 23.

* * *

Fausto Cercignani
(Milano)

Vivere e sopravvivere. Kafka e l'artista-scrittore

La condizione dell'artista-scrittore, in vario modo e in varia misura dilacerato dalla contrapposizione tra arte e vita, vanta una lunga e ricca tradizione nella storia letteraria di lingua tedesca. Nel primo Novecento, tuttavia, la problematica dell'artista s'impone con particolare vigore. In primo luogo, perché il periodo è caratterizzato dal coesistere e dal sovrapporsi di movimenti e tendenze (Impressionismo, Simbolismo, Neoromanticismo, Espressionismo e via di seguito) che non di rado pongono l'artista stesso al centro della creazione letteraria. In secondo luogo, perché le vicende personali degli artisti-scrittori dell'epoca portano i segni di mutamenti sociali e di avvenimenti storici particolarmente rilevanti per la condizione dell'individuo nel suo rapporto con la tradizione e, dunque, con la propria identità.

Succede così che nella Lubeca guglielmina Thomas Mann cerchi di rappresentare, con il suo *Tonio Kröger*, l'artista sospeso tra il mondo della normalità borghese e quello della "maledizione" artistico-letteraria, e ciò proprio mentre, nella non lontana Boemia asburgica, Franz Kafka si avvia a studiare giurisprudenza presso l'università tedesca di Praga e a intraprendere un percorso creativo del tutto diverso, ma anch'esso segnato da una "maledizione" che colpisce l'artista-scrittore.

La capacità di creare artisticamente non è, per il protagonista del *Tonio Kröger* manniano (1899-1902), una vocazione, bensì una «maledizione» che si fa sentire presto, quando si dovrebbe vivere in armonia con tutto il mondo e, invece, si ha la sensazione di essere segnati, di essere prigionieri di un misterioso contrasto con gli altri, con la gente comune e ordinaria¹.

¹ Thomas Mann, *Erzählungen* (senza curatore), Berlino e Weimar, Aufbau-Verlag (Francoforte, Fischer; revisione testuale di Erich Neumann), 1964, p. 229: «Sagen Sie nichts von Beruf, Lisaweta Iwanowna! Die Literatur ist überhaupt kein Beruf, sondern ein Fluch, – damit's Sie wissen. Wann beginnt er fühlbar zu werden, dieser Fluch? Früh,

Una sorta di maledizione sembra condizionare anche l'artista che Kafka ci propone nei suoi lavori e nelle sue riflessioni², sia pure in un contesto personale e culturale diversissimo che sembrerebbe avvicinare lo scrittore praghese, non già a Thomas Mann, bensì a un narratore legato alla tradizione ebraica come Joseph Roth. E in effetti bisogna dire che i punti di contatto tra il figlio della cultura ebraico-tedesca di Praga e colui che potremmo definire "lo scrittore della patria irraggiungibile" sono numerosi e in qualche misura sostanziali, se non altro perché il senso di vuoto assoluto e di assenza universale ricorre in entrambi, così come in entrambi il disadattamento e l'angoscia derivano dalla frantumazione dell'unità ebraico-orientale e, in ultima analisi, di quella unità dell'anima ebraica che sembrava perpetuarsi, a dispetto della storia, nel ghetto orientale. Né va dimenticato che, se per Roth l'occidente è il mondo in cui si smarrisce l'identità ebraica, così per Kafka l'«era ebraico-occidentale»³ rappresenta la condizione dello scrittore privo di una comunità spirituale in cui riconoscersi, e dunque la condizione di un artista che si considera – in questo senso – «il più ebraico-occidentale» degli ebrei occidentali⁴.

schrecklich früh. Zu einer Zeit, da man billig noch in Frieden und Eintracht mit Gott und der Welt leben sollte. Sie fangen an, sich gezeichnet, sich in einem rätselhaften Gegensatz zu den anderen, den Gewöhnlichen, den Ordentlichen zu fühlen [...].

² Per gli scritti di Kafka si fa ricorso agli undici volumi dell'edizione curata da Max Brod e da altri: *Franz Kafka. Gesammelte Werke*, Francoforte, Fischer, 1950-1983: *Erzählungen, Tagebücher 1910-1923, Briefe an Milena, Der Prozeß, Amerika, Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, Beschreibung eines Kampfes – Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß, Das Schloß, Briefe 1902-1924, Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobung, Briefe an Ottilie und die Familie*. Per i diari si confronti Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley, *Franz Kafka. Tagebücher in der Fassung der Handschrift*, voll. I-II, Francoforte, Fischer, 1990 [abbr. Hs]. Il primo racconto di Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* (1904-1905, *Descrizione di una lotta*), compare nelle due stesure (1904-1906 e 1909-1910) in Ludwig Dietz (cur.), *Franz Kafka, Beschreibung eines Kampfes. Die zwei Fassungen. Parallelausgabe nach den Handschriften*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Max Brod, Francoforte, Fischer, 1969. Il testo deriva il suo titolo dal confronto incessante con il mondo caotico che circonda l'essere umano. Dall'intricata e complessa narrazione emergono temi e motivi ricorrenti in tutta l'opera dello scrittore boemo, quali la vertigine, lo smarrimento, l'esclusione e, soprattutto, la colpa di chi si rifiuta di affrontare l'esistenza. Per una particolareggiata analisi di quest'opera si veda Giuliano Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano, Feltrinelli, 1980 [1962], pp. 30-48.

³ Kafka usa questa espressione parlando dell'amico Oskar Kraus in una lettera a Max Brod del gennaio 1918: «unsere[] westjüdische[] Zeit» (*Briefe*, 223). Per Giuliano Baioni, *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Torino, Einaudi, 1984 si tratta di una formulazione che potrebbe servire a designare un'intera epoca.

⁴ Si veda questo passo, tratto dalla raccolta delle appassionante lettere a Milena (pr.

I problemi personali di Kafka – basti pensare alla nevristenia, all'insonnia, al conflitto col padre, agli amori infelici e alla tubercolosi – non sono certo quelli di Thomas Mann, e nemmeno quelli del suo amato Tonio⁵, ma la concezione dell'attività artistica come disumanizzante esclusione dell'artista dalla vita “normale” trova un suo corrispettivo, peraltro assai diverso, negli scritti di Kafka.

Non essendo partecipe del mondo normale, Tonio «non sente», non prova sentimenti comuni, perché la materia da trattare deve diventargli indifferente prima che sia possibile dominarla con ironica distanza per ricavarne «l'immagine estetica»⁶, ovvero l'opera artistica percepibile dai sensi. Rappresentare l'umano senza prendervi parte⁷ comporta, per lui, un rapporto freddo e “ricercato” con la gente comune⁸, implica una sorta di castrazione dell'artista⁹, il quale deve essere addirittura un qualcosa che si pone al di fuori dell'umano, in uno strano rapporto di «disumana» lontananza rispetto all'umano¹⁰. Chi si cimenta con l'arte, si legge ad un certo punto nel *Tonio Kröger*, «dev'essere morto per essere davvero un creatore»¹¹.

mílena) Jesenská, la scrittrice boema traduttrice dei primi racconti di Kafka: «Wir kennen doch beide ausgiebig charakteristische Exemplare von Westjuden, ich bin, soviel ich weiß, der westjüdischeste von ihnen [...] alles muß erworben werden, nicht nur die Gegenwart und Zukunft, auch noch die Vergangenheit [...]» (*Briefe an Milena*, 247).

⁵ Nel settembre 1931 Thomas Mann considerava il suo famoso racconto più vicino al suo cuore rispetto ai *Buddenbrook* – Erika Mann (cur.), *Thomas Mann. Briefe*, Francoforte, Fischer, 1962-1965, vol. I, p. 306: «[Buddenbrooks] ist mein populärsten Buch und wird es bleiben, aber im Grunde meines Herzens hänge auch ich mehr an dem nur wenig jüngeren “Tonio Kröger”», e nell'aprile 1945 lo chiamava ancora «la cosa più cara» (*Briefe*, vol. II, p. 426: «Es fehlt nicht viel, daß der “Tonio Kröger” mir selbst immer noch das Liebste von mir wäre»).

⁶ Th. Mann, *Erzählungen*, 228: «das ästhetische Gebilde».

⁷ Th. Mann, *Erzählungen*, 229: «Ich sage Ihnen, daß ich es oft sterbensmüde bin, das Menschliche darzustellen, ohne am Menschlichen teilzuhaben».

⁸ Th. Mann, *Erzählungen*, 228: «dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschlichen».

⁹ Th. Mann, *Erzählungen*, 229: «Mir scheint, wir Künstler teilen alle ein wenig das Schicksal jener präparierten päpstlichen Sänger ... Wir singen ganz rührend schön. Jedoch →».

¹⁰ Th. Mann, *Erzählungen*, 228: «Es ist nötig, daß man irgend etwas Außermenschliches und Unmenschliches sei, daß man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe».

¹¹ Th. Mann, *Erzählungen*, 224: «Er arbeitete stumm, abgeschlossen, unsichtbar und voller Verachtung für jene Kleinen, denen das Talent ein geselliger Schmuck war, [...] unwissend darüber, [...] daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein».

Anche la condizione personale di Kafka deriva da un'esclusione dalla vita vera. Solo che per lui – malato nello spirito e poi nel corpo, da sempre preda di un ferocissimo complesso di colpa – questa esclusione assume un più marcato carattere di autoesclusione, e per giunta colpevole. In una lettera a Max Brod del 5 luglio 1922 Kafka sostiene che aver abbandonato la «casa» significa averla lasciata alla mercé di «tutte le forze malvagie», vale a dire di quelle forze dell'irrazionalità distruttiva che si sono ormai impadronite della sua vita¹². La casa, in questo contesto, rappresenta non solo il proprio, ipotetico vissuto, ma anche il proprio io concreto e reale, abbandonato dallo scrittore, che preferisce starsene seduto nel consueto atteggiamento del letterato, «pronto ad ogni bellezza», ma incapace di difendere la propria entità fisica «dal diavolo», ovvero da quella spaventosa irrazionalità che lo tormenta, lo bastona, lo stritola¹³.

La scissione, qui, non è tra corpo e anima, bensì tra l'io concreto e reale e quell'improbabile «costruzione» dell'avidità del piacere estetico che è lo scrittore¹⁴. Kafka, infatti, si rifiuta di entrare nella «casa», preferisce ammirarla dall'esterno e «ornarla di ghirlande», anche se sa che per vivere veramente basterebbe rinunciare a quel «godimento di sé», a quella “esistenza estetica”, che lo esclude dalla vita vera¹⁵. La desolante conclusione a cui giunge nelle sue notti di paura è dunque questa: «Potrei vivere e non vivo»¹⁶, mentre la vanità, l'avidità del piacere estetico dello scrittore, ronza continuamente intorno alla sua figura reale o a quella di un estraneo, e gode nel rappresentarla¹⁷. Né può consolarsi, Kafka, attribuendo la sua

¹² *Briefe*, 386: «Mit welchem Recht erschrecke ich, der ich nicht zuhause war, daß das Haus plötzlich zusammenbricht; weiß ich denn, was dem Zusammenbruch vorhergegangen ist, bin ich nicht ausgewandert und habe das Haus allen bösen Mächten überlassen?».

¹³ *Briefe*, 386: «Ich sitze hier in der bequemen Haltung des Schriftstellers, bereit zu allem Schönen, und muß untätig zusehen – denn was kann ich anderes als schreiben –, wie mein wirkliches Ich, dieses arme, wehrlose [...] vom Teufel gezwickt, geprügelt und fast zermahlen wird».

¹⁴ *Briefe*, 385: «Der Schriftsteller in mir [...] ist nur eine Konstruktion der Genußsucht».

¹⁵ *Briefe*, 385: «Nötig zum Leben ist nur, auf Selbstgenuß zu verzichten; einziehn in das Haus, statt es zu bewundern und zu bekränzen».

¹⁶ *Briefe*, 385: «Ich könnte leben und lebe nicht».

¹⁷ *Briefe*, 385: «Es ist die Eitelkeit und Genußsucht, die immerfort um die eigene oder auch um eine fremde Gestalt [...] schwirrt und sie genießt». “Genießen” equivale qui a “godere nella rappresentazione estetica”, come appare chiaro da un altro passo della lettera, là dove Kafka scrive: «[...] godere con tutti i sensi o, il che è la stessa cosa, voler raccontare» (*Briefe*, 385: «[...] mit allen Sinnen genießen oder, was dasselbe ist, erzählen zu wollen»).

condizione al destino, perché il rimorso non gli lascia tregua¹⁸ e ciò rappresenta per lui la dimostrazione della sua colpa, di una colpa che consiste nel non aver saputo trasformare in fuoco di vita vera la scintilla vitale che viene affidata a tutti gli esseri umani, e di averla anzi usata soltanto per illuminare il proprio cadavere, il proprio io concreto e reale, che è sempre stato morto, che non ha mai vissuto¹⁹.

Il paradosso kafkiano, qui, sta nel fatto che l'io concreto e reale dovrà morire di una morte ancor più terribile di quella degli altri perché, essendo «stato morto per tutta la vita» e non avendo dovuto affrontare le amarezze del vivere quotidiano, la sua vita è stata più dolce di quella degli altri²⁰. Quanto allo scrittore, egli morirà subito, perché è una «figura» senza base e senza consistenza, che non è nemmeno fatta di “polvere” come i comuni mortali²¹.

Ma l'autoesclusione dalla «casa» è anche, per Kafka, un'espulsione voluta dal padre per un figlio che non ha saputo affermarsi nel mondo della borghesia ebraica di Praga, ormai lontana da quella tradizione religiosa ebraico-orientale che avrebbe forse potuto contrastare lo smarrimento e l'angoscia di chi sentiva drammaticamente l'assenza di una “Legge” suprema, di chi riteneva che non esistesse «nient'altro che un mondo spirituale» e che il mondo sensibile fosse «il male del mondo spirituale»²².

Nella lunga e mai recapitata *Lettera al padre*²³, composta nel novembre 1919 per giustificare la propria incapacità di entrare nella vita vera e di assumersi le proprie responsabilità, Kafka ci propone, non solo la prospettiva del figlio, ma anche quella, ben diversa, del padre, almeno così come lui la intende. Non va tuttavia dimenticato che Kafka ci presenta il punto di vista di una figura paterna anche sulla questione sollevata nella sopraccitata lettera a Max Brod del 5 luglio 1922. Mentre il figlio è convinto che la morte metterà fine sia alla vita-nonvita dell'io concreto e reale, sia all'in-

¹⁸ *Briefe*, 385: «[Man könnte sagen,] daß das Schicksal ist und in niemandes Hand gegeben. Aber warum hat man dann Reue, warum hört die Reue nicht auf?».

¹⁹ *Briefe*, 385: «[...] den Funken habe ich nicht zum Feuer gemacht, sondern nur zur Illuminierung meines Leichnams benützt».

²⁰ *Briefe*, 385: «Mein Leben lang bin ich gestorben und nun werde ich wirklich sterben. Mein Leben war süßer als das der andern, mein Tod wird um so schrecklicher sein».

²¹ *Briefe*, 385: «Der Schriftsteller in mir wird natürlich sofort sterben, denn eine solche Figur hat keinen Boden, hat keinen Bestand, ist nicht einmal aus Staub [...]».

²² *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 91 (annotazione dell'8 dicembre [1917], nel terzo quaderno in ottavo): «Es gibt nichts anderes als eine geistige Welt; was wir sinnliche Welt nennen, ist das Böse in der geistigen [...]».

²³ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 162-223.

consistente esistenza dello scrittore, il padre di famiglia teme che il “figlio” – una sorta di alieno che si aggira per la casa soffermandosi qua e là – possa sopravvivergli, condizionando sfavorevolmente l’esistenza dei figli veri (quelli “normali”) e dei figli di quei figli.

Kafka ci offre questa prospettiva nel lavoro intitolato *La preoccupazione del padre di famiglia*, presumibilmente composto sul finire dell’aprile 1917 e poi pubblicato nella raccolta *Un medico di campagna* (1919)²⁴. Nella chiusa del brevissimo testo leggiamo che il padre, assillato dall’inquietante presenza, cerca di consolarsi pensando che, anche se dovesse sopravvivergli, l’improbabile Odradek (un nome slavo forse derivato dal tedesco, ma comunque indecifrabile²⁵) non potrebbe nuocere a nessuno. La preoccupazione tuttavia permane, perché non è certo normale dover fare i conti con un’entità che non è né uomo né oggetto, bensì una sorta di rocchetto o di spoletta a forma di stella, dotato di una certa autonomia motoria che gli consente di aggirarsi per la casa senza meta e senza scopo. E soprattutto resta, inalterato, il nocciolo della questione: può veramente morire un essere che non è mai veramente vissuto? Per questo padre di famiglia – ecco il significato della parabola kafkiana – “quel” figlio non è un essere umano, bensì un’entità anomala, estranea, inquietante, che forse costituisce addirittura una presenza ineliminabile, poiché «tutto ciò che muore ha avuto in precedenza una sorta di meta, una sorta di attività, e in questa si è logorato», rendendo possibile la morte²⁶.

²⁴ Franz Kafka, *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*, Lipsia, Wolff, 1919 è il secondo volumetto curato dall’autore, che lo dedicò al padre. Comprende quattordici «piccoli racconti» e fu accolto da Kurt Wolff (già lettore presso la Rowohlt) nella sua collana espressionista *Der jüngste Tag*. Il primo volumetto di Kafka è *Betrachtung* (Lipsia, Rowohlt, 1913), costituito da diciotto “contemplazioni” (“Betrachtungen” è il titolo usato per cinque di questi testi dal foglio praghese «Bohemia» il 27 marzo 1910). La terza raccolta è *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten* (Berlino, Die Schmiede, 1924), che deriva il suo titolo dalla terza delle quattro «storie», quella dedicata all’artista (o al virtuoso) del digiuno.

²⁵ *Erz.*, 129: «Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann». Nonostante questa esplicita dichiarazione di indecifrabilità, le proposte filologiche non mancano. Secondo Max Brod, *Der Prager Kreis*, Stoccarda, Kohlhammer 1966, p. 101 il nome indicherebbe l’ebreo assimilato senza comunità e senza patria. Per Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Bonn, Athenäum, 1958, pp. 92-93 “Od-rad-ek” significherebbe “esserino che sconsiglia l’interpretazione”. Gerd Backenköhler, *Neues zum “Sorgenkind Odradek”*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 89 (1970), pp. 269-273 preferisce “esserino lontano da ogni regola”.

²⁶ *Erz.*, 130: «Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn

Il testo non ci propone il punto di vista della strana creatura che si aggira per la casa del padre, ma – conoscendo Kafka – potremmo dire che, di fronte alla morte (o alla paura della morte), la prospettiva del “figlio” è quella che troviamo nella già citata lettera a Max Brod del 5 luglio 1922, così come potremmo dire che, di fronte alla vita, la prospettiva del “figlio” che si sente un essere assolutamente estraneo al mondo dei valori e dei significati condivisi è quella drasticamente espressa in un’annotazione diaristica del 30 ottobre 1921:

Che cosa ti lega a questi corpi – ben delimitati, parlanti, lampeggianti dagli occhi – più strettamente che a una cosa qualsiasi, per esempio alla penna che tieni in mano? Forse che sei della loro specie? Ma tu non sei della loro specie: proprio per questo hai sollevato la questione.²⁷

Quanto alla prospettiva del “figlio” sulla questione che assilla il padre, essa emerge chiaramente – e per così dire arricchita – da un’annotazione del febbraio 1918, nella quale la medesima esigenza giustificatoria appare indispensabile tanto per la vita, quanto per la morte:

Certamente ogni essere umano deve poter giustificare la propria vita (o la propria morte, il che è la stessa cosa); a questo compito non può sottrarsi.²⁸

“Giustificare” significa, qui, dare un senso non solo alla durata dell’esistenza nel suo complesso, ma anche al suo termine, alla sua conclusione. Odradek sembra rappresentare l’impossibilità di dare un senso compiuto alla propria vita e, di conseguenza, alla propria morte. Agli occhi del padre di famiglia, l’improbabile esserino non è vissuto, e dunque non può morire. Ma forse può anche succedere – per cause imperscrutabili che oscil-

sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinde mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche».

²⁷ *Tagebücher*, 548: «Was verbindet dich mit diesen festabgegrenzten, sprechenden, augenblitzenden Körpern enger als mit irgendeiner Sache, etwa dem Federhalter in deiner Hand? Etwa daß du von ihrer Art bist? Aber du bist nicht von ihrer Art, darum hast du ja diese Frage aufgeworfen» (cfr. *Hs I*, 872).

²⁸ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 121 (annotazione del 25 febbraio [1918], nel quarto quaderno in ottavo): «Allerdings muß jeder Mensch sein Leben rechtfertigen können (oder seinen Tod, was dasselbe ist), dieser Aufgabe kann er nicht ausweichen».

lano tra colpa e destino²⁹ – che uno non possa morire anche se ha veramente vissuto, che non possa “giustificare” la propria morte anche se ha saputo dare un senso alla propria esistenza.

Un caso del genere non poteva mancare nei testi kafkiani, perché se il padre di famiglia teme che Odradek non possa mai morire, il “figlio” Kafka – convinto che l’universo sia privo di regole o di una “Legge” che lo governi – giunge a ipotizzare che non basti vivere veramente per poter morire davvero. In un testo del 1916, che Max Brod incluse nel volume postumo *La costruzione della muraglia cinese* (1931) intitolandolo *Il cacciatore Gracco*³⁰, l’incidente di caccia provoca la morte del protagonista (che è precipitato in un burrone inseguendo un camoscio nella Foresta Nera), ma un incidente ben più singolare gli impedisce di lasciare del tutto la vita: la barca che avrebbe dovuto portarlo nel regno dei morti ha smarrito la rotta, e ora vaga da secoli, senza timone, per le acque del mondo, sia pure sospinta dal vento che soffia nelle più profonde regioni della morte³¹. Nel raccontare la sua storia al sindaco di Riva del Garda (visitata da Kafka nel settembre 1913), il morto vivente dice che il suo è un aggirarsi senza sosta e senza meta sulla grande scalinata «che conduce lassù», a quell’aldilà che non potrà mai raggiungere³².

L’ossessionante motivo della colpa, che troviamo anche nella summenzionata lettera a Max Brod, si ripresenta anche in questo racconto, là dove

²⁹ Si veda sopra, alla nota 18.

³⁰ Nell’edizione originale del volumetto *Beim Bau der chinesischen Mauer* (a cura di Max Brod e Hans-Joachim Schoeps), Berlino, Kiepenheuer, 1931 il racconto *Der Jäger Gracchus* è l’ottavo di una ventina di “racconti” e testi inediti contenuti nel lascito di Kafka. Nell’edizione francofortese delle opere di Kafka, curata da Max Brod, *Der Jäger Gracchus* si trova nel volume intitolato *Beschreibung eines Kampfes – Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*. Il volume contiene anche un primo abbozzo del racconto (*Fragment zum «Jäger Gracchus»*).

³¹ *Beschreibung eines Kampfes*, 77 e 79: «[...] Vor vielen Jahren, es müssen aber ungemein viel Jahre sein, stürzte ich im Schwarzwald – das ist in Deutschland – von einem Felsen, als ich eine Gemse verfolgte. Seitdem bin ich tot.” / “Aber Sie leben doch auch”, sagte der Bürgermeister. “Gewissermaßen”, sagte der Jäger, “gewissermaßen lebe ich auch. Mein Todeskahn verfehlte die Fahrt, [...] ich weiß nicht, was es war, nur das weiß ich, daß ich auf der Erde blieb und daß mein Kahn seither die irdischen Gewässer befährt. So reise ich, der nur in seinen Bergen leben wollte, nach meinem Tode durch alle Länder der Erde.” [...] “Mein Kahn ist ohne Steuer, er fährt mit dem Wind, der in den untersten Regionen des Todes bläst.”».

³² *Beschreibung eines Kampfes*, 77: «“Und Sie haben keinen Teil am Jenseits?” fragte der Bürgermeister mit gerunzelter Stirne. / “Ich bin”, antwortete der Jäger, “immer auf der großen Treppe, die hinaufführt. Auf dieser unendlich weiten Freitreppe treibe ich mich herum, bald oben, bald unten, bald rechts, bald links, immer in Bewegung. [...]”».

il sindaco di Riva pensa che la tremenda condanna di non poter veramente morire sia dovuta a una qualche colpa del cacciatore, che però si proclama innocente e accusa invece il barcaiolo che traghetta i morti nell'aldilà³³. Ma perché mai il barcaiolo – un essere sovranaturale e dunque estraneo ad ogni concetto di colpa – avrebbe dovuto sbagliare, e perché mai proprio nel caso (apparentemente unico) del cacciatore Gracco?

Nel racconto, la domanda non viene formulata e comunque rimarrebbe senza risposta, poiché a questo punto il morto vivente – che da secoli giace immobile su un feretro-tavolaccio in una sorta di «gabbia di legno»³⁴ – cambia discorso e, quasi lasciando per un attimo il posto allo stesso Kafka, lamenta che «nessuno leggerà» ciò che scrive³⁵. A ben guardare, tuttavia, c'è un passo della narrazione che consente di spiegare, per così dire, il «duro destino» toccato al cacciatore della Selva Nera³⁶. Nella prima e frammentaria redazione del racconto il protagonista precipita nel burrone a venticinque anni, e nella sua condizione di morto vivente si lamenta così:

Se non mi avesse attirato un camoscio – così ora lo sai –, avrei avuto una lunga e bella vita di cacciatore; ma il camoscio mi attirò, precipitai e trovai la morte sbattendo sulle pietre.³⁷

Nella redazione definitiva, però, Gracco ha vissuto appieno la propria lunga e bella vita di cacciatore ed è morto «volentieri»³⁸, vale a dire con-

³³ *Beschreibung eines Kampfes*, 78-79: «“Ein schlimmes Schicksal”, sagte der Bürgermeister mit abwehrend erhobener Hand. “Und Sie tragen gar keine Schuld daran?” / “Keine”, sagte der Jäger, “ich war Jäger, ist das etwa eine Schuld? [...]” / “Ich bin nicht berufen, das zu entscheiden”, sagte der Bürgermeister, “doch scheint auch mir keine Schuld darin zu liegen. Aber wer trägt denn die Schuld?” / “Der Bootsmann”, sagte der Jäger».

³⁴ Si notino le seguenti espressioni: «zu meiner Bahre», «auf einer Holzpritsche», «mein Holzkäfig» (*Beschreibung eines Kampfes*, 78 *et passim*), «Hier liege ich seit damals» (78), «wo ich bin und [...] seit Jahrhunderten wohne».

³⁵ *Beschreibung eines Kampfes*, 79: «“Niemand wird lesen, was ich hier schreibe, niemand wird kommen, mir zu helfen [...]”». Data la situazione, ci aspetteremmo, naturalmente, una formulazione di questo tipo: “Niemand wird hören, was ich hier erzähle” (“Nessuno ascolterà ciò che racconto”). Si veda anche Claudine Raboin, «Ein Landarzt und die Erzählungen aus den “Blauen Oktavheften” 1916-1918, in «Text und Kritik» VII (1994), pp. 159 e 160.

³⁶ Si veda sopra, alla nota 33.

³⁷ *Beschreibung eines Kampfes* (Fragment zum «Jäger Gracco»), 338: «“Bis zum fünfundzwanzigsten Jahr habe ich dort gejagt. Hätte mich nicht die Gemse verlockt – so nun weißt du es –, hätte ich ein langes, schönes Jägerleben gehabt, aber die Gemse lockte mich, ich stürzte ab und schlug mich auf Steinen tot”».

³⁸ *Beschreibung eines Kampfes*, 78: «“Ich hatte gern gelebt und war gern gestorben [...]”».

vinto di poter raggiungere una pace eterna veramente meritata. Ma così non è stato, e quell'ormai lontano e incompiuto morire è dovuto a cause imperscrutabili e a potenze beffarde, a un «errore fondamentale» che ancora oggi assedia con la sua risata di scherno il morto vivente, disteso nella cabina di una barca che non raggiungerà mai la meta³⁹.

Emergono dunque anche qui quelle «forze malvagie» di cui parla Kafka nella summenzionata lettera a Max Brod. Solo che, nel racconto, abbiamo a che fare con un individuo che ha vissuto veramente, che non si è rifiutato di entrare nella «casa» e che dunque avrebbe diritto a una vera morte invece di ritrovarsi in balia di quella spaventosa irrazionalità che stritola l'autore. Questa apparente incongruenza è dovuta al fatto che, secondo Kafka, il destino dell'uomo – anche nella sua più banale quotidianità – è sempre e comunque nelle mani di forze imperscrutabili e beffarde, imprevedibili e ingannevoli. L'inganno è anzi l'unico principio ordinatore che l'uomo possa conoscere: è l'unica “Legge” dietro cui si cela Dio. Se fosse possibile distruggerla – annota Kafka nel febbraio 1918 – l'uomo non potrebbe vedere ciò che essa nasconde, poiché nel cercare di guardare la luce suprema, egli si trasformerebbe in una statua di sale, proprio come la moglie di Lot, che si volse indietro per contemplare la distruzione di Sòdoma e Gomorra disobbedendo al comando degli angeli del Signore (Genesi 19,15-26):

Conosci qualcos'altro oltre all'inganno? Se l'inganno prima o poi viene distrutto, non puoi certo guardare in quella direzione, o diventi una statua di sale.⁴⁰

Il motivo dell'inganno che pervade e domina l'universo mondo attraverso in maniera più o meno sotterranea tutta l'opera di Kafka, il quale ce lo presenta di volta in volta in situazioni specifiche, che tendono però a configurarsi come casi concreti e, per così dire, applicativi di un principio universale. E il motivo acquista particolare pregnanza quando si coniuga con la rappresentazione quasi fisica e palpabile di quelle «oscure potenze» verso le quali Kafka, nella summenzionata lettera a Max Brod, sente di scendere, scatenando spiriti che per loro natura dovrebbero rimanere im-

³⁹ *Beschreibung eines Kampfes*, 78: «“Der Grundfehler meines einstmaligen Sterbens umgrinst mich in meiner Kajüte”».

⁴⁰ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 121 (annotazione del 24 febbraio [1918], nel quarto quaderno in ottavo): «Kannst du denn etwas anderes kennen als Betrug? Wird einmal der Betrug vernichtet, darfst du ja nicht hinsehen oder wirst zur Salzsäule».

prigionati⁴¹. È questo il caso del testo *Un medico di campagna*, probabilmente composto nell'inverno 1916-1917, pubblicato per la prima volta a Lipsia nel 1918 nell'almanacco letterario di Kurt Wolff e poi accolto nell'omonimo volumetto di «piccoli racconti» uscito nella collana espressionista del dinamico editore⁴².

Il medico di campagna deve raggiungere un malato grave in un villaggio distante dieci miglia. Ma il suo cavallo è morto e la neve rende ancor più disperata la situazione in cui si trova. Dal porcile in disuso ecco però uscire, come per incanto, uno stalliere e due cavalli. Mentre lo stalliere assalta la casa del medico, dove la domestica si è rifugiata per salvarsi dalla violenza del bruto, i magnifici animali ultraterreni⁴³ conducono in un lampo il medico e il suo carro a destinazione. Assillato dalla necessità di tornare indietro per salvare la povera Rosa, il medico è invece costretto a visitare il malato, la cui famiglia ne pretende la guarigione. A prima vista il giovane – che subito chiede di essere lasciato morire – appare soltanto un po' debole, ma in realtà presenta, sul fianco destro, un'orrenda ferita sanguinolenta e brulicante di vermi. La famiglia sembra avere più fiducia del malato, ma ciò non salva il medico dall'umiliante rito che lo aspetta: spogliato dai familiari del ragazzo e dagli anziani del villaggio, egli viene adagiato, completamente nudo, vicino alla ferita del malato e chiuso con lui nella camera – il tutto mentre un coro di scolari, sotto la direzione del maestro, canta queste parole: «Spogliatelo, allora sanerà, / E se non sana, allora uccidetelo! / È solo un medico, è solo un medico»⁴⁴. Senza molta convinzione, il giovane domanda al medico se può salvarlo, se può sanare «la bella ferita» (una sorta di «corredo») con cui è venuto al mondo⁴⁵. Con-

⁴¹ *Briefe*, 384: «Dieses Hinabgehen zu den dunklen Mächten, diese Entfesselung von Natur aus gebundener Geister [...]».

⁴² Si confronti sopra, alla nota 24. Per la prima stampa si veda «Die neue Dichtung. Ein Almanach», Lipsia, Wolff, 1918, pp. 17-26. L'espressionismo – inteso come pura e semplice rappresentazione del mondo interiore – è per Kafka vera e propria compulsione e non già, come per gli espressionisti storici, manifesto artistico o elaborazione di una poetica.

⁴³ Si veda sotto, alla nota 47. «Ultraterreni», qui, rimanda a incontrollabili forze sovrumane e non, come molti vorrebbero, a «mitici» o «mitologici» animali simili alle «figure omeriche» che Kafka ha in mente nel descrivere la visita a una famiglia contadina il 9 ottobre 1917: «Riesige zwei Pferde im Stall, homerische Gestalten, in einem flüchtigen Sonnenschein, die durch die Stallfenster kam» (*Tagebücher*, 536).

⁴⁴ *Erz.*, 116: «Entkleidet ihn, dann wird er heilen, / Und heilt er nicht, so tötet ihn! / 's ist nur ein Arzt, 's ist nur ein Arzt».

⁴⁵ *Erz.*, 116: «Mit einer schönen Wunde kam ich auf die Welt; das war meine ganze Ausstattung».

sapevole dell'impossibilità di curarlo, il medico lo consola parlando con sottile ironia di una ferita non molto brutta, perché la morte colpisce quasi senza farsi sentire – così come, in effetti, colpirà poco dopo il giovane⁴⁶. Ormai preoccupato per la propria incolumità, il medico riesce a saltare su uno dei due cavalli da una finestra aperta, convinto di poter fuggire a gran velocità. Ma così non è, perché ora i cavalli avanzano lentamente nella neve, tirando mestamente un carro che trascina dietro di sé anche la pelliccia del professionista, nudo ed esposto al gelo di una «disgraziatissima epoca»⁴⁷. Accompagnato dal nuovo e ormai tardivo coro degli scolaretti («Rallegratevi, o pazienti, vi è stato messo a letto il medico!»⁴⁸), privato della sua dignità professionale, dei suoi pazienti e della possibilità di ritornare a casa (dove imperversa il terribile stalliere), il medico si ritrova così a vagare in un «deserto di neve»⁴⁹, convinto di essere stato ingannato, senza rimedio, dal fallace richiamo della campana notturna⁵⁰.

Il ritmo della narrazione, che tende a creare un'atmosfera per molti versi onirica e surreale⁵¹, è particolarmente serrato, e l'incalzare degli avvenimenti è reso ancor più immediato dallo stile asciutto e quasi cinematografico di cui si avvale il protagonista per raccontare, in prima persona, il suo viaggio senza ritorno e per rendere, con un distacco ironico che oscilla tra l'indifferenza e la derisione, le sue reazioni agli straordinari eventi che lo accompagnano⁵². A questo effetto narrativo contribuisce naturalmente

⁴⁶ *Erz.*, 116: «'Junger Freund [...] deine Wunde ist so übel nicht. Im spitzen Winkel mit zwei Hieben der Hacke geschaffen. Viele bieten ihre Seite an und hören kaum die Hacke im Forst, geschweige denn, daß sie ihnen näher kommt.' "Ist es wirklich so oder täuschest du mich im Fieber?" "Es ist wirklich so, nimm das Ehrenwort eines Arztes mit hinüber." Und er nahm's und wurde still».

⁴⁷ *Erz.*, 117: «Nackt, dem Froste dieses unglücklichsten Zeitalters ausgesetzt, mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden, treibe ich alter Mann mich umher».

⁴⁸ *Erz.*, 117: «Freuet euch, ihr Patienten, / Der Arzt ist euch ins Bett gelegt!».

⁴⁹ *Erz.*, 117: «[...] langsam wie alte Männer zogen wir durch die Schneewüste».

⁵⁰ *Erz.*, 117: «Betrogen! Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen».

⁵¹ Si è ovviamente parlato di surrealismo anche a proposito di Kafka, ma va tenuto ben presente che, mentre i surrealisti sguazzano, per così dire, nell'irrazionale, lo scrittore praghese ne è, suo malgrado, soggiogato.

⁵² Sul personaggio del medico di campagna si sofferma (attribuendogli egoismo e passività) Walter H. Sokel, *Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*, Monaco, Langen-Müller, 1964, pp. 270-81. Ma non va dimenticato che Kafka prese spunto dalla bizzarra (e per lui simpatica) figura dello zio materno Siegfried Löwy, medico condotto. Si veda il preciso accenno nella lettera a Max Brod scritta intorno alla metà del settembre 1917 da Zúrau (ceco Sirem, paesino a nord-ovest di Praga, nel distretto di Podersam, ceco Podbořany), dove Kafka trascorse con la sorella Ottilia il periodo di congedo per

anche l'uso del tempo presente, che prende improvvisamente il posto di quello passato all'interno di un breve periodo grammaticale, non appena l'apparizione dei due cavalli e dello stalliere comincia a manifestarsi come fenomeno negativo, e dunque poco prima che si dispieghi con tutta la sua devastante potenza⁵³.

La parola chiave di questo singolarissimo testo compare però nelle ultime righe, là dove il protagonista esclama: «Ingannato! Ingannato!». E l'inganno non è quello che sembra affacciarsi alla mente del medico quando gli sembra che il giovane sia sostanzialmente sano⁵⁴. Qui non si tratta della solita chiamata notturna che scomoda inutilmente⁵⁵, la quale implicherebbe, tutt'al più, un inganno perpetrato da normalissimi esseri umani. No, l'inganno che si palesa nel finale è quello che pervade e domina l'universo mondo, poiché la chiamata notturna non arriva per la solita banale indisposizione, bensì per una ferita che è "ultraterrena" come i cavalli e lo stalliere. E l'inganno stesso, pur essendo così concreto e reale per chi lo scopre, è altrettanto "ultraterreno", perché è dovuto a forze

malattia concessogli dall'istituto di assicurazioni per il quale lavorava: «[Mein Blut lockt mich] zu einer neuen Verkörperung meines Onkels, des Landarztes» (*Briefe*, 164).

⁵³ *Erz.*, 112: «Doch kaum war es bei ihm, umfaßt es der [Pferde]Knecht und schlägt sein Gesicht an ihres». "Es", qui, è "das Mädchen", ovvero Rosa, la domestica, che lo stalliere sta per mordere violentemente su una guancia. Nella prima proposizione («Ma non appena fu accanto a lui») permane il tempo usato fin dall'inizio del racconto, nella seconda proposizione («lo stalliere l'abbraccia e sbatte il suo viso contro quello di lei») compare già il tempo che dominerà fino alla chiusa del racconto. Sostenere che Rosa viene "identificata" come femmina soltanto grazie a questa aggressione – si vedano Frank Möbus, *Sünden-Fälle. Die Geschlechtlichkeit in Erzählungen Franz Kafkas*, Gottinga, Wallstein, 1994, p. 130 e Marianne Schuller, *Wunde und Körperbild. Zur Behandlung des WundenMotivs bei Goethe und Kafka*, in M. Schuller, Claudia Reiche, Gunnar Schmidt (curr.), *BildKörper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin*, Amburgo, Lit, 1998, pp. 35-38 – significa, quanto meno, privilegiare il genere grammaticale rispetto a quello reale nel sostantivo neutro "[Dienst]mädchen" e dimenticare che lo stalliere si è già rivolto alla ragazza usando il sostantivo femminile "Schwester" (si veda sotto, alla nota 62). Assai poco convincenti sono anche le argomentazioni di chi – come Josef Vogl, *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, Monaco, Fink, 1990, pp. 124-126 e Henry Sussman, *The Text that was Never a Story. Symmetry and Disaster in «A Country Doctor»*, in Richard T. Gray (cur.) *Approaches to Teaching Kafka's Short Fiction*, New York, MLA, 1995, pp. 123-134 – vorrebbe interpretare il racconto come allegoria del desiderio.

⁵⁴ *Erz.*, 114: «Es bestätigt sich, was ich weiß: der Junge ist gesund [...]». Uta Treder, *L'assalto al confine. Vita e opera di Franz Kafka*, Perugia, Morlacchi, 2001, p. 137 vede nel medico non solo colui che viene ingannato, ma anche colui che inganna la società, poiché visita il malato in maniera frettolosa e sbrigativa.

⁵⁵ *Erz.*, 114: «[...] man hat mich wieder einmal unnötig bemüht [...]».

oscuere e incontrollabili che non lasciano scampo. Il medico non potrà mai guarire l'orrenda ferita che segna l'individuo fin dalla nascita e che costituisce l'unico bagaglio nel suo viaggio dell'esistenza. La piaga virulenta rappresenta infatti l'insanabile malattia di chi non sa affrontare la vita concreta e reale. La chiamata è dunque ingannevole anche se il giovane è veramente malato, ed è ingannevole anche perché mira a distruggere l'esistenza del medico condannandolo a una "realtà" che ormai è un «deserto di neve»⁵⁶, in un stagione che si conferma come «inverno senza fine»⁵⁷.

Forzando notevolmente il testo, qualcuno ha voluto vedere nella descrizione della ferita del malato, e in particolare nel passo «Rosa, in molte sfumature ...»⁵⁸ anche una presunta "vita non vissuta" del medico di campagna, quasi che l'aggettivo "rosa" dovesse richiamare, non già (tutt'al più) l'assillo del protagonista che vorrebbe salvare Rosa e recuperare la propria dimora, bensì un'ipotetica esperienza sessuale, da lui sempre rifiutata, con la bella domestica. Ma il fatto che la ragazza abbia abitato per anni la casa del medico senza quasi essere notata⁵⁹, non può in alcun modo implicare la rinuncia a una tentazione: segnala semplicemente che Rosa è sempre stata parte integrante del focolare domestico, ora sentito come irrimediabilmente perduto insieme a lei per il devastante e dissacrante intervento delle forze del male.

Ma perché mai, potremmo ora domandarci, il medico di campagna dovrebbe ritrovarsi a fare i conti con quelle spaventose forze irrazionali che minacciano di stritolare Kafka nella summenzionata lettera a Max Brod? La domanda sorge spontanea se teniamo conto del fatto che, al contrario dello scrittore di Praga (che si rifiuta di entrare nella «casa» e dunque di vivere veramente), il protagonista del racconto affronta continuamente la difficile vita del medico di campagna, stipendiato dal distretto, assillato dalle frequenti chiamate notturne e assediato da gente che pretende guarigioni impossibili anche quando i mali sono "soltanto" fisici.

La risposta più ovvia a questa domanda è che, per Kafka, il destino dell'uomo è sempre e comunque nelle mani di forze imperscrutabili e bef-

⁵⁶ Si veda sopra, alla nota 49.

⁵⁷ *Erz.*, 114: «Was tue ich hier in diesem endlosen Winter!».

⁵⁸ *Erz.*, 115: «Rosa, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe, hellwerdend zu den Rändern [...] Armer Junge, [denke ich,] dir ist nicht zu helfen. Ich habe deine große Wunde aufgefunden; an dieser Blume in deiner Seite gehst du zugrunde». Si veda, tra gli altri, Claudine Raboin, «*Ein Landarzt*» und die *Erzählungen aus den "Blauen Oktarbefen"* 1916-1918, in «Text und Kritik» VII (1994), p. 165.

⁵⁹ *Erz.*, 114: «dieses schöne Mädchen, das jahrelang, von mir kaum beachtet, in meinem Hause lebte».

farde, imprevedibili e ingannevoli. Al pari del cacciatore Gracco, che ha vissuto appieno la propria vita, il medico di campagna si ritrova nella condizione di non poter morire, senza peraltro avere la possibilità di continuare a vivere veramente. La rappresentazione kafkiana è dunque chiarissima: chi non ha mai veramente vissuto non può morire veramente (Odradek), ma non può veramente morire nemmeno chi ha vissuto veramente – almeno nel caso in cui, per una qualche ragione, la vicenda terrena del singolo sia presa di mira dalle forze del male.

Il racconto *Un medico di campagna* si presta, tuttavia, anche ad altre considerazioni, soprattutto se letto alla luce di un'annotazione in cui l'autore si richiama quasi esplicitamente al testo in questione. Il 27 gennaio del 1922 Kafka soggiorna a Spindlermühle⁶⁰, dove i piccoli, banali inconvenienti della vita quotidiana sembrano assillarlo, come in altre innumerevoli occasioni. Com'è possibile affrancarsi da tutto ciò e trovare un po' di pace? L'«indipendenza» dai concreti disagi del vissuto potrebbero offrirla «nuove forze», se non fosse che – scrive Kafka – «qui ci sono sorprese». Perfino la persona più sconsolata deve ammettere che dal nulla, dal nulla più assoluto, può sempre uscire qualcosa, come del resto insegna l'esperienza: «dal porcile in rovina può strisciar fuori il cocchiere coi cavalli»⁶¹.

L'esperienza a cui allude Kafka è, naturalmente, quella del suo medico di campagna. Il cocchiere del racconto è un semplice stalliere, ma anche lui striscia fuori carponi da un porcile in disuso, e i cavalli lo seguono prodigiosamente, spingendosi fuori a fatica attraverso l'angusta apertura della piccola costruzione in legno⁶². Il rimando dell'annotazione al contesto del

⁶⁰ Špindlerův Mlýn (località turistica a nord-est di Praga, presso l'attuale confine con la Polonia) è oggi abitata prevalentemente da cechi. Prima della Seconda Guerra Mondiale, tuttavia, la popolazione di Spindlermühle era per lo più di lingua tedesca, come la famiglia di mugnai da cui prese il nome, nel Settecento, l'insediamento originario.

⁶¹ *Tagebücher*, 563: «[Eine solche Unabhängigkeit] ist nur zu erreichen durch Heranführung neuer Kräfte. Hier allerdings gibt es Überraschungen, das muß der trostloseste Mensch zugeben, es kann erfahrungsgemäß aus Nichts etwas kommen, aus dem verfallenen Schweinestall der Kutscher mit den Pferden kriechen» (cfr. *Hs I*, 892).

⁶² *Erz.*, 112: «Ein Mann, zusammengekauert in dem niedrigen Verschlag, zeigte sein offenes blauäugiges Gesicht. "Soll ich anspannen?" fragte er, auf allen vieren hervorkriechend. Ich wußte nichts zu sagen und beugte mich nur, um zu sehen, was es noch in dem Stalle gab. Das Dienstmädchen stand neben mir. [...] "Holla, Bruder, holla, Schwester!" rief der Pferdekehnecht, und zwei Pferde, mächtige flankenstarke Tiere, schoben sich hintereinander, die Beine eng am Leib, die wohlgeformten Köpfe wie Kamele senkend, nur durch die Kraft der Wendungen ihres Rumpfes aus dem Türloch, das sie restlos ausfüllten. Aber gleich standen sie aufrecht, hochbeinig, mit dicht ausdampfendem Körper». Si potrebbe sostenere (con Frank Möbus, *Sünden-Fälle. Die Geschlechtlichkeit in Erzählungen*

racconto di qualche anno prima è dunque evidente, così come lo è l'intento di sottolineare che le forze del male possono essere scatenate, non solo da chi abbandona la «casa» o da chi si rifiuta di entrarvi, ma anche da chi cerca, o comunque accetta, aiuto o consolazione in una sfera che non sia più quella terrena. L'inganno è l'unico principio ordinatore, l'unica "Legge", che l'uomo possa conoscere, perché al caos del mondo fisico e concreto corrisponde la dannazione di quello ultraterreno, dove tutto è assurdo e incomprensibile. Una volta seguito il fallace richiamo di quel mondo sconosciuto, non c'è più né rimedio né scampo.

Condizionato dalla situazione in cui è venuto a trovarsi (il suo cavallo è morto e la chiamata urgente), il medico di campagna non ha saputo evitare l'intervento di quelle forze incontrollabili che sembrano offrirgli un aiuto ultraterreno e che invece preparano la sua rovina materiale e spirituale. Pur non avendo mai voluto abbandonare la «casa», egli non potrà più rivederla, e sarà continuamente assillato dal pensiero della povera domestica e della dimora che ha dovuto lasciare in tutta fretta: l'una e l'altra ormai possedute dal diabolico stalliere.

I cavalli comparsi dal nulla hanno consentito al medico di cogliere la vera essenza dell'esistenza umana, in cui l'uomo è segnato fin dalla nascita dalla ferita del male di vivere. Coloro che, come i familiari del malato e la gente del villaggio, non ne sono consapevoli vedono soltanto il male fisico, e cercano di imporre rituali che richiamano storie di "Wunderrabbi" o rabbi guaritori⁶³. Ma il magico e leggendario mondo dell'ebraismo orientale non esiste più, «la vecchia fede» è ormai perduta⁶⁴, e la dura realtà di «questa disgraziatissima epoca»⁶⁵ – in cui l'uomo non sa accettare né l'onnipotenza di Dio, né la progressiva secolarizzazione dell'esistenza – si trasforma in vera e propria minaccia fisica per il protagonista, che perciò decide di affidarsi per la seconda volta alla dimensione ultraterrena dei ca-

Franz Kafkas, Gottinga, Wallstein, 1994, p. 130 e altri studiosi) che la descrizione della comparsa dei due cavalli somiglia molto a un parto, ma ciò è naturale e non richiede forzature interpretative: in primo luogo, perché l'apertura del porcile è piccola; in secondo luogo, perché i due animali vengono, per così dire, partoriti dal grembo del nulla (si veda sopra, alla nota 61).

⁶³ Su questo punto ha richiamato l'attenzione Bluma Goldstein, *Kafka's «Ein Landarzt»*. *A Study in Failure*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 42 (1968), pp. 745-759. Si confronti Giuliano Baioni (cur.), *Franz Kafka. Un medico di campagna*, Milano, Mondadori, 1981, p. 135, che ribadisce la connessione tra una leggenda della tradizione chassidica e il racconto di Kafka.

⁶⁴ *Erz.*, 115: «Den alten Glauben haben sie verloren».

⁶⁵ Si veda sopra, alla nota 47.

valli comparsi dal nulla, pur essendo ormai consapevole della loro ingovernabilità. Così facendo, il medico di campagna condanna se stesso a un esilio assoluto e senza fine: si ritrova escluso non solo dal vissuto quotidiano – dove la gente non accetta la sua impotenza professionale –, ma anche dalla dimensione ultraterrena in cui ha cercato scampo, una dimensione in cui riesce a scorgere soltanto inganno e perfidia. Il suo lasciarsi trascinare, nell'«inverno senza fine»⁶⁶, da magnifici ma incontrollabili animali in un «deserto di neve»⁶⁷ rende quasi palpabile la sua condizione di esiliato assoluto dalla possibilità non solo di continuare a vivere, ma anche di andare incontro a una vera morte.

Volendo considerare, ancora una volta, le diverse prospettive possibili, possiamo dire che il racconto ne consente almeno due: quella del medico e quella del malato. Il professionista rappresenta l'individuo che deve fare i conti con le forze dell'irrazionalità distruttiva pur non avendo mai rifiutato la concretezza del vissuto; il giovane segnato dall'orrenda ferita ci riporta alla condizione di chi non sa o non vuole affrontare la vita. Questa seconda prospettiva, pur essendo la meno insistita nel testo in questione, è quella che forse stava più a cuore a Kafka al momento della stesura, e sarebbe comunque diventata di primaria importanza con il sopraggiungere della tubercolosi, che gli fu diagnosticata il 4 settembre 1917.

In una lettera del giorno seguente, indirizzata agli amici Felix Weltsch e Max Brod, Kafka sembra voler accettare con rassegnazione il verdetto del medico. «Ma certo non mi lamento, oggi meno del solito», scrive rivolgendosi soprattutto a Brod, che lo ha spinto a farsi visitare. «E poi l'ho predetto io stesso. Ti rammenti della ferita sanguinolenta nel “Medico di campagna”?»⁶⁸. Il collegamento istituito tra la piaga del giovane malato e l'espettorato di Kafka non potrebbe essere più chiaro, ma i diari ci forniscono anche il collegamento simbolico tra la condizione del personaggio fittizio e quella dell'autore. Dieci giorni più tardi, in un'annotazione diaristica, lo scrittore percepisce la «ferita nei polmoni» come simbolo, e cerca di interpretarlo positivamente, quale occasione di rinascita o rinnovamento che non dev'essere sprecata. Insistere su questa opportunità non consente di evitare la lordura che la malattia porta in superficie, ma per-

⁶⁶ Si veda sopra, alla nota 57.

⁶⁷ Si veda sopra, alla nota 49.

⁶⁸ *Briefe*, 160 (5 settembre 1917): «Aber ich klage ja nicht, heute weniger als sonst. Auch habe ich es selbst vorausgesagt. Erinnerst Du Dich an die Blutwunde im “Landarzt”?».

mette forse di non rotolarvisi con morboso compiacimento e d'imprimere invece una svolta alla propria esistenza⁶⁹.

Al pari di quella del giovane malato, la ferita di Kafka rappresenta dunque un male antico, vale a dire l'incapacità di vivere veramente; si configura come una vecchia lesione che si è nuovamente infiammata a causa della «giustificazione» che Kafka deve dare a se stesso e agli altri per la nuova crisi nel suo rapporto con Felice Bauer, con la quale si è fidanzato per la seconda volta agli inizi di luglio. L'exasperato bisogno di solitudine, il richiamo della creatività artistica e, in sostanza, l'incapacità di vivere una vita "normale" impediscono a Kafka di coltivare questa relazione, ma gli consentono di aggrapparsi alla speranza che la cura suggerita dai medici (luce, aria, sole, tranquillità) possa trasformarsi in rinascita creativa⁷⁰.

La conferma del "male antico" di Kafka arriva – se mai ce ne fosse bisogno – qualche giorno dopo, in una lettera a Max Brod, là dove la lesione nei polmoni viene proclamata simbolo di una ferita esistenziale⁷¹, di una qualcosa che Kafka porta con sé dalla nascita (una sorta di "bel servizio" fattogli dalla madre)⁷², di una malattia della mente che – acutizzatasi cinque anni prima per la crisi provocata dall'incontro con Felice Bauer – ora i polmoni si sono finalmente incaricati di rendere palese⁷³.

⁶⁹ *Tagebücher*, 529 (15 settembre 1917): «Du hast, soweit diese Möglichkeit überhaupt besteht, die Möglichkeit, einen Anfang zu machen. Verschwende sie nicht. Du wirst den Schmutz, der aus dir aufschwemmt, nicht vermeiden können, wenn du eindringen willst. Wälze dich aber nicht darin. Ist die Lungenwunde nur ein Sinnbild, wie du behauptest, Sinnbild der Wunde, deren Entzündung F. und deren Tiefe Rechtfertigung heißt, ist dies so, dann sind auch die ärztlichen Ratschläge (Licht, Luft, Sonne, Ruhe) Sinnbild. Fasse dieses Sinnbild an» (cfr. *Hs I*, 831, dove all'abbreviazione "F." corrisponde "Felice").

⁷⁰ Si veda sopra, alla nota 69.

⁷¹ *Briefe*, 161 (intorno al 15 settembre 1917): «Allerdings ist hier noch die Wunde, deren Sinnbild nur die Lungenwunde ist. [...] Jammer, Jammer und gleichzeitig nichts anderes als das eigene Wesen [...]».

⁷² *Briefe*, 161: «Jedenfalls verhalte ich mich heute zu der Tuberkulose, wie ein Kind zu den Rockfalten der Mutter, an die es sich hält. [...] und die Mutter hätte mir in ihrer unendlichen Sorgfalt, weit unter ihrem Verständnis der Sache, auch noch diesen Dienst getan».

⁷³ *Briefe*, 161: «Immerfort suche ich eine Erklärung der Krankheit, denn selbst erjagt habe ich sie doch nicht. Manchmal scheint es mir, Gehirn und Lunge hätten sich ohne mein Wissen verständigt. "So geht es nicht weiter" hat das Gehirn gesagt und nach fünf Jahren hat sich die Lunge bereit erklärt, zu helfen». Le «trattative» tra il cervello e i polmoni compaiono anche in una lettera a Milena, qualche anno dopo il definitivo abbandono di Felice: «Es war so, daß das Gehirn die ihm auferlegten Sorgen und Schmerzen nicht mehr ertragen konnte. [...] Da meldete sich die Lunge, viel zu verlieren hatte sie ja

Al di là di questa chiara identificazione con la condizione del giovane segnato dall'orrenda ferita, bisogna dire che anche la vicenda del medico di campagna – così come quella del cacciatore Gracco – è strettamente legata alla visione che Kafka aveva di sé e del proprio essere scrittore. Nella concezione kafkiana, l'artista-scrittore mira a una dimensione assoluta, forse irraggiungibile, eppure in qualche modo prefigurata soprattutto grazie a testi in cui la visione quasi onirica dà ampio spazio a immagini “realistiche” (realisticamente dettagliate), ma non per questo meno “pure”, vale a dire avulse da ogni e qualsiasi realtà perché trasformate in segni che rimandano a quella dimensione dell’“immutabile” che costituisce il traguardo della ricerca più sotterranea dello scrittore praghese:

Occasionale soddisfazione posso ancora avere da lavori come “Medico di campagna”, ammesso che mi riesca ancora qualcosa del genere (molto improbabile). Felicità solo però nel caso in cui possa elevare il mondo al puro, al vero, all'immutabile.⁷⁴

L'artista-scrittore, tuttavia, non può fare a meno di essere e di considerarsi colui che annota ciò che vede sotto le rovine della propria esistenza, non può evitare di riconoscersi condannato a una condizione di “morte nella vita” che richiama quella del cacciatore e del medico:

Colui che, in vita, non riesce a fare i conti con la vita ha bisogno dell'una mano per allontanare un po' la disperazione circa il proprio destino – ciò avviene in maniera molto imperfetta –, ma con l'altra mano può registrare quello che vede sotto le macerie, poiché vede altro e più degli altri; in effetti è morto mentre è in vita ed è il veramente sopravvissuto.⁷⁵

A prescindere dal fatto di avere o non avere vissuto veramente la vita, l'artista-scrittore è – come il medico e il cacciatore – colui che si ritrova

wohl nicht. Diese Verhandlungen zwischen Gehirn und Lunge, die ohne mein Wissen vor sich gingen, mögen schrecklich gewesen sein» (*Briefe an Milena*, 13; aprile-maggio 1920)».

⁷⁴ *Tagebücher*, 534 (25 settembre 1917): «Zeitweilige Befriedigung kann ich von Arbeiten wie “Landarzt” noch haben, vorausgesetzt, daß mir etwas derartiges noch gelingt (sehr unwahrscheinlich). Glück aber nur, falls ich die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche heben kann» (cfr. *Hs I*, 838).

⁷⁵ *Tagebücher*, 545 (19 ottobre 1921): «Derjenige, der mit dem Leben nicht lebendig fertig wird, braucht die eine Hand, um die Verzweiflung über sein Schicksal ein wenig abzuwehren – es geschieht sehr unvollkommen –, mit der anderen Hand aber kann er eintragen, was er unter den Trümmern sieht, denn er sieht anderes und mehr als die anderen, er ist doch tot zu Lebzeiten und der eigentlich Überlebende. [...]» (cfr. *Hs I*, 867).

condannato a sopravvivere a se stesso. E il tormento di chi non può né vivere né morire è l'eterno travaglio dell'artista che di tanto in tanto sfiora per un attimo le vette più alte senza mai potersi soffermare "nel puro, nel vero, nell'immutabile":

Ora, però, la forza per [la rappresentazione della mia onirica vita interiore] è del tutto incalcolabile [...] Così dunque vacillo, volo incessantemente sulla vetta della montagna, ma riesco a mantenermi lassù per un attimo appena. [...] non è, purtroppo, una morte, ma gli eterni tormenti del morire.⁷⁶

⁷⁶ *Tagebücher*, 420 (6 agosto 1914): «Nun ist aber meine Kraft für [die Darstellung meines traumhaften innern Lebens] ganz unberechenbar [...]. So schwanke ich also, fliege unaufhörlich zur Spitze des Berges, kann mich aber kaum einen Augenblick oben erhalten. [...] es ist leider kein Tod, aber die ewigen Qualen des Sterbens» (cfr. *Hs I*, 546).

Evelyne Polt-Heinzl
(Wien)

*Ernst Jandl verreist mit der Eisenbahn**

Reisen zielt auf Eroberung der Fremde und enthält damit ein produktives Pathos. «Dieselben Dinge täglich bringen langsam um. Neu zu begehren, dazu verhilft die Lust der Reise», so eröffnet Ernst Bloch seine Überlegungen zum «Reiz der Reise»¹. Doch der Ortswechsel allein garantiert noch nicht, dass der Reisende in der Fremde ankommt. Das ist nicht erst so, seit eine hochorganisierte Tourismusindustrie und farbenfrohe Reiseführer und City-Guides – «Plusminuspunktausteiler»² – dem Durchschnittsreisenden garantiert jede eigene Entdeckung verstellen. «Weniges wurde so kanalisiert wie das Reisen»³, und das galt schon für die klassische Bildungsreise. Der Aufbruch aus der gewohnten Umgebung impliziert keineswegs automatisch Offenheit für das Fremde. Naheliegender und bequemer ist der ordnungsgemäße Nachvollzug vorgegebener Pfade und Klischees, so kann das Wechselspiel von Erwartung und wahrgenommener «Wirklichkeit» von verstörenden Widersprüchen weitgehend frei gehalten werden.

Die schwierige Balance zwischen Aufbruch / Erwartung und Rückblick / Fazit der Reise thematisiert Ernst Jandl in einer Reihe von Reisegedichten in dem 1973 erschienenen Band *dingfest*⁴. Diese Sammlung von Gedichten aus den Jahren 1952 bis 1971 nimmt im Werk Ernst Jandls eine

* Die Texte Ernst Jandls werden zitiert nach: Gesammelte Werke. Gedichte, Stücke, Prosa. 3 Bde. Hrsg. von Klaus Siblewski. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1985 [GW]. – Poetische Werke. 11 Bde. Hrsg. von Klaus Siblewski. München: Luchterhand, 1997-99 [PW].

¹ Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Bd 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967, S. 430.

² Peter Handke: Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002, S. 230.

³ Bloch 1967, a. a. O., S. 435.

⁴ Ernst Jandl: *dingfest. gedichte mit einem nachwort von hans mayer*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1973. (Sammlung Luchterhand. 121).

Sonderstellung ein. Seine Absicht war, so der Autor in einer Anmerkung zur Werkausgabe von 1997, «den Radius und die Arbeitsweise seines Autors Lesern deutlich zu machen» und die «Einengung des Autors, durch Kritik und Publikum, auf eine einzige zeitgenössische Spielart der Lyrik, die “konkrete Poesie”, in aller Öffentlichkeit aufzusprengen» (PW 5,202). Nach dem Erfolg des 1966 erschienenen Bandes *Laut und Luise* – dessen Gedichte Jandl selbst bereits 1967 als «Hits» bezeichnete (GW 3,478)⁵ –, knüpfte er mit *dingfest* an die Traditionslinie der «vorwiegend realistischen Gedichte» (PW 2,231) seines ersten Gedichtbandes *Andere Augen* (1956) an.

Bei der bekannten Gründlichkeit und Sorgfalt, die Jandl seinem Schaffen wie seinen Lesern gegenüber stets an den Tag legt, sind Selbstaussagen von besonderem Informationsgehalt. Konkret und detailliert gibt Jandl in Selbstkommentaren poetologische Hinweise und Interpretationshilfen für sein Werk. Bereits 1968 verweist er auf die «zwei Arten» seiner Gedichte: das sprachkritische in manipulierter Sprache und das gesellschaftskritische in komprimierter Alltagssprache (GW 3,479)⁶. Dominiert das erste in den Jahren nach 1956, in denen der Großteil der Gedichte von *Laut und Luise* entstanden ist, so konzentrierte sich der erste Gedichtband *Andere Augen* auf Gedichte «in nahezu Alltagssprache» (GW 3,566). Um 1962, nach seiner Hinwendung zum Sprachexperiment, nimmt Jandl diese Produktionsrichtung wieder auf.

Durch die streng chronologische Anordnung der 159 Gedichte aus zwei Jahrzehnten, die (mit einer Ausnahme) genaue Datierungen aufweisen, ist diese Entwicklung an den Gedichten aus *dingfest* gut nachvollziehbar. Etwa die Hälfte der Gedichte entstand 1952 bis 1956, der Entstehungszeit von *Andere Augen*. Nur knapp zwanzig Gedichte entfallen auf die Jahre 1957 bis 1960, der Periode des forcierten Sprachexperiments, 1962 / 1963 setzte die Produktion auf der Suche «nach Möglichkeiten, einfache, durchsichtige, gegenstandsbezogene Gedichte in Umgangssprache zu schreiben» (GW 3,471) mit über vierzig Gedichten vehement wieder ein, während aus den Jahren nach 1963, die eine erneute Hinwendung zum Experiment brachten, nur mehr etwa zehn Gedichte stammen. Der

⁵ Zur Ausbildung des Jandlschen (Schul)Kanons vgl.: Hermann Korte: Jandl in der Schule. Didaktische Überlegungen zum Umgang mit Gegenwartsliteratur. In: Andreas Erb (Hrsg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 203-223.

⁶ Später erfolgt eine Ausweitung auf vier Gedichtarten: Gedichte in nahezu Alltagssprache, Sprechgedichte, Lautgedichte und visuelle Gedichte (GW 3,562).

Neuansatz im Mai 1962 begann mit der «Überarbeitung von früherem Material, bis ins Jahr 1952 zurück» (GW 3,470). Auch dieser Aspekt ist in *dingfest* unmittelbar greifbar. Besonders augenfällig etwa am Gedicht *wartezimmer*, das zweimal (10.7.52 bzw. 28.5.62) titelgleich enthalten ist und dessen zunehmende Verknappung in dem 1968 geschriebenen Gedicht *fünfter sein* (PW 4,67) einen Endpunkt findet⁷.

Das Gedicht *anfrage*, datiert mit 18.11.53, wird unter dem Titel *bahnfahrten* am 20.5.62 wieder aufgenommen. Thematisch steht es im Umkreis mehrerer (Bahn)Reisegedichte aus dem Jahr 1953, deren unmittelbarer Anlass ein einjähriger Aufenthalt in England war, denn, so Ernst Jandl, «die überwiegende Zahl meiner Gedichte hat jedes irgendeine Verbindung zu Erlebnissen, Erfahrungen, Beobachtungen, und den Erinnerungen daran» (GW 3,567).

anfrage

ich schickte meinen namen aus der stadt
in telegrammen, und fuhr hinterher.

der zug der mich herauszog aus der stadt
blieb im geleise.

ich schickte meinen namen in die stadt
in telegrammen, und fuhr hinterher.

der zug der mich zurückzog in die stadt
blieb im geleise.

wo blieb die reise? (PW 5,38)

Wie in vielen seiner Gedichte mit narrativem Duktus arbeitet Jandl auch hier mit Wiederholung und Variation bei extremer Simplizität und Reduktion auf syntaktischer wie lexikalischer Ebene. Das Gedicht lebt vom streng symmetrischen Aufbau der vier zweizeiligen Strophen – der minimalistischsten Strophenform –, die zweimal zwei analog strukturierte Aussagesätze formulieren, jeder für sich ordentlich mit einem Punkt beendet. Die ersten beiden Zweizeiler werden in Strophe drei und vier mit geringfügiger, nur die beschriebene Fahrtrichtung betreffender Variation, wiederholt. Der durchgehend gleichlautende Ausklang der ersten Verszei-

⁷ Zur Wiederaufnahmen von Themen vgl. z. B. auch die Gedichte *der weg, auf dem du gehst* und *das pferd* (PW 5,28 und 129).

len aller vier Strophen verleiht dem Gedicht einen straffen Zusammenhalt. Statistisch ergibt dieser asketische Sprachgebrauch in der spiegelbildlichen Wiederholung der Satzmuster folgendes Bild: Das Gedicht besteht aus 51 Wörtern und benötigt dazu nur 23 verschiedene Worte, wobei Grundwort- (herauszog / zurückzog) und Fallvarianten (die / der, in / im, ich / mich) sogar noch mitgezählt sind.

Die Schlüsselstelle des Gedichtes ist – wie häufig in Jandls Gedichten – optisch markiert: Das Ende der beiden Gedichthälften (Z. 4 und 8) ist der gleichlautende fünfsilbige Halbvers – die anderen Verszeilen sind zehnsilbig – «blieb im geleise», dem die angefügte, vom Druckbild her wie im leeren Raum stehende Schlussfrage (Z. 9) reimlich wie metrisch entspricht. Es ist ein reiner zweisilbiger Reim und zugleich der einzige des Gedichtes, der nicht durch Wortwiederholung entsteht. Vom Aufbau her ist der abschließende Halbvers die Schwundstufe eines dritten Strophenpaares, das die inhaltliche Anlehnung an das klassische Dreisatzprinzip erwarten ließe: Strophe eins und zwei: Abreise, Strophe drei und vier: Rückkehr, Strophe fünf und sechs: die Reiseerlebnisse selbst bzw. die daraus gewonnenen Erfahrungen, vom Erzählpotential her in der Regel ein besonders ergiebiges Feld.

Diese Erwartungshaltung unterlaufend thematisiert die Schlussfrage «wo blieb die reise?» das Ausbleiben erzählbarer Reiseerlebnisse – allerdings als Teil eines Reisedgedichts – also einer konkreten und bleibenden Frucht der Reise. Im Titel des Gedichtes wird die Frage als «Anfrage» definiert. Das lässt eine konkrete Appellationsinstanz erwarten, denn während eine Frage im Raum stehen oder sich unspezifisch an alle richten kann, verlangt die Anfrage nach einem Adressaten, an den sie gerichtet ist. Dass er ungenannt bleibt, sorgt für eine weitere Irritation der Erwartungshaltung. Die Blickrichtung des Lesers streift wie in einer unerlösten Pendelbewegung zwischen Titel und Schlussvers hin und her und die scheinbar simple Frage erhält so eine metaphysische Dimension. Verstanden als Frage nach Vergänglichkeit und Zeit ist sie nicht beantwortbar, es sei denn von einer göttlichen Instanz, die im 20. Jahrhundert nicht mehr fraglos zur Verfügung steht.

Wie häufig bei Ernst Jandl verbirgt die «gründliche Simplizität» (GW 3,570) der formalen Struktur auf der inhaltlichen Ebene Überraschungsmomente und unerwartete Dimensionen. Schon das Eingangsbild löst Verstörung aus. Das Ich des Gedichts schickt seinen Namen in Telegrammen voraus und fährt ihm dann hinterher. Die in dieser Deutlichkeit verblüffende Ablösung des Namens von der Person indiziert eine Störung der Identität, zumindest eine Kluft zwischen der sozialen Identität – re-

präsentiert durch den Namen, unter dem wir für die anderen als Individuen identifizierbar werden – und der wirklichen Person. «ich weiß ja nicht mehr, was ein name ist / aber angeschnallt bin an einen solchen ich auch», heißt es in dem Gedicht *von namen* aus dem 1983 erschienenen Band *selbstporträt des schachspielers als trinkende uhr* (PW 8,271). Im Gedicht *anfrage* wird diese Problematisierung der Identität mit dem Moment der Reise parallelgesetzt. Vor dem Hintergrund der konkreten Anlasssituation des Gedichts – «Auslandsaufenthalt» – heißt das zunächst nur, dass sich der Abreisende nur als Name ankündigen kann, denn die am Zielort zunächst noch unbekannt Person wird für die neue Umgebung erst mit ihrer Ankunft erkennbar, wahrnehmbar.

Angesprochen wird damit aber auch ganz allgemein die potentielle Verunsicherung des im Alltäglichen verankerten Individuums durch Reisen bzw. längere Aufenthalte in der Fremde. Jeder Reise, die mit dem Aufbruch aus dem gewohnten Alltag beginnt, wohnt auch das Potential inne, eine Reise zu sich selbst zu werden. «Am stärksten überrascht wurde man dort in Pedrada, in der innersten Sierra de Gredos, zuletzt von sich selber»⁸, so beschreibt Handke seine Vorstellung von einer geglückten Reise. Dieses Potential zu aktivieren, gelingt nicht immer. Clemens Eich schildert in seinen *Aufzeichnungen aus Georgien* eine Begebenheit, die das Spannungsverhältnis Reise zu sich selbst / Reise in die Fremde illustriert. Mit allen nur erdenklichen Absicherungen hat sich der Reisende auf die Abenteuer im «wilden Georgien» vorbereitet. In der ersten Nacht am fremden Ort läuft er im dunklen Hotelzimmer so heftig gegen eine Tür, dass er mit einer schweren Augenverletzung seine Reise vorerst abbrechen muss. Bei der ersten Notversorgung vor Ort konfrontiert ihn die Ärztin mit dem Satz: «Sie haben mit allem in Georgien gerechnet, nur nicht mit sich selbst»⁹. Das lässt an Homers Kyklopen-Legende denken. Dem Kyklopen war prophezeit worden, dass er von Odysseus geblendet werde. Als die Gefahr da ist, erkennt er sie nicht, denn er erwartet, «ein großer und stattlicher Riese / Würde mich hier besuchen, mit großer Stärke gerüstet! / Und nun kommt so ein Ding, so ein elender Wicht, so ein – Weichling / Und verbrennt mir das Auge, nachdem er mit Wein mich berauschet»¹⁰. Sich vor den falschen Gefahren zu wappnen, kann lebensbedrohlich sein. Die Risiken, die dem Reisen innewohnen, weisen in beide

⁸ Handke 2002, a. a. O., S. 383.

⁹ Clemens Eich: *Aufzeichnungen aus Georgien*. Nachwort: Ulrich Greiner. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1999, S. 14.

¹⁰ Homer: *Odyssee*, 9. Gesang, V. 513ff.

Richtungen: Der Reisende kann sich selbst kennen lernen und / oder die Fremde, beides mit ungewissem Ausgang.

Das Gedicht *Reisebericht* aus dem Band *Andere Augen* radikalisiert die Erfahrung der Irritation des Reisenden zur totalen Spaltung des Ich, dessen einer Teil sich mit der Reise neuen Erfahrungen aussetzt bzw. auszusetzen glaubt, während sein anderer Teil im alten Daheim verhaftet bleibt:

Ich bin bei Nacht
 von Wien nach Paris
 gefahren und habe
 mich von mir nicht verabschiedet.

Als ich in Paris
 aus dem Zug stieg, stand
 ich schon auf dem Bahnsteig
 und streckte meine Hand aus.

[...]

Wir vertreiben uns die Zeit,
 indem wir mir
 gemeinsam Briefe
 nach Hause schreiben. (PW 1,38)

So gesehen impliziert die Schussfrage des Gedichts *anfrage* «wo blieb die reise?» auch die Frage an das eigene Ich, weshalb Möglichkeiten zur Veränderung und Weiterentwicklung ungenutzt blieben. Für eine Interpretation in diese Richtung spricht das ebenfalls 1953 entstandene und in *dingfest* aufgenommene Gedicht

rückfahrt

 ich stelle am schalter fast die gleichen fragen
 und erhalte fast die gleiche auskunft
 nur die zeiten haben sich geändert.
 ich trage das gleiche gepäck, die gleichen kleider.
 ich fahre mit wenig veränderten zügen zurück. (PW 5,29)

Die Spannung erwächst hier aus dem zweimaligen Spiel mit der Doppeldeutigkeit von Begriffen, die sich aus ihrer allgemeinsprachlichen Lesart und jener Bedeutung ergibt, die sie vom situativen Umfeld «Bahnhof» erhalten: Die «Zeiten» sind die Abfahrtszeiten der Züge ebenso wie die gesellschaftspolitischen oder auch lebensgeschichtlichen Verhältnisse, und

«Züge» meint das Transportmittel ebenso wie die Gesichts- und Charakterzüge des Reisenden. Weder äußerlich noch in bezug auf die persönliche Entwicklung des lyrischen Ich hat die Reise größere Veränderungen gebracht, was im Text selbst nicht bewertet wird. Ein Selbstkommentar des Autors deutet im Verweis auf die Qualität stoischer Ruhe auch einen resignativen Tenor an: «“rückfahrt”, dieses trockene kurze Gedicht, zeigt, für mich, eine der Möglichkeiten an, sich zur Zeit, diesem Thema von uns allen, zu verhalten: es einfach hinzunehmen» (GW 3,567f.)¹¹. In sprachlicher Verdichtung findet sich die Aussage von der ausbleibenden Veränderung bzw. persönlichen Entwicklung, die der traditionellen Vorstellung von (Bildungs-)Reise eingeschrieben ist, in der ersten Strophe des Gedichts *gesten: ein spiel* (5.6.64) aus dem Band *sprechblasen* lakonisch visualisiert:

kreisel
 k reise l
 k reise l
 k reise l
 k reise l (PW 3,77)

Aus dem «Kreisel» als Metapher für den kreisförmigen, nicht linear oder spiralenförmig sich (höher)entwickelnden Lebensweg schält sich durch Absonderung des an- und auslautenden Konsonanten das Wort «Reise» heraus. Die sukzessive Erweiterung der Leerräume lässt die Reise als besonderes Ereignis in der individuellen Lebensgeschichte von Zeile zu Zeile zunehmend isoliert erscheinen, aber sie bleibt dennoch fest in die übergeordnete semantische Einheit Kreisel, in die einförmige Kreisbewegung des Lebens eingebunden.

Dass auch im Gedicht *anfrage* zum Aspekt der Vergänglichkeit die Unzufriedenheit mit dem eigenen Leben hinzutritt, klingt in der in Strophe zwei und vier – deren Subjekt der Zug ist – wiederholten Metapher aus dem Schienenverkehr an. Die zweimalige Betonung, dass der Zug im Geleise blieb, legt für Strophe eins und drei die kontrastive Umkehrung dieser Metapher nahe: Für das lyrische Ich ist etwas nicht (mehr) im Geleise, etwas ist aus dem Geleise geraten. Und dieses Etwas bezieht sich nicht nur auf die angesprochene Hin- und Rückfahrt einer beliebigen Reise. Die seit der Antike gängige Metapher des Lebensweges konnotiert die Reise mit der Lebensreise. Eine direkte Parallelisierung von Zugreise und Le-

¹¹ Vgl. dazu: Klaus Will: Was man mit Sprache alles machen kann – und wozu das alles. Zu Form, Thematik und Funktion der Gedichte Ernst Jandls. Univ. Bamberg: Dipl. Arbeit, 1986.

bensweg findet sich schon in dem Gedicht *Notizen II* aus dem Band *Andere Augen*:

Wir planen, was war, in geraden Linien
mit Abfahrts- und Ankunftszeiten und streichen
mit der inneren Hand die Seiten
des verknitterten Fahrplans glatt [...] (PW 1,24)

Der in der *anfrage* implizierten Klage über die unaufhörlich verrinnende (Lebens)Zeit, steht die Unverrückbarkeit und Fraglosigkeit der Dinge gegenüber. Fraglos (und ohne Komma) erfüllt der Zug seine Funktion – er transportiert den Reisenden – und bleibt dabei «im Geleise» im wörtlichen – der Zugverkehr funktionierte störungsfrei – wie im übertragenen Sinn: Der Zug ist wie jedes Ding mit sich selbst ident und partizipiert damit an jener einfachen Kunst, «die jeder Grashalm kann», aber ein Mensch nie länger als einen Tag (Hermann Hesse: Klein und Wagner).

Auch wenn es nicht unproblematisch ist, den Titel einer Gedichtsammlung allzu programmatisch zu nehmen – zumal er nicht unbedingt vom Autor selbst stammen muss, wie Ernst Jandl das etwa für die Sammlung *Andere Augen* berichtet (PW 1,175) –, erhält dieser Gedanke vom Umfeld der Gedichtsammlung *dingfest* eine zusätzliche Färbung. Das Titelgedicht, datiert 3.1.58, lautet:

dingfest

auf einem stuhl
liegt ein hut.
beide
wissen voneinander
nichts.
beide
sind
so dingfest. (PW 5,111)

Bei einem Autor wie Ernst Jandl, der als feiner und raffinierter Sprachartist und -spieler stets alle Konnotationen und Bedeutungsebenen mitschwingen lässt, tut man gut daran, den Titel-Begriff «dingfest» nach allen Richtungen der beiden Komposita zu hinterfragen. Hans Mayer führt im Nachwort zur Erstausgabe folgende Interpretationsrichtungen an: etwas wird dingfest gemacht, hier durch Sprache, die Dinge in sich sind fest und es wird «ein Fest der Dinge gefeiert»¹². Ein Rezensent kritisierte bei Er-

¹² Hans Mayer: Nachwort. In: Ernst Jandl: *dingfest*. 1973, a. a. O., S. 187-190, S. 189.

scheinen des Bandes den Titel als «Kunststoff»¹³. Das verweist darauf, dass es sich um ein vergleichsweise wenig gebräuchliches Wort handelt. Im Grimmschen Wörterbuch ist es noch nicht zu finden. Das Duden Herkunftswörterbuch datiert sein Aufkommen mit Anfang des 19. Jahrhunderts in der allein heute noch gängigen Verbindung «jemand dingfest machen», das heißt jemanden verhaften, seiner habhaft werden, ihn arretieren. In diesem Sinn schwingt im Titel der Sammlung sowohl die Bedeutung mit, der Dinge habhaft werden, sich die Dinge, die Welt aneignen, aber auch: die Dinge sind dingfest, arretiert, eingesperrt in ihrem Kerker der fehlenden Fähigkeit zur Selbstreflexion. «beschwerlicher werden die wege der ameise / die sich am kampf mit dem grashalm erkannt hat. / berge versperren den rückzug. sie machen / um eine hoffnung ehrlicher», heißt es in der Schlussstrophe des Gedichts *wege der ameise* (PW 5,25), einem anderen Reisegedicht aus der Sammlung *dingfest*. Dass die Dinge in sich ruhen, mag für den menschlichen Betrachter als schmerzlicher Gegensatz zu seiner eigenen Unruhe, seinen vielfältigen Brüchen und Widersprüchen empfunden werden, die aber als menschliches Konstituens und letztlich als Chance und Bereicherung zu akzeptieren sind.

In der Neubearbeitung der *anfrage* von 1962 wird die metaphysische Schwere weitgehend zurückgenommen. Zwar bleiben Struktur und Wortwahl in wesentlichen Punkten gleich, aber schon der Titel gibt eine andere Interpretationslinie vor:

bahnfahrten

ich schickte meinen namen an das meer
in einem brief und reiste hinterher.

im zug der mich herauszog aus der stadt
las ich die züge meiner wiederkehr.

5 ich schickte meinen namen in die stadt
in einem brief und reiste hinterher.

der zug der mich zurückzog in die stadt
war algengrün, roch heftig nach dem meer. (PW 5,128)

Anders als die erste Fassung von 1953 bleibt das Gedicht nun stärker auf das Reiseerlebnis im konkreten Sinn konzentriert, die Konnotation Lebensreise tritt demgegenüber zurück. Der Zielort am Meer und ein mit

¹³ Hans Heinz Hahnl: Der alte und der neue Jandl. In: Arbeiter-Zeitung, 18. August 1973.

der Reise verbundener Besuch lassen an eine Urlaubsreise denken. Die Härte der viermal wiederholten Stadt am Ende jeder ersten Strophenzeile wird gleich zu Beginn aufgebrochen: Es ist das Meer der ersten Gedichtzeile, das mit seiner Wiederholung als Schlusswort dem Gedicht den Rahmen gibt. Die vier Zweizeiler bestehen hier aus acht gleichmäßigen zehnsilbigen Verszeilen, die Halbverse, die in der *anfrage* inhaltlich wie im Druckbild für Unruhe sorgten, sind verschwunden. Die zweiten Zeilen aller vier Strophen sind metrisch angeglichen und reimlich miteinander verbunden, der Reim ist aufgewertet, die freundlich klingenden Reimwörter «wiederkehr» und «meer» sind neu hinzugekommen. Zusammen mit der ersten Gedichtzeile sind es fünf einsilbige Reime, deren heller Reimvokal einen lichten Charakter ausstrahlt. Das lyrische Ich scheint sich nicht mehr so bedeutsam zu nehmen. Es kündigt seine Ankunft – unter Verzicht auf den unreinen Binnenreim Namen / Telegrammen – nur mehr brieflich an. Das Komma, das die Trennung zwischen dem vorausgesandten Namen und der nachreisenden Person unterstrich, ist ebenso weggefallen wie die «anfrage», sei sie selbstkritisch oder metaphysisch konnotiert.

War in der ersten Fassung das Subjekt von Strophe zwei und vier der Zug, wird nun die Perspektive des lyrischen Ich durchgehalten. In Strophe zwei ist zwar die lautliche Struktur ähnlich, aber mit der Variation des Versauftaktes von «der» zu «im» markiert der Zug hier nur den Ort, in dem das Ich agiert. Schon im Aufbruch wird der Gedanke an die Rückkehr thematisiert, wobei wie im Gedicht *rückfahrt* die Doppelbedeutung «der züge» (Z. 4) mitschwingt. Auch in Strophe vier ist der Zug nicht agierendes Subjekt, vielmehr werden seine Eigenschaften beschrieben, die sich als Erinnerungsmarken an die vergangene Reise allein auf das lyrische Ich beziehen. Von den beiden in der *anfrage* strophisch abwechselnd einander gegenübergestellten Subjekten Zug / Ich als Chiffren für das Gegensatzpaar Dingwelt / Mensch, ist in den *bahnfahrten* nur mehr das lyrische Ich und seine Befindlichkeit geblieben.

Die gleichmäßige Metrik vermittelt den Eindruck einer ruhigen Hommage an eine Reise ans Meer, die Dramatik ist weitgehend verschwunden. An ihre Stelle tritt die verhaltene Melancholie über die vergangene Zeit, von der nur spärliche sensorische Erinnerungen von großer Flüchtigkeit bleiben: Farbe und Geruch des Zuges, der wohl bald dem Auge des Heimkehrenden entschwinden wird. Auch dahinter verbirgt sich die Frage nach der Vergänglichkeit unserer Erlebnisse wie unseres Lebens, nur verhaltener und leiser und unter Verzicht auf ein Ausrufezeichen, als das man Titel wie abschließenden Halbvers der *anfrage* interpretieren könnte.

Riccarda Novello
(Udine)

Elfriede Gerstl
La semplice bellezza dello spirito (femminile)

“Du gehörst nach Wien, Mathilde”, sagte er, “die Stadt liebt dich, in Wien warst du immer am lebhaftesten und am schönsten.” Ich war nicht ein bißchen eifersüchtig, nicht auf ihn, nicht auf Wien, ich erfuhr, was ich nicht gewußt hatte und was in keinem meiner Bücher vorkam, daß eine Stadt einen Menschen lieben könne, und es gefiel mir.¹

Esistono, davvero, nella realtà e non solo nella letteratura, città magiche *che sanno amare le persone* come ricorda ad esempio lo scrittore Elias Canetti nella sua autobiografia *La lingua salvata*, citando le parole, rivolte alla madre, e pronunciate da un personaggio che lo aveva affascinato da bambino, ai primi del Novecento. E a Vienna appartiene Elfriede Gerstl, una grande, autentica poetessa contemporanea, che scrive una “lingua tedesca” assolutamente originale, e profondamente legata al “dialetto” viennese, una figura aggraziata che, instancabile *Flaneurin*, si incontra spesso nelle vie del centro, e che Vienna ricambia di uguale affetto, riconoscendole il valore che le spetta nel panorama letterario del secondo dopoguerra. Perché Elfriede Gerstl è anche e soprattutto un’autrice ricca di intelligenza e di saggezza, che sa avvalersi dell’ironia per interporre un velo tra sé e il mondo, ma sa anche accostarsi alle cose, alle persone, alle parole con amore e con profonda saggezza.

A Vienna mi unisce un forte legame emotivo. [...] Si è a casa là dove si ha una cerchia di amici e una rete di emozioni, che appunto è fatta di comunicazione e interazione.²

¹ Elias Canetti, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Carl Hanser Verlag, München, Wien, 1977, 1994, p. 93 e *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Adelphi, Milano 1980, p. 108.

² «Zu Wien hab ich ein starkes emotionales Verhältnis. [...] Man ist da zu Hause, wo man einen Freundeskreis hat und sein emotionales Netz, das eben aus Kommunikation

A far sì che la poetessa Elfriede Gerstl e la capitale austriaca si unissero in un legame indissolubile è stata la storia, una storia che si dipana da diversi decenni, una storia che in un passato non troppo lontano è stata molto, molto dolorosa.

Nata a Vienna nel 1932, Elfriede Gerstl aveva solo sei anni quando l'Austria venne annessa alla Germania nazista. E nella più tenera infanzia ebbe quindi a subire tutto l'orrore dell'Ideologia dis-umana, le conseguenze terribili della sua "condizione ebraica", del suo essere, semplicemente, uno "jüdisches Kind". Sopravvisse a stento, in assoluta povertà, nel pericolo che incombeva a ogni istante, nascosta con la madre e la nonna in alloggi diversi, accompagnata da una sensazione costante di dolore senza nome, di angoscia, precarietà, solitudine estrema.

Nel 1945 poté riprendere gli studi e dopo gli esami di maturità seguì per alcuni anni i corsi di medicina e di psicologia all'Università. Le prime pubblicazioni risalgono al 1955, e alla sola rivista letteraria che a quel tempo esisteva a Vienna. Tra il 1964 e il 1971 trascorse lunghi periodi a Berlino, su invito del *Berliner Colloquium*. Nel 1972 fece definitivamente ritorno nella capitale austriaca, e seguì a scrivere, e a organizzare *Lesungen*, serate dedicate alla lettura di testi letterari, ad esempio nel celebre Café Hawelka, dando inizio con la sua iniziativa a una vera e propria tradizione. Nel corso dei decenni successivi ha pubblicato saggi e recensioni su molte riviste, radiodrammi per l'ORF, un romanzo sperimentale, *Spielräume* (1977), e soprattutto poesie, raccolte in diversi volumi, insieme ad altri scritti in prosa, in particolare *wiener mischung* (1982), *alle tage gedichte* e *neue wiener mischung* (2001).

Was wirklich wertvoll ist, kennt keinen Preis und Profit.

Di centrale importanza nella riflessione poetologica ed esistenziale di questa poetessa è un assunto che nasce dall'esperienza vissuta e dall'esercizio della letteratura malgrado gli ostacoli più impervi, perché, ci ricorda l'autrice in tono vibrante, *quel che veramente ha valore non conosce prezzo e profitto*³.

und Interaktion besteht». Così racconta Elfriede Gerstl in *Hartnäckigkeit und Verzweiflung*, l'intervista con Konstanze Fliedl e Christa Gürtler che apre il volume *Elfriede Gerstl*. Dossier 18, a cura di Konstanze Fliedl e Christa Gürtler, Literaturverlag Droschl, Graz, Wien 2001, p. 17.

³ Così ribadisce Elfriede Gerstl in "Luxus ohne Preis", nel corso dell'intervista a cura di Helga Pankratz, in "an.schläge. Das feministische Magazin", Wien, maggio 2002, pp. 34-35. Tra i titoli della sua lunga bibliografia, che annovera raccolte di poesie, testi in prosa, radiodrammi, racconti per ragazzi, testi in prosa, saggi e anche un film per la tv

Quale valore ha una poesia ben riuscita, che ammalia il pubblico, quale valore ha un sorriso che riscalda il cuore di chi ascolta il testo dalla viva voce dell'autore o dell'autrice? La testimonianza offerta dall'esperienza umana e letteraria di Elfriede Gerstl dimostra ancora una volta, se necessario, che "l'essere umano è la misura di tutte le cose", come ci suggerivano già i presocratici tanti secoli fa.

E la definizione di bellezza che si suggerisce per questa figura sorprendentemente originale e per la sua città non attinge tanto a parametri esteriori, quanto alla ricchezza dello spirito, e in particolare dello spirito al femminile.

Elfriede Gerstl è celebre a Vienna anche per la straordinaria, originale collezione di abiti "usati", e uno splendido libro è dedicato proprio a questa passione che conosce solo la generosità: la poetessa è pronta a scambiare, cedere, donare i suoi abiti, i suoi tesori, ed è felice di trovare dei pezzi nuovi per la sua raccolta. *Kleiderflug. Texte – Textilien – Wohnen (Volo d'abiti. Testi – Tessuti – Abitare)* s'intitola il volume che racchiude anche una bella "diskursive Fotoserie", "una serie fotografica discorsiva", curata da Herbert J. Wimmer, sul tema "alphabet des wohnens", "alfabeto dell'abitare".

Se quanto ha valore non va commisurato a un prezzo, perché dimostra di "valere" anche a distanza di tanti decenni, come gli abiti degli anni Trenta, o le poesie che amiamo di più, è lecito e anzi necessario interro-

(*Mein Wien*, 1983), si ricordano in particolare: *Gesellschaftsspiele mit mir*. Wenig übliche Gedichte und Geschichten (*Giochi di società insieme a me*. Poesie e storie poco consuete, 1962), *Berechtigte Fragen*. Hörspiele (*Domande legittime*. Radiodrammi, 1973), *Spielräume*. Roman (*Spazi di gioco*, romanzo, 1977 e 1993), *Narren und Funktionäre*. Aufsätze zum Kulturbetrieb (*Folli e funzionari*. Saggi sul mondo della cultura, 1980), *wiener mischung*. texte aus vielen jahren (*assortimento viennese*. testi scritti nel corso di molti anni, 1982), *Vor der Ankunft*. auf reisen entstandene gedichte (*Prima di arrivare*. poesie nate in viaggio, 1986), *Unter einem Hut*. Essays und Gedichte (*Sotto un unico cappello*. Saggi e poesie, 1993), *Kleiderflug*. Texte – Textilien – Wohnen (*Volo d'abiti*. Testi – Tessuti – Abitare, con le fotografie di Herbert J. Wimmer e una postfazione di Franz Schuh, 1995), *die fliegende frieda*. sechsundzwanzig geschichten (*la frieda volante*. ventisei storie, 1998), *alle tage gedichte* (*ogni giorno poesia*, 1999), *neue wiener mischung* (*nuovo assortimento viennese*, 2001). La parola "mischung" si riferisce a un assortimento di bonbons o caramelle tipiche della capitale, un termine che ripropone in ogni caso il concetto di miscuglio, assortimento eterogeneo di cose diverse, qui poesie e testi in prosa. – Tra i premi che sono stati conferiti a Elfriede Gerstl si ricordano in particolare: nel 1978 il *Theodor Körner-Preis* e il *Förderungspreis* del Wiener Kunstfond; nel 1985 il *Würdigungspreis* dell'Österreichisches Bundesministerium für Unterricht und Kunst; nel 1990 il Premio della Città di Vienna; nel 1999, infine, i due riconoscimenti più prestigiosi, che portano il nome di celebri poeti: il *Georg-Trakl-Preis* e l'*Erich-Fried-Preis*.

garsi sempre e costantemente sul tema del profitto e di quanto invece ci rende felici. A donarci una sensazione di felicità è lo splendore dell'attimo, la pienezza di un'esperienza, lo stupore di una lettura, l'ammirazione che proviamo davanti a una persona o a un oggetto che ci affascina non solo (anche) per il loro aspetto esteriore. A renderci felici è spesso la consapevolezza che abbiamo dato il meglio di noi stessi, la consapevolezza della nostra Autenticità, della nostra Dignità di esseri umani che aspirano a realizzare se stessi compiutamente, nell'armonia tra spirito e corpo, tra esteriorità e interiorità.

Che cos'è il bello, dunque? E la bellezza, in generale, si può definire al di là dei canoni dettati dalla moda attuale? Si può individuare una prospettiva intellettuale della bellezza? Perché, talvolta qualcuno provvede a ricordarcelo, il Bello è un nome per un'idea che non necessariamente deve incarnarsi in "cose sensibili". E a fronte di una *mimesis dell'apparenza*, già Platone individuava in uno degli ultimi dialoghi un altro tipo di imitazione, che rispetta il primato delle idee, del mondo intelligibile. Se l'attività del rapsodo platonico è una forma di "ispirazione" divina, di estasi, e di invasamento, vi è anche un'altra forma di poesia che non è semplicemente mimetica, riproduttiva, ma si avvicina all'arte (*technè*), e pur essendo guidata da regole e conoscenza (*episteme*) non è un'attività meccanica, ma è guidata dall'intuito, dalla sapienza, dal nucleo di una personalità nutrita di affetti, di idee, di esperienze⁴. E questa poesia consente al lettore di attraversare i gradi della conoscenza, arrivando a cogliere la semplice grandezza delle idee, partendo dall'immaginazione (*eikasia*) che coglie immagini sensibili isolate, e oltrepassando la credenza che coglie gli oggetti, si avvale soprattutto della ragione discorsiva (*dianoia*) e dell'intelletto⁵. Questo viaggio conoscitivo è reso possibile anche e in modo del tutto sorprendente e significativo da una forma di poesia che in molti autori della letteratura contemporanea di lingua tedesca si nutre appunto di filosofia e di riflessioni filosofiche. Anzi, come ha efficacemente sottolineato anche Elfriede Gerstl, si tratta sempre di un rapporto bi-direzionale:

L'eterno match "teoria-poesia" non può essere perso o vinto da nessuna delle due parti. In effetti, i giocatori appartenenti ai due gruppi si muovono nello stesso medium, il mezzo linguistico, ma le regole dei loro movimenti sono differenti, o meglio, per usare altre parole:

⁴ Cfr. il volume *Estetica*, a cura di Elio Franzini e Antonio Somaini, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, e in particolare il capitolo dedicato a "Platone. *Mimesis e verità*", p. 21 sgg.

⁵ *Ibidem*, p. 23.

La teoria procede (per lo più) in modo deduttivo – la poesia (per lo più) in modo induttivo.⁶

È essenziale, invece, ribadisce l'autrice, evidenziare sempre l'inscindibile legame tra letteratura e conoscenza: attraverso la letteratura possiamo migliorare la nostra conoscenza del mondo, e anche in fondo tentare di migliorare noi stessi:

Dalla letteratura mi aspetto la frantumazione di tutte le immagini del mondo che sembrano definitive. E poiché io ho riconosciuto che grazie alla letteratura potevo cambiare me stessa, che grazie alla letteratura potevo iniziare a *vivere* in modo più consapevole, sono altresì convinta di poter cambiare anche altre persone grazie alla mia letteratura. Kleist, Flaubert, Dostojewski, Kafka, Faulkner, Robbe-Grillet hanno cambiato la mia consapevolezza del mondo.⁷

E il viaggio conoscitivo realizzato da questa poesia nutrita di conoscenze e di riflessione filosofica culmina in uno stile che ci sembra possa essere senz'altro definito sublime, perché in questi versi brillanti si coglie il riflesso di uno spirito (femminile!) che è sempre lucido e attivo.

Tra le cinque fonti del vero *sublime*, indicate dallo Pseudo-Longino nel celebre trattato, almeno quattro sono senz'altro evidenti nella lirica di Elfriede Gerstl: se il *pathos* trascinate e ispirato traspare qui in una forma estremamente rarefatta, perché l'autrice lavora con estrema tenacia al compito di decantare le cosiddette “passioni basse” (“certi lamenti, certi dolori, certe paure”)⁸, è senz'altro riconoscibile quello “slancio esuberante dei pensieri”, che è supportato dalla tecnica, dall'abilità reale nel padroneggiare in modo sapiente e dissimulato il linguaggio figurato e le forme

⁶ «Das ewige Match “Theorie-Poesie” kann von keiner Seite gewonnen oder verloren werden. Zwar bewegen sich die Spieler beider Gruppen im selben Medium, Sprache, aber die Regeln ihrer Bewegungen sind verschieden, anders gesagt: Theorie geht (meist) deduktiv vor – Poesie (meist) induktiv». Così afferma Elfriede Gerstl nel saggio *Literatur als Erkenntnis*, pubblicato nel volume *Unter einem Hut. Essays und Gedichte*, Edition Falter/Deuticke, Wien 1993, p. 133.

⁷ «Ich erwarte von der Literatur ein Zerbrechen aller endgültig scheinenden Weltbilder. Und weil ich erkannt habe, daß ich selber mich durch die Literatur ändern konnte, daß ich durch die Literatur erst bewußter *leben* konnte, bin ich auch überzeugt, durch meine Literatur andere ändern zu können. Kleist, Flaubert, Dostojewski, Kafka, Faulkner, Robbe-Grillet haben mein Bewußtsein von der Welt geändert». Elfriede Gerstl nel saggio *Literatur als Therapie*, pubblicato nel volume *Unter einem Hut*, op. cit., pp. 123-124.

⁸ Cfr. a questo proposito il volume *Estetica e in particolare il capitolo “Pseudo-Longino. La retorica e il sublime”*, p. 53 sgg.

argomentative, dalla personalità stilistica che si manifesta in particolare nella scelta lessicale, e infine nella composizione delle parti del discorso.

Fondamentale è la dimensione etica: chi scrive e compone non deve essere spinto da pensieri bassi e ignobili, non deve inseguire a ogni costo il profitto, non deve lasciarsi andare a piccolezze e servilismi⁹.

Come è stato sottolineato, infatti, l'autore del *Sublime* riprendeva alcune riflessioni stoiche sulla bellezza, evidenziando l'importanza delle *motivazioni morali ed esistenziali* nella genesi della *grandezza* di un testo letterario. Leggiamo nello Pseudo-Longino circa l'arte oratoria:

Pertanto la questione dell'origine del sublime è il fondamento irrinunciabile della nostra trattazione: il vero oratore non può nutrire pensieri bassi e ignobili. Infatti non è possibile che coloro i quali, per tutta la vita, si prendono cura e pensiero di piccolezze e servilismi esprimano cose meravigliose o degne di passare ai posteri. [...] Perciò il sublime s'incontra sempre negli spiriti magni.¹⁰

Per trovare le parole, per dare forma scritta ai pensieri è necessario un lungo processo di elaborazione interiore, si tratta innanzitutto di trovare quella che Elfriede Gerstl definisce “*die erste Zeile*”, di trovare il primo verso che porta alla superficie quanto viene elaborato in una condizione *non* di “ispirazione” divina, di “estasi”, o “invasamento”, ma al contrario, di estrema concentrazione, di grande attenzione nell'elaborare l'opera d'arte in quanto *prodotto dallo spirito*:

Si tratta di uno stato o condizione più attiva, accresciuta – non si scrive quel che altrimenti si scriverebbe, ma si può dirlo in modo più esatto, oppure dirlo diversamente.¹¹

Come appare evidente, per questa autrice è di fondamentale importanza il concetto di espressione: come scriveva Charles Batteux nel Settecento,

le parole sono le stesse nella conversazione e nella poesia [...]. L'arte non crea le espressioni né le distrugge: le regola solamente, le fortifica e le raffina.¹²

⁹ Ibidem, p. 54.

¹⁰ Ibidem, p. 58.

¹¹ «Das ist ein aktivierter, gesteigerter Zustand – man schreibt nicht, was man ansonsten schreiben würde, sondern man kann es genauer sagen, oder anders sagen». Elfriede Gerstl, colloquio con chi scrive, Vienna, settembre 2002.

¹² Cfr. il volume *Estetica* e in particolare il capitolo “Charles Batteux. *Le belle arti: imitazione ed espressione*”, p. 139.

Racconta ancora Elfriede Gerstl disvelando un altro piccolo frammento della sua arte poetica:

Viene alla luce quello di cui ci si è a lungo occupati, ma ecco che all'improvviso e sorprendentemente lo si può dire in modo diverso da quello in cui lo si direbbe nella quotidianità.¹³

Alla luce del Sublime, va riconosciuta dunque la grandezza morale di un'autrice che con coerenza e lucida intelligenza ha saputo trovare uno stile originale, che non si nutre, è vero, di parole "sublimi", ma appare sublime nel suo complesso, per l'efficacia delle sue formulazioni e per l'autenticità delle sue idee.

La questione dell'*autenticità* assume un'importanza centrale per chi vuole provare ad accostarsi alla figura di Elfriede Gerstl. Nel corso di un colloquio l'autrice ha così risposto alla domanda circa l'originalità della creazione letteraria, ovvero la grandezza di chi non si avvale certo di ghost-writer, ma spende la propria esistenza nell'impegno quotidiano, costante, alla ricerca delle *parole autentiche*:

Das ist ein anderer, viel größerer Begriff, *authentisch ist jemand, der gar nicht anders sein kann*, es heißt [...], *mit sich identisch zu sein* [...].

È un concetto diverso, molto più grande, *autentico* è qualcuno che non può assolutamente essere diversamente, essere autentici significa essere identici rispetto a se stessi.

E precisa:

con la definizione di autentico mi riferisco a qualcuno che è tutt'uno con se stesso, è così come può essere, ovvero qualcuno che realizza quel che rientra nell'ambito delle sue possibilità, quel che si dischiude davanti a noi.¹⁴

Tra le letture preferite da Elfriede Gerstl vi è senz'altro il celebre *Tractatus logico-philosophicus* del filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein. Di questo *Tractatus* la proposizione più citata è forse quella che si legge nella *Prefazione* dell'autore:

¹³ «Es kommt das zutage, womit man sich lange beschäftigt hat, aber man kann es dann plötzlich und überraschenderweise anders sagen, als man es in dem Alltag sagen würde». Elfriede Gerstl, colloquio con chi scrive, Vienna, settembre 2002.

¹⁴ «Aber authentisch verstehe ich als jemand, der mit sich eins ist, der überzeugend und mit sich eins ist, wie ich meine, so ... ist so, *wie er sein kann*, dass er realisiert, was in seiner Möglichkeit ist, das, was offen daliegt». Ibidem.

Tutto il senso del libro si potrebbe dunque riassumere nelle parole: Quanto può dirsi, si può dir chiaro; e su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere.¹⁵

Ma l'arte di tacere può produrre frutti nefasti, e come fa notare Wendelin Schmidt-Dengler nel suo fondamentale volume *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, già la poetessa Ingeborg Bachmann, in un saggio del 1953¹⁶ riprendeva la celebre frase di Wittgenstein e si chiedeva se davvero non si potessero trovare altre parole, parole *crystalline* con cui sottrarsi a questo divieto che preclude anche l'esplorazione di una realtà *altra*, non ancora presente eppure possibile?

In questo senso, la critica linguistica, al linguaggio usato nella realtà storico-sociale, coincide con la critica a quella stessa società e assume quindi una dimensione etica¹⁷.

In questo senso va inquadrata anche l'opera di Elfriede Gerstl che ha saputo conservare intatta la sua collera per ogni forma di ingiustizia ("Zorn über Unrecht")¹⁸, la sua incorruttibilità, la sua purezza in un mondo certo non idilliaco. È stato molto lungo e disseminato di una lunga serie di difficoltà il cammino che l'autrice ha dovuto compiere per poter affermare questa sua voce così semplicemente autentica. Non è stato semplice per la poetessa coltivare il proprio talento, e restare fedele a se stessa:

In effetti, per continuare, c'è voluta una forte dose di testardaggine e di disperazione.¹⁹

A prescindere dalle vicende di carattere strettamente autobiografico, va ricordato che Elfriede Gerstl ha conosciuto personalmente i protagonisti dell'avanguardia letteraria, sia a Vienna (con la celebre *Wiener Gruppe*) che a Berlino, a partire dalla lettura del testo fondamentale "die verbesserung

¹⁵ «Man könnte den ganzen Sinn des Buches etwa in die Worte fassen: Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen, und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen». Ludwig Wittgenstein, *Vorwort*, in *Tractatus Logico-Philosophicus, Schriften I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1969 e *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino 1968, p. 3.

¹⁶ Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Residenz Verlag, Salzburg, Wien 1995, e in particolare il capitolo dedicato alla poetessa Ingeborg Bachmann, p. 240 sgg.

¹⁷ Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, op. cit., p. 242.

¹⁸ Cfr. l'intervista citata e pubblicata in "an.schläge", p. 35.

¹⁹ «Da hat es eigentlich schon eine große Portion Hartnäckigkeit gebraucht, da weiter zu machen». Così Elfriede Gerstl nell'intervista "Hartnäckigkeit und Verzweiflung. Konstanze Fliedl und Christa Gürtler im Gespräch mit Elfriede Gerstl", che apre il volume *Elfriede Gerstl*, op. cit., p. 14.

von mitteleuropa” di Oswald Wiener (1969), pubblicato a puntate sulla rivista “manuskripte” di Alfred Kolleritsch e delle prime opere di scrittori come Konrad Bayer, A. C. Artmann e Ernst Jandl. Un altro autore che le è stato vicino fin dagli esordi, l'amico Andreas Okopenko, ha coniato per lei nel lontano 1977 la definizione di “U-Boot-Phänomen Gerstl”, paragonandola a un sommergibile per la capacità di continuare a vivere e soprattutto a scrivere in condizioni di estrema difficoltà²⁰.

A questo proposito l'analisi dell'autrice è lucida e serenamente disincantata:

Chi però come ha conosciuto bene gli anni Quaranta e Cinquanta, sa che una donna poteva difendersi dagli effetti devastanti di questa complessa situazione di potere auto-referenziale solo pagando il prezzo del rifiuto e dell'isolamento.²¹

Elfriede Gerstl ricorda spesso che allora, quando si trovava a partecipare agli incontri di questa avanguardia, non osava neppure levare la propria voce, esprimere la sua opinione “al femminile”, e più in generale testimonia con una certa amarezza, venata naturalmente di sottile ironia, il clima cupo e soffocante degli anni Cinquanta e Sessanta: *ein frauenverachtendes Klima*, un clima intriso di disprezzo nei confronti delle donne. Racconta la poetessa, in tono sommesso ma fermo:

Ero come impietrata e non ero in grado di esporre la mia visione della letteratura, a quel tempo già presente, e i miei criteri, di natura diversa. Non ho trovato allora la forza per farlo. Posso dire solo che li mettevo per iscritto, ma non potevo esprimermi al riguardo.²²

Anche negli artisti più intelligenti e creativi permaneva in fondo un atteggiamento di superiorità rispetto alle donne, e questo voler negare fino in fondo l'inesauribile potenziale creativo “al femminile” ha avuto conse-

²⁰ Così scriveva Andreas Okopenko nella postfazione al romanzo *Spielräume*, un testo ripubblicato nel volume *Elfriede Gerstl*, op. cit., p. 83.

²¹ «[...] Wer aber wie ich die 40er und 50er kennengelernt hat, weiß, daß eine Frau sich nur um den Preis der Verweigerung und Isolation vor den Wirkungen dieses selbstverständlichen Machtzusammenhanges schützen konnte». Così scrive Elfriede Gerstl nello splendido saggio *Hertha Kräftner, ein Beispiel weiblicher Selbstaufgabe*, nel volume *Unter einem Hut*, op. cit., p. 159.

²² «Ich war wie versteinert und unfähig, meine damals schon vorhandene Sicht der Literatur und meine anders gearteten Kriterien darzulegen. Ich hab da keine Kraft gefunden, das zu tun. Ich kann nur sagen, daß ich es aufschrieb, aber ich konnte mich nicht dazu äußern». Così ricorda Elfriede Gerstl in “Hartnäckigkeit und Verzweiflung”, op. cit., pp. 14–15.

guenze talora tragiche, come nel caso del suicidio della poetessa Hertha Kräftner, che si tolse la vita a soli 23 anni. Perché, ribadisce con fermezza Elfriede Gerstl, il caso “Kräftner” non fu e non è affatto isolato. È proprio la forte componente etica del suo impegno artistico a suggerire la definizione di *Gewohnheits-Unrecht*, un atteggiamento codificato da una tradizione millenaria, che tende a ripetersi di generazione in generazione:

Quegli uomini che credono di sapere e saper fare sempre meglio hanno già definito da tanto tempo la creatività e produttività femminile, è un’ingiustizia giustificata dall’abitudine [...].²³

Per Elfriede Gerstl, che ha conosciuto personalmente figure intense, dal tragico destino, come quelle di poetesse più o meno celebri, da Hertha Kräftner a Ingeborg Bachmann, è chiaro che le donne dovrebbero imparare a difendere la propria autonomia e la propria dignità, proprio quando sanno di poter e saper fare, di avere in dono un talento che va dispiegato in tutte le sue potenzialità:

A esser colpevole è in ogni caso la donna e deve essere punita, e una giovane donna, così chiaramente dotata e attraente come la Kräftner non fa che rendere attuale l’ampia scelta di punizioni e forme di sadismo.²⁴

Nel caso eclatante e peraltro ancora non troppo conosciuto, rappresentato dalla tragica sorte cui andò incontro Hertha Kräftner, Gerstl elenca minuziosamente l’elenco dei personaggi che contribuirono a gettarla nell’abisso: il collega invidioso, irritato dal suo talento, che certo credeva di amarla; il terapeuta incapace di aiutarla, che anzi finì per punirla con la sua freddezza; i due suoi “scopritori”, che in quegli anni erano di professione *Dichtermacher*, ovvero “artefici di carriere poetiche”, e ognuno dei due pretendeva di averla scoperta per prima, e altri ancora. Le esperienze autobiografiche e le letture di quegli anni aiutarono invece la lettrice Elfriede Gerstl a superare il senso di solitudine, e a ritrovare un senso nel proprio complesso, frammentato tessuto esistenziale:

Prima ancora di conoscere qualcuno con cui poter parlare della mia solitudine, della mia situazione fatta di costrizione e mancanza di

²³ «Männliche Besserköner und -wisser haben weibliche Kreativität und Produktivität ja schon so lange definiert und kontrolliert, es ist ein Gewohnheits-Unrecht [...]». Elfriede Gerstl, *Hertha Kräftner, ein Beispiel weiblicher Selbstaufgabe*, op. cit., p. 159.

²⁴ «Schuld hat in jedem Fall die Frau und muß bestraft werden, und eine junge, so offensichtlich begabte und attraktive Frau wie die Kräftner aktualisiert die Palette der Strafen und Sadismen». Ibidem.

prospettive, ho letto pagine che parlavano di solitudine, di una condizione fatta di costrizione e mancanza di prospettive, [...] prima ancora di iniziare io stessa a scrivere poesie, le poesie mi accompagnavano come le uniche amiche davvero affidabili.²⁵

E nel senso indicato ad esempio in Italia da Umberto Eco con la sua *Opera aperta* si colloca anche la produzione di questa autrice, così come quella di tanti autori di lingua tedesca per cui si potrebbe adoperare il concetto e la definizione di “Postmoderne”. Nel suo saggio esemplare, *Literatur als Therapie*, Gerstl riassume così il suo rapporto con i lettori e le lettrici potenziali e reali:

Il lettore trae dalla letteratura il vantaggio che più gli si addice, e che è in grado di trarre. Chi va reso edotto viene reso edotto, chi si vuole impegnare trova dei validi motivi per rafforzare il proprio impegno, chi deride gusta la derisione, chi ama piagnucolare trova i testi che lo fanno piagnucolare.²⁶

Fin dalle prime prove di scrittura, Gerstl riconosce l’influsso di quell’avanguardia letteraria che ancora continua a gettare semi produttivi, a far fiorire idee e intuizioni, proprio nel corso degli incontri a cui assisteva passivamente e che definisce «reali cariche d’innescio, che hanno prodotto una diversa comprensione della letteratura e del modo di accostarsi al mezzo linguistico»²⁷.

La letteratura non viene intesa dunque nel senso tradizionale del termine, con la consueta suddivisione in generi letterari e la predilezione del cosiddetto romanzo realistico. Anzi, anche con il supporto fondamentale della lettura di testi di Ludwig Wittgenstein, l’autrice si è sempre mostrata scettica verso la possibilità di rappresentare il reale con una serie di figure nutrite di “Fleisch und Blut”, “di carne e sangue” per meglio delineare una “Abbildbarkeit der Realität” in fondo impossibile²⁸.

²⁵ «Bevor ich jemanden kannte, mit dem ich über meine Einsamkeit, Eingezwängtheit und Perspektivlosigkeit reden konnte, habe ich über Einsamkeit, Eingezwängtheit und Perspektivlosigkeit gelesen, [...] ehe ich selbst Gedichte schrieb, begleiteten mich Gedichte als einzig verlässliche Gefährten». Ibidem, pp. 159–160.

²⁶ «Der Leser zieht aus Literatur den Nutzen, der ihm gemäß ist und zu dem er imstande ist. Der Belehrbare wird belehrt, der Engagierwillige in seinem Engagement bestärkt, der Spötter genießt den Spott, der Weinerliche Weinerlichkeit». Elfriede Gerstl, *Literatur als Therapie*, in: *Unter einem Hut*, op. cit., p. 115.

²⁷ «Das waren wirkliche Initialzündungen, die ein anderes Verständnis von Literatur und Umgang mit Sprache erzeugt haben». Così ricorda Elfriede Gerstl in “Hartnäckigkeit und Verzweiflung”, op. cit., p. 15.

²⁸ Così afferma Elfriede Gerstl a proposito del cosiddetto romanzo realistico nel

Nutrita alla scuola del dubbio e dello scetticismo linguistico, sostenuta dalla fede nella sua stessa fondamentale *Verunsicherung*, la poetessa ha scelto da sempre di accostarsi ai testi altrui in forma dialogica, all'insegna del rispetto e alla ricerca di una possibile comunicazione:

Certo non ho accettato e accolto tutto, ma ho tentato di instaurare un dialogo con i testi, quello con le persone non mi era possibile.²⁹

Dal momento che la comunicazione con le persone in carne ed ossa non era possibile, meglio concentrarsi sui testi, e intessere un discorso con le parole. E di nuovo emerge la “condanna al silenzio” riservata alle donne, come nello splendido testo di Ossi Wiener e Konrad Bayer:

Se donna, allora esser molto cortesi, e tacere se non ti chiedono di parlare.³⁰

La sua personale tecnica stilistica si è affinata nella predilezione per il frammento, nello studio dell'operazione cinematografica del montaggio che consente di smontare e rimontare elementi secondo un ordine artistico scelto e fortemente personalizzato, nell'accuratezza della selezione lessicale, che in parte è indissolubilmente legata all'ambiente viennese e quindi parzialmente in-traducibile. E l'incontro tra “lingua” e “realtà” avviene sempre all'insegna di quella «ironische Grundhaltung»³¹, di quell'atteggiamento lucidamente disincantato, sorprendentemente “ironico”, che le consente di evitare ogni eccesso “patetico” nel senso peggiore del ter-

corso del colloquio con Konstanze Fliedl e Christa Gürtler, “Hartnäckigkeit und Verzweiflung”, op. cit., p. 15.

²⁹ «Ich habe ja nicht alles und jedes akzeptiert und übernommen, sondern habe einen Dialog mit den Texten versucht, der mir mit den Personen nicht möglich war». Ibidem, p. 16. Elfriede Gerstl spiega che in realtà poi i rapporti interpersonali divennero amichevoli, ma nel gruppo di lavoro questi autori non riuscivano davvero a comportarsi in modo diverso rispetto alla situazione tradizionale: «Ich hab dann später in Berlin ganz freundschaftliche Kontakte mit Bayer und Wiener gehabt. Aber in der Gruppensituation war es diesen Autoren nicht möglich, sich anders als erwartet zu verhalten». Ibidem, p. 14.

³⁰ «Wie in dem wunderbaren Text “starker toback” von Ossi Wiener und Konrad Bayer: Wenn Frau, dann sehr höflich sein, unaufgefordert schweigen». Ibidem.

³¹ Così Elfriede Gerstl definisce il suo “Witz”, il suo spirito arguto come un tentativo, che talvolta riesce, di tenere a distanza una situazione intollerabile o spiacevole. Ed è anche, aggiunge, un buon mezzo per non far trapelare né uno stile lacrimevole né una deriva patetica: «Es ist ein Versuch – der manchmal glückt –, eine unerträgliche oder unangenehme Situation zu distanzieren. Es ist auch ein gutes Mittel, Larmoyanz und Pathos nicht aufkommen zu lassen. Es ist eine ironische Grundhaltung». In: “Hartnäckigkeit und Verzweiflung”, op. cit., p. 13.

mine, di sfuggire al tranello del “lamento”, di osservare il mondo da una condizione saggiamente distanziata.

Aha. Feministin heißt das. Feministin. Ja, das bin ich.

Ah sì? Si dice femminista. Feminista. Ebbene sì, lo sono.³²

Una parte della produzione lirica di Elfriede Gerstl è dedicata espressamente alle donne, e più che di femminismo si potrebbe davvero parlare, all’inizio di questo terzo millennio, della “questione femminile”.

Come ricorda l’autrice, le tematiche legate alla condizione delle donne sono talmente evidenti e urgenti da rendere superflua ogni etichetta.

Ho affrontato tematiche femminili, ovvero la condizione delle donne, ad esempio nelle pagine di *Spielräume*, in un periodo in cui ancora non conoscevo neppure la parola femminismo.³³

E dopo tanti anni di impegno personale e collettivo, è necessario registrare che ancora non si è attuata pienamente quella condizione di pari opportunità che tutti auspicano, almeno all’apparenza:

E oggi le condizioni per le donne sono cambiate solo in superficie, in effetti si tratta solo di una riverniciata, sono mutate solo le convenzioni comunicative.³⁴

Per un radicale mutamento di prospettiva, affinché donne e uomini possano dialogare come soggetti alla pari, resta da percorrere un lungo cammino, e non solo a Vienna, verrebbe spontaneo aggiungere!

Non denuncia né lamenta alcunché, Elfriede Gerstl, nelle sue poesie “femministe”, ma si limita semplicemente a constatare, e questa presa d’atto la realizza con la consueta sobrietà espressiva, e con sorprendente efficacia: «l’esatta constatazione è già un’accusa efficace di per sé»³⁵. E alle donne-autrici ha dedicato una bella antologia, *eine frau ist eine frau ist eine frau ... autorinnen über autorinnen (una donna è una donna è una donna ... autrici a proposito di autrici, 1985)*.

³² Così ricorda l’autrice nell’intervista pubblicata in “an.schläge”, p. 35.

³³ «Ich hab Frauenthemen erörtert, also die Befindlichkeit von Frauen zum Beispiel in den “Spielräumen” zu einer Zeit, in der ich das Wort Feminismus noch gar nicht gekannt habe. Ich bin dann erst später drauf gekommen, daß ich feministisch argumentiere». Così Elfriede Gerstl nell’intervista “Hartnäckigkeit und Verzweiflung”, op. cit., p. 16.

³⁴ «Und heute sind die Bedingungen für Frauen nur an der Oberfläche verändert, das ist ja nur Schminke, es haben sich nur die Redegewohnheiten geändert». Ibidem.

³⁵ «Die genaue Feststellung ist bereits Anklage genug». Ulrich Weinzierl, “Eine Ruh’ soll sein. Die Klugheit der Elfriede Gerstl”, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. 07. 1993 e nel volume *Elfriede Gerstl*, op. cit., p. 241.

In generale, suggerendo costantemente lo slancio del pensiero che costantemente si arricchisce e arricchisce di idee (“Willkommene Kopfgäste!”) “Benvenuti gli ospiti della mente!” recita il titolo di una *bella* poesia), Elfriede Gerstl dimostra quanto sia sublime la sua scelta di vita e di arte. Come ricorda Elfriede Jelinek, sua grande estimatrice, Elfriede Gerstl è generosa e sublime anche nella capacità di offrire la propria testimonianza, di affermare con la sua stessa esistenza la prospettiva delle vittime, di coloro che sono, sono stati o saranno in qualche modo vittime del “sistema”:

Elfriede Gerstl parla delle vittime, perché se non lo facesse lei, chi altri lo farebbe? Sia che mostri dunque chi è caduto vittima degli ingranaggi, chi è che unge diligentemente questi ingranaggi, oppure chi o che cosa muove questi ingranaggi, le è propria una assoluta incorruttibilità, l'incorruttibilità di colui che non ha nulla da perdere, perché in effetti ha già perduto tutto e quindi tutto ha già vinto.³⁶

Questa estrema semplicità esistenziale e stilistica, unita al rigore della riflessione intellettuale, è forse il segreto che consente all'autrice di cogliere alcuni aspetti fondamentali del mondo che la circonda, di quello che andiamo chiamando con il nome di realtà, e che per noi lettori, per i più risulta impossibile notare semplicemente perché lo abbiamo sempre davanti agli occhi:

Gli aspetti per noi più importanti delle cose sono celati dalla loro semplicità e quotidianità.³⁷

Il *sublime* nella poesia di Elfriede Gerstl, che rifiuta a priori il carattere per così dire divino e irrazionale dell'ispirazione (*mania*), è il sublime del quotidiano, e coincide con il coraggio degli eroi veri, quelli che riaffermano la propria irrinunciabile dignità di esseri umani anche e soprattutto quando le condizioni sono le più avverse e crudeli. È il sublime depurato

³⁶ «Elfriede Gerstl spricht über die Opfer, denn, täte sie es nicht, wer würde es sonst tun? Ob sie nun zeigt, wer im Räderwerk umgekommen ist, wer die Räder fleißig schmiert oder wer oder was diese Räder antreibt, ihr ist eine vollkommene Unbestechlichkeit eigen, die Unbestechlichkeit dessen, der nichts zu verlieren hat, weil er ja schon alles verloren hat und damit alles gewonnen». Elfriede Jelinek, *Unter dem Haar des Filzes*, una recensione apparsa in “Profil”, 24. 05. 1993, pp. 84–85 e ripubblicata nel volume *Elfriede Gerstl*, op. cit., p. 234.

³⁷ «Die für uns wichtigsten Aspekte der Dinge sind durch ihre Einfachheit und Alltäglichkeit verborgen». Concetto ribadito nel corso del colloquio con chi scrive, Vienna, settembre 2002.

dal pathos, il sublime di chi sa conciliare *ars* e *ingenium* semplicemente per dire la realtà, per disvelare verità in fondo elementari. Che però quasi nessuno trova il coraggio e il modo di formulare: ricordando ancora un autore molto amato da Elfriede Gerstl: «[...] su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere».

Ebbene, forse, come sottolineava Ingeborg Bachmann nel saggio su Ludwig Wittgenstein, ebbene, forse sbagliamo a interpretare quella celebre affermazione come un divieto categorico di “dire la verità”, forse si tratta di trovare semplicemente le parole per formulare l’immagine che della realtà in cui ci ritroviamo a vivere, un’immagine “altra” che potremmo e dovremmo riuscire a creare³⁸.

Perché in fondo la teoria della comunicazione coincide con quella della civilizzazione: e la comunicazione, e in primis nella forma artistica, presuppone sempre una consapevolezza di fondo, e ne diventiamo consapevoli, a volte dolorosamente, solo quando questa non funziona:

Kommunikation geht also dem Bewußtsein voraus und wird erst bewußt, wenn sie nicht klappt.³⁹

Per se stessa e per i suoi lettori e le sue lettrici Elfriede Gerstl ha scelto – in una prospettiva altamente etica – di non tacere, e di seguire piuttosto, tenacemente un destino diverso, e lo racconta nelle sue poesie, e lo spiega nei suoi saggi, dove affronta con estrema lucidità temi sempre diversi, ma tutti attinenti al panorama storico-culturale della letteratura contemporanea.

³⁸ Cfr. il capitolo del volume *Bruchlinien*, op. cit., p. 242. Qui Wendelin Schmidt-Dengler cita le riflessioni di Ingeborg Bachmann: «“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?» (IBW 4, 23).

³⁹ Alla domanda posta dall’intervistatore, Elfriede Gerstl rispondeva: «Kommunikation wird ganz schmerzhaft bewußt, wenn sie nicht klappt, und auch dann kann’s noch nicht unbedingt einen Weg nach außen geben». «Della comunicazione diveniamo consapevoli, e in modo assolutamente doloroso, quando non funziona, e anche allora non è detto che vi sia necessariamente una via per uscirne». Nei suoi testi in prosa e nelle sue liriche Elfriede Gerstl ha affrontato spesso il tema dell’incomunicabilità e dei disturbi legati a una comunicazione difficile o impossibile, soprattutto nelle famiglie e nei rapporti di coppia ormai logorati, dove si instaura spesso una spirale autodistruttiva di reciproci rimproveri e disturbi psicosomatici. Così Elfriede Gerstl nell’intervista a cura di Armin Thurnher, “Wahnverwandt. Wenn es nicht glückt, merken wir, daß wir kommunizieren”, apparsa in “Falter”, 01. 10. 1982. L’intervista è ripubblicata nel volume *Elfriede Gerstl*, op. cit., p. 20 sgg.

E la poetessa Elfriede Gerstl coltiva il suo destino anche e soprattutto coltivando l'intelletto, e curando l'arte dell'amicizia, circondandosi di amiche sempre giovani, in senso spirituale e anche anagrafico. Perché è una poetessa molto amata dal pubblico giovane, e il grande successo del suo libro illustrato per bambini, *die fliegende frieda (la frieda volante, 1998 e 2000)*, lo testimonia senz'altro⁴⁰. E forse un segreto che non andrebbe svelato, ma è un segreto così teneramente evidente che si può raccontare con un sorriso: la qualità "sublime" di queste poesie coincide non solo con l'ingegno espressivo, con la limpida forza dello spirito, ma anche e soprattutto con la *Menschlichkeit*, la capacità di sentire in modo autentico: qualità che nell'epoca della tecnologia più avanzata andrebbero valorizzate e senz'altro prese a modello di vita e di arte.

⁴⁰ Nella sua recensione al volume *die fliegende frieda*, arricchito dalle illustrazioni di Angelika Kaufmann, Petra Nachbaur sottolinea come l'autrice riesca a riprodurre, in modo dolcemente ironico, il linguaggio giovanile più recente, e in particolare gli elementi lessicali che lo contraddistinguono ("vollsuper", "logo", "ziemlich mega-out"), senza la minima tentazione di esercitare una qualche superiorità "adulta" o "autoriale". Cfr. Petra Nachbaur, "ABC DIE ELFRIEDE FLIEGENDE FRIEDA GERSTL ... XYZ", Literaturhaus – Rezensionen online, Wien 03. 06. 1998, e nel volume *Elfriede Gerstl*, op. cit., p. 246 sg.

Sabine Zelger
(Wien)

*Bürokratische Konstanten
in Österreichs Literarischer Vergangenheitsbewältigung*

«Jede Herrschaft äußert sich und funktioniert als Verwaltung». Und «jede Verwaltung bedarf irgendwie der Herrschaft»¹. So schrieb vor rund 100 Jahren der deutsche Soziologe Max Weber, der Herrschaftstypen und Herrschaftsäußerungen idealtypisch ausdifferenzierte. Interessant für eine Auseinandersetzung mit der österreichischen Literatur sind darunter die legalen Ausformungen und insbesondere deren modernste Äußerungen, die bürokratische Verwaltung, die hierzulande im literarischen Diskurs und den gesellschaftspolitischen Debatten eine dominante Rolle spielen.

In Amerika, so Max Weber damals, konzentriert sich die straffe bürokratische Organisation auf Parteiapparate und wirtschaftliche Unternehmen und wird damit großteils dem öffentlichen Blick entzogen². In Kontinentaleuropa ist es umgekehrt: Die Herrschaft verbirgt sich hinter der Verwaltung. Ihre Äußerungen, also Satzungen und Beamtenapparat, verdecken die legale Herrschaft, den Befehlsgeber, sodass sich die Maxime des Handelns bei Beamten und Bürgern im Gehorsam zu erschöpfen scheint.

So finden sich in literarischen Auseinandersetzungen mit der österreichischen Geschichte nicht von ungefähr: ein beachtlicher Einsatz von Beamtenfiguren, zahlreiche Verarbeitungen von Amtsregelungen, Behörden-

¹ Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Studienausgabe. Besorgt v. Johannes Winckelmann. Tübingen 1980. S. 545. – Zu Webers Herrschaftsdefinition: «Unter *Herrschaft* soll hier also der Tatbestand verstanden werden: daß ein bekundeter Wille (*Befehl*) des oder der *Herrschenden* das Handeln anderer (des oder der *Beherrschten*) beeinflussen will und tatsächlich in der Art beeinflusst, daß dies Handeln, in einem sozial relevanten Grade, so abläuft, als ob die Beherrschten den Inhalt des Befehls um seiner selbst willen, zur Maxime ihres Handelns gemacht hätten (*Gehorsam*)» ebda. S. 544.

² vgl. ebda. S. 560ff.

sprache, Amtshierarchie und vielfältige Beschäftigung mit der sogenannten rationalen Pflege von vorgesehenen Interessen³.

Dass es dabei vordringlich um Herrschaftsausübungen geht, liegt nicht nur daran, dass bürokratische Herrschaft «im Alltag primär Verwaltung» ist⁴. Herrschaft wird, so Max Weber, ganz generell wenig in Frage gestellt, wenn es wenig Probleme oder nur ein mangelhaftes Problembewusstsein gibt, bei fehlender rationaler Durchsicht oder einem großen Interesse am Gehorchen⁵. Alle diese herrschaftsstabilisierenden Faktoren spielen in der österreichischen Geschichte und deren literarischer Aufarbeitung eine zentrale Rolle. Das gilt vor allem für den Umgang mit den zwei entscheidenden Niederlagen im 20. Jahrhundert: den Ereignissen von 1918, die weithin als Schrumpfung und Entthronung empfunden wurden sowie mit dem Holocaust und dem Nationalsozialismus, in dem man sich und die Nation nachträglich als Opfer sah. Weil sich daraus ein wiederholtes Problem mit der Herrschaft ergab, die man verloren hatte oder die man im Nachhinein als fremde umdeutete, wird im literarischen Diskurs die Herrschaftsfrage auf besondere Art aufgeworfen: Sie findet sich als Lücke oder als Vakuum, von dem Könige, Führer, göttliche Wesen oder Gottheiten verschiedenster Provinienz angezogen werden. D.h.: Wenn überhaupt wird die Leerstelle oberhalb des gewaltigen Beamtenapparats nicht mit legal-bürokratischen, sondern mit vergangenen traditionellen oder charismatischen Herrschaftsfiguren aufgefüllt. Umsomehr spielen bei Leerstellen oder Neubesetzungen die Äußerungen der Herrschaft – Beamte und bürokratische Disziplinarmethoden – als verlässliche Konstanten die Hauptrolle, indem sie die verschiedenen historischen und geographischen Ebenen zu einem einheitlichen Nationsbild verknüpfen.

So finden sich im literarischen Diskurs:

- Beamte und Amtsregelungen als Expansionsgaranten;
- eine Vielzahl an Amtsgeschäften, die weniger auf Verbreitung und Einhaltung der Gesetze im Inland, sondern auf das Ansehen im Ausland abzielen;
- Beamte und Infrastruktur als verlässliche Komplizen bei der Verdrängungskultur;
- die Amtswelt als Vorbild für Gehorsamsleistungen und Spezialisierung, die über die Detailaufgaben hinaus nicht verantwortlich gemacht werden kann;

³ vgl. ebda. S. 125.

⁴ ebda. S. 126.

⁵ vgl. ebda. z.B. S. 122 und 548f.

– oder der Beamtenapparat als undurchlässiger Filter für Herrschaftsangelegenheiten und Herrschaftsabsichten.

Während in Texten mit erprobtem Inventar bürokratische Besonderheiten gern naturalisiert oder reflexartig als Auswüchse eines abgekoppelten Systems kritisiert werden, sind es in gewagten literarischen Zugängen Auseinandersetzungen, die die festgefahrenen Alltagsdiskurse zum Thema unterlaufen und irritierende Sichtweisen freilegen. Mittels bürokratischer Konstanten (in Form von Beamtenfiguren, Infrastruktur und Ordnung, Sprache und Akten) werden Geschichtsbilder in Frage gestellt und Szenarien entworfen, deren Versatzstücke auch im aktuellen Österreich immer wieder sichtbar werden. Um dies zu zeigen werde ich auf Arbeiten von drei österreichischen Autoren eingehen.

Für eines der interessantesten Beispiele halte ich Herzmanovsky-Orlandos *Maskenspiel der Genien*⁶. Dieser Roman, an dem der Autor zwischen den 1920er und 50er Jahren arbeitete, wird vom Erzähler dezidiert als Bildkorrektur fürs Ausland bezeichnet. Er verstehe, dass die Leser das Buch «angeekelt» wegwerfen wollen, wenn sie etwas von einem «Traumreich» lesen und wissen wollen, ob es dieses denn tatsächlich gebe. «Ja, und abermals: Ja!» schreibt der Erzähler.

Doch, man kann ihnen die Frage nicht übelnehmen, da man sich stets vor Augen halten muß, daß die ganze Welt Österreich mit unerhörter Interesselosigkeit, ja, mit beklagenswertem Unwissen gegenübersteht, kaum daß man das bißchen kennt, was die Reisehandbücher Falsches von den paar begangenen Touristenrouten zu sagen wissen.⁷

Die Prominenz der kleinen Nation, die ihr Waldheim und Jörg Haider bescherten, war damals noch nicht abzusehen.

Brisanz erhält Herzmanovsky-Orlandos skurrile Aufklärungsarbeit, wenn man sich die Grenzen zwischen Traumreich und anderen Reichen, zwischen Österreich und der ganzen Welt vor Augen führt. Die Reise, die der Protagonist, zugleich Figur aus der griechischen Mythologie und Enkel eines Monarchiebeamten (der ein besonders verantwortungsvolles, aber «so

⁶ Fritz von Herzmanovsky-Orlando: *Das Maskenspiel der Genien*. In: ders.: *Sämtliche Werke in zehn Bänden. Texte, Briefe, Dokumente*. Hg. i.A. des Forschungsinstituts «Brenner Archiv» unter der Leitung von Walter Methlagl und Wendelin Schmidt-Dengler. (= Bd.3. *Österreichische Trilogie. Das Maskenspiel der Genien. Roman*. Hg. und kommentiert von Susanne Goldberg). Salzburg/Wien 1989.

⁷ ebda. S. 12.

gut wie ressortloses Amt» innehatte⁸) unternimmt, führt nämlich rein geographisch betrachtet von Graz über Leoben, Italien bis nach Griechenland zum heiligen Berg Apolls und gilt zugleich als Fahrt in ein erz-österreichisches Traumland. Deshalb geben die österreichischen Beamten, die der Protagonist in allen Gegenden antrifft, keine Touristen ab, die sich ferne Länder ansehen, sondern sie kehren – amtshandelnd – quasi zum österreichischen Ursprung zurück.

Dabei zeigt sich, dass die Beamten den tarockanischen Pufferstaat, der sich seit 1821 «weiter und weiter frißt – unaufhaltsam die Welt erobernd»⁹ stets im Hinblick auf das Ausland verwalten: Die Verbrecherstatistik wird manipuliert, weil die Amtsdienere wöchentlich Akten an die Altpapierhändler verkaufen¹⁰ oder das Landesverwanzungsamt nur als halbamtliche Stelle eingerichtet, um das Ausland nicht zu schockieren¹¹.

Und im Ausland agieren sie für das Inland, für dessen Ausdehnung und zwecks Aneignung alternativer Herrscherfiguren.

Der Roman, der als Zukunftsroman ausgewiesen ist und ein Traumreich der 60er Jahre schildern soll¹², zeigt Österreich auf Expansionskurs. Bezeichnenderweise sind es nicht Soldaten oder Geschäftemacher, die die Gegenden unterwerfen, sondern Beamte, die diese Länder nachhaltig eingemeinden – eine Strategie, die weniger die amerikanische Weltordnungspolitik als die europäischen Institutionalierungsprozesse vorwegzunehmen scheint.

So erscheinen auf dem Götterberg statt Göttervater Zeus plötzlich Beamte österreichischer Herkunft: sei es der ordenbehängte Wilhelm Ritter von Nepalek, Zeremonienmeister des Kaisers Franz Joseph¹³, oder Hofzinsler, ein ehemaliger Kontrollor der Staatsschuldenkassa mit «der politischen Einstellung einer plusquamperfekten byzantinischen Gesinnung», ehemals Schreibtischpartner des «Grillparzer gottselig»¹⁴. Selbst die Göttin Venus gerät auf Cythera in Kontakt mit der österreichischen Behörde und wird von einem Männchen in verschossener, spinatgrüner Uniform und österreichischer Amtsdienerkappe in ihrer Muschel an Land gezogen. Die Amtshandlung wird von einem österreichischen Beamten restlos geklärt:

⁸ ebda. S. 10.

⁹ ebda. S. 13.

¹⁰ ebda. S. 136f.

¹¹ ebda. S. 84.

¹² Herzmanovsky-Orlando: Brief vom 15.7.1948 an Gerhard Pusch. Zit. nach ebda. S. 456.

¹³ Herzmanovsky-Orlando: Das Maskenspiel der Genien. a.a.O. S. 362.

¹⁴ ebda. S. 363.

Es sei tatsächlich ein österreichischer Finanzier gewesen! Diese Behörde funktioniert bekanntlich außerordentlich gerne ganz autonom, und ihr heißester Wunsch sei es, wenn möglich, auch in ganz fremden Ländern Zollfunktionen auszuüben.¹⁵

Cythera soll allerdings gar nicht fremd sein, weshalb dort österreichische Amtshandlungen statthaft und dezidiert erlaubt seien. In den Notizen zum Roman schreibt der Autor:

Die Ionischen Inseln mit Cythere gehörten de jure zum Österreich überlassenen venetianischen Gebiet, wurden aber von den Engländern besetzt. Ergo war 1) *Aphrodite* eine geborene Österreicherin 2) Charon [...] österreichischer Untertan und wohl der Kategorie einer Dienerstelle des Handelsministeriums beizuzählen.¹⁶

Für die Aneignung von Land (und Geschichte) braucht es nicht die Anwesenheit der Exzellenz, der Könige oder des Kanzlers und schon gar nicht Soldaten, Bomben und Sanktionen, sondern Maße, Geräte und reisendes Amtspersonal.

So wird durch vergleichsweise sanfte Methoden expandiert: mittels Beamten, Amtsregelungen und technischen Messgeräten, wie etwa dem k.k. Diabolometer, Nixographen oder Dryadometer. Im Inland, dem sogenannten Tarockanien mit der friaul/venetianischen Hauptstadt Gradiska sorgen die Beamten hingegen mit aller Härte für das Interesse am Gehorchen. Während die vier Könige – Leute aus dem Volk, die den Königen des Normaltarockspiels am ähnlichsten sehen – nur repräsentative Aufgaben haben und alljährlich ausgetauscht werden¹⁷, herrscht der Kanzler als Sküs mit diktatorischer Gewalt. Halbstündlich schüttelt er Gesetze aus dem Ärmel, gibt «markige Erlässe» mit «katastrophalen Folgen» heraus. Diese verebben aber bereits nach wenigen Monaten. «Das war beiläufig die Dauer, in der in diesem Lande Gesetze in Vergessenheit zu geraten pflegten»¹⁸. Zwischen der Spanne totaler Gerechtigkeit und totaler Willkür erreicht die Macht der Herrschaft und die Ohnmacht der Beherrschten zweifellos ihren Höhepunkt. Durch grenzenlose Schikane und die Verbreitung von Schädlingen und Unkraut werden die Untertanen derart mit Arbeit eingedeckt, dass sie nicht Zeit haben, sich mit Revolution oder Unzucht zu beschäftigen¹⁹.

¹⁵ ebda. S. 238f.

¹⁶ Herzmanovsky-Orlando: Notiz. Zit. nach: ebda. S. 518.

¹⁷ Herzmanovsky-Orlando: Maskenspiel der Genien. a.a.O. S. 14f.

¹⁸ ebda. S. 103.

¹⁹ ebda. vgl. S. 83.

Damit wird Max Webers Diktum quasi umgekehrt: Man müsse dem Volk Probleme machen, damit sie nicht die Herrschaft hinterfragen und die Gehorsamsleistungen angekurbelt werden. Untertanen und Verwaltungstab zeichnen sich allerdings als derart unterwürfig aus, dass eine Steigerung gar nicht möglich zu sein scheint.

Als in den 50er Jahren Herzmanovsky-Orlandos *Maskenspiel der Genien* in verstümmelter Fassung herausgebracht wird²⁰, bezeugen ganz andere literarische Zugänge dasselbe Ausmaß an Gehorsam und Verwaltungskontinuität. In mehreren kurzen Texten setzt sich Konrad Bayer mit der Bürokratie als herrschaftsstiftender Basis ohne Überbau auseinander²¹. Allerdings beruhen seine Prosarbeiten nicht nur auf einer gänzlich anderen Ideologie und Ästhetik: Die Äußerungen der Herrschaft sind in keine Utopie mehr eingebunden, ja Herrschaft erscheint überhaupt nur mehr als Leerstelle. Umsomehr bedürfen Bayers Beamtenfiguren und bürokratischen Äußerungen des ungebrochenen Vertrauens der Untertanen. Das parasitäre Verhältnis zwischen Bevölkerung und Herrschaftsausprägungen hat der Autor in verschiedenen ideologischen Gruppen thematisiert, drei Texte werde ich exemplarisch herausgreifen.

Zuerst gehe ich auf eine kurze Prosaarbeit ein, in der Behörde und Infrastruktur zu Komplizen jener Gesellschaft werden, die sich nicht mit der jüngsten Vergangenheit und den eigenen Ängsten auseinandersetzen will. Beamte und Bürger arbeiten zusammen an einem Konsens, der alle Widersprüche zudeckt und in Träumen, respektive Albträumen auflöst.

In diesem Text aus den 50er Jahren²² finden sich verschiedene Leute auf einem Bahnhof ein. Alte, Junge, Gesunde und Verletzte, Tote und Lebendige kämpfen gegeneinander, aber alle dafür wegzukommen. Ausgangspunkt ist ein Vorortbahnhof, von dem «vor circa 60 Jahren» der letzte Zug ausgefahren ist – also wohl noch zu Monarchiezeiten. Die Schwellen sind morsch und die Gleise verbogen, d.h. definitiv, dass hier nichts zu machen ist und dass kein Zug abfahren wird.

Umso grotesker und dramatischer ist der Kampf um die Fahrkarten, die Ersatzhandlung, das Klammern an Tradition und Kontinuität. «Es ist eine Schlange in diesen stinkenden Pferdeschwanz eingeflochten», schreibt der Erzähler über die Menschen, die sich anstellen.

²⁰ Fritz von Herzmanovsky-Orlando: *Maskenspiel der Genien*. In: *Das Beste von Herzmanovsky-Orlando. Erzählungen und Stücke*. Hg. u. bearbeitet von Friedrich Torberg. München/Wien 1957. S. 123-287.

²¹ Konrad Bayer: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Gerhard Rühm. Wien 1996.

²² o.T. In: ebda. S. 50-52.

Sie drängen wie die wilden Tiere, die Kinder weinen, die Mütter heulen wie hysterische Wölfinnen und die Männer hasten mit angst-verzerrten Gesichtern zu einem dunklen Knäuel, der sich vor dem Häuschen balgt.²³

Dort macht sich der Schalterbeamte als geradezu genialer Ordnungspunkt aus. Wie immer schon heißt es vorerst «*Fahrkartenausgabe. Komme sofort*», sodann «Nur nicht drängen, bitte Kleingeld vorbereiten»²⁴ oder – als einem alten Mann vier Groschen fehlen: «Es kommt doch nicht auf den Betrag an, es ist der Ordnung halber, die Ordnung muss unbedingt gewahrt werden»²⁵.

Gegenüber der Menschenmenge, «dieses Gewirr von verkarsteten Mütterschultern und Fettbäuchen» erweist sich der Beamte als angenehmer Ruhepol, selbst wenn er «sich von Zeit zu Zeit mit seinem karierten Taschentuch über seinen fetten Hals» fährt. Bayer schreibt:

Der Beamte am Schalter hat seine Mütze abgelegt und seinen Uniformrock über die Lehne des Stuhles gezogen. Er hat eine grosse weisse und gerade Nase. Seine schwarze Hose hängt an glänzenden Knöpfen mit Hosenträgern über seiner Schulter.²⁶

In diesen Bildern, in diesem Kontrast, demaskiert der Autor die Nachkriegsgesellschaft als zwei voneinander profitierende Einheiten. Auf der einen Seite agiert eine chaotische Menschenmasse, die nur instinktiv zu handeln vermag, nicht weiß, wovor sie Angst hat, warum sie sich zusammenrottet und auf was sie wartet. Einziger Fluchtpunkt ist die andere Seite, der alte Staat mit seiner Klientel, Infrastruktur, seinen Regeln und seiner Ordnung, in die sich die Menge fraglos einfügt. Die groteske Kontinuität ist umso naheliegender, als der Staat im Namen Nachkriegsösterreichs alles tut, um die Fluchtträume, deren Realisierung gar nicht möglich ist, zu erhalten. Routiniert wird der Betrieb wieder aufgenommen, selbst wenn das Bahnwärterhäuschen verlassen, mit Moos bewachsen, voller Flechten ist. Das Personal hält Einzug, als ob nichts gewesen wäre, unberührt von der vorherrschenden Panik seiner neuen Kunden. Allerdings hat der Staat in den neuen Traum auch bereits investiert, denn: «Der Verputz ist neu»²⁷.

²³ ebda. S. 50.

²⁴ ebda.

²⁵ ebda. S. 51.

²⁶ ebda.

²⁷ ebda. S. 50.

Gegen diesen gesamtgesellschaftlichen Konsens und die scheinbar bruchlose Kontinuität über alle Zäsuren hinweg stellt sich Bayer in seiner Ästhetik durch die Widersprüchlichkeiten im Text, durch sprachliche und formale Irritationen und die Unmöglichkeit, den Text eindeutig zu entschlüsseln.

Er stellt sich aber auch gegen den Hang zu Konsens und Kontinuität innerhalb der Wiener Gruppe, die statt an der Herrschaft bloß an den sogenannten Äußerungen des Staates ansetze, ja nicht einmal das. In einem kurzen Text, der vielleicht den Titel *qui & qua, schauspiel in aufzügen* trägt²⁸, entwirft er ein Gespräch zwischen den Mitgliedern dieser Gruppe, die unter historischen Masken als «Kampfgefährten» auftreten und die der Autor in den Notizen als «mönche??? matrosen??? ritter, landsknechte?» oder als «seltsame Soldaten» zu bezeichnen versucht²⁹. So verschieden diese Berufe auch sein mögen, gehören sie doch eher zur Kategorie der Subalternen, die jedenfalls strengen Regelungen unterworfen sind und einem Herrn zu dienen haben. Es ist bezeichnend, dass Bayer hier auch anhand der Wiener Gruppe dieses österreichtypische Dienermodell entwickelt: das Interesse am Gehorchen und den Hang zur Obrigkeit.

Im kurzen Schauspiel geht der Autor, als Hans Wurst, näher auf diese selbstgewählte Rolle seiner Gefährten ein, die eben einen Amtsmann getötet haben, weil dieser ein Feind des Königs gewesen sei. Den Einwand Hans Wursts, dass es gar keinen König gebe, bestreiten sie mit der Bemerkung, dass ein neuer, nämlich *ibr* König kommen werde. Die Zurechtweisungen und Drohungen gegenüber dem lästigen Zwischenrufer Hans Wurst – kritische Meinungen sind wie beim Militär, auf hoher See oder im Kloster nicht gefragt – zeigen keine Wirkung. Hans Wurst möchte von Arbogast, alias Oswald Wiener wissen, seit wann er Könige verehere. Da antwortet dieser:

ich verehere sie nicht. ich hasse sie. ich werde sie vernichten. sie beleidigen mich. ich verachte die könige. deshalb werden wir einen neuen könig haben. er wird mich achten. er wird mich bewundern. wir werden seine ersten streiter sein.³⁰

Das herrscherlos gewordene Land bedarf eines neuen Königs, als den sich die Mönche oder Matrosen nicht selbst setzen möchten. Sie versuchen eine charismatische, traditionale Instanz zu etablieren, die ihnen ihre

²⁸ Konrad Bayer: *qui & qua. schauspiel in aufzügen*. In: ebda. S. 317-320.

²⁹ vgl. Notizen von konrad bayer. Zit. nach: anmerkungen. In: ebda. S. 781.

³⁰ Konrad Bayer: *qui & qua. schauspiel in aufzügen*. a.a.O. S. 320.

Auserwähltheit bestätigt. Dass sie für die Erreichung dieses Ziels einen Beamtenmord begehen, könnte bedeuten, dass sie an einer Veränderung der Äußerungen der Herrschaft ansetzen, an ihren Symbolen und Strukturen. Dem ist aber nicht so: Der Beruf, der Stand des Beamten soll erhalten bleiben, liquidiert wird nur der Mensch – um die Uniform zu leeren und zu säubern.

arbogast: der amtmann wird an uns denken, das heisst sein rock wird an uns denken, wenn der wind durch den ärmel fährt.

claudio [alias Gerhard Rühm]: du hast recht, es war zeit, ihn einmal auszulüften.

hans wurst: wir hätten seinen rock an den strick hängen können, damit wäre der reinlichkeit genug gewesen.³¹

So setzt Konrad Bayer in seinem Werk den Amtmann nicht nur als Komplizen der Verdrängungsgesellschaft, als Konstante einer Nation, sondern – übrigens ganz beamtenhierarchisch gedacht – auch als Vordermann, den man loswerden möchte.

Seine eigene Utopie geht dementsprechend in eine ganz andere Richtung. In seinem Pamphlet für den *Einmannstaat*³² plädiert er dafür jeden Konsens loszuwerden, der in der Nachkriegszeit die Gesellschaft in politischer, aber auch privater Hinsicht lähmte. Deshalb ist auch zu lesen, wie wichtig die «erschliessung der freunde!» sei, «(nicht nur feinde, gibt zu wenig her)». Seine Kampfansage wirft Konrad Bayer auf einen Notizzettel hin, bricht sie plötzlich ab, lässt verschiedene Sätze ins Leere laufen und verletzt alle Formerwartungen. Und dennoch baut der Text auf bürokratischen Grundsätzen herkömmlichster Art auf: feste Kompetenzen, regelgebundener Betrieb, Satzungen, Legalisierung, schriftliche Fixierung. Vom prosaischen Beginn «ich sitze und nähe meine fahne» entwickelt sich der Text zum Statut, weshalb nach dem ersten privaten «ich» infinite Formen zum Einsatz kommen, um schließlich einem distanzierten «er» und «man» Platz zu machen. Jeder Aktionismus wird von vornherein ausgeschlossen. Vorab werden Recht und Pflichten jedes Einzelnen geklärt, nur die Legalisierung von Plünderung und Vergewaltigung steht noch zur Diskussion. So wird der «Einmannstaat» zur einzigartigen Utopie, die zwar aus jedem Individuum einen Einzelkämpfer als Verwalter *und* Herrscher in einem macht, die Beamtenheere bzw. konsensuellen Machenschaften zwischen Beamten und Bevölkerung, Freunden und Freunderln allerdings auflöst.

³¹ ebda.

³² Konrad Bayer: o.T. In: ebda. S. 17.

D.h.: Auch wenn man den Beamten nicht los wird, und noch weniger die bürokratischen Mechanismen, so erspart man sich zumindest die Suche nach dem Herrscher und bannt die Gefahr vor neuen Königen. Zudem ist auch das Problem der Expansion gelöst. Denn Bayer schreibt: «kriegserklärung an alle länder der erde» und verhindert jegliche neutrale Position. Denn der Formulierung «die ganze welt ist durchzugsgebiet» geht folgende Spezifizierung voraus: «durchzugsgebiet (wie durch belgien)». Bekanntlich wurde die Neutralität Belgiens in beiden Weltkriegen missachtet und dieses Land unfreiwillig Front- bzw. Besatzungsgebiet.

Vielleicht ist dieser Text die radikalste Antwort auf den Umgang (Nachkriegs)Österreichs mit seiner Geschichte. Jedenfalls verunmöglicht der «einmannstaat» die Flucht in mythische, monarchische Vergangenheit, die Flucht in Harmonie und Konsens, auf deren Basis das Immergleiche, inklusive der schrecklichen Vergangenheit wiederholbar bleibt.

Genau gegen diese Wiederholbarkeit der Geschichte sowie gegen diesen Reflex des Verschwindens und Verschwindenlassens, genau dagegen richtet sich auch Heimrad Bäcker (1925-2003) mit seiner *nachschrift*. Über Jahrzehnte hat er an diesem Werk gearbeitet und es 1986 bzw. 1997 in zwei Bänden veröffentlicht³³.

Auch in der *nachschrift* geht es um Morde und Tote und die Rolle und Sprache der Bürokratie. Die Methode ist jedoch gänzlich anders. Während Bayer durch Widersprüche, semantische und narrative Offenheit seine Texte vor Konsumierbarkeit und gemüthlicher Konsensfindung schützt, sind es bei Bäcker die unausgesprochenen, aber bekannten Kontexte des Holocaust, die den Prozess der Lektüre vorantreiben und die gewohnte Rezeption stören. Bäcker schneidet Zahlen, Wörter, Kürzel, Sätze und Satzfragmente aus realen Tabellen, Briefen und Schriftstücken der Nazizeit heraus und enthält sich jeder Fiktionalisierung. Die literarische Arbeit besteht in der Auswahl, Positionierung, Reihung, Wiederholung, Aussparung ..., in der bruchstückartigen Präsentation des brisanten Materials, mit dem Bäcker die bürokratische Totalität des Holocaust ausstellt.

Obwohl er fast gänzlich auf Belege verzichtet, die den Gehorsam motivieren, bezeugen viele Dokumente gerade in ihren Abweichungen von Regeln und Systematik den Zwang nach Anerkennung, die nur durch optimiertes Töten gewährleistet wird. In vielen Dokumenten werden deshalb die Verfasser als nicht nur gehorsame, sondern vielmehr tüchtige Täter entlarvt, die umso bestialischer wirken, als die Herrschaft bar ihrer cha-

³³ Heimrad Bäcker: *nachschrift*. 2 Bde. Graz/Wien 1997.

rismatischen Aura beinahe ausschließlich als technisch gegliederter Apparat auftritt.

Weil die Einzeltexte aus dem gigantischen Datenmaterial und ihren unmittelbaren Kontexten herausgeschnitten sind, wird jedes Dokument mit seinem Autor zum kleinen Teil eines unüberschaubaren Grauens. Die radikale Verkürzung evoziert beim Lesen eine unaufhaltsame Fortsetzung, wenn Bäcker Teile aus Listen zitiert oder z.B. am oberen Seitenrand lediglich folgenden Satzteil platziert:

zu der zahl von 34.165 toten müssen noch gerechnet werden:³⁴

Zwischen Texten der Opfer, die, wie einer von ihnen schreibt, «vorläufig» noch leben³⁵, wird auf dem Großteil der Seiten die Arbeit der Beamten dokumentiert und dadurch die systematische und ständig optimierte Durchführung der Vernichtung nachgezeichnet. Ausgerechnet durch die Nutzung ihres eigenen Datenmaterials wird Qualität und Quantität der NS-Verbrechen zugänglich *und* nachvollziehbar gemacht.

So vermag Bäcker dem Holocaust sowie den bürokratischen Mechanismen im Allgemeinen auch die Dimension zurückzugeben, die durch narrative Aufarbeitung nicht zu fassen ist.

aus den magazinen des effektenlagers, genannt *kanada*, die sich hinter dem lagerabschnitt BIIIf zwischen den krematorien III und IV befinden, werden leere kinderwagen weggebracht. sie werden auf dem weg, der von den krematorien zum bahnhof führt, in reihen zu je fünf wagen geschoben; der abtransport dauert über eine stunde³⁶

Über die Aufzählungen von Verbänden und den Schriftverkehr zwischen Behörden und Wissenschaftlern, Technikern und Sonderbeauftragten werden die logistischen Punkte sichtbar gemacht, über die die systematischen Ausgrenzungen, Deportationen und Morde organisiert sind. Damit kann die *nachschrift* auch die ständige Ökonomisierung des Tötens und Verwertens deutlich machen, die spezialisierte Arbeit an Beschleunigung, Optimierung und Verwertung:

wenn ihr all diese menschen umbringen werdet, dann nehmt doch wenigstens die gehirne raus, daß das material benutzt werden kann. sie fragten mich: *wieviele können sie untersuchen?* und so sagte ich ihnen: *eine unbegrenzte zahl. je mehr, desto besser.* ich gab ihnen fixative, gefäße

³⁴ ebda. Bd. I. S. 123.

³⁵ ebda. Bd. I. S. 50.

³⁶ ebda. Bd. II. S. 141.

und kästen und instruktionen für die entnahme und fixierung der gehirne³⁷

Bäcker liefert mit seiner *nachschrift* ein Beispiel für eine perfekte Bürokratie, wie sie im österreichischen literarischen Diskurs einzigartig ist: Denn während bürokratische Verwaltung für gewöhnlich als äußerst fehlerhaft und zutiefst unökonomisch dargestellt wird, die Beamtenfiguren gegeneinander agieren und oft nur auf das persönliche Fortkommen bedacht sind, zeichnen Bäckers Texte optimale Zusammenarbeit und höchstes wirtschaftliches Denken der Behörden nach. Dieses Bild tritt umso schärfer in den Vordergrund, als der Autor beim Textkorpus der Täter beinahe ausschließlich auf institutionalisierte Schriftstücke zurückgreift, Fehler und Probleme nicht vorkommen oder sofort für Ökonomisierungszwecke Anstoß geben. Weil Bäcker bei den Dokumenten der Opfer fast nur private Quellen erschließt, gelingt es ihm auf einzigartige Weise, die problematische Schnittstelle der bürokratischen Ordnung freizulegen, an der formalisierte Arbeitsdokumente, verfasst von Staatsdienern als tüchtige und pflichtbewusste Funktionsteilchen, in die Lebenswelt eingreifen und sie zerstören können.

So wird in der *nachschrift*, wie auch in den Texten Herzmanovsky-Orlandos und Konrad Bayers, gängige Geschichtsrezeption über die kontinuierliche Arbeit der Behörden, aber auch über das Gehorsamskontinuum der Untertanen in Frage gestellt.

Dabei profitieren die Texte vom Kontrast zwischen literarischen und Herrschaftsäußerungen, von Erwartungshaltungen gegenüber literarischen und bürokratischen Systemen.

Herzmanovsky-Orlando verschiebt Ordnungsgewalten von Mitteleuropa aus in das Mittelalter, die Antike, nach Südosteuropa und in den Orient, und das in Zeiten, als Österreich eine kleine Republik oder Ostmark des Deutschen Reiches war. Traditionalbürokratisches Klientel aus Österreich steht für exportfähige Nationalspezifika und eine große Zukunft, deren Merkmale allesamt der Vergangenheit entlehnt sind.

Konrad Bayer setzt sich in den 50er Jahren mit dem gewalttätigen Dissens durch Einzelne und dem Konsens der Massen auseinander und zeigt *da wie dort* Reflexe auf bürokratische Kontinuitäten auf. Selbst die radikalen Utopien scheinen nicht ohne moderne Herrschaftsprinzipien auszukommen.

³⁷ ebda. Bd. II. S. 155.

Und Heimrad Bäcker geht «vom unterliegenden Einzelnen aus, dem die Fratze des Kollektivs gegenübersteht»³⁸ und erarbeitet seit 1968 mit authentischen Textdokumenten bürokratische Mechanismen. Mit dem Einsatz von Techniken der konkreten Poesie kann er zeigen, wie diese Ordnungen im Holocaust den grauenvollen Höhepunkt fanden *und* wie sie ihn überlebten.

Indem die Autoren Figuren, Material und Sprache der Bürokratie in fremde Kontexte stellen, schaffen sie irritierende Texte, die zur Auseinandersetzung mit identitätsstiftenden Nationenbildern und mit den Reflexen auf Bürokratie zwingen. Während Herrschaft und Herrscherfiguren fehlen, herbeigesehnt oder ausgetauscht werden, bleiben Verwaltung und Apparat unverändert, und das nicht selten aufgrund fragwürdiger Interessen der Beherrschten.

In ihrer literarischen «Vergangenheitsbewältigung», von der aus die Autoren bürokratische Strukturen als roten Faden über die Gegenwart in diverse Zukunftsszenarien fortspinnen, lassen sich auch aktuelle Muster und Strategien erkennen: die erstrebte Einordnung in Sicherheits- und Machtstrukturen, die verlässliche Unterordnung unter neue Herrschaftsformationen, die konstante Sehnsucht nach charismatischen Figuren und nach Expansion, die durch Institutionalisierung und Verrechtlichung ebenso wie durch mythisierte Blicke auf nationalhistorische Spezialitäten bewerkstelligbar ist. Die Kraft der bürokratischen Kontinuität beruht dabei auf den drei herrschaftsstabilisierenden Faktoren, deren prekäre Auswirkungen nicht nur in Tarockanien, in Bayers Kurzprosa oder Bäckers *nachschrift* thematisiert werden, sondern auch in der globalen Welt auszumachen sind:

- mangelndes Problembewusstsein;
- mangelnde rationale Durchsicht;
- Interesse am Gehorchen.

Somit stellen diese literarischen Auseinandersetzungen mit den Prinzipien der Aktenmäßigkeit, des Formalismus sowie der Kontinuität über verschiedene Herrscherwechsel hinweg Herausforderungen für den Blick in die österreichische Geschichte und auf Zukunftsvarianten dar, die auf besagte Mängel und Interessen bauen.

³⁸ vgl.: Judith Veichtlbauer / Stephan Steiner: Heimrad Bäcker. «Die Wahrheit des Mordens». Ein Interview. In: Heimrad Bäcker. (= Die Rampe. Hefte für Literatur. Porträt.) 2001. S. 86.

* * *

Francesca Falconi
(Urbino)

Ingeborg Bachmann. Non conosco alcun mondo migliore

«Vivere ardendo e non sentire il male». L'immagine del fuoco, simbolo di creazione e distruzione che percorre tutta l'opera di Ingeborg Bachmann, ritorna in questa citazione tratta da una poetessa italiana particolarmente cara alla scrittrice austriaca, Gaspara Stampa, posta in epigrafe alla raccolta poetica postuma *Ich weiß keine bessere Welt* (Non conosco alcun mondo migliore). Ma il vivere ardendo nonostante il dolore è soprattutto la metafora dell'esistenza poetica della Bachmann che fece dell'impegno etico un imperativo cui non venne mai meno accettando di essere «be-feuert»¹ perché tale è il prezzo da pagare per essere «vom Feuer geliebt»².

Nata nel 1926 in Carinzia, in una valle al confine con Italia e Slovenia la Bachmann è inserita fin dall'infanzia in una realtà multiculturale e plurilingue che le fa acquisire paradossalmente il senso del confine. La sua attività poetica è attraversata da questa consapevolezza e dall'esigenza di trovare nella parola la speranza di un'esistenza ancora possibile dopo la terribile invasione nazista che distrusse la «mythenreiche Vorstellungswelt», quella congerie pacifica di popoli e culture verso cui sarà sempre idealmente rivolta la sua opera. La riflessione poetica iniziata da giovanissima s'incontra con la filosofia di Heidegger e di Wittgenstein durante gli anni universitari. Ed è un incontro che diviene inevitabilmente scontro e che risponde all'esigenza della poetessa di costruire una solida base per riflettere sistematicamente sul problema del linguaggio. Sfidando il trascendentalismo conoscitivo di Heidegger e il dettame wittgensteiniano secondo il quale i limiti della conoscenza sono segnati dai confini espressivi della lingua, la Bachmann inaugura un percorso autonomo che si muove fra dicibile ed indicibile, con il costante obiettivo di superare quel limite.

¹ Ingeborg Bachmann, *Werke I* (opera in quattro tomi, in seguito indicata con la sigla G e il numero del tomo), a cura di Ch. Koschel *et al.*, München/Zürich, Piper, 2000, p. 97.

² *Ibid.*

La revisione linguistica ed il tentativo di ricostruire significati perduti, valori che non sono più riconducibili alla ragione dimostratasi traditrice, attraversano la prima raccolta pubblicata nel 1953. In *Die gestundete Zeit* (Il tempo dilazionato) vengono messe alla prova le forme liriche della tradizione per verificarne l'adeguatezza alle esigenze espressive del presente. È una poesia che si distingue immediatamente rispetto alle voci contemporanee, riconosciuta con il premio del Gruppo 47, allora l'istituzione più importante del panorama letterario tedesco. Ma è nella seconda raccolta del 1956 *Anrufung des Großen Bären* (Invocazione all'Orsa Maggiore) che la Bachmann dimostra di aver raggiunto la sua piena maturità dedicando ampio spazio alla riflessione sull'attività poetica. Eppure il raggiungimento dell'armonia formale e contenutistica, il consenso pressoché totale ricevuto da critica e pubblico non soddisfano il criterio cui la scrittrice è fedele secondo il quale tutto deve essere posto sotto sospetto: «Ich weiß noch immer wenig über Gedichte, aber zu dem wenigen gehört der Verdacht. Verdächtige dich genug, verdächtige die Wörter, die Sprache [...] vertiefe diesen Verdacht, – damit eines Tages, vielleicht, etwas Neues entstehen kann – oder es soll nichts mehr entstehen»³. La Bachmann, memore degli insegnamenti di Adorno, conosce bene il pericolo insito in un'accettazione passiva dell'esistente, in un'assenza di dialettica, mentre la poesia deve nutrirsi del dialogo con la realtà e se tale scambio non avviene allora non ha più alcun senso scriverla. Tale insoddisfazione la conduce ad abbandonare il genere lirico costringendosi ad una svolta ed ad un silenzio motivato da una consapevole revisione critica della sua opera e dalla volontà di ricercare nella prosa un terreno più favorevole per ricostruire l'identità frammentata dell'io poetico e per instaurare un rapporto più forte con la realtà sociale, tramite uno strumento concretamente più accessibile. Così alla prima raccolta di racconti *Das dreißigste Jahr* (Il trentesimo anno) del 1961 segue il progetto dei tre romanzi del «Todesarten-Zyklus» (Ciclo dei modi di morte) che la morte, avvenuta nel 1973, le impedì di completare.

La decisione di cambiare genere fu tutt'altro che semplice per la Bachmann che aveva un rapporto privilegiato con la parola lirica, rapporto cui i critici non hanno reso debita giustizia, vista la tendenza ad adombrare e considerare l'opera poetica sconnessa da quella in prosa. E forse grazie alla raccolta lirica postuma *Ich weiß keine bessere Welt* pubblicata nell'ottobre 2000 che può essere gettata nuova luce su questo rapporto e capire col senno di poi quella svolta difficile e necessaria. Un'opera che a trent'anni

³ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, a cura di Ch. Koschel et al., München/Zürich, Piper, 1983, p. 25.

dalla morte si rivela indubbiamente problematica per i criteri legati alla pubblicazione e la frammentarietà della maggior parte dei testi, ma anche perché svela toni e temi inusuali da quelli che resero famosa la scrittrice austriaca. Forte è la tendenza all'interpretazione biografica dimostrata nell' acceso dibattito avvenuto su vari quotidiani tedeschi immediatamente dopo la pubblicazione del volume. Tuttavia solo spingendosi al di là di una lettura legata all'esperienza privata della scrittrice si può comprendere come la raccolta costituisca quel tassello mancante senza il quale risultava enigmatico capire quale fosse il legame fra due delle ultime quattro liriche date al pubblico nel 1964⁴, ovvero *Keine Delikatessen* (Nessuna prelibatezza), in cui l'addio ufficiale dalla poesia («Nichts mehr gefällt mir. // Soll ich eine Metapher austaffieren / mit einer Mandelblüte? die Syntax kreuzigen / auf einen Lichteffect? Wer wird sich den Schädel zerbrechen / über so überflüssige Dinge – »⁵) viene irrevocabilmente proclamato da un io solo, sfiduciato e frammentario (Mein Teil, es soll verloren gehen⁶), e *Böhmen liegt am Meer* (La Boemia sta sul mare) in cui vi è la riconquista dell'utopia segnata dal recupero del linguaggio perduto e di una terra, la Boemia idealmente bagnata dal mare, in cui l'io non si sente più esiliato e che riconferma la possibilità di una positività ritrovabile e esprimibile tramite la lirica («Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen. / Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder. / Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land. // Bin ich's, so ist' ein jeder, der ist soviel wie ich. / Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn»⁷). La raccolta postuma è proprio all'insegna dello «zugrunde gehen», di quel volontario addentrarsi nell'oscurità e trovarsi di fronte al terribile, non differente dunque dalla situazione in cui si trovano le protagoniste di *Malina* e di *Der Fall Franza* (Il caso Franza). Il legame rintracciabile fra le poesie ed i testi in prosa porta ad ipotizzare una creazione stratificata di quest'ultima quasi che la lirica si verificasse essere un laboratorio sotterraneo e segreto mai abbandonato privatamente.

L'esperienza maturata durante il decennio precedente ha dato modo alla Bachmann di allontanarsi dal vissuto personale e dalla guerra e di maturare una visione del mondo in cui essa è il manifestarsi ufficiale di uno stato quotidiano che governa le relazioni fra individui. Lo status di vittima

⁴ Furono pubblicate nella rivista «Kursbuch» 15 (1968) insieme a *Prag Jänner 1964* e *Enigma*.

⁵ Bachmann (2000), *G I*, p. 172.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, p. 167.

non corrisponde quindi più a quello con cui il popolo austriaco si era identificato per evitare di fare i conti con la responsabilità del nazismo evitando di affrontare il «Terribile» (Grauen⁸) si tratta piuttosto di una condizione insita in ogni rapporto («Ich weiß keine bessere Welt. / Die schwachsinnige Moral der Opfer läßt wenig hoffen. // Eine verruchte Frage, auf Ehre, allein, / kommt dem Gefolterten dieses Überlebens»⁹). A riprova della generalizzazione di tale situazione sono enunciati i casi in cui si riscontra lo stato di criminalità nella violenza sia fisica che psichica esercitata quotidianamente. «Der Käfer, aufgespießt, der Schmetterling / ins Album gepreßt, das Blatt zwischen / Buchseiten gelegt – // ermordet die Wirklichkeit, auf feinste Weise, nur Menschen gestattet»¹⁰: l'uomo si arroga il diritto di assassinare la realtà perché per tali azioni non è prevista alcuna pena. In *Nach vielen Jahren* (Dopo molti anni) l'io acquisisce la consapevolezza della relatività ed allo stesso tempo della paradigmaticità della sua esperienza personale solo dopo molti anni in cui si era illusa che sicurezza ed ordine regnassero nella sua vita: «Nach vielen Jahren erst, alles / gewußt, alles erfahren / alles bekannt, geordnet, gebucht, / jetzt erst geh ich da, lieg ich da, [...] // Wie soll einer allein soviel erliden können, / soviele Deportationen, soviel Staub, sooft hinabgestoßen / sooft gehäutet, lebendig verbrannt, sooft / geschunden, erschossen, vergast»¹¹. Quell'uno è singolo ma è anche esemplare dell'uomo che sperimentò e continua a sperimentare il principio di violenza, di cui il nazismo fu la massima manifestazione. Le torture elencate sono a tal proposito identificabili con quelle operate sugli ebrei: la deportazione, l'essere bruciati vivi, uccisi da un'arma da fuoco, gassati. L'adozione di un linguaggio che non risparmia in aggressività e schiettezza rivela l'urgenza di esprimere e la completa disponibilità ad affrontare il «Grauen». Fondamentale per quest'approccio fu la lettura del saggio di Jean Améry *Sulla tortura* che la Bachmann cita in uno dei racconti facenti parte della sua ultima raccolta, *Drei Wege zum See* (Tre sentieri per il lago). Améry descrive l'irreversibilità dello stato in cui l'uomo viene gettato dalla prima esperienza subita della tortura. Il processo che lo scrittore identifica come «Verfleischung», ovvero la distruzione continua e la frammentazione del proprio corpo, è indagato dalla Bachmann in *Abschied* (Congedo) dove troviamo un soggetto poetico che non riesce più ad avere un rapporto armonico con il proprio fisico perché le trasformazioni

⁸ Cfr. *Die Unfähigkeit zu trauern* di Alexander Mitscherlich.

⁹ Ingeborg Bachmann, *Ich weiß keine bessere Welt*, a cura di I. Moser et al., Zürich/München, Piper 2000, p. 20.

¹⁰ Ivi, p. 120.

¹¹ Ivi, p. 60.

fisiche non sono accompagnate da una volontà mentale: «Das Fleisch, das gut mit mir gealtert ist / die pergamentene Hand, die meine frisch hielt, / sie soll auf dem weißen Schenkel liegen, / das Fleisch sich verjüngen, augenblicksweise, / damit hier rascher der Verfall vor sich geht»¹². L'incapacità di controllare e prevedere il cambiamento del proprio corpo spinge l'individuo a prestare un'insolita attenzione alla sua fisicità fino a scandire i momenti della propria esistenza in modo animalesco, affidandosi esclusivamente al suo olfatto («Immer hab ich den Geruch geliebt, den Schweiß, / die Ausdünstung am Morgen, auch die Exkreme, den Schmutz nach langer Bahnfahrt und in einem Bett»¹³).

Altre torture che contribuiscono alla distruzione della personalità dell'io femminile trovano corrispondenza diretta nei romanzi. Le donne vengono costrette ad abortire, ad abbandonare i loro figli, a privarsi della prerogativa propria del loro genere per essere ridotte a casi di studio come avviene per Franza. Ci si trova di fronte a creature cui non è permesso svolgere l'atto di dare la vita che spesso coincide con l'impossibilità di parlare. Così in *Tessiner Greuel* (Orrore ticinese) il bambino rapidamente sepolto affinché il ricevimento degli ospiti possa avvenire tranquillamente diventa icona dell'operazione bachmanniana di protoabbandono lirico innestandosi nel solco della mitica Sibilla che in preda alla pazzia prestava il corpo per partorire la parola del divino Apollo, parola che doveva poi essere riportata alla «Ruhe» (calma) della ragione logica («Blühender Bezirk, auf / der Durchreise ein totes Kind, / rasch beerdigt, wegen Sommergästen. / In den prächtigen Obstgärten / haben di Freunde sich rechtzeitig / zur Ruhe gesetzt»¹⁴). Anche l'amore non è più garanzia valida ad offrire una qualche sicurezza. L'uomo lo inietta come se fosse un siero letale spinto da un'intenzione terribile e l'io si ritrova stordito per gli acidi e le droghe somministrategli. La sua ormai non è altro che una morte in vita («Ich habe Angst, vor der Liebe, / die du mir eingeflößt hast / in der grausamsten Absicht. / Ganz zersetzt von schneidenden Säuren, von dem vielen Arsen, dem Opium, ganz betäubt von meiner Zerstörung. / Da ich in dir nicht mehr lebe, / und ich schon tot bin, wo bin ich»¹⁵). E se la logica conseguenza ad una situazione di estrema disperazione fisica e mentale è il desiderio di annientarsi, l'ultima tortura è proprio costituita dall'impossibilità di morire, nonostante la morte sia presente costantemente

¹² Ivi, p. 37.

¹³ Ivi, p. 38.

¹⁴ Ivi, p. 48.

¹⁵ Ivi, p. 113.

nei pensieri della creatura («Es kommt der Tag mit der schwarzen Sicht / mit Toten wird das Frühstück eingenommen»¹⁶) e venga da e lei corteggiata («und ich habe / den Tod gewählt»¹⁷). Nella volontà di morte c'è più della semplice uscita dalla vita, c'è soprattutto il volere ciò che non si ha, la mancanza, il tarlo dell'impossibile cui si è condannati che tormenta l'essere più di qualsiasi altra cosa¹⁸.

La problematica esistenziale dà origine fin dalle prime poesie al duplice filone della riflessione sull'atto dello scrivere e sull'amore. A fianco dei testi sull'esemplarità della condizione umana ne compaiono altri che illustrano la condizione specifica di un particolare tipo di uomo: lo scrittore. La coscienza del principio di violenza che sta alla base della società influenza necessariamente il rapporto causale fra lingua e realtà. Al poeta si pone il problema di come poter esprimere efficacemente ciò di cui è venuto a conoscenza e di come poter continuare a svolgere il suo compito sopportando tale terribilità. Il soggetto lirico lamenta lo smarrimento delle sue poesie conseguenza di una divisione fisica fra l'io e la sua opera che viene percepita come un oggetto esterno («Meine Gedichte sind mir abhanden gekommen. / Ich suche sie in allen Zimmerwinkeln. (...) // Weiß, daß man so nicht daherreden kann, es muß würziger sein, eine gepfifferte Metapher. / müßte einem einfallen. Aber mit dem Messer im Rücken»¹⁹). Ma nonostante all'amara constatazione segua la volontà di agire, di trovare una metafora che dovrebbe essere «piccante e pepata» nessuna parola può fuoriuscire dalla bocca di chi ha un coltello puntato nelle spalle, di chi cioè vive in una condizione di estrema allerta. È un «parlare e tacere» dove le parole sono ridotte ad un agglomerato privo di significato, vani echi di anonimi slogan pubblicitari, e non resta che congedarsi attraverso una preghiera a loro affinché rimangano là dove le si è lasciate, immobili ma ancora presenti («Adieu, ihr schönen Worte, mit euren Verheißungen. / [...] / Tut dort für mich, Haltet dort aus, tut dort für mich ein Werk»²⁰). Per Ingeborg Bachmann, la lingua è l'espressione di un determinato orizzonte di esperienze. Il suo sfacelo rappresenta dunque lo sfacelo della realtà e del rapporto che l'io ha con essa. Il legame fra vita e parole arriva addirittura a rivelarsi illusorio («Immer in den Worten sein,

¹⁶ Ivi, p. 31.

¹⁷ Ivi, p. 76.

¹⁸ Cfr. Nadia Fusini, *Was will das Weib? Encore*, in «Nuova Corrente» 28 (1981), pp. 471-490.

¹⁹ Bachmann (2000), op. cit., pag. 11.

²⁰ Ibid.

ob man will oder nicht, / Immer am Leben sein, voller Worte ums Leben / als wären die Worte am Leben, als wäre das Leben am Wort. // So anders ists, glaubt mir / [...] // Es schmeckt nach Tod»²¹). Esse sono piuttosto entità di sapore che ognuno assaggia cercando di ricomporle in un'unità insipida.

Nell'orizzonte delineato regna l'impossibilità comunicativa. Le parole si dimostrano false, illusorie, incapaci di farsi espressione sincera della realtà. La loro perdita mina in modo letale la sopravvivenza di colui che le pronuncia e l'esistenza del suo microcosmo. Eppure nel momento in cui l'io denuncia il suo annientamento egli continua a parlare di sé, ad affermarsi nella pagina e fa esperienza nella lingua dell'impossibilità di esistere per mezzo di essa. Tale è il rischio che la poetessa accetta di correre. L'io è un sofferente che però si realizza solo nella sua sofferenza, alimento della sua scrittura. I personaggi dei romanzi della Bachmann sono ossessionati dalla forte necessità di scrivere prima ancora di qualsiasi altra cosa poiché solo tramite ciò possono tollerare le torture di cui sono vittime, tanto che Franza muore per la mancata capacità di articolare il suo dolore. In *Ich weiß keine bessere Welt* la Bachmann attinge alla vicenda leggendaria di Tristano ed Isolde per tematizzare il legame fra canto, amore, vita e morte, come già aveva fatto ricorrendo alla figura di Orfeo nella sua prima raccolta. Ispirandosi alla versione wagneriana del Tristano la scrittrice rielabora la scena finale ed è proprio Isolde che comprende la positività della morte accettandola in tutta la sua pienezza perché dissolutrice di ogni ostacolo terreno («So stürben wir / um ungetrennt zu sein / Dein Haus muß noch / mein Haus bleiben»²²). La casa è il luogo che simboleggia la resistenza dell'amore nello spazio e nel tempo e che evoca la patria, il rifugio, l'origine, la sicurezza ma anche la lingua, ovvero l'unica patria per il poeta.

Tristano introduce un'ulteriore evoluzione della rappresentazione del poeta nella poesia di Ingeborg Bachmann, quella del «Narr», che riassume in sé i personaggi del buffone, del vagabondo, del cantore, del mendicante ed infine del poeta. È una figura eternamente ambigua dotata di una particolare sensibilità ed arguzia spesso derivante dall'essere costretto a convivere con le sue deficienze fisiche, che siede alla tavola dei potenti sentenziando verità scomode e rimanendo comunque impunito.

Riscopertosi come girovago senza casa erede di un'antica tradizione, il poeta si risollewa dal baratro in cui è caduto e batte la strada per ri-conquistare «eine bessere Welt» (un mondo migliore). Il suo viaggio non è infatti

²¹ Ivi, p. 126.

²² Ivi, p. 111.

ancora terminato ed il percorso di risalita che lo porterà all'utopia della Boemia attraversa quei territori africani che la Bachmann conobbe personalmente durante un viaggio in Egitto ed in Sudan nel 1964, al ritorno dal quale si sentì profondamente cambiata. La permanenza in quelle terre scelte per l'ambientazione del suo secondo romanzo, a contatto con la vita di genti regolata dalla necessità primaria quotidiana di procurarsi cibo ed acqua, la conduce a maturare una forte critica contro quella che definisce «Welt der Weißen», il mondo dei bianchi, governato dalla produzione di massa e dal capitalismo. È dunque grazie alla scoperta dell'*altro* che riesce a trovare una possibilità di uscita dalla società del crimine. L'importanza dell'Egitto deve essere considerata all'interno dell'economia del cammino che si sta cercando di ricostruire. Il ritrovamento del linguaggio avviene infatti laddove vengono decifrati in *Franza* i geroglifici, ovvero i simboli che sono all'origine della scrittura. La riconquista della parola è catalizzata dal notturno egiziano con la sua duplice funzione di rappresentare il lato oscuro dell'esistenza ma anche la «Wende», la svolta che conduce al superamento. La nuova parola viene alla luce in mezzo al pianto mentre lentamente risorgono gli istinti vitali e vitalizzanti dell'uomo («In einer Nacht der Liebe nach einer langen Nacht / habe ich wieder sprechen gelernt und ich weinte, / weil ein Wort aus mir kam. Ich habe wieder gehen gelernt, / ging bis ans Fenster und sagte Hunger und Licht / und Nacht war mir recht für Licht»²³). La riconquista della parola è riconquista della vita piena ed anche la morte può essere ormai invocata senza timore perché verrà vendicata dalla stessa vita («Mein Rächer trat hervor und nannte sich Leben. / Ich sagte sogar: laß mich sterben, und meinte furchtlos meinen lieben Tod»²⁴).

L'ultima tappa del viaggio di risalita di Ingeborg Bachmann non può però essere l'Africa. A differenza di Ungaretti, poeta che la Bachmann conobbe, stimò e tradusse, per cui il Nilo è il fiume della propria terra nata «che mi ha visto / nascere e crescere / e ardere d'inconsapevolezza / nelle estese pianure»²⁵, la poetessa dovrà risalire «wo zwischen der Moldau, / der Donau / und meinem Kindheitsfluß / alles einen Begriff von mir hat»²⁶ per ritornare alla sua patria. Si tratta un ritorno poetico che ricalca il ritorno reale della Bachmann a Praga, città in cui si recò per alcune settimane nel 1964, che si configura come una ri-presa di possesso di quei luoghi con-

²³ Ivi, p. 157.

²⁴ Ibid.

²⁵ Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2001, p. 44.

²⁶ Bachmann (2000), *G I*, p. 169.

servati nella memoria. L'io è disposto anche a voler comprare la Moldava per lasciarla libera di scorrere ironizzando così sulle regole della società capitalistica cui aderisce per poi infrangere («Die Moldau, die gehört / nur mir, mit Kronen hab / ich sie bezahlt und habe / sie weiterfließen lassen»²⁷). È un occhio diverso quello che incontra e racconta i luoghi della capitale ceca, non si sofferma a descrivere gli edifici ma presta attenzione alle sensazioni ed ai particolari che lo colpiscono rivelando lo stadio di maturazione spirituale cui è giunto. Non c'è molto da vedere o da capire in quel paesaggio perché la sua immanenza e la sua pienezza non hanno bisogno di ulteriori parole per essere espresse («Nicht viel zu sehen, [...] / Nicht viel zu verstehn. / miteinander und in der Quere»²⁸). La positività della scena è confermata dal fatto che l'io partecipa al flusso di gente sulla piazza di cui riconosce l'unicità e la comune appartenenza. Come gli altri egli ha il fumo che gli fuoriesce dalla bocca e si dirige verso la Casa per antonomasia, costruita sul suo remoto passato («Ich habe meinen kleinen Rauch / vor dem Mund und biege ein und komme lebendig an / in eine Gasse, die weit unten in meiner Vergangenheit endet / in der meine Herkunft ist»²⁹). Poiché nella poetessa il momento del rappresentare la realtà, di mostrarla in tutti i suoi aspetti più duri, si coniuga sempre ad un momento del presentare³⁰, ovvero di indicare possibili cammini e regni utopici futuri, il viaggio iniziato con una catabasi poetica ed esistenziale non può che terminare nella Boemia nativa, là dove idealmente il passato ed il futuro, la vittima ed il criminale, il silenzio e la parola si conciliano in una terra di tutti e di nessuno perché parte dello «Zauberatlas»³¹ della letteratura.

²⁷ Bachmann (2000), op. cit., p. 161.

²⁸ Ivi, p. 162.

²⁹ Ibid.

³⁰ Cfr. *Franfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in Bachmann (2000), *G IV*, p. 196.

³¹ Ivi, p. 239.

* * *

Leopold Deloedt
(Wien)

Die Suche nach dem Authentischen
*Marlene Streeruwitz' Roman «Nachwelt»**

Kaum ein anderes Thema hat die österreichischen Autorinnen und Autoren in den letzten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts so beschäftigt, wie die Suche nach der individuellen und historischen Wahrheit¹. Bei vielen will sich auch am Ende des 20. Jahrhunderts, wo Fun das Gebot der Stunde zu sein scheint, die «unbeschwerte Lust an der neuen Freiheit, an den Unverbindlichkeiten einer von allen Ideologien erlösten Gesellschaft, an den fröhlichen Dekonstruktionen der Identität, am unbeschwerten Spiel mit Erfahrung und Erinnerung jenseits aller Wahrheitsbegriffe»² nicht einstellen. Während in den 1980er Jahren in erster Linie innenpolitische Entwicklungen bei manchen Autorinnen und Autoren zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der österreichischen Gegenwart und Vergangenheit geführt haben, kommt es in der Literatur der 1990er Jahre vor allem aufgrund der durch den Fall der Berliner Mauer und den EU-Beitritt Österreichs notwendig gewordene Neubesinnung auf Österreichs Platz in Europa (plötzlich befindet sich Österreich nicht mehr am Rande Westeuropas sondern in der Mitte Europas) zu einer regen Be-

* Marlene Streeruwitz: *Nachwelt*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999. (Verweise im Text mit der Sigle: N)

¹ Vgl. u.a. Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg; Wien: Residenz Verlag 1995; Klaus Zeyringer: *Bestände – Aufnahmen. Österreichische Literatur der achtziger und beginnenden neunziger Jahre im Überblick*. In: *Germanistische Mitteilungen*. Nr. 43-44 (1996), S. 125-140; Klaus Zeyringer: *Österreichische Literatur 1945-1998*. Innsbruck: Haymon-Verlag 1999; Günther Scheidl: *Ein Land auf dem rechten Weg? Die langen Schatten der Vergangenheit. Österreichische Literatur von 1985 bis 1995*. Diss. phil. Wien 2000.

² Christian Schacherreiter: *Vor der Zeitenwenden? Anmerkungen zur österreichischen Literatur des Jahrs 1999*. In: *Lynkeus. Ein Rund- und Rückblick auf die österreichische Literatur des Jahres 1999*. Linz: Adalbert-Stifter-Institut Oberösterreich 2000, S. 9.

schäftigung mit der österreichischen Identität und – damit verbunden – zu einer Suche nach der Wahrheit über die österreichische Geschichte. Um den historischen Ballast aufzuarbeiten und den Platz des Ich in der (österreichischen) Gesellschaft und somit die eigene, auch historisch bedingte Identität bestimmen zu können, lassen Autorinnen und Autoren wie Marlene Streeruwitz, Gustav Ernst (*Via Condotti* –1987), Michael Scharang (*Auf nach Amerika* –1992), Gerhard Roth (*Der Plan* –1998) und Josef Haslinger (*Das Vaterspiel* – 2000)³ ihre Figuren immer öfter in ein fremdes Land reisen, wo sie zur Einsicht gelangen, dass das Fremde nicht nur ein geografischer Begriff ist, sondern dass es auch wir selber sind in unseren Tiefen, Träumen und Phantasien. Ziehen in den genannten Romanen während oder nach dem Krieg Geborene ins Ausland, um dort einen freien Blick auf Österreich und das eigene Ich zu haben, vollzieht die Hauptfigur in dem Roman *Wien ist nicht Chicago* (2000) von der 1954 in Wien geborenen und erst seit 1994 als Schriftstellerin tätigen Autorin Christine Werner eine geografische Gegenbewegung, der wir in den kommenden Jahren in der österreichischen Literatur bestimmt noch begegnen werden. Genauso wie Kurt Weber, der in Alois Hotschnigs Roman *Ludwigs Zimmer* (2000) das Haus seines Onkels erbt, dem es nicht gelungen ist, einen im Haus untergetauchten Widerstandskämpfer vor der SS zu retten, gehört auch die junge in Amerika geborene Jüdin in Werners Roman einer Generation an, die in keinerlei Weise noch direkt mit den Verbrechen des Zweiten Weltkriegs etwas zu tun hat und die trotzdem das Bedürfnis verspürt, in die Vergangenheit zu reisen, um das eigene Ich besser zu verstehen. Dass der Weg zu dem eigenen Ich sehr eng verbunden ist mit der Frage, wie und inwieweit die (frühere und heutige) Realität mit sprachlichen Mitteln authentisch wiedergegeben werden kann, lässt sich u.a. anhand des dritten Romans von Marlene Streeruwitz, *Nachwelt* (1999), gut nachweisen.

Streeruwitz' Hauptfigur, Margarethe Doblinger, ist 30 Jahre alt, geschieden mit Kind und unglücklich liiert mit einem Wiener Internisten. Aus der geographischen Distanz zu Europa wird ihr klar, dass ihre Liebesbeziehung nichts anderes ist als eine Aneinanderreihung von Enttäuschungen, für die u.a. auch ihr Hang nach Abhängigkeit verantwortlich gemacht werden kann. Die Beschäftigung mit der Biographie von Anna Mahler, die in den dreißiger Jahren wegen ihrer jüdischen Abstammung

³ Vgl. für weitere Beispiele u.a. Klaus Zeyringer: Bestände – Aufnahmen. Österreichische Literatur der achtziger und beginnenden neunziger Jahre im Überblick. In: Germanistische Mitteilungen, Nr. 43-44 (1996), S. 125-140.

Österreich verlassen musste und bis kurz vor ihrem Tode 1988 in Los Angeles gelebt hat, führt bei Margarethe allmählich zur Einsicht, dass nur sie selbst sich von den gesellschaftlichen Ansprüchen, eine perfekte Mutter, Geliebte, Tochter und Karrierefrau zu sein, lösen kann. Je mehr Margarethe über das Leben Anna Mahlers erfährt, desto deutlicher wird es zum Spiegelbild der eigenen, durch die katholisch-repressive Erziehung weitgehend ausgelöschten Existenz.

Von Anfang an wurde Margarethe von ihrer engeren Umgebung vermittelt, dass sie als Mädchen ein inferiores Wesen sei:

Sie war von Anfang an unter diesem Blick begraben gewesen. Begraben darin. Weil sie kein Bub geworden. [...] Alle Mädchen in der Herz Jesu Pfarre waren so angesehen worden. [...] Alle haben von dem Bösen gewusst, das in den kleinen Mädchen eingeschlossen. Sie hatte keine Chance gehabt. Schande. Von Anfang an. Ein Fluch. Es war ein Fluch. (N 96)

– ein Fluch, von dem Anna Mahler als Mädchen und als Jüdin doppelt betroffen war. Wie das gesellschaftliche Umfeld Margarethes, inklusive Eltern, Buben mehr schätzt als Mädchen, habe sich – so weiß eine der interviewten Personen zu berichten – die Mutter von Anna, Alma Mahler, einen Buben und ein arisches Kind gewünscht (N 81) – zwei Wünsche die unerfüllt blieben und schließlich zu einem Hass-Liebe-Verhältnis zwischen Mutter und Tochter geführt haben. Während Anna Mahler das durch den Vorwurf, kein Bub geworden zu sein, herangezüchtete Schuldgefühl durch ein (in vielen Fällen vergebliches) Buhlen um Anerkennung ihrer künstlerischen Leistungen zu lindern sucht, versucht Margarethe – und darin ist sie eine typische Streeruwitzsche Figur – es jedem Mann recht zu machen, ohne Rücksicht auf die eigenen Bedürfnisse. Dass sie ihrem Leben auch ohne «Gebrauchtwerden» einen Sinn verleihen kann und dass der Preis für die weibliche Unabhängigkeit nicht unbedingt die Einsamkeit sein muss, wird ihr erst durch die intensive Beschäftigung mit der Biographie Anna Mahlers klar. Es wird ihr deutlich, dass sie wie Anna Mahler versuchen soll, sich nicht von Männern ausbeuten zu lassen. Ob das der richtige Weg ist, bleibt ihr aber allerdings bis zuletzt ziemlich unklar.

Ursprünglich war die Biographie Mahlers für Margarethe nur eine Arbeit, mit der sie Geld verdienen wollte. Im Laufe der Zeit führt die Auseinandersetzung mit Anna Mahlers Schicksal aber zu einer Hinterfragung des eigenen Lebens, zu einer Spurensuche in der eigenen Vergangenheit. Die Biographie Anna Mahlers wird allmählich zu einer indirekten Biogra-

phie über die Ich-Figur, zu einer Biographie über jemanden, der an dem Versuch, eine Biographie über eine historische Persönlichkeit zu schreiben scheitert und somit zu sich selbst findet:

Sie würde diese Biografie nie schreiben. Konnte das nicht. Konnte die Frage, ob diese Frau geraucht hatte oder nicht. Sie konnte diese Frage nicht stellen. Und keine mehr. Konnte diese Erwartungen nicht erfüllen. Konnte diesem alten Mann da drinnen auf dem Bett nicht eine Liebe schreiben, wenn sie nicht wusste, was richtig war. Wer die richtige Anna Mahler. Plötzlich war ihr diese Person vertraut. Irgendwie nahe. «I wonder if I was born with the knowledge that everything changes all the time, every meeting, every feeling.» Hatte Anna Mahler geschrieben. Margarethe verstand das mit einem Mal. Sie hätte laut lachen können. Anna Mahler hatte gewonnen. Vor ihr war diese Frau sicher. [...] Margarethe war glücklich. Sie musste nicht mehr diese vielen Wirklichkeiten in Sätze zwingen. Urteile. Diese Leben anderer ausdeuten. Wie war sie auf die Idee gekommen. So etwas machen zu wollen. Die Idee war auf einmal lächerlich. Das mussten andere machen. Andere, die sich sicherer waren. Sie konnte ja nicht einmal über ihr eigenes Leben Auskunft erteilen. [...] Es hatte so einfach ausgesehen. Man fährt an einen Ort. Spricht mit Leuten. Sammelt Unterlagen. Entscheidet, was glaubhaft, was nicht. Und dann fasste man alle Informationen zusammen. Wenn er mitgewesen wäre, wäre sie abgelenkt gewesen und hätte weitergearbeitet. Ein Job. Das Ganze. Und wahrscheinlich war es Feigheit. Auch. Und weibliche Vermeidung. Sie fühlte sich befreit. War verwundert über die Selbstverständlichkeit, dieses Eindringen in andere Leben. Weil sie Geld dafür bekommen hätte. Das würde sie nun anders verdienen müssen. (N 370-371)

Je größer die Zweifel am Projekt werden und je deutlicher wird, dass die Zusammenfassung von Anna Mahlers Leben in einer Biographie nicht möglich ist, ohne dem zu beschreibenden Objekt Unrecht zu tun, desto glücklicher und befreiter fühlt sich Margarethe. Der misslungene Versuch, eine Biographie über ein historisches Frauenleben abzufassen, wird schließlich zu einem gelungenen Versuch, sich selbst von der eigenen (verdrängten) Vergangenheit zu lösen.

Dass es gerade in Los Angeles zu dieser Selbstbefreiung kommt, ist kein Zufall. In den dreißiger Jahren kamen massenweise jüdische Emigranten in die Stadt an der Westküste, um dort – wenn auch nicht immer mit großer Zustimmung seitens der örtlichen Bevölkerung – ein neues

Leben in Freiheit aufzubauen. Einer der Flüchtlinge war Anna Mahler, deren Leben durch die dulddende Haltung der Generation von Margarethes Eltern und Großeltern entscheidend mitgeprägt wurde. Die Konfrontation mit den Geschichten über Anna Mahler, aus denen sie als starke, nach Unabhängigkeit strebende Persönlichkeit hervortritt, und die geographische Distanz zu ihrem Geliebten, führen bei Margarethe zu einer Auseinandersetzung mit der Kriegsvorgangenheit des Vaters und dem auf ihre autoritäre Erziehung zurückgehenden problematischen Verhältnis zu Männern – ein schmerzhafter Prozess, der mit der Emanzipation von dem Freund und somit von der von Männern dominierten Welt endet.

Die Erwachsenen hatten sich immer von den Kindern abgewandt. Hatten auf die Kinder hinuntergelächelt. Was wisst ihr schon. Sich dabei schon abgewandt. Und. Im Abwenden war das Schreckliche in den Gesichtern zu lesen gewesen. Und sie hatte es auf sich bezogen. Die Person, die nichts wusste. Auf sich und das Schlechte, das in einem wohnte. Aber es war deren Schuld gewesen. Die hatten sich diesen Mann und diese Partei geholt. Die waren in den Krieg gezogen. Die hatten zugehört, wie die Nachbarn abgeholt worden, und waren dann in die Wohnungen gegangen und hatten sich die Kaffeehäferln geholt und nachher keine zurückgegeben. Die hatten es gewollt. Ein sauberes Salzburg. Ein judenfreies Salzburg. Ein paar Sonderjuden für die Festspiele. Ehrenarier. Weil die das besser gekonnt hatten und das Niveau gehalten werden sollte. Aber sonst. Sauberkeit. Im Publikum nur Arier. Obwohl. Gegen Bayreuth ohnehin nur zweite Wahl, Mozart keine Intoleranz festigen konnte. Und am Ende. Die Schuld an der Niederlage. Die hatten sie kleinen Mädchen wie ihr aufgeladen. Sprachlos war ihnen klagemacht worden, dass sie schuld waren. Wie die Opferjungfrauen auf ein Floss gesetzt und hinausgestoßen. Und der Vater. Der hatte sich an den Frauen gerächt. An der Mutter. An ihr. In der Kleinfamilie. Da konnte ein Vater seine politische Wut austoben. [...] Und weil ihr Vater gegen die Russen verloren hatte, saß sie jetzt in Los Angeles und heulte, weil ein Wiener Internist nicht mitgekommen war. Nicht nachgekommen. Lieber mit seiner Exfrau und Stieftochter gemütlich in Wien beisammensaß. (N 292)

Das Loslassen, die Befreiung von hemmenden Altlasten und das Aufheben jahrelanger zu einem Beziehungsdefizit führender Verdrängungsmechanismen ist nur aus der Distanz möglich. Österreich, das in dem Roman auf Genüsslichkeiten wie Manner-Schnitten und Erdäpfelsalat, das

Neujahrskonzert, den Opernball, Kaffeehäuser wie Café Eiles im 8. Bezirk und vor allem auf die Gutheißung der Vernichtung der Juden reduziert wird, ist dazu viel zu eng, zu bieder und eine zu sehr beteiligte Partei. Los Angeles dagegen gilt im Roman als Stadt der Hoffnung, Stadt des Neubeginns. Hier fühlt sich Margarethe «eine andere» (N 113). Auch wenn in dieser Stadt ebenfalls Fremdenfeindlichkeit und ein unterschwelliger Antisemitismus grassieren, steht sie für Gastfreundschaft und Weltoffenheit – Eigenschaften die eng mit ihrer Lage am Meer zusammenhängen dürften: «Vielleicht war es ja eine Befreiung. Sie sah sich ans Meer gehen» (N 180).

Schon am Buchumschlag der ersten Ausgabe – es ist eine Wasseroberfläche zu sehen – wird deutlich, dass das Wasser und das Meer ein wichtiges Leitmotiv im Roman sind. Es gehört zu den Eigenschaften des Meeres, das es die Spuren menschlicher Aktivitäten am Strand verwischt und zugleich längst Vergessenes aus seinen Tiefen wieder an Land spült. Das Meer steht für Nehmen und Geben. Es ist ein Ort der Freude, ein Ort idyllischer Szenen –

Rund um sie waren Menschen. Waren in Bewegung. Ein Gemurmel und Gelächter. Familien gingen vom Strand heim. Schleppten Liegestühle und Kühltaschen. Sie aßen ihre Burger. Sie lachten. Legten sich dann auf den Rücken. Sahen in die Palmen hinauf. Der Himmel weiße Wolken in großen flachen Fetzen. Die Sonne tief über dem Meer. (N 150)

– aber auch ein Ort des Verderbens, ein todesschwangerer Ort. Für Margarethe wird mit dem Meer immer der Gedanke an den Tod des Vaters verbunden sein. Bei einem Frühlingssturm ging er auf einem See segeln und kam von der Fahrt nie mehr zurück. Ob er tatsächlich ertrunken war, ist nie geklärt worden. Seine Leiche wurde nie gefunden.

Und der Vater im See. Wahrscheinlich. Wenn er nicht ein neues Leben begonnen hatte. Irgendwo. [...] Es hatte ihn niemand gesehen. An dem Tag damals. [...] Vermiss. Tot erklärt. (N 125)

Genauso wie das Meer im Zweiten Weltkrieg für viele Emigranten der einzige Weg in die Freiheit war – Anna Seghers setzte der zermürbenden Reise der Emigranten mit dem Roman *Transit* (1948) ein literarisches Denkmal –, wird hier angedeutet, dass vielleicht auch der Vater, der zur Tätergeneration gehört und zum ewigen Beichten und Bereuen verdammt war über den See zu einem neuen Leben gekommen sei. Wie die Emigranten mit dem Leben davon gekommen sind, könnte der Vater Marga-

rethes durch die Vortäuschung eines tödlichen Unfalls sozusagen mit dem Tode davon gekommen sein. Nachdem Streeruwitz die Verbindung von Opfern und Tätern über das Bild des Meeres zunächst nur andeutet, setzt sie den (vermeintlichen) Tod von Margarethes Vater anschließend in direktem Zusammenhang mit dem Schicksal von Millionen von Menschen im Zweiten Weltkrieg:

Ein Formular. Der Vater ein Formular geworden. Und wie sollte das nun begriffen werden, dass aus Millionen Menschen solche Formulare gemacht worden waren. Die Körper in Totenscheine verwandelt. Scheine. Scheine in Briefen. Listen. Die Leiber benutzt, die Bürokratie zu nähren. Die Landschaft ja eher flach um Auschwitz. Weit. Langgezogene Senken. Äcker. Die Pferdefuhrwerke winzig ausgesehen auf ihnen. Der Rauch weithin zu sehen gewesen sein musste. Auf dem Meer draußen Segelschiffe. Weiße Segel. Der Dunst verbarg den Übergang von Wasser und Himmel. Sie ging über den Sand zum Frontwalk. [...] Überall Menschen. [...] Überall wurde geredet. Gelacht. Gelächelt. (N 125-126)

Das Leben fließt in der durch ihre Flachheit meeresähnlichen Umgebung von Auschwitz ruhig dahin. Es nimmt malerische, fast idyllische Züge an, während im Konzentrationslager Hunderttausende von Menschen geschunden und ermordet werden. Eine ähnlich große Diskrepanz gibt es zwischen den trübsinnigen Gedanken Margarethes und den vielen Menschen, die ans Meer gekommen sind, um sich dort zu entspannen. Während der Dunst über den Wellen Wasser (Quelle des Lebens) und Himmel (Ruheort der Toten) miteinander verbindet, ist der Rauch aus den KZ-Schloten das Symbol für den letzten Weg von Millionen von Menschen – wer denkt da nicht spontan an Paul Celans *Todesfuge*: «Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng».

Für Margarethe ist das Meer der Ort, wo sie sich einem seelischen Reinigungsprozess unterzieht, wo sie damit aufhört, die Schuld vorangegangener Generationen zu verdrängen. Am Meer sieht sie der von Tod und Repression beherrschten Vergangenheit in die Augen. Sie setzt sich mit der Gleichgültigkeit, mit der die Generation ihrer Eltern die verbrecherische Behandlung der Juden mitangesehen hat, auseinander, und löst sich von der an sie in ihrer Kindheit weitergegebenen Schuld. Zugleich sieht sie aber auch ein und akzeptiert sie, dass die Vergangenheit sie immer wieder einholen wird, auch wenn sie mit den Verbrechen der Vater- und Großvatergeneration weder etwas zu tun hat noch dafür etwas kann:

Vor ihr das Meer. [...] Sie sah hinaus. Auf die Wellen. Sie gehörte dazu. Für Manon gehörte sie zu denen. Manon, die nicht nach Wien wollte aus Angst, diese Sprache wieder hören zu müssen. Deutsch hören zu müssen. Wienerisch. Die nicht einmal diese Sprache ertragen konnte. Und sich doch wünschen musste, die Biografie ihrer Freundin würde in dieser Sprache geschrieben werden. Wenigsten. Anerkennung von der Nachwelt. Das Ausmaß der Zerstörung beschreiben. Zumindest. Und wie war diesem Schmutz zu entkommen. Was tun gegen all diese ungewollten Zugehörigkeiten. Zu sühnen nicht möglich. Kein Sich-Entwinden. Sie saß da. Das Meer näher rollte. Stetig. [...] Ihr war kalt und traurig. Bitter. Hilflos. Leer. (N 381-382)

Am Ende des Romans wird es Margarethe klar, dass sie mit dem Schreiben von Anna Mahlers Biographie genau jenen «ungewollten Zugehörigkeiten» Vorschub leisten würde, gegen die sie sich wehrt. Sie kommt zu dem Schluss, dass sie sich bei dem Versuch, ein nuancenreiches, zu Ende gelebtes Leben zu fixieren und somit auf etwas Endgültiges zu reduzieren genauso schuldig machen würde, wie die Vatergeneration, die Menschen wie Anna Mahler, Manon und viele andere Angehörige der jüdischen Glaubensgemeinschaft auf ihr Jude-Sein reduziert und somit für vogelfrei erklärt haben. Dadurch, dass schon die überlieferten Geschichten über Anna Mahler von einer unumgänglichen Vereinnahmung seitens der Auskunftspersonen geprägt sind, kann eine weitere Verdichtung der Materialien seitens des Biographen nur zu einer lügenhaften Verzerrung der Realität führen – eine Ansicht, die Margarethe mit der Autorin Streeruwitz teilt, die eine wie auch immer geartete, heile Ganzheit immer wieder als Illusion und Lüge verworfen hat.

Das tiefe Misstrauen gegenüber der «biographischen Illusion» findet in dem Roman – wie auch in den anderen Werken von Streeruwitz⁴ – seinen Ausdruck in der ausgesprochen eigensinnigen Interpunktion. Kommata, die laut Streeruwitz Wörter, Inhalte und Begriffe miteinander verbinden,

⁴ Vgl. u.a. Pamela Krumpfhuber: Marlene Streeruwitz. Die Poetikvorlesungen. Dipl. Univ. Wien 2002; Marlene Streeruwitz. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main 14. Januar bis 20. Februar 1998. Hrsg. von der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main 1998; Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. Köln: DuMont 2000; Marlene Streeruwitz: Sein, Schein und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 und Marlene Streeruwitz: Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

die nicht zusammengehören, und somit lügenhafte Zusammenhänge herstellen, verwendet Streeruwitz kaum – dafür setzt sie die ganze Zeit Punkte, auch und vor allem dort, wo der Leser es nicht erwartet. Für Streeruwitz ist der Punkt ein ästhetisches Programm. Durch die radikale Trennung zwischen Wörtern, Inhalten sowie Begriffen signalisiert die Autorin, dass sie auf jede Form der erläuternden Kausalität verzichten will. Das Resultat ist ein stakkato-artiger Stil, der den Leser verunsichert, ihm manchmal auf die Nerven geht und ihn dazu verpflichtet innezuhalten. In den Pausen, so Streeruwitz, sei «das Suchen zu finden. Nach sich. Nach Ausdruck». Nur durch das «Stakkato des Gestammels» könne sich der Identitätsgestörte adäquat ausdrücken. Mehr noch: die Wahrheit, die Realität kann man nicht beschreiben. Wahrheit macht sprachlos. Deswegen verstummt Margarethe als Biographin. Die Biographie Anna Mahlers wird nie geschrieben werden. Was bleibt ist ein zersplittertes Bild, das sich aus vielen subjektiven Erinnerungen zusammenstellt.

* * *

Nicola Bietolini
(Roma)

*Il «lume che si spegne nella mia bocca» e gli «angeli cristallini»
Mitofania del “silenzio” ed eclissi del “divino”
nell’universo poetico ambivalente di Georg Trakl*

La ricostruzione dell’orizzonte culturale generale del primo novecento, oscillante tra le ultime propaggini orfico-simboliste dell’agonizzante estetismo decadentista e le prime erosioni operate dal dissacratorio primitivismo espressionista nei confronti del mito romantico-positivista del poeta-vate e dell’individualismo poetico a carattere epico-celebrativo, è senz’altro importante e propedeutica per comprendere la temperie storica in cui si iscrive la ellittica e sostanzialmente irrisolta parabola poetica e umana personale di Georg Trakl¹. La sua odissea esistenziale e creativa è senz’altro aggravata dal ritmo incalzante delle sue esibizioni liriche discordi e ispirate ad un virtuosismo acrobatico nel trattamento simultaneo di poliedrici piani stilistici, ma risulta tuttavia agevolata dalla opportunità di inquadrarne il percorso evolutivo entro una cornice congiunturale ben precisa e delimitata. Ci riferiamo alla fase critica cruciale che consuma progressivamente gli ultimi sprazzi dell’agonizzante civiltà austro-ungarica imperialregia e ne scandisce inesorabilmente la china discendente verso la disgregazione dell’identità culturale e l’eclissi del correlato mito proiettivo della immutabile felicità (*Austria felix*) spirituale². La definizione del suo pecu-

¹ Per un inquadramento storico-letterario e biografico generale del poeta salisburghese si rinvia a W. Falk, *Leid und Verwandlung. Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenzeit des Impressionismus und Expressionismus*, Salzburg, 1961; W. Killy, *Über Georg Trakl*, Göttingen, 1967; H. Esselborn, *Georg Trakl – Die Krise der Erlebenslyrik*, Wien, 1981; E. Hanisch, U. Fleischer, *Im Schatten berühmter Zeiten. Salzburg in den Jahren Georg Trakls (1887-1914)*, Salzburg, 1986.

² Sulla rapporto diseguale e poliedrico intrattenuto dalla poetica trakliana con il mito culturale postumo ed evocativo dell’identità mitteleuropea, si consultino C. Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 192-195; A. Janik, *Destruktion des habsburgischen Mythos bei Trakl* in F. Cercignani (a cura di), *Studia Trakliana*.

liare e multiforme etimo stilistico, sfaccettato da svariate rifrangenze estetiche attinte dall'intero spettro prismatico di ascendenze correntistiche attraversate dal suo intenso ma bruciante calvario psicologico ed esistenziale, si rivela, ad una disamina attenta della indecifrabile e poliedrica filigrana linguistico-poetica, viceversa, molto più ostica e problematica, irriducibile ad un criterio interpretativo univoco e definitivo³. La successione incalzante delle tappe di formazione culturale e di apprendistato estetico si snoda nell'arco evolutivo della letteratura europea primonovecentesca, segnata nell'immaginario mitico del poeta viennese dall'accavallarsi di esperienze creative aggrovigliate e sovrapposte, tutte geminate dalla originaria matrice decadentista, assimilate freneticamente e repentinamente bruciate dalla parossistica accelerazione psicologica ed esistenziale impressa dalla cesura ideale rappresentata dal trauma della violazione edipica alle tappe obbligate di un processo convulso di riformazione poetica costante e metamorfica⁴. Si manifestano fin dalle prime liriche risalenti agli anni di esordio del secolo scorso, di volta in volta e senza soluzione di continuità, gli ultimi echi memorabili ma in via di dissoluzione del mito letterario mitteleuropeo, arroccato sulla corrispondenza nostalgica tra grandezza interiore e magnificenza esteriore, mediata da *loci ameni* chimerici e consolatori, propri del repertorio iconografico artistico e letterario, lasciato in eredità dal declinante e trascorrente *Jugendstil*, secondo un'impostazione poetica ancora indugiante sulla soglia conclusiva dell'evanescente psicologismo

Georg Trakl 1887-1987, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1989, pp. 51-62; M. Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano, 1980, pp. 170-204.

³ Per una rassegna generale dell'evoluzione interpretativa della critica, con peculiare attenzione agli aspetti ricettivi ed ermeneutici, cfr. W. Metlagl, *Wirkung und Aufnahme des Werkes von Georg Trakl seit dem Ersten Weltkrieg* in W. M. e William E. Yuill (ed. by), *Londoner Trakl-Symposium*, Salzburg, Müller, 1981, pp. 13-32; 129-132; I. Denner, *Konstruktion und Expression. Zur Strategie und Wirkung der Lyrik Georg Trakl*, Salzburg, Müller, 1984, pp. 34-52; E. Saueremann, *Entwicklung bei Trakl. Methoden der Trakl-Interpretation* in «Zeitschrift für deutsche Philologie» CV (1986), pp. 151-181.

⁴ A titolo indicativo, si confrontino H. G. Kemper, *Trakl-Forschung der sechziger Jahre* in «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» XLV (1971), pp. 496-571; E. Saueremann, *Der Entwicklungsgedanke in der Trakl-Forschung* in «Euphorion» LXXX (1986), pp. 403-416; F. Cercignani, *Georg Trakl: lo spazio dello specchio* in Id., (a cura di), *Studia trakliana*, cit., pp. 12-13. Per un approfondimento delle coordinate culturali letterarie distintive del sistema di inquadramento assiologico e semantico in cui si situa la ricerca ermeneutica e poetica di Trakl, si rimanda a G. Rusch, Siegfried J. Schmidt, *Das Voraussetzungs-system Georg Trakls*, Braunschweig, Vieweg, 1983, pp. 225-259. Per un repertorio bibliografico più completo si consulti W. Ritzer, *Neue Trakl-Bibliographie*, Salzburg, Müller, 1983, *passim*.

decadente. *Parchi* immoti, *giardini* incantati, *fiori* avvizziti, *fontane* sgocciolanti, *cimiteri* crollanti e deserti, *campane* funerarie sinistre ed algide, tutti elementi decorativi e pleonastici di una rivisitazione archeologica dell'apogeo culturale mitteleuropeo, risaltano nitidamente nella loro antirealistica e metaforica cornice descrittiva, smaterializzante ed evocativa⁵. I nuclei tematici delle memorie ancestrali sfilano, alla stregua di una funebre processione di simulacri indistinti di un passato remotissimo ed atavico, augusti e maestosi, ma anche immobilizzati in una dimensione intangibile e fantastica da una raggelante cesura dicotomica dello spazio lirico tra il degradato e pericolante ordito di reliquie aristocratiche, di oggetti culturali, di segnali naturalistici ed architettonici pomposi ma anacronistici, di imperiosi corsi fluviali o lacustri, serpeggianti tra vallate interminabili o in mezzo a sinuose e contorte sterpaglie boschive, fino a costituire un'oasi commemorativa allucinatoria e onirica costante⁶. Si tratta di una sorta di prefabbricato fondale oleografico che riproduce una serie limitata e poco variata di fotogrammi iconici desunti da un marmoreo e fossilizzato «paesaggio interiore» subliminale, artificiosamente costruito mediante un assemblamento stocastico e impressionistico di materiale letterario ed autobiografico eterogeneo e farraginoso, riflesso in un opalescente e deflettente specchio contemplativo lustrale e messianico. Lo *speculum* poetico trakliano diviene spesso opacizzante e conturbante, nella sua sconcertante tendenza ad alienare e moltiplicare in sfaccettature prismatiche trascoloranti e poli-

⁵ Sulla valenza del collaudato armamentario topografico ed iconografico mitteleuropeo nella cornice metaletteraria e multispeculare della lirica trakliana, si rimanda, come esemplificazione poetica paradigmatica della stagione inaugurale della sua musa lirica, a *Verfall* (cfr. G. Trakl, *Georg Trakl. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von W. Killy und H. Sklenar, Salzburg, Müller, 1987, 2 Voll., I, vv.1-16, p. 233. D'ora in poi solo HKA I, seguito, eventualmente, dalla indicazione della versione, in presenza di molteplici redazioni, dal numero dei versi e delle pagine; la ricostruzione della successione dei versi da parte del curatore è difettosa, vista la erronea disposizione delle tacche numeriche progressive, situate ogni quintina; si è provveduto pertanto ad una ricostruzione per conteggio manuale. Si comparino anche *Musik im Mirabell* (cfr. HKA I, vv.1-16, p. 357), *Geistliches Lied* (cfr. HKA I, vv.4-8; 15-17; 22-23; p. 30), *Der Spaziergang* (cfr. HKA I, vv.1-8, p. 44), *Im Park* (cfr. HKA I, vv. 1-8, p. 101), *Unternwegs, Erste Fassung* (cfr. HKA I, vv.1-18, p. 293), *Sebastian im Traum* (cfr. HKA I, vv.1-8; 18-20, p. 88), *Frühling der Seele I* (cfr. HKA I, vv.8-18; 23-27, p. 281).

⁶ Cfr. in proposito F. Cercignani, *Georg Trakl: lo spazio nello specchio*, cit., pp. 14-19. Per una campionatura di brani lirici giovanili che si attengono a questa misura evocativa decadente e mitteleuropea si passino in rassegna *Nachtlied I*, HKA I, vv.1-10, p. 235; *Seele des Lebens*, HKA I, vv.1-6, p. 36; *Dämmerung I*, HKA I, vv.1-8, p. 218; *Melancholie des Abends*, HKA I, vv.1-16, p. 19.

valenti le monolitiche e solipsistiche immagini originali partorite da una psiche slabbrata e avviata irreversibilmente verso il precipizio nichilista abissale. Trakl mira a perpetuare la visione mitizzata e essoterica, legata al desolato ma liberatorio *canto del dipartito*⁷, *clericus vagans* e *viandante pellegrino* ad un tempo, cherubino declassato e esiliato dall'armonioso idillio edenico tra la divinità e la creatura, interfuse nell'evocato ma intransitabile eliso aurorale e precognitivo della coscienza cosmica. La sonnambulica e evanescente *creatura straniera* errante nel *Vorbölle* terreno è condannata a vagare nella *oscurità marcante*, contornata e lacerata da obnubilanti e agghiaccianti apparizioni superne, ancipiti formalmente, cioè correlate a tratti iconografici sia *angelici* che *demoniaci*, ma avvolte nella loro sentenziosa *ieraticità* ed indistintamente incombenti e infauste, in quanto tetre e implacabili manifestazioni negromantiche di un teismo negativo, che rampolla dal seme del peccato originale e abortisce la fiducia originaria nella redenzione cristiana. Il reietto trakliano brancola nell'oscurità del mondo larvale e claustrale scaturito dalla imperdonabile violazione adamitica; sulla sua permanenza terrena incombe la scomunica esiziale ed inappellabile comminata all'anima *maledetta* e *menzognera*, per essersi distaccata definitivamente dalla sua matrice divina, a causa di una colpa indicibile e collettiva, e pertanto incancellabile e irrimediabile, che preclude al grottesco e abbruttito essere antropico residuo l'accesso emotivo all'apocalittico e dispotico regno superno:

An herbstlichen Mauern, es suchen Schatten dort
 Am Hügel das tönende Gold
 Weidende Abendwolken
 In der Ruh verdorrter Platanen.
 Dunklere Tränen odmet diese Zeit,
 Verdammnis, da es Träumers Herz
 Überfließt von purpurner Abendröte,
 Der Schwermut der rauchenden Stadt;
 Dem Schreitenden nachweht goldene Kühle,
 Dem Fremdling, vom Friedhof,
 Als folgte im Schatten ein zarter Leichnam,
 [...]

Träumend steigen und sinken im Dunkel
 Verwesende Menschen
 Und aus schwärzlichen Toren
 Treten Engel mit kalten Stirnen hervor;

⁷ Cfr. *Gesang des Abgeschiedenen* HKA I, vv.1-19, p. 144.

Bläue, die Todesklagen der Mütter.
Es rollt durch ihr langes Haar,
Ein feuriges Rad, der runde Tag
Der Erde Qual ohne Ende.

Im kühlen Zimmern ohne Sinn
Modern Gerät, mit knöchernen Händen
Tastet im Blau nach Märchen
Unheilige Kindheit,
Benagt die fette Ratte Tür und Truh,
Ein Herz
Erstarrt in schneeiger Stille.
Nachhallen die purpurnen Flüche
Des Hungers in faulenden Dunkel,
Die schwarzen Schwerter der Lüge,
Als schlüge zusammen ein ehernes Tor.⁸

Nei dedali abbandonati dei palazzi signorili decaduti si avventura temerariamente ma strenuamente il *cuore del sognante*, catafratto nel crepuscolo serotino e oscillante tra la fratturata e devastata dimensione quietistica e abulica *postedenica* ed il nitido e compatto orizzonte beatifico e sacrale *pre-secolare*, alla spasmodica ricerca del *sonante oro*, barbaglio esoterico inconsulto ma ristoratore, che conferisce sentori epifanici agli sporadici e flebili segnali di palingenesi ciclica e annichilente, rintracciabili faticosamente nelle pieghe metafisiche e trascendenti della eclissata ed agonizzante civiltà moderna, dominata da un bioritmo vitale ciclico e statico, paragonato dal poeta austriaco all'inesorabile e angosciante moto rotatorio solare; mentre il segno ossessivo della *putrescenza* conferisce una connotazione raffigurativa parodistica che dilaga fino alle ancestrali, tramontate e intangibili, proiezioni favolistiche infantili dell'umanità primigenia e olistica. La *Stille* passiva e rassegnata alla irrecuperabilità del verbo orfico, che battezza le impressioni aurorali del mondo e infonde loro una nitidezza primigenia e trasparente, rappresenta la gradazione zero, completamente nulla, della dizione lirica, distinta dalla inflessione interlocutoria e metalinguistica dello *Schweigen*⁹, *tacere* della sfera espressiva convenzionale imprigionata nella prosaica morsa corruttrice della *langue*. La rinuncia non compromissoria e dissenziente alla denominazione verbale dell'ineffabile viene controbilanciata, tuttavia, da un subliminale investimento messianico e divinatorio

⁸ G. Trakl, *Vorhülle*, HKA I, vv.1-12; 16-34, pp. 132-133.

⁹ Cfr. C. Magris, *Prefazione* a G. Trakl, *Poesie*, trad. it. di V. degli Alberti e E. Innerkofler, con testo a fronte, Milano, Garzanti, 1983, pp. xvi-xvii.

della sacrale e catartica *parole* poetica, secondo un sotteso dispositivo apotropaico che consente l'affioramento impalpabile di un messaggio estetico-religioso ultraculturale, indugiante sul limitare estremo della rivelazione medianica e dell'azzeramento arcano e oracolare dell'urticante e aberrante *Abschiedenheit*, riflesso speculativo-esistenziale della viscerale e radicale *Heimatlosigkeit* dell'uomo *putrescente*: condizione perpetua e irreversibile di apolide spirituale, instauratasi traumaticamente e forzatamente attraverso la esiziale e corruttrice frattura adamitica del binomio armonico originario e gratuito *All-Einen*¹⁰.

Gli empiti, per altro tenui e occasionali, alla salvezza teologica vengono devitalizzati e vanificati dal dilacerante e prostrante *dolore muto* del Pan-Orfeo, semidio cantore dell'idillio sinodico tra umano e divino, intrasentito in trasparenza come emanazione silvestre di un estinto e svaporante spirito primordiale narcisistico e luciferino¹¹, soggiogante e legato all'ineffabile culto chimerico della revocata felicità paradisiaca.

La tenue ma movimentata preistoria lirica della sua produzione giovanile si mantiene ancora entro le coordinate estreme del simbolismo post-romantico, il cui tono convenzionalmente profetico e sacerdotale assume una connotazione peculiarmente fatalistica e alienante nell'approccio contaminante dell'estroso creatore salisburghese, che dissemina ansiosamente nel tessuto alienato delle sue corrusche fantasie drammatiche arrembanti e folgoranti tracce di svariate ed aggrovigliate ascendenze simboliste e orfiche, insinuate sotto traccia nel *modus poetandi* trakliano, fin dalle poesie giovanili pubblicate disordinatamente e avventurosamente sulla rivista *Der Brenner*¹². Le creazioni liriche umbratili e ambivalenti adombrano sibillini sprazzi profetici inneggianti al *numinoso* cosmico, vagheggiato in una specie di anamnesi onirica ed ipnotica, e irradiano tenui reminiscenze della sognata palingenesi umana, tuttavia avvolte in un'aura teosofica insondabile, che offusca di un velo sibillino e indecifrabile i repentini segni

¹⁰ Sulla *Abschiedenheit* e sulla categoria antinomica ma inscindibile del *All-Einen* si consulti S. Zecchi, *Metafora e metamorfosi in Georg Trakl* in F. Cercignani (a cura di), *Studia trakliana*, cit., pp. 165-184, soprattutto pp. 173-176.

¹¹ Cfr. W. Methlagl, *Der schlafende Sohn des Pan. Der Mythos vom All-Einen in der Lyrik Georg Trakls* in F. Cercignani (a cura di), *Studia Trakliana*, cit., pp. 63-80.

¹² A questo proposito si confrontino K. Wölfel, *Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Georg Trakls* in «Euphion» LII (1958), pp. 50-81; B. Böschenstein, *Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls* in W. Weiss e H. Weichselbaum (hersh. von), *Salzburger Trakl-Symposion*, Salzburg, Müller, 1978, pp. 9-27; 176-177; K. Pfisterer-Burger, *Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins*, Salzburg, 1983; F. Cercignani, *Retrospectiva trakliana: la "Sammlung" 1909* in Id. (a cura di), *Studia trakliana*, cit., pp. 115-136.

medianici annunciatori eventi celesti portentosi, prodigiosi ma terrificanti. Questo linguaggio iniziatico è criptato in veste di *favole* psico-agogiche regressive ed intraducibili, vista la distanza ontologica siderale ed incolmabile che le separa dalle circoscritte facoltà epistemologiche dell'essere tereno e materiale, attenuate ulteriormente dal plumbeo ed impenetrabile diaframma fenomenico del mondo apparente. La *catabasi* nel regno delle ombre rende l'uomo scarsamente ricettivo verso l'abbagliante ma psichedelico, addirittura esiziale e ulcerante, *segno divino*, predestinato ad esercitare sulla creatura regredita e attonita, sgomenta e atterrita, un effetto più ottennebrante e prosternante che propriamente illuminante e corroborante¹³.

Affiora tuttavia alla superficie strutturale del brano lirico una ricorrente costellazione di poli gravitazionali iconografici, così cristallizzati in formule lessicali preziose e intangibili e talmente iridescenti di multiforme sfumature semantiche da risultare saturi di tutti i sensi possibili ed immaginabili. Questo ristretto ma ridondante repertorio di segni archetipici, per così dire, crittografici, è così sovraccarico di poliedriche e antitetiche risonanze allusive da risultare agevolmente interpolabile in contesti tematici e motivazionali disparati e disomogenei, in virtù della caratura espressiva camaleontica ed ineffabile degli ingredienti verbali elementari e nucleari che compongono le cellule semantiche chiave del tessuto connettivo lirico. La cerchia di segni premonitori serba imperturbabilmente intatto un affascinante e persistente alone ancipite, simultaneamente propiziatorio e apotropaico, che funge da cursore variabile tra i due emisferi costanti della *epifania* e dell'*eclissi del sacro*¹⁴. Un tratto aggettivale scalare come *argenteo* si

¹³ Cfr. ad esempio *Abendmuse*, HKA I, v.9 p. 28; *Winkel am Wald*, HKA, v.11, p. 38; il verso sintetico della cifratura escatologica apocalittica ed antiprovidenziale trakliana *Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen (Psalm I, Zweite Fassung*, HKA I, v.37, p. 56); il passo cruciale per intendere la matrice archetipica e non progressiva della palingenesi vagheggiata dal cantore salisburghese *Und später tastet ihr Schatten an kalten Mauern hin, umgeben von Märchen und heiligen Legenden* (ivi, HKA I, v.29, *ibid.*); il culmine della *anfibia* (ambiguità costituzionale e metaretorica) *bifronte* della espressione trakliana, pencolante perennemente tra folgorazione predittiva e impassibilità agnostica, riscontrabile nel verso *Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt* (*Helian*, HKA I, v.93, p. 73; cfr. anche ivi, HKA I, vv.77-92, pp. 72-73).

¹⁴ Si passino in rassegna, per una verifica esegetico-strutturale dell'ipotesi interpretativa relativa alla componente orfico-messianica ambigua e sfiorata da sinistre e apotropai che venature essoteriche e pagane, quasi apocalittiche e catastrofiche, le emblematiche prose liriche *Verwandlung des Bösen Zweite Fassung* (cfr. HKA I, pp. 97-98) e *Traum und Umnachtung* (cfr. HKA I, pp. 147-150); le liriche *Siebengesang des Todes* (cfr. HKA I, vv.1-5; 10-13; 20-27, pp. 126-127); *Föhn* (cfr. HKA, vv.5-7; 12-14, p. 121); *Im Dunkel, Zweite Fassung* (cfr. HKA, vv.1-11, p. 143).

presta, per intendersi, ad essere modulato duttilmente in un solenne registro *ieratico* ovvero in un dimesso registro *prosaico*, secondo un'intonazione, di volta in volta, radiosamente e serenamente *orfica*, oppure cupamente e angosciosamente *apocalittica*, al punto tale da qualificare l'intero *organum* poetico trakliano come un interminabile snodo macrostrutturale di *aporie cicliche* in forma di *soliloquio*, cioè non concepite per esercitare una funzione dialogica con l'interlocutore¹⁵. La critica testuale e semantica più agguerrita e puntigliosa ha sceverato alcuni elementi mitici generatori della lirica trakliana. Spicca innanzitutto la macrosequenza autobiografica fondamentale *colpa fisiologica* (incesto) – *espiiazione metafisico-poetica mancata* – *fatalismo teosofico* – *escatologia essoterica* – *escapismo irenista*. Questo sbocco finale della *Friede* assume connotati salvifici e catartici, in quanto la *scepsi* della pace, come serenità estatica, viene situata in un'oasi identificante parziale e isolante, situata in ambientazioni oleografiche arcadico-pastorali, ricreate ad arte per ripararsi dalle incessanti ondate di fulminanti visioni bibliche, addirittura tetramente oscillanti tra l'apostasia e l'apocalissi¹⁶. In secondo luogo, la polivalenza metaforica, compresente e inestricabile all'interno della stessa

¹⁵ Per un riscontro testuale immediato, circa la duttilità camaleontica e polifunzionale assunta da *silbern* [argenteo] a seconda della connessione interna con altri referenti che ne determinano l'inflessione connotativa in base ad un parametro contestuale, e persino ultracontestuale, si comparino alcuni brani della significativa raccolta *Sebastian im Traum*: cfr. *Untergang, Fünfte Fassung*, HKA I, vv.4-6, p. 116; *Sebastian im Traum*, HKA I, vv.42-44; 52-55, p. 90; *Am Moor, Dritte Fassung*, HKA I, vv.8-10, p. 91; *Abend im Lans, Zweite Fassung*, HKA I, vv.7-9, p. 93; *Hohenburg, Zweite Fassung*, HKA I, vv.10-12, p. 87; *Kaspar Hauser Lied*, HKA I, vv.18-20, p. 95. Si veda in proposito E. Wolffheim, «Die Silberstimme des Totengleichen». *Das Farbwort «silbern» im lyrischen Werk Georg Trakls* in «Text und Kritik» IV-IVa (1985), pp. 37-44. Sulla utilizzazione di *elementi minimi* e atomici del linguaggio per veicolare una *frattura* razionalmente indicibile con la prosaica e massificata *langue* istituzionale, concordiamo con E. De Angelis, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 89 segg.; 116 segg. Sulla dissacratoria *indifferenza per il significante*, e sulla incondizionata *interscambiabilità dei costituenti verbali*, alternati e giostrati nella mutevole cornice strutturale secondo varianti redazionali aleatorie e stocastiche, che rendono così indecifrabile la filigrana incoerente della meta-significazione poetica trakliana, concordiamo con la tesi esposta dalla Porena: cfr. I. Porena, *Introduzione* a G. Trakl, *Poesie*, a cura di I. Porena, Torino, Einaudi, 1979, pp. XIII-XIX.

¹⁶ Si segnalano in proposito gli approcci di W. Methlagl, *Der schlafende Sohn des Pan. Der Mythos vom All-Einen in der Lyrik Georg Trakls* in F. Cercignani (a cura di), *Studia Trakliana*, cit., pp. 63-73, di G.-A. Pogatschnigg, *Frieden. Semantische Rekonstruktion eines traklschen Wortfeldes*, ivi, pp. 81-109 e M. Anderle, *Das Gefährdete Idyll. Hölderlin, Trakl, Celan* in «The German Quarterly» XXXV (1962), pp. 455-463; G. Dolei, *Georg Trakl: l'arte come espiiazione imperfetta*, Stuttgart, 1973. La locuzione trakliana *la tua lirica un'espiiazione imperfetta* risale ad un aforisma tardo, presumibilmente del 1914: cfr. HKA I, p. 463.

microsfera testuale, di *caos* e *cosmo* viene perfettamente incarnata e suggellata in un'atmosfera figurale, lampeggiante e apodittica, anche se venata di ombreggiature neoteriche e idilliache. L'esito rappresentativo più emblematico del *modus operandi* trakliano è costituito dalla figura ancipite del *fanciullo Elis*¹⁷, apparentabile genealogicamente ai corrispettivi personaggi hölderliniani e novalisiani, giovani innocenti morti prematuramente, ammantati di sacralità arcana e circonfusi di una luce ieratica che li ribattezza araldi della fraternità universale¹⁸. Il perennemente sognante e gradualmente evanescente *puer silenus* è immortalato da Trakl nel suo solenne e rituale atto metamorfico, sorta di *metempsychosi inversa*, volta a cancellare il vissuto peccaminoso dell'età argentea, per trasfigurarsi in un'arcadia oltremondana addirittura pre-edenica ed aurorale. El-Is (uomo-dio) si rivela proteso verso l'abbandono onirico e soporifero al *continuum* acronico e simbiotico del *panfisismo* primordiale, imbevuto di una panacea estatica e narcotizzante, che dispensa la creatura umana dal congestionante e tumultuoso calvario caotico, ingenerato dal dualismo temporale istante tra l'*entità silvestre* gaudente ed acquiescente e la *totalità naturale* obliante e beatifica, ma anche invasiva e smaterializzante:

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,
Dieses ist dein Untergang.
Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.

Laß, wenn deine Stirne leise blutet
Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

Du aber gehst mit weichem Schritten in die Nacht,

¹⁷ Cfr. tra gli altri C. Heselhaus, *Die Elis-Gedichte von Georg Trakl* in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» XXVIII (1954), pp. 384-413; W. Killy, *Der Helian-Komplex in Trakls Nachlaß mit einem Abdruck der Texte und einigen editorischen Erwägungen* in «Euphorion» LIII (1959) pp. 380-418; J. Hermand, *Der Knabe Elis. Zum Problem der Existenzstufen bei Georg Trakl* in Id., *Der Schein der schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Frankfurt am Mein, 1972, pp. 266-278; K. Pfisterer-Burger, *Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins*, Salzburg, Müller, 1983, pp. 79-115.

¹⁸ La ricezione, mediata dal giovane permeato di *spirito divino* di ascendenza hölderliniana, del mito novalisiano del *fanciullo* stroncato nel *fiore* degli anni ed il trakliano apparentamento profetico di questa figura incontaminata ed adamantina al *santo straniero*, vengono prospettati, addirittura in termini esplicitamente e programmaticamente meta-poetici, nell'ode {*An Novalis*} *Zweite Fassung*, (b), tratta da *Aus dem Nachlass*: cfr. HKA I, vv.1-5; p. 326.

Die voll purpurner Trauben hängt,
Und du regst die Arme schöner im Blau.

Ein Dornenbusch tönt,
Wo deine mondenen Augen sind.
O, wie langst bist, Elis, du verstorben.

Dein Leib ist eine Hyazinthe,
In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.
Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt
Und langsam die schweren Lider senkt.
Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau,

Das letzte Gold verfallener Sterne.¹⁹

Lo scorcio paesaggistico apparentemente ed esteriormente bucolico e idilliaco effigiato accuratamente nel componimento è congelato in un silenzio quietistico, allarmante e catatonico, mentre la stagnazione emotiva alligna in uno scenario sublunare e desertico, contagiato per giunta dallo stillicidio avvelenante della *nera rugiada*, ed oscuri aruspici pagani di disfaccimento materiale e dissoluzione spirituale si stagliano minacciosi in un'atmosfera iconica malsana e opprimente, sovrabbondante di segni oscuri e infausti, che coinvolgono persino gli ipertrofici cascami di frutta, gravanti penosamente sulla contorta vegetazione che traligna perniciosamente dalla morfologia naturale originaria. Nella complementare e gemellata ode *Elis*, il fosco clima notturno, esacerbante e procelloso di imminenti eclissi catastrofiche, in cui è vorticosamente avviluppata questa ambigua e abissale metamorfosi sacrificale, si discosta nettamente dalla rigogliosa e radiosa centralità idilliaca e lussureggiante del paesaggio oleografico panico e eudemonico, che serpeggia festosamente per tutto l'arco estetico della cosmogonia naturalistica protoromantica tedesca²⁰. Si tratta di un'icona mitica umbratile e sibillina creata autonomamente dal poeta austriaco e intesuta di un ventaglio quasi inesauribile di contrastanti polivalenze rivelatorie e profetiche. Alla sua iniziale presentazione sullo spazio lirico il sog-

¹⁹ *An den Knaben Elis*, HKA I, vv.1-19, p. 84.

²⁰ Basti confrontare la rassegna concisa e ma eloquente delle varianti comparative relative al tema del paesaggio nel primo romanticismo tedesco effettuata da Mittner: cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 3 Voll., II, 3, pp. 710-734 [per Hölderlin] e 769-779 [per Novalis].

getto simbolico dell'annullamento antropologico di fronte alla potenza cosmica assume un carattere addirittura primordiale nella sua semplice veste agreste, indecifrabile ed intangibile, che rimonta ad uno stadio percettivo onirico ed estatico delle stratificazioni archeologiche della psiche, ma è condannato ad un calvario progressivo di degradazione e di martirio disumanizzante, scandito dalle progressioni metamorfiche dell'inesorabile processo di inglobamento nel paesaggio silvestre ed ilomorfo:

1.

Vollkommen ist die Stille dieses goldenen Tags.
Unter alten Eichen
Erscheinst du, Elis, ein Ruhender mit runden Augen.

Ihre Bläue spiegelt den Schlummer der Liebenden.
An deinem Mund
Verstummen ihre rosigen Seufzer.

Am Abend zog der Fischer die schweren Netze ein.
Ein guter Hirt
Führt seine Herde am Waldsaum hin.
O! Wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage.

Leise sinkt
An kahlen Mauern des Ölbaums blaue Stille,
Erstirbt einen Greisen dunkler Gesang.

Ein goldener Kahn
Schaukelt, Elis, dein Herz an einsamen Himmel.

2.

Ein sanftes Glockenspiel tönt in Elis' Brust
Am Abend,
Da sein Haupt ins schwarze Kissen sinkt.

Ein blaues Wild
Blutet leise im Dornengestrüpp.

Ein brauner Baum steht abgeschieden da;
Seine blauen Früchte fielen von ihm.

Zeichen und Sterne

Versinken leise im Abendweiher.

Hinter dem Hügel ist es Winter geworden.

Blaue Tauben

Trinken nachts den eisigen Schweiß,

Der von Elis' kristallener Sterne rinnt.

Immer tönt

An schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind.²¹

La perdita della dimensione morfologica umana si configura, da un lato, come reiezione, dall'altro, come sublimazione dell'istanza orfica, in forma di apoteosi biblica della espiazione e di panegirico forzato della implacabile teodicea, al fine di ingraziarsi la clemenza celeste, mediante una professione lustrale di abnegazione ascetica della reietta e ribelle fisicità. Questa mortificazione della propria individualità sfocia in una graduale rigenerazione purificatrice e rappacificante, per altro, concepita come *via crucis* martirizzante ma anche come invasamento corporeo inquietante e tacciabile di contiguità procedurale con la demonologia. Non a caso, l'abluzione del peccato originale viene officiata da riti propiziatori strazianti e devitalizzanti, che rammentano le morbose pratiche di dissanguamento ed impossessamento tipiche del vampirismo psicologico decadente, proiettate però in una svisante e controversa luce paradisiaco-evangelico-apollinea: questo processo semantico è mediato dalla diversa e riecheggiante ricaduta metaforica del verbo veicolare *bevono* rispetto al trinomio sintagmatico, simbolico e sinestesico, composto dalle *azzure colombe* pasquali, dal *sudore gelido* adamitico e dalla *fonte cristallina* olimpica. Lo *scorrimento* analgesico, rilassante e desensibilizzante, della routine fenomenica si coniuga sapientemente ad un quietismo inerte e accomodante dettato dalla ferma aspirazione, non più a captare nitidamente gli arcani presagi astrali e metafisici, bensì ad esorcizzare ed anestetizzare la incipiente epifania della *Verfall*²², attraverso una serie graduata di trasposizioni iconiche, che tendono alla commistione imperfetta e eretica, dai toni quasi sulfurei, tra *umano* e *divino*. La azione paralizzante e deterrente nei confronti di ogni riconciliazione postuma con la divinità invisibile e impersonale esercitata dallo *sta-*

²¹ *Elis, Dritte Fassung*, HKA I, vv.1-30, pp. 85-86.

²² Sul tema ossessivo e metaforico della *caduta dallo stato fetale e incosciente originale*, si rimanda a R. Carifi, *Introduzione* a G. Trakl, *Canto del dipartito e altre poesie*, con testo a fronte, a cura di R. Carifi, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 9-17; si consideri anche I. Porena, *La verità dell'immagine. Una lettura di Georg Trakl*, Roma, Donzelli, 1998, pp. 37-42. Si esamini la lirica che emblemizza a livello iconico e figurale questo nucleo mitopoietico archetipico: cfr. ancora *Verfall II*, HKA I, vv.9-14, p. 59.

gno della sera neutralizza segni e stelle sprofondanti soffocemente nel baratro della secolarità e sancisce l'annientamento esiziale della entità senziente, aurorale e regressiva, da parte delle imperscrutabili forze animatrici del mondo naturale; la mancata ricezione e decodificazione del messaggio superno decreta il compimento drastico e rigidamente teocratico del destino indelebilmente segnato per la bandita creatura peregrinante a tentoni nell'inferno secolare. Quest'ultima soccombe miseramente, affatturata dal sortilegio della solitudine e della provvisorietà, allusa dal segno antitetico allo spirito santificatore, il *vento solitario*, prosciugata di entelechia redentrice, e soffocata sul nascere nelle proprie evanescenti velleità di resurrezione dalle barriere claustrali della proscrizione teologica, rappresentate con magistrale incisività figurale dagli invalicabili e torreggianti *muri neri di Dio*, che inchiodano il soggetto antropico spersonalizzato e inglobato nella colpa atavica collettiva e anodina alla permanente servitù post-edenica. L'unico rimedio possibile che balena alla psiche logorata e assiepata di presentimenti funesti del personaggio trakliano è l'eterno ritorno salvifico, remissivamente accettato e addirittura caldeggiato, alla monade originaria, imperativo categorico urgentemente psicotropo, più che lucidamente etico, destinato ad indirizzare il cammino introspettivo nella landa pietrificata e desertica del primordiale, nella tabula rasa di assiologie e valori che contrassegna la regressione ancestrale verso lo stadio prenatale e incontaminato dell'*Unbegorenen*²³. Il miraggio chimerico ma soggiogante della palingenesi metafisica dell'evento biologico fondamentale e irripetibile, ripristinato tuttavia tramite l'apocatastasi essoterica del mondo sensibile e la conseguente rimozione dell'offuscante velame fenomenico, si inarca portentosamente nelle aporie epifaniche inscenate dallo spirito trakliano, alla stregua di un faro arcano e insondabile, camaleontico nelle sue multiformi parvenze sensibili, ma inamovibile nella propria preziosa caratura narcisistica e compensativa. Trakl ricorre di frequente all'incidenza espressiva mitica e leggendaria garantita dalla radice paganeggiante e edonistica *gold* [oro], screziata di reviviscenze olimpiche e apollinee, ma anche segnata da reminiscenze edeniche ed aurorali, che mitigano persino il trapasso imminente:

1.

[...]

In Goldnem schwebt ein Duft von Thymian,
Auf einem Stein steht eine heitere Zahl.
Auf einer Weise spielen Kinder Ball,

²³ Cfr. R. Carifi, *Introduzione* a G. Trakl, *Canto del dipartito e altre poesie*, con testo a fronte, pp. 11-14.

Dann hebt ein Baum vor dir zu kreisen an.

Du träumst: die Schwester kämmt ihr blondes Haar,
Und manchmal schwebst du leicht und wunderbar.

2.

Die Zeit verrinnt. O süßer Helios!
O Bild im Krötentümpel süß und klar;
Im Sand versinkt ein Eden wunderbar.
Goldammern wiegt ein Busch in seinem Schoß.²⁴

Blau ist auch der Abend;
Die Stunde unseres Absterbens, Azraels Schatten,
Der ein braunes Gärtchen verdunkelt.²⁵

La rivelazione dell'origine atavica dell'uomo primigenio viene situata in una postazione sopraelevata del tessuto iconografico e simbolico, proprio perché svolge la funzione poetica ed orfica di coordinare e ispezionare da un'altezza planimetrica il grottesco e larvale calvario itinerante dell'umanità esiliata dall'Eden verso il ricongiungimento agognato con il sovrumano ineffabile. Si profila indistintamente il regno della perfezione, opacizzato dalla *notte del mondo* ma accessibile al *senza patria* [*Heimatlos*] grazie alla descrizione, apotropaica e propiziatoria, della dimora originaria dell'umanità, sede raggiungibile grazie al viatico dell'*oro della nostra morte*. Si assiste alla intersezione convergente ma anche stridente tra i campi semantico-filosofici costitutivi delineati dalle basilari *ascendenze teosofiche holderliniane*, mediate dalla *profezia antroposofica nietzschiana*, e dal coefficiente decisivo heideggeriano relativo alla natura *archetipica e metafenomenica* dell'*essere intemporale*²⁶.

Nella strutturazione disarticolata e paratattica dei versi e delle strofe, nella libertà sintattica, nel ricorso studiato e calibrato a precipui effetti estranianti e metatestuali alle formule retoriche dell'asindeto, dell'ellissi, dell'anacoluto, della sinestesia si possono cautamente ravvisare dei rie-

²⁴ *Der Spaziergang*, HKA, vv.5-16, p ...

²⁵ *Rosenkranzlieder*, HKA I, vv.25-27, p. 58.

²⁶ Cfr. R. Carifi, *Introduzione* a G. Trakl, *Canto del dipartito e altre poesie*, cit., pp. 13-16; B. Böschenstein, *Holderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Trakls* in W. Wiess – H. Wechselbaum (Hrsg.), *Salzburger Trakl Symposium*, cit., pp. 9-27; C. P. Berger, «O Laß mein Schweigen sein dein Lied». *Georg Trakl und Ludwig Wittgenstein. Poesie als elementare Bildhaftigkeit* in F. Cercignani (a cura di), *Studia Trakliana*, cit., pp. 31-49.

cheggiamenti generici e non compromissori delle tecniche di connotazione stilistica più accreditate nel panorama sperimentale modernista. Esse sono filtrate secondo un procedimento combinatorio che comporta una scrematura preliminare delle opzioni metaforico-lessicali più umbratili e caleidoscopiche, trascelte su di un piano lirico ed espressivo dotato di un elevato indice di superfetazione e di selezione, affine al lessico prezioso e stilizzato di stampo petrarchesco coniato proprio per garantire omogeneità e continuità semantica, sia pure secondo direttive metalinguistiche reticenti e grazie a ricorrenti anfibolie demistificatrici, al poema unico ininterrotto²⁷. La consequenziale densità simbolica, spinta fino alle soglie dell'entropia pleonastica e dell'incomunicabilità autoreferenziale, irradia a getto continuo una profusione, solo apparentemente incontrollata, ma sottilmente pervasa da un'urgenza iperdeittica e confessionale, di risonanze inesplicabili e subliminali maeterlkinckiane, nietzschiane e ibseniane, ravvivate da fatui ed incongruenti bagliori iconografici espressionisti, occasionalmente già in nuce stimolata verso la ricerca della verità artistica universale e metastorica nelle regioni più oscure ed impalpabili dell'interiorità. Il mondo emotivo di Trakl viene segnato da traumatiche esperienze erotico-spiritualistiche, oscillanti tra il vagheggiamento contemplativo e trasognato e il lacerante inserto mnemonico, subliminale e apotropaico, ma costantemente velato di satanismo e di esotismo, forse proprio per occultare la intima scaturigine dell'enigmatico e politematico caleidoscopio immaginario trakliano: lo scabroso e tragicamente aberrante rito di iniziazione incestuosa²⁸. Questa frattura insanabile dell'unità psicofisica soggettiva viene sovente sovraccaricata arbitrariamente dalla critica più inavvertita di ingombranti e deterrenti valenze patogene ed eletta sommariamente a motivo univoco e centripeto della polifonica e centrifuga mitologia privata trakliana, che in realtà viene veicolata mediante la filigrana lirica anci-

²⁷ Cfr. F. Cercignani, *Georg Trakl: lo spazio dello specchio* in Id. (a cura di), *Studia trakliana*, cit., pp. 13-16.

²⁸ Si segnala. l'illuminante saggio introduttivo di Carifi sull'incesto come incunabolo del *dualismo* animistico tra *polo maschile* e *antipolo femminile*, isotopia sessuale traumatica e tendenzialmente degenerativa della *ambivalenza religiosa* tra *angelico* e *demonico*, discernibile nell'*ottica metafisica rovesciata* tipica del peccatore post-edenico e errante nel mondo dicotomico delle apparenze; cfr. R. Carifi, *Prefazione* a G. Trakl, *Barbablu. Drammi per marionette. Prose*, Firenze, Guarnaldi, 1992, pp. 7-10. Sulla importanza del *brutto* nell'economia rappresentativa apocalittico-antirealistica e vitalistico-irrazionalista dell'espressionismo tedesco, si consideri anche C. Eykmans, *Die Funktion des hässlichen in der Lyrik Georg Heims, Georg Trakls und Gottfried Benn. Zur Krise der Wirklichkeits Erfahrung im deutschen Expressionismus*, Bonn, Bouvier, 1965.

pite, messianica e fatalistica ad un tempo, scissa in due interfacce emisferiche: quella distruttiva e annichilente, quella gloriosa e estatica, entrambe espressione di un'unica, torturante e martirizzante aspirazione salvifica²⁹. L'*ossimoro demonologico-teologico* in questione è rintracciabile, nella sua diatesi passivamente animistica e pagana, fin dalla produzione giovanile, e segnatamente nel dramma per marionette *Barbablù*, dissacratore e iconoclasta per vocazione contestataria espressionista, scopertamente affetto da una voluttuosa coprolalia, blasfema e priapica, e pervaso da un'idolatria luciferina e anarcoide del coito ordalico primordiale; entrambe stimate tangibili e ancora cogenti dell'irrimarginabile ferita inferta dalla violazione della verginità lustrale³⁰.

La sottentrante vena esoterica, suggestiva ma discreta, si rivela a tratti imponente e monumentale, ma all'occorrenza anche sfumata e trascorrente; traluce dalla tipica scrittura poetica trakliana, itinerante e autorigenerante, una focalizzazione instabile e *multispeculare* dei rimandi ciclici intertestuali³¹, attivati nell'ambito di un circuito comunicativo rigorosamente e aristocraticamente chiuso. Essi rimandano ad un codice di cifratura del messaggio filosofico ed escatologico, automaticamente riformulabile e programmaticamente inaccessibile ai comuni filtri interpretativi esterni. L'orizzonte solipsistico della sfera tematica, dettata da un inappagamento virtualmente cronico nei confronti di qualsiasi dettame stilistico precostituito e di ogni ordinamento artificioso del mondo contemporaneo, disarmonico e refrattario alla presenza umana, infranto nell'atto stesso della sua rielaborazione critica e ricomposizione estetica in una cornice rappresentativa autonoma, azzerata la componente gratificante e narcisistica che inficia la nozione *romantica* e *decadente* del messaggio estetico, per celebrare i momenti fatidici di immedesimazione sintonica con l'anima cosmica, che giustifica e legittima *sub specie aeternitatis* il culto dionisiaco della bellezza

²⁹ Si pensi alle schedature psicoanalitiche astruse e superate che punteggiano i saggi critici di matrice junghiana e freudiana: cfr. Th. Spoerri, *Georg Trakl. Strukturen in Persönlichkeit und Werk. Eine psychiatrisch-anthropographische Untersuchung*, Bern, Francke, 1952; E. Neumann, *Georg Trakl. Person und Mythos* in Id., *Der schöpferische Mensch*, Zürich, 1959, pp. 247-310; G. Kleefeld, *Das Gedicht als Sünde Georg Trakls. Dichtung und Krankheit: eine psychoanalytische Studie*, Tübingen, Niemeyer, 1985.

³⁰ Cfr. *Blaubart. Ein Puppenspiel*, HKA I, pp. 435-445.

³¹ Sul carattere *multispeculare* ed *autoreferenziale* del modello poetico trakliano si confrontino A. Doppler, *Poetischer Bild als historischer Abbild. Der Wandlungsprozeß in der Lyrik Georg Trakls* in Id., *Wirklichkeit als Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich*, Wien, Europaverlag, 1975, pp. 100-132, 237-240; H. Sklenar (hrsg.), *Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe*, Salzburg, Müller, 1966 [1926], pp. 9 segg.

olimpica, *traboccante di gioia creativa*³². La eterogeneità radicale delle coordinate ontologiche tra l'ego martoriato dalla nemesi storica e il "divino" rimosso dalla trasgressione adamitica, sopravvivente nei recessi impalpabili del dispersivo e polimorfico io poetante, traspare nitidamente nell'istante e estemporaneo atto catartico e rivelatore di *suonare* panicamente le *melodie superiori* che travalicano l'orizzonte silente ed afono della reietta e parentetica *realtà* umana ed appaiono idealmente il lirico moderno al ruolo antico dell'aruspice, preposto a vaticinare per i comuni mortali la suprema *verità* dettata dalla teodicea e dalla soteriologia, in perfetta concordia istantanea con l'*universo* venerabile, *ricolmo*, proprio in virtù della sua matrice genetica divina, *di indicibile armonia*³³. Sulla scia di inebrianti e trasfiguranti esaltazioni creative, Trakl avverte il diritto di rivolgersi con tono profetico all'uomo contemporaneo irrimediabilmente condannato alla sofferenza punitiva per la violazione del codice religioso originario ed immerso nella *putredine e fango* che deformano grottescamente la *creatura* reietta dall'eden cosmico e precipitata *nel secolo maledetto e senza Dio*³⁴, scoccato in perfetta coincidenza con il trionfo edonistico e orgiastico dell'abbruttente e soccombente *istintività animalesca* e primordiale, terribile ma soggiogante³⁵. La ricerca spasmodica di un risarcimento tardivo dell'umanità eletta originaria, mediante la restituzione scrupolosa e deferente della *verità* alla sua sede escatologica originaria, il paradiso incantato della eudemonica innocenza edenica³⁶, traspare nell'inflessione *orfica* e *canora*, che evoca una potenzialità demiurgica istante alla rievocazione onirica dell'*albero genealogico* [*Stammbuch*] originario della creazione. L'assetto primigenio dell'ordine cosmico viene demarcato religiosamente dallo spartiacque della violazione adamitica del disegno teologico, abominevole discrasia suscitatrice dello stupefatto ed inesprimibile *Schweigen saturnino*, correlato ad una nozione *ontogenetica* e non *patologica* della *malinconia*, che azzerava preventivamente la

³² Cfr. *Brief an F. Zeis* dell'ottobre 1913 in HKA, I, p. 525 e *Brief an Erhard Buschbeck* dell'11 giugno 1909, HKA, I, p. 475.

³³ Cfr. *Brief an Hermine von Rautenberg* del 5 ottobre 1908, HKA I, pp. 471-472.

³⁴ Cfr. *Brief an L. von Ficker in Innsbruck* del 26 giugno 1913, HKA I, pp. 518-519. Il concetto di mondo privato del *divino* e quindi esecrabile compare già in *Dämmerung II*, HKA I, vv.5-14, p. 48.

³⁵ Cfr. la citata *Brief an Hermine von Rautenberg* del 5 ottobre 1908, HKA I, pp. 471-472.

³⁶ Per la locuzione aforistica *Der Wahrheit geben, Was der Wahrheit ist* [dare alla verità quel che è della verità], che sintetizza la missione poetica e teleologica trakliana, cfr. HKA, I, pp. 485-486. Si consulti la dissertazione P. Gheri, «*Der Wahrheit geben, Was der Wahrheit ist*». *Gli inizi poetici di Georg Trakl*, Pisa, 1996.

traviante memoria genetica della nascita ed attiva una *vis immaginativa platonica* nutrita di *universali impersonali*³⁷. Queste categorie metafisiche presiedono al rito di annullamento retroattivo del peccato originale, officiato grazie alla *denatalità primigenia* del soggetto poetante, e favoriscono la *auto-correzione archetipica* della speculare e antipolare *immagine caotica del mondo* nel suo principio generatore sacrale e cosmico, la *caverna uroborica*³⁸: la culla primigenia della simbiosi indifferenziata che alberga nel sincretismo olistico e prebiologico tra Dio ed le sue emanazioni increate. Trakl vagheggia la *risalita* in forma *favolistica e onirica* dagli *inferi* del divenire magmatico e deflagrante ad un *limbo aurorale e antecedente* dello *spirito*, contrassegnata da una riduzione scalare dell'intensità agonistica post-edenica e dalla polistratificazione di *stati ontologici* preumani, ma non aleatori e nichilisti, indugianti sulla soglia di un'identità appena albeggiante e indistinta³⁹; si annullerebbe così ogni disseminazione pluralistica e promiscua dell'essere senziente, suscettibile di innescare il rischio fatale dell'incesto degenerativo. L'incombente presenza del silenzio, nominato esplicitamente per esorcizzare l'anodina e caotica dispersione del linguaggio babelico e decrittato come negazione delle disarmoniche istanze verbalizzanti, blasfeme ed impoetiche, privilegia nello scenario simbolico dello spazio-tempo lirico gli istanti di *deteriorizzazione* catartica dell'impulso alla palingenesi rispetto alle fasi lineari di situazione *cronologica* dei referenti psichici, pesantemente ancorati all'esecrato e peccaminoso vissuto esistenziale; l'orizzonte rappresentativo si catalizza sulla rarefatta sublimazione dell'*indicibile primigenio*, che rimanda ad un rapporto di muta denotazione e legittimazione reciproca, assoluta tra *parole e cose*, e consente un'alternanza pendolare del cursore poetico tra *archetipo mitico e reale fenomenico*⁴⁰. Trakl si appropria, per finalità distinte sul piano filosofico-esistenziale, ma consentanee in termini di riflessione estetica e escatologica sull'indefinito poetico, della teoria circa il carattere sorgivo della espressione verbale, formulata significativamente da uno dei suoi più illustri ammiratori, disposto senza riserve a battezzarlo entusiasticamente, forse anche frettolosamente, e sorvolando sulle sperimentazioni metaletterarie che spesso rendono involute le sue associazioni liriche,

³⁷ Cfr. I. Porena, *La verità dell'immagine*, cit., pp. 19-21; J. Hilmann, *Malinconia e una soluzione rinascimentale* in Id., *Trame perdute*, Milano, 1985, pp. 309-310.

³⁸ Cfr. I. Porena, *La verità dell'immagine*, cit., pp. 37-39.

³⁹ Cfr. ivi, pp. 30; 39-42; G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Bari, 1972, pp. 121-122; G. Dolei, *Sunt lacrimae rerum: il mito dell'innocenza nella lirica di Georg Trakl* in Id., *Risalire il Nilo. Mito, fiaba, allegoria*, Palermo, 1983, pp. 296-320.

⁴⁰ Per il rapporto tra *reale e archetipo* cfr. I. Porena, *La verità dell'immagine*, cit., pp. 50-51.

come suo sommo discepolo ed esecutore designato di un'ideale eredità testamentaria speculativa ed epistemologica impareggiabile: Martin Heidegger. La via ermeneutica d'accesso al linguaggio esplorata dal filosofo tedesco si incentra sulla confluenza delle manifestazioni fenomeniche e ontologiche dell'*essere-nel-tempo* nel luogo generatore della consustanzialità archetipica tra *linguaggio* ed *evento*: la *poesia pura*, che edifica spontaneamente il mondo oggettivo⁴¹.

In questa concatenazione intricata di lampeggianti segni iconici, verbali e lessicali, di sfrangiate ed interrotte immagini ambivalenti, sfocianti in una *coincidenza degli opposti*⁴², che dischiudono subitaneamente orizzonti visionari imperscrutabili e repentinamente ripiombano nell'incomunicabilità più disperata e allucinatoria, si possono tuttavia riscontrare due elementi semantici complementari ed antagonistici, che si confrontano costantemente e si contendono il primato assiologico del testo lirico: le equipollenze isotopiche *silenzio* e *eclissi*.

Fin dal succitato dramma per marionette *Barbablù*, risalente alla prima decade del secolo scorso, ancora acerbo ma già gravitante intorno ad uno straniante e umbratile orizzonte profetico post-simbolista e pre-espressionista, che contraddistingue del resto anche i coevi esordi assoluti sullo scenario poetico, segnatamente le prose liriche *Terra di sogno*⁴³ e soprattutto la paradigmatica ed aforistica *Abbandono*⁴⁴, ricorre il martoriante e inibitorio tema esistenziale e psicologico dell'*incesto*, in via di lenta e graduale elaborazione escatologica e poetica. La profanazione della verginità edenica incontaminata e eudemonica della sfera umana e la violazione dell'integrità

⁴¹ M. Heidegger, *Un'interpretazione della sua poesia*, trad. it. [titolo orig. *Eine Erörterung seines Gedichtes* in «Merkur» VII (1953), pp. 226-258], in Id., *In cammino verso il linguaggio*, Milano, 1973, pp. 45-81. Sui rapporti tra Heidegger e Trakl, si consultino W. H. Rey, *Heidegger-Trakl: Einstimmiges Zwiegespräch* in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» XXX (1956), pp. 89-136; M. Cacciari, *La Vienna di Wittgenstein* in «Nuova Corrente» LXXII/LXXIII (1977), pp. 59-106; G. Schiavoni, *Sui rapporti Trakl-Heidegger: l'inarrestabile fuga dell'anima senza cammino* in «Nuova Corrente» LXXVI-LXXVII (1978), pp. 369-390. P. Favino, *La poetica di Trakl nel pensiero di Heidegger*, Roma, 1979.

⁴² A proposito della grammatica poetica, *orfica* e *apocalittica* ad un tempo, delle *figurazioni* simboliche trakliane cfr. A. Doppler, *Orphischer und Apokalyptischer Gesang. Zum Stilwandel in der Lyrik Georg Trakls* in «Literaturwissenschaftliche Jahrbuch» IX (1968), pp. 219-242; A. Wetzl, *Klang und Bild in den Dichtungen von Georg Trakl*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1972; R. Detsch, *Georg Trakl's poetry. Toward a union of opposites*, The Pennsylvania State University Press, Park and London, c1983.

⁴³ Cfr. *Traumland*, HKAI, pp. 189-192.

⁴⁴ Cfr. *Verlassenheit*, HKAI I, pp. 199-201.

psico-fisica della figura muliebre, simultaneamente immacolata ed infernale, vestale del culto mariano della castità inviolata, ma anche seduttrice sulfurea e concupiscente, si tingono di trascoloranti e straniati sfumature escatologiche e misteriosofiche. La *violazione traumatica* della sessualità comporta una cogente eliminazione dell'identità simbolica femminile e un *silenzio* presago di sublimazioni ascensionali dell'impulso inappagato alla saldatura dei due generi antropologici. Il mito della *eterna rigenerazione* bipolare dei due emisferi biologici scissi nell'*Uno* archetipo di matrice teologica viene esteso dalla *creatura straniera* anche alla *sorella straniera*, accomunata all'uomo esiliato della *Genesi* dalla erranza antropologica postedenica, e destina i due protagonisti del coito spiritualizzato e vagamente ammantato di ieraticità mistica a redimersi nel prodigioso ed ineffabile limbo asettico e contiguo alla palingenesi cosmica dell'*Ungeborener*⁴⁵. Il grembo pronubo si offre per il processo ciclico della procreazione, ma l'atto di impossessamento metafisico e antinaturale riporta la creatura dispersa al rassicurante e rivitalizzante stadio prenatale, annullando, sia pure attraverso un atto di per se stesso violento e dissacratore, la *colpa atavica*, proprio mediante la soppressione dell'istanza generatrice⁴⁶. La coppia di amanti, Barbablù e Elisabetta, viene indissolubilmente interfusa dall'*eros-tanatos* che si configura ambigualmente promiscuo e regressivo, catastrofico ma purificatorio, in quanto annichilisce il degradante involucro fisico e rigenera a nuova vita l'essenza animistica aconfessionale e agnostica, proiettata da Trakl sulla schermatura onirica e primordiale della rappresentazione. Il mostro invasato, glorificato da un alone di predestinazione teosofica, e la fanciulla violata si inarcano, quindi, al di là della sfera biologico-istintuale della materia opaca e maligna, proditoria e dissacratrice, dominata dal caos manicheo e della immanente aporia satanico-cristiana, ingenerata dalla incarnazione sacrificale e degradante del Dio metafisico, per librarsi in una sorta di limbo-interregno etereo ed incorporeo, statico e bacchico, sospeso tra l'Eden, divino e panteistico, e la terra, prosaica e amorfa. L'aldilà non cristiano ma agnostico vagheggiato da Trakl rivela la propria attitudine a propiziare la transustanziazione oltremondana dell'es-

⁴⁵ Cfr. R. Carifi, *Peccato di sangue*, cit., pp. 7; 10. Il mito del *non nato*, centrale nella produzione lirica maggiore, si affaccia all'orizzonte fin dagli esordi poetici: cfr. *Allerseelen*, HKA I, vv.7-8, p. 34; *Heiterer Frühling, Zweite Fassung*, HKA I, vv.29-30, p. 50; *Stundenlied*, HKA I, vv.7-9, p. 80. In *Grodek*, Trakl trasferisce il veto regressivo ed apotropaico nei confronti della stirpe maledetta alla chimerica e esorcizzata generazione successiva, coniando il sintagma terribile e millenarista *Die ungeborenen Enkel*: cfr. *Grodek*, HKA I, v.17, p. 167.

⁴⁶ Cfr. R. Carifi, *Peccato di sangue*, cit., pp. 7-10.

sere reietto, sublimato da un invasamento trascendentale e circonfuso da una santificante aura di apoteosi cosmica, che prelude all'annullamento metafisico sovvertito, dell'umano nell'essenza della divinità⁴⁷:

BLAUBART

Es öffnet zum Brautgemach!
Sein Geheimnis ist Verwesung und Tod,
Erbliht aus des Fleisches tiefster Not,
(es schlägt Mitternacht! Alles Licht erlischt)
In Mitternacht du brünstige Braut
Zur Todesblume greifend erblaut –
Sei dir dies süße Geheimnis vertraut.
Starb Gott einst für des Fleisches Not.
Muß der Teufel feiern zur Lust den Tod.
(Er sperrt eine Tür auf)
Hörst du des Asrael Flügelschlag –
Wie die Vögel du schreien hörtest im Hag.
Lust peitschen Haß, Verwesung und Tod
Entsprungen dem Blute, gellend und rot
Komm zitternde Braut! (Er fällt über sie her)

ELISABETH

Hu! Hu! Wies mich schüttelt und graut!
Nicht du! Nicht du! O rette mich!
Lieber!

BLAUBART

Wie dein Knabe – so keusch, o lieb ich dich!
Doch soll ich dich Kindlein ganz besitzen –
Muß ich, Gott will's den Hals dir schlitzen!
Du Taube, und trinken dein Blut so rot
Und deinen zuckenden, schäumenden Tod!
Und saugen aus deinem Eingeweid
Deine Scham und deine Jungfräulichkeit

ELISABETH

Erbarmen! Was zerrst du mich am Haar

BLAUBART

Keusch blühende Rose auf meinem Altar-

⁴⁷ Cfr. *ivi*, pp. 9-10; O. Weininger, *Sesso e carattere*, a cura di F. Rella, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 302-342.

ELISABETH

Gott steh mir bei! Du geifernd {Tier}!

BLAUBART

Ist's ein Affe, oder ist's ein Stier
 Ein Wolf oder ander reißend Getier
 Hei lustig geschnäbelt zur Nacht –
 Bis zweie nur mehr eines macht!
 Und eins ist der Tod!

ELISABETH

Neigt niemand sich meiner grausen Not?

BLAUBART (schreit):

Gott!

(es zertr sie in die Tiefe. Man hört einen gellenden Schrei. Dann tiefe Stille. Nach einiger Zeit erscheint Blaubart, bluttriefend, und trunken außer sich und stürzt wie niedergemäht vor einen Crucifix nieder)

BLAUBART (verlöschend):

Gott!⁴⁸

Questo atto supremo di abnegazione azzera la distanza siderale tra il cielo carico di imperscrutabili segni divini e la terra immota ed attonita, luogo passivo di contemplazione della degradazione umana. Elisabetta viene presentata come fanciulla innocente, ma consapevole della ineluttabilità assoluta del destino di martire della procreazione mancata per vanificare il sortilegio sacrilego, ordito dalla corrotta e tenebrosa sfera terrestre, da cui promana il blasfemo e possessivo *Satana-Dio*, e ripristinare la diarchia edenica simbiotica *Uomo-Dio*. Persino il *tropos* terribile ed apocalittico del cannibalismo narcisistico-demoniaco, rappresentato dall'impossessamento brutale e straziante della fanciulla virginea ad opera del mostruoso essere ancestrale e priapico, si ammantava di venature morbosamente misticheggianti, quasi adombrando una purificazione rituale, dalle movenze primitive saturnie e sibilline, ma non di meno cruciale e propedeutica per la catarsi antropologica globale ed il ripristino, in chiave onirica ed allucinatoria, del supremo sinodo *Uno-Tutto*.

Nelle creazioni lirico-drammatiche e fantastico-figurali il personaggio femminile può anche rivolgersi al poeta come iniziatrice e guida per un

⁴⁸ *Blaubart*, HKA, I, *Zweite Szene*, vv.179-226 [numerazione approssimativa del frammento ricostruito effettuata dal curatore], pp. 444-445.

cammino misterioso verso la resurrezione trascendente del reietto, come avviene nel caso della apparizione muta di Maria che supporta e non ostacola l'ansia di trasfigurazione orfica dell'io narrante maschile, all'interno della ancipite cornice orfico-panteistica e esoterico-spettrale che contraddistingue la prosa poetica *Terra di sogno*:

Wenn ich tagsüber in den Wäldern herumstriefte, mich in der Einsamkeit und Stille so froh fühlte, wenn ich müde dann ins Moos streckte, und stundenlang in den lichten, flimmernden Himmel blickte, in den man so weit hineinsehen konnte, wenn ich seltsam tiefes Glücksgefühl mich dann berauschte, da kam mir plötzlich der Gedanke an die kranke Maria – und ich stand auf und irrte, von unerklärlichen Gedanken überwältigt, ziellos umher und fühlte in Kopf und Herz einen dumpfen Druck, daß ich weinen hätte mögen. [...] Und in Marias großen, dunklen Augen leuchtete ein seltsamer Schimmer, und der Mond ließ ihr schmales Gesichtchen noch blasser und durchsichtiger erscheinen. Dann flüchtete ich mich in meine Dachstube hinauf, lehnte mich ans Fenster, sah in den tiefdunklen Himmel hinauf, in dem die Sterne zu erlöschen schienen und hing stundenlang wirren, sinnverwirrenden Träumen nach, bis der Schlaf mich übermannte.

Und doch – doch habe ich mit der kranken Maria keine zehn Worte gewechselt. Sie sprach nie. Nur stundenlang an ihrer Seite bin ich gesessen und habe ich in ihr krankes, leidendes Gesicht geblickt und immer wieder gefühlt, dass sie sterben müsse.

Im Garten habe ich im Gras gelegen und habe den Duft von tausend Blumen eingeatmet; mein Auge berauschte sich an dem leuchtenden Farben der Blüten, über die das Sonnenlicht hinflutete, und auf die Stille in den Lüften habe ich gehorcht, die nur bisweilen unterbrochen wurde durch den Lockruf eines Vogels. Ich vernahm das Gären der fruchtbaren, schwülen Erde, dieses geheimnisvollen Geräusch des ewigschaffenden Lebens. Damals fühlte ich dunkel die Größe und Schönheit des Lebens. [...] Dort sah ich die kranke Maria sitzen – still und unbeweglich, mit geschlossenen Augen. Und all' mein Sinnen wurde wieder angezogen von dem Leiden dieses einen Wesens, verblieb dort – ward zu einer schmerzlichen, nur scheu eingestanden Sehnsucht, die mich rätselhaft und verwirrend dünkte. Und Scheu, still verließ ich den Garten, als hätte ich kein Recht, in diesem Tempel zu verweilen.⁴⁹

⁴⁹ *Traumland. Eine Episode*, HKA I, pp. 190-191.

Questa silente icona della rigenerazione ciclica viene addirittura chiamata in causa esplicitamente ad intercedere tra l'umana esistenza terrena ed la divina rinascita sovranaturale, nella sua veste smaterializzata e ieratica di nume tutelare che favorisce la contemplazione estasiante del *genius loci* mistico. Maria è investita di un'aura tenue ed incantatrice che coniuga l'iconografia romantico-decadente hölderliniana e rimbaudiana dell'*angelo sofferente e sororale*⁵⁰ e l'archetipo mitteleuropeo della *fanciulla carismatica e veggente*⁵¹, spesso defunta o fantasma, cioè inarcatasi al di là del muro impenetrabile della abiezione fenomenica e pertanto compartecipe della grazia cosmica, tanto da essere dotata di un potere quasi telepatico per la trasmissione della entelechia risanatrice. Questa valenza medianica può tuttavia essere ribaltata, sulla scorta di segni imperscrutabili provenienti da indecifrabili referenti metafisici, nella *madre sfingea e ammaliatrice*⁵² che pietrifica inesorabilmente, mediante una sorta di inconscio e ipnotico vampirismo erotico, la flebile vitalità del malcapitato succube *straniero* e ne decreta la dannazione inappellabile e perpetua.

Nelle altre prose fantastico – visionarie, *Barabba* e *Maria Maddalena*, ispirate genericamente ad episodi evangelici e calibrate ancora pedissequamente al taglio parabolico e gnomico tipico delle narrazioni scritturali, il silenzio subisce due fenomeni complementari e antinomici: nella prima narrazione l'ammutolarsi di fronte al *tremendum* si smaterializza, trasfondendo l'incantamento ieratico connesso con l'eclissi/epifania indiretta del divino alla fattura propiziatoria e squisitamente figurale della scena esemplare⁵³; nel secondo brano, invece, il *silenzio* viene discusso nell'arco di una confutazione dialogica serrata e sottoposto ad un procedimento di oggettivazione che lo investe di una valenza positiva, in quanto segno della or-

⁵⁰ Cfr. ad esempio il brano *Kindbeiterinnerung*, HKA I, vv.3-4; 9-12, p. 271; *Psalm, Zweite Fassung*, HKA I, vv.8-9; 19-21, 23-24, p. 55; *In der Heimat*, HKA I, vv.10-11, p. 60; *Unterveg II*, HKA I, vv.5-9, p. 81, *Geistliche Dämmerung weite Fassung*, HKA I, vv.11-12, p. 118.

⁵¹ Cfr. ad esempio *Die Verfluchten*, HKA I, vv.26-36, p. 104; *Im Osten*, HKA I, vv.11-13, p. 165; *Grodek, Zweite Fassung*, HKA I, vv.12-14, p. 167; *Klage (I)*, HKA I, vv.9-12, p. 166.

⁵² Cfr. *Die drei Teiche in Hellbrunn Erste Fassung*, HKA I, p. 177, vv.23-24; *Metamorphose*, HKA I, vv.6-9, p. 252; *Andacht*, HKA I, vv.12-14, p. 221; *Traum und Umnachtung*, HKA I, pp. 147-150. In *Traum und Umnachtung*, l'anatema genealogico inevitabile della *stirpe degenerata* e la scomunica teologica, sancita dal marchio biologico segnato sul volto pietrificato del basilisco materno, congiurano in una raccapricciante ed esiziale esecrazione della deiezione umana nel caotico e aberrante mondo creato: cfr. *Traum und Umnachtung*, HKA I, pp. 147-148.

⁵³ Cfr. G. Trakl, *Barabba* in Id., *Barbabliü. Drammi per marionette. Prose*, cit., pp. 34-39.

todossa rassegnazione umana di fronte al mistero imperscrutabile della rendizione cristiana⁵⁴. Questo ambivalente gruppo di componimenti ruotanti intorno alla dicotomia tra *presenza superna* punitiva e destabilizzante e anelito fremente alla *protezione soprannaturale*, contempera e giustappone le due facce della musa lirica trakliana: il *macabro* letterario e l'*ingenuo* popolare.

In *Verlassenheit* si attua una prodigiosa sinergia tra divinazione cosmica e abbruttimento caotico. Questa prosa, congiuntamente con *Traum und Umnachtung*, rappresenta proprio l'ineguagliabile vetta dell'arte lirica postsimbolista mitteleuropea ed europea, per la commistione cauta e equilibrata tra la nitidezza fotografica ed impassibile, la qualità visiva ipertrofica e traslucida delle delineazioni scrupolose e marmoree dei fenomeni sensoriali ed organici, delle fisionomie umane e delle oleografie naturalistiche, modellate su di un'inconfondibile ed autorevole *matrice classica*, e la mirabile *densità metaforica moderna*, rigorosamente connotativa e mai uniforme, che scandisce i contorni sopralineari delle ripetute *assonanze radicali, fonetiche e morfologiche*, delle fittissime e multiple *corrispondenze lessicali e semantiche*, delle tortuose e lambiccate *inversioni sintattiche*, tutte insistenti su di una collaudata ma rinviogorita e rinverdata tradizione *iconografica simbolista*⁵⁵:

Nicht unterbricht mehr das Schweigen der Verlassenheit. Über den dunklen, uralten Gipfeln der Bäume ziehn die Wolken hin und spiegeln sich in den grünlich-blauen Wassern des Teiches, der abgründlich scheint. Und unbeweglich, wie in trauervolle Ergebenheit versunken, ruht die Oberfläche – tagein, tagaus.

Inmitten des schweigsamen Teiches ragt das Schloß zu den Wolken empor mit spitzen, zerschlossenen Türmen und Dächern. Unkraut wuchert über die schwarzen, geborstenen Mauern, und an den runden, blinden Fenstern prallt das Sonnenlicht ab. In den düsteren, dunklen Höfen fliegen Tauben umher und suchen sich in den Ritzen des Gemäuers ein Versteck. [...]

Und alles durchbringt das Schweigen der Verlassenheit. [...] Manchmal aber erwacht der Park aus schweren Träumen. Dann strömt er ein Erinnern aus an kühle Sternennächte, an tief geborgene heimliche Stellen, da er fiebernde Küsse und Umarmungen belauschte, an Sommernächte, voll glühender Pracht und Herrlichkeit, da der Mond wirre Bilder auf den schwarzen Grund zauberte, an Menschen, die

⁵⁴ Cfr. G. Trakl, *Maria Maddalena*, ivi, cit., pp. 40-55.

⁵⁵ Riprendiamo, con le dovute integrazioni interpretative e rettifiche semiotiche, la tesi esposta nella prefazione da Zignani: cfr. A. Zignani, *Premessa* a G. Trakl, *Barbablù. Drammi per marionette. Prose*, cit., pp. 13-14.

zierlich galant rhythmischer Bewegungen unter seinem Blätterdache dahinwandeln, die sich süße, verrückte Worte zuraunen, mit feinem verheißenden Lächeln.

Und dann versinkt der Park wieder in seinen Todesschlaf.

Auf den Wassern wiegen sich die Schatten von Blutbuchen und Tannen und aus der Tiefe des Teiches kommt ein dumpfes, trauriges Murmeln.

Schwäne ziehen durch die glänzenden Fluten, langsam, unbeweglich, starr ihre schlanken Hälse emporrichtend. Sie ziehen dahin! Rund um das erstorbene Schloß! Tagein, tagaus!⁵⁶

Große Fische umschwimmen neugierig, mit starren, glasigen Augen die bleichen Blumen, und tauchen dann wieder in die Tiefe – lautlos! Und alles durchbringt das Schweigen der Verlassenheit.

Und droben in einem rissigen Turmgemach sitzt der Graf. Tagein, tagaus.

Er sieht den Wolken nach, die über den Gipfeln der Bäume hinziehen, leuchtend und rein. Er sieht es gern, wenn die Sonne in den Wolken glüht, am Abend, da sie untersinkt. [...] Er sieht wie der Park schläft, dumpf und schwer, und sieht die Schwäne durch die glitzernen Fluten ziehen – die da Schloß umschwimmen. [...] Auf alles, was ihn da sterbend umgibt, blickt der arme Graf, wie ein kleines, irres Kind, über dem ein Verhängnis steht, und das nicht mehr Kraft hat, zu leben, das dahinschwindet, gleich einem Vormittagsschatten.

Er horcht nur mehr auf die kleine, traurige Melodie seiner Seele: Vergangenheit!

Wenn es Abend wird, zündet er seine alte, verrußte Lampe an und liest in mächtigen, vergilbten Büchern von der Vergangenheit Größe und Herrlichkeit.

Er liest mit fieberndem, tönendem Herzen, bis die Gegenwart, der er nicht angehört, versinkt. Und die Schatten der Vergangenheit steigen herauf – riesengroß. Und er lebt das Leben, das herrlich schöne Leben seiner Vater.

Im Nächten, da der Sturm um den Turm jagt, daß die Mauern in ihren Grundfesten dröhnen und die Vögel angstvoll vor seinem Fenster kreischen, überkommt den Grafen eine namenlose Traurigkeit.

[...]

Doch wenn das verworrene Trugbild der Nacht dahinsinkt wie ein heraufbeschworener Schatten – durchbringt alles wieder das Schweigen der Verlassenheit.⁵⁷

⁵⁶ *Verlassenheit*, HKA I, pp. 198-199.

⁵⁷ *Verlassenheit*, HKA I, pp. 200-201.

Am Abend ward zum Greis der Vater; in dunklen Zimmern versteinerte das Antlitz der Mutter und auf dem Knaben lastete der Fluch des entarteten Geschlechts. Manchmal erinnerte er sich seiner Kindheit, erfüllt von Krankheit, Schrecken und Finsternis, verschwiegener Spiele im Sternengarten, oder dass er die Ratten fütterten im dämmernden Hof. Aus blauem Spiegel trat die schmale Gestalt der Schwester und er stürzte wie tot ins Dunkel. Nachts brach sein Mund gleich einer roten Frucht auf und die Sterne erglänzten über seiner sprachlosen Trauer. Seine Träume erfüllten das alte Haus der Väter. Am Abend ging er gerne über die verfallenen Friedhof, oder er besah in dämmernden Totenkammer die Leichen, die grünen Flecken der Verwesung auf ihren schönen Händen. An der Pforte des Klosters bat er um ein Stuck Brot; der Schatten eines Rappen sprang aus dem Dunkel und erschreckte ihn. [...] Wenn der Herbst kam, ging er, ein Helseher, im brauner Au. O die Stunden wilder Verzückung, die Abende am grünen Fluß, die Jagden. O, die Seele, die leise das Lied des vergilbten Rohrs sang; feurige Frömmigkeit. Stille sah er und lang in die Sternenaugen der Kröte, befühlte mit erschauernden Händen die Kühle des alten Steins und besprach die ehrwürdige Sage des blauen Quells. [...] Am Heimweg traf er ein unbewohntes Schloß. Verfallene Götter standen im Garten, hintrauernd am Abend. Ihm aber schien: hier lebte ich vergessene Jahre. Ein Orgelchoral erfüllte ihn Gottes Schauern. Aber in dunkler Höhle verbrachte er seine Tage, log und stahl und verbarg sich, ein flammender Wolf, vor dem weißen Antlitz der Mutter. O, die Stunde, da er mit steinernem Munde im Sternengarten hin sank, der Schatten des Mörders über ihn kam. Mit purpurner Stirne ging er ins Moor und Gottes Zorn züchtigte seine metallenen Schultern; o, die Birken im Sturm, das dunkle Getier, das seine umnachteten Pfade mied. Haß verbrannte sein Herz, Wollust, da er im grünenden Sommergarten dem schweigenden Kind Gewalt tat, in dem strahlenden sein umnachtetes Antlitz erkannte. Weh, des Abends am Fenster, da aus purpurnen Blumen, ein gräulich Gerippe, der Tod trat. O, ihr Türme und Glocken; und die Schatten der Nacht fielen steinern auf ihn.⁵⁸

I vari versanti stilistici paralleli e simmetrici trovano un completamento verticale, quasi un appianamento trascendentale, nel culto morboso degli sfavillanti contrasti *fisiologici* ed *organici* che si accendono di repentini bagliori *espressionisti* e disintegrano il fronte lineare delle compassate e residuali stratificazioni *ideologiche*. Tra di esse spicca la contrapposizione cruciale tra *religione rivelata e rituale*, insoddisfacente e imbelli a redimere lo

⁵⁸ *Traum und Umnachtung*, HKA I, pp. 147-148.

smarrito ed errabondo esule, estraneo al mondo, e *metempsychosi mistica e ierofanica*, che guida sotto forma di una perturbante ed alienante, ma surrettiziamente rassicurante e immunizzante *chiaroveggenza* spirituale, il pellegrino inconsolabile e atterrito dalla brutalizzante istintività insita nel brancolamento perenne nell'oscurità indistricabile che avvolge la sua meta definitiva. Ci riferiamo alla soppressione del corrispettivo speculare post-edenico che permette una ricongiunzione scalare e teosofica dell'io residuale paradisiaco con la propria omogeneità originaria, adombrata dalla epurazione del *caos babelico* della dannazione, impersonato minacciosamente dall'impassibile ed imperscrutabile *volto pietrificato*, torturante e implacabilmente deterrente per ogni barlume orfico, della apparizione spettrale materna. Questo simulacro terribile svolge, per altro, una funzione probatoria, alla stessa stregua dell'ancipite enigma della Sfinge, risolvibile solo mediante la morte, intesa da Trakl come proiezione regressiva della coscienza alle soglie aurorali ed ai precordi ancestrali della vita biopsichica. La figura impietrita che raffigura la irrevocabilità della esecrazione divina viene detronizzata surrettiziamente dalle brucianti e narcotizzanti visioni estatiche e edeniche, propedeutiche alla trascendenza regressiva del derelitto e devitalizzato essere senziente e gloriosamente propiziatorie per la restaurazione del *cosmo primordiale*⁵⁹. Trakl getta un ponte levatoio palindromo ma instabile tra la *dannazione satanica* e la *elevazione santificante*, esaltando il sentimento subliminale dell'afflato cosmico irraggiungibile, grazie alla percezione arcana delle incrinature operate dalla anamnesi platonica dello stadio soprannaturale nel muro compatto della realtà tangibile, prosaica e caotica, ma ancora attraversata dalla spirante presenza del nume, immagine ristoratrice della resipiscenza e reminiscenza iconica della divinità estinta e disertata dal peccatore originale. Lo spirito sovranaturale e metafisico che aleggia nell'atmosfera allucinata e corrusca dell'ambientazione paesaggistica inebria la figura umana errabonda e sconvolta di una rianimante esaltazione dionisiaca, voluttuosamente e strenuamente cullata, evocata più che autenticamente assaporata, nella contemplazione ambivalente, oscillante tra i due antipodi coincidenti nell'archetipo antropologico primigenio del *Hafß* e della *Wollust*, dell'ammaliante ma scongiurabile doppio speculare e scismatico (*Sein umnachtetes Antlitz*), ottenebrato e dissociato, rampollato malignamente dalla diaspora secolare rispetto alla *Ur-Seele* sinodale e anodina.

⁵⁹ Cfr. *ivi.*, p. 14.

La figura traghettatrice chiave tra le due sponde della concezione ieratica bifronte trakliana va identificata in un'unità lessicale polisemantica che spicca per la sua frequenza martellante e per la sibillina incisività iconografica e che si defila nelle zone più marginali della struttura testuale, mantenendo inalterata una folgorante, deflagrante carica figurale ed adattandosi con movenze metamorfiche insospettabili al mutare proteiforme degli scenari simbolici: l'*angelo*⁶⁰. Questa entità è tuttavia connotata da sfumature semantiche estranee alla tradizione cristiano-platonica e risalenti a ritroso fino alle più remote e ancestrali matrici religiose politeistiche pagane; la apparizione angelica viene abilitata da Trakl al transito non solo tra la sfera terrestre e il globo cosmico, ma anche tra il "divino" e il "diabolico", all'insegna di uno spiritismo animistico dirottato sulla soglia estrema dell'agnosticismo religioso da incessanti spinte mas-ipno-trasendenti irrisolte e vertiginosamente rovesciate nell'abisso speculare dell'*horror vacui* abissale e cataclismico. Presenza creata, appartenente alla classe superiore dell'ordinamento celeste, ma pur sempre soggetta alle limitazioni etiche e ontologiche tipiche dell'entità imperfetta e parzialmente soggetta alla legge degradante del divenire, l'angelo viene assorbito dal perturbamento fenomenico e soccombe all'imprigionamento nella sfera sensibile, che lo defrauda della componente profetica e purificatrice e lo priva di quell'aura profetica che, all'interno della iconografia cristiana, ne designa il ruolo di araldo evangelico della grazia divina. Il declassato messaggero celeste asseconda tacitamente e apaticamente i precipitevoli inabissamenti infernali e le fulminee combustioni estasiati dell'*ens inops*, senza avere alcuna facoltà di intercessione presso il trascendente e senza comunicare annunciazioni salvifiche, anzi attestando la propria muta interferenza su di un livello comunicativo neutro, interrotto, addirittura, solo da sporadiche escursioni iconoclaste in una glossolalia grottesca ed ermetica ad un tempo e da raggelanti metamorfosi negromantiche e anticristiane che lo conducono sulla soglia estrema dell'antonimo luciferino⁶¹. Questo processo di ideazione iconografica permane costante almeno per un lungo arco della parabola lirica ellittica e intermittente che imprime vertiginose oscillazioni sismografiche allo spettro policromatico della semasiologia religiosa e culturale insita

⁶⁰ Si confrontino tra loro G. Dolei, *L'eredità della lirica trakliana*, cit., p. 141; E. Pothhoff, *Georg Trakl: "De profundis". Salmo e poesia* in F. Cercignani (a cura di), *Studia Trakliana*, cit., pp. 162-163; S. Zecchi, *Metafora e metamorfosi in Georg Trakl* in F. Cercignani (a cura di), *Studia trakliana*, cit., pp. 178-179.

⁶¹ Cfr. *Menschliche Trauer Erste Fassung*, HKA I, vv.23-24, p. 369; *Rosenkranzlieder*, HKA I, vv.22-24, p. 58; *Im Dorf*, HKA I, vv.35-36, p. 64; *Nachtlied III*, HKA I, vv.8-9, p. 68; *Sebastian im Traum*, HKA I, vv.51-55, p. 90; *Geburt II*, HKA I, vv.9-10; 13-15, p. 115.

nel patrimonio immaginale trakliano, culminante nel colore più prossimo alla redenzione cosmica della monocroma anima peccatrice: l'*azzurro*⁶². Una svolta epocale sopravviene grazie alla sveltante e eclatante sigla mistica della palingenesi, per così dire, sbalzata in soprarilievo, oltre ogni orizzonte salvifico cristiano e biblico, nella triade di componimenti liturgico-messianici che concludono idealmente la miriade di infinitesimali stazioni poetiche della rappresentazione iconografica del proprio vissuto fantastico, trasfigurato e universalizzato: *Passion*, *Psalm* e il definitivo epicedio osannante all'aldilà pancosmico e prenatale, intitolato austeramente *De Profundis*⁶³:

Es ist ein Stoppenfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.
Er ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist –
Wie traurig dieser Abend.

Am Weiler vorbei
Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.
Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung
Und ihr Schoß harrt des himmlischen Bräutigams.

Bei der Heimkehr
Fanden die Hirten den süßen Leib
Verwest im Dornenbusch.

Ein Schatten bin ich ferne finsternen Dörfern.
Gottes Schweigen
Trank ich aus dem Brunnen des Hains.

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall.
Spinnen suchen mein Herz.
Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.

Nachts fand ich mich auf einer Heide,
Starrend von Unrat und Staub der Sterne.

⁶² Cfr. I. Porena, *La verità dell'immagine*, cit., pp. 37-42; J. Hilmann, *Alchemical Blue and the Unio Mentalis* in «Sulfur» I (1981), pp. 33-49.

⁶³ Cfr. *Passion Dritte Fassung*, HKA I, vv.1-29, p. 125; *Psalm, Zweite Fassung*, HKA I, vv.1-37, pp. 55-56; *De profundis II*, HKA I, vv.1-21, p. 46. Cfr. anche *Trompeten*, HKA I, vv.1-8, p. 47. Su *De profundis* si consulti E. Potthoff, *Georg Trakl: "De profundis". Salmo e poesia*, cit., pp. 156-163.

Im Haselgebüsch
Klangen wieder kristallne Engel.⁶⁴

In questo memorabile salmo penitenziale dell'umanità sinottica e corale, intonato per ingraziarsi la rinascita cosmica, mediante la catarsi del *silenzio* mistico e il disincanto dell'*eclissi* assoluta del divino, Trakl fa balenare la visione di un alter ego disilluso dalle apparenze seduttrici del mondo e ormai votato irrevocabilmente alla depurazione anacoretica, in vista dell'incombente epicedio dell'illusoria dottrina panteistica, preconizzato dall'allusivo *tramonto* solare, che prelude alla apocatastasi figurale *notturna* del fenomenico⁶⁵. L'essere creato è quindi esclusivamente consacrato alla ricerca ermeneutica di una soteriologia alternativa, imbevuta di orfismo panico e di metempsicosi teosofica, in grado di captare non più l'apparizione di una divinità siderea e impassibile, bensì una folgorante e demistificante *ierofania*. Rispetto alla impraticabile redenzione cristiana, inficiata dalla compromissoria e aberrante rivelazione del *sacro* mediante una chimerica e degradante incarnazione nel *profano*⁶⁶, la redenzione propiziata dall'annullamento espiatorio della identità umana, occultato nella teofania mancata della *luce* e nella attesa escatologica della *epochè fenomenologica* del *silenzio*, si staglia in tutta la sua marmorea visività ed è certamente più vivida e coinvolgente della algida e obnubilante ipostasi della *croce* cristiana, deprivata di facoltà taumaturgiche dal calare apocalittico e plumbeo, cioè destinato ad assorbire in un eternante vortice *nero* tutte le sfumature cromatiche del divenire, della *notte* panica⁶⁷. Trionfa incontrastata la palindroma transitività del percorso metamorfico-evolutivo che scandisce il *ciclo anulare biologico-naturale*, destinato a congiungere i poli estremi ed antipodici della *nascita pre-conscia* e della *morte post-conscia*, anticipazione della vita dopo la morte, in cui si consacrerà la suprema *unione matrimoniale ermafrodita*, eterna e integrale, del polo *sororale* e del polo *fraterno*⁶⁸. La prospezione mitica dell'agognato *limbo* metastorico ed iperuranico è, a sua volta, riconducibile all'origine *aripsichica* e sincretistica della vita cosmica, recuperata *in extremis* mediante un'ennesima e definitiva versione, rischiarata e allietata dall'ireni-

⁶⁴ *De profundis*, HKA I, vv.1-21, p. 46.

⁶⁵ Cfr. Sul *nero* e la *notte* si rimanda a I. Porena, *La verità dell'immagine*, cit., pp. 23-27; sul *tramonto* cfr. M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, cit., pp. 56 segg.

⁶⁶ Cfr. S. Zecchi, *Metafora e metamorfosi in Georg Trakl*, cit., pp. 177-182.

⁶⁷ Si segnala E. Lachmann, *Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls*, Salzburg, 1954, *passim*, in particolare per l'equazione pagana e orfica *notte-morte*, pp. 177 segg.

⁶⁸ Cfr. C. G. Jung, *Psicologia dell'archetipo del fanciullo* in Id., *Opere*, Torino, 1980-1982, IX, pp. 166-171.

simo animistico e dal pansofismo spiritualistico trakliano, della «crocifissione pagana al contrario»; esperienza prosternante ma nel contempo esaltante, subita, pur di reimpossessarsi della essenza *eterea* e *ubiqua* dell'*anima migratrice* e eternamente felice, da Don Giovanni, protagonista del sulfureo frammento tragico che descrive in toni celebrativi e mistici la dipartita dal mondo delle ombre terrene di questo «daimon partorito dal nulla, antropoide sfingeo nato dal soffio di Pan contro l'etica cristiana»⁶⁹.

⁶⁹ A. Zignani, *Nota al testo* in G. Trakl, *Barbablù. Drammi per marionette. Prose*, cit., p. 129. Cfr. anche i frammenti tradotti in prosa del monologo finale tratto dalla abbozzata tragedia in tre atti *Don Juans Tod. Eine Tragödie in 3 Akten*, III, *Zweite Fassung*, HKA, vv.9-40 [ricostruzione approssimativa della successione dei versi da parte del curatore, con distinzione tra la numerazione originaria e quella risultante dal manoscritto lacunoso], pp. 452-453.

Sezione curata

dal Forum Austriaco di Cultura a Milano

IL FORUM AUSTRIACO DI CULTURA

A MILANO

Piazza del Liberty 8

I-20121 MILANO

Tel. (02) 78 37 41 – 78 37 42

Fax: (02) 78 36 25

E-mail: mailand-kf@bmaa.gv.at

Il Forum Austriaco di Cultura a Milano, istituito nel 1993 (allora e fino a poco tempo fa come Istituto Austriaco di Cultura), ha sede nel Palazzo Liberty, Piazza del Liberty 8. Direttore: 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 Austriaco di Cultura milanese si estende dal Sudtirolo all'Emilia Romagna comprendendo il Trentino, il Friuli-Venezia-Giulia, il Veneto, la Lombardia, il Piemonte, la Valle d'Aosta e la Liguria. Con la fondazione di questa rappresentanza il Governo austriaco ha voluto dare particolare risalto all'importanza della città di Milano quale centro culturale nonché agli stretti legami culturali esistenti tra le regioni confinanti dell'Italia e dell'Austria. Il Forum ha il fine di diffondere la conoscenza della cultura austriaca in tutti i suoi aspetti storici e presenti: la letteratura, le arti, il pensiero scientifico e filosofico, la storia, le strutture politiche e sociali nonché le tradizioni popolari. Le attività del Forum, svolte in stretta collaborazione con istituzioni ed enti italiani, contemplano una grande varietà di manifestazioni culturali – come conferenze, convegni, mostre, concerti, letture ecc.

Il Forum Austriaco di Cultura 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 AUSTRIACO DI CULTURA A MILANO
NEL 2003

LETTERATURA (letture, presentazione di libri ecc.)

Lettura bilingue: Gerhard Kofler legge dal suo volume “Poesie von Meer und Erde” / “Poesie di mare e terra”

Verona, 24.03.2003

Milano, 25.03.2003

In collaborazione con: Università degli Studi di Verona

Lettura bilingue: Hans Raimund legge dalle sue opere nell'ambito della manifestazione “Poeti Europei del '900 – X Edizione”

Milano, 31.03.2003

In collaborazione con: Piccolo Teatro di Milano

Presentazione del libro: “Hermann Broch. Autobiografia Psicica” con Roberto Rizzo, Giorgio Cusatelli e Vittorio Volterra

Milano, 2.04.2003

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Lettura in tedesco: Julian Schutting liest aus eigenen Werken

Milano, 10.04.2003

In collaborazione con: Università Cattolica del Sacro Cuore Milano

Presentazione della pubblicazione: “Das Leben in den Worten ~ die Worte im Leben. Eine symptomatische Lektüre als Literatur- und Lebensforschung zu Evelyn Schlag, Marianne Fritz, Marlene Streeruwitz con Riccarda Novello

Milano, 23.04.2003

In collaborazione con: Università degli Studi di Milano, Sezione di Germanistica

Lettura e Presentazione del libro “Kaltes Fleisch” di Eva Rossman
Meran, 7.05.2003

In collaborazione con: Folio Verlag e Buchhandlung Poetzelberger, Meran

Lettura e presentazione del libro: “Die englischen Jahre” / “Gli anni
inglesi” di Norbert Gstrein
Milano, 6.06.2004

In collaborazione con: Libreria Feltrinelli

Lettura e presentazione del libro: “Die letzte Welt” / “Il mondo estremo”
di Christoph Ransmayr
Mantova, 4.09.2003

In collaborazione con: Festivaletteratura Mantova

Lettura e presentazione del libro: “Die Summe der Tage” / “La somma
dei giorni” di Alfred Kolleritsch. Con Riccarda Novello (Trieste)
Forum Austriaco di Cultura, 29.10.2003

Presentazione del libro: “Friedrich von Hayek e la Scuola Austriaca di
Economia” di Ulrike Babic, Pierluigi Porta, Enrico Colombatto e Lorenzo
Infantino

Forum Austriaco di Cultura, 5.11.2003

Presentazione del libro: “Quando eravamo liberi” di Jozef Miklosko
Con Guido Gambetta (Università di Bologna) e Maximilian Pammer (Ex
Ambasciatore dell’Austria nella Slovacchia)

Milano, 19.11.2003

In collaborazione con: Società Umanitaria e Rotary Club International

Presentazione del libro: “Die göttliche Ordnung der Begierden”/
“L’ordine divino dei desideri” di Evelyn Schlag

Milano, 4.12.2003

In collaborazione con: Teatro dei Filodrammatici, Goethe Institut, Centro
Culturale Svizzero

Concerto e recitazione con Tobias Moretti: Un’insolita serata Tirolese.
Recitazioni di H. C. Artmann, Norbert C. Kaser, Georg Kreisler
Milano, 17.12.2003

In collaborazione con: Università Statale di Milano

MOSTRE

Mostra personale di Regina Hübner: “Anonymus dedicated to Vally”

Venezia, 26.04. – 26.05.2003

In collaborazione con: Oratorio di San Ludovico, Galleria Nuova Icona

Mostra “Adalbert Stifter – Un mondo terribilmente bello” nell’ambito del convegno internazionale di studi “Österreich-Italia. Lingua, Letteratura, Cultura”

Udine, 15.05. - 15.06.2003

In collaborazione con: Università degli Studi di Udine, Assessorato alla Cultura dell’Alta Austria e dell’Adalbert Stifter-Institut di Linz

Mostra “All we need is love”

Milano, 13.05. - 17.06.2003

In collaborazione con: Artoteca O’ (associazione non profit per la promozione delle ricerche artistiche)

Mostra “40 anni di «mito absburgico»” nell’ambito del convegno internazionale di studi “Österreich-Italia” Lingua, Letteratura, Cultura

Udine, 28.05. - 27.06.2003

In collaborazione con: Università degli Studi di Udine, Musil-Institut dell’Università di Klagenfurt, Biblioteca Civica “Vincenzo Joppi”

Mostra itinerante su Ingeborg Bachmann 1926-1973: “Scrivere contro la guerra”

Udine, 19.12. – 2003 - 13.01.2004

In collaborazione con: Università degli Studi di Udine, Dipartimento di Lingue e Letterature Germaniche e Romanze

TEATRO

Rappresentazione di “Gala Nestroy” / “Nestroy Gala” di Peter Turrini
Cividale del Friuli, 19.-27.07.2003

In collaborazione con: “Mittelfest”

CINEMA

Presentazione del film “Die Pianistin” / “La pianista”, secondo il romanzo di Elfriede Jelinek
 Forum Austriaco di Cultura
 Milano, 23.01.2003

Presentazione di “Dichtung und Wahrheit” di Peter Kubelka, nell’ambito della manifestazione “Cinema e Pensiero. Peter Kubelka. La sua opera completa”
 Bologna, 9.-16.10.2003
 In collaborazione con: Associazione Culturale Italia-Austria di Bologna, Cineteca Bologna, Comune di Bologna

CONVEGNI, CONGRESSI, SEMINARI, TAVOLE ROTONDE

Convegno “Il nuovo Antisemitismo”
 Partecipante austriaco: Robert Menasse
 Palazzo Ducale di Genova, 26.01.2003
 In collaborazione con: Centro Culturale Italo Austriaco di Genova

Simposio “Filosofia in Austria: tra psicologia ed arte. La scuola di Graz di Alexius von Meinong”
 Partecipanti: Raimondo Cubeddu, Venanzio Raspa, Mauro Antonelli, Carlo Monaco, Giovanni Giorgini, Vittorio Riguzzi e Renzo Canestrari
 Bologna, 11.03.2003
 In collaborazione con: Associazione Culturale Italia-Austria di Bologna

Convegno internazionale di studi “Österreich – Italia. Lingua, Letteratura, Cultura”
 Partecipanti austriaci: Prof. Anne Betten (Università Salisburgo), Prof. Karlheinz Rossbacher (Salisburgo), Prof. Hubert Lengauer (Klagenfurt), Prof. Armin Eidherr (Salisburgo), Prof. Arno Duisini (Vienna), Prof. Richard Schrodtr (Vienna), Prof. Hannes Scheutz (Salisburgo), Prof. Werner Zillig (Innsbruck), Prof. Rudolf Muhr (Graz), Prof. Wolfgang Hackl (Innsbruck), Prof. Rudolf Muhr (Graz), Prof. Sieglinde Klettenhammer (Innsbruck), Prof. Helga Mitterbauer (Graz), Prof. Wolfgang Müller-Funk (Vienna), Prof. Primus Heinz Kucher (Klagenfurt), Prof.

Doris Moser (Klagenfurt), Prof. Bernhard Fetz (Vienna), Prof. Eberhard Sauer mann (Innsbruck), Prof. Manfred Mittermayer (Salisburgo), Prof. Paul Portmann (Graz), Prof. Hans Moser (Innsbruck), Prof. Wendelin Schmidt-Dengler (Vienna)

Udine, 28. – 31.05.2003

In collaborazione con: Università degli Studi di Udine

Dipartimento di Lingue e Letterature Germaniche e Romanze

Österreichische Gesellschaft für Germanistik

Associazione Biblioteca Austriaca

Convegno “Hugo Wolf e la sua poesia”

Partecipanti austriaci: Leopold Spitzer, Università di Musica di Vienna

Erba, 15. - 16.11.2003

In collaborazione con: Fondazione Festival Autunno Musicale

CONFERENZE

Conferenza di Carlo Monaco e Vittorio Riguzzi “Der Einfluss des Wiener Kreises und der österreichischen Kultur vom Anfang des 20. Jahrhunderts auf die Dramaturgie von Luigi Pirandello”

Bologna, 10.01.2003

In collaborazione con: Associazione Culturale Italia-Austria di Bologna

Conferenza di Gabriella Rovagnati (Milano) “Comicità mortale: Il teatro di Thomas Bernhard”

Forum Austriaco di Cultura a Milano, 22.01.2003

Conferenza di Karl Stuhlpfarrer (Klagenfurt) “Theodor Herzl e la nascita del sionismo”

Museo Ebraico di Bologna, 19.02.2003

In collaborazione con: Associazione Culturale Italia-Austria di Bologna

Conferenza di Carlo Sini (Milano) “Musil e Husserl, testimonianza a Vienna. Della crisi dell’Europa”

Forum Austriaco di Cultura a Milano, 19.02.2003

Conferenza di Giancarlo Ricci (Milano)

“Freud e l’archeologia dell’anima”

Forum Austriaco di Cultura a Milano, 26.02.2003

Conferenza di Kurt Bartsch (Graz) “Das Produktiv negative zur eigenen Heimat (Robert Schindel) Anmerkungen zu zeitgenössischer österreichischer Literatur”

Università Cattolica di Milano, 3.04.2003

Conferenza di Maria Teresa Dal Monte (Venezia) “Schnitzler e Herzl. Un rapporto importante quanto complesso”

Milano, 21.05.2003

Forum Austriaco di Cultura

Conferenza di Angelo Ara (Pavia) “Italien und Österreich (1861-1918): eine Erbfeindschaft und eine Vernunftfehe” / “Italia e Austria (1861-1918): inimicizia ereditaria e matrimonio di convenienza” nell’ambito del convegno internazionale di studi “Österreich-Italia. Lingua, Letteratura, Cultura”

Udine, 29.05.2003

In collaborazione con: Università degli Studi di Udine, Associazione Italiana di Germanistica, Österreichische Gesellschaft für Germanistik, Associazione Biblioteca Austriaca

Conferenza di Marino Freschi (Roma) “Die Rezeption österreichischer Literatur in Italien” / “La ricezione della letteratura austriaca in Italia” nell’ambito del convegno internazionale di studi “Österreich-Italia. Lingua, Letteratura, Cultura”

Udine, 29.05.2003

In collaborazione con: Università degli Studi di Udine, Associazione Italiana di Germanistica, Österreichische Gesellschaft für Germanistik, Associazione Biblioteca Austriaca

Conferenza di Hubert Lengauer (Klagenfurt) “Italien in der österreichischen Literatur” / “L’Italia nella letteratura austriaca” nell’ambito del convegno internazionale di studi “Österreich-Italia. Lingua, Letteratura, Cultura”

Udine, 29.05.2003

In collaborazione con: Università degli Studi di Udine, Associazione Italiana di Germanistica, Österreichische Gesellschaft für Germanistik, Associazione Biblioteca Austriaca

Conferenza di Hans Moser (Innsbruck) “Plurizentrismuskonzept und österreichisches Deutsch – eine Bilanz” / “Tedesco austriaco e

concezione pluricentrica: un bilancio”, nell’ambito del convegno internazionale di studi “Österreich-Italia. Lingua, Letteratura, Cultura” Udine, 30.05.2003

In collaborazione con: Università degli Studi di Udine, Associazione Italiana di Germanistica, Österreichische Gesellschaft für Germanistik, Associazione Biblioteca Austriaca

Conferenza di Antonie Hornung (Modena) “Die Bedeutung eines plurizentristischen Ansatzes für die italienische Deutschdidaktik auf Universitätsstufe und in der LehrerInnenausbildung” / “Il significato di un approccio pluricentrico nella didattica dell’insegnamento del tedesco in Italia: l’Università e la formazione dei docenti”, nell’ambito del convegno internazionale di studi “Österreich-Italia. Lingua, Letteratura, Cultura” Udine, 30.05.2003

In collaborazione con: Università degli Studi di Udine, Associazione Italiana di Germanistica, Österreichische Gesellschaft für Germanistik, Associazione Biblioteca Austriaca

Conferenza di Wendelin Schmidt-Dengler (Wien) “Der lange Atem der österreichischen Literatur. Monolog mit den anderen” / “Il grande respiro della letteratura austriaca. Monologo con gli altri”, nell’ambito del convegno internazionale di studi “Österreich-Italia. Lingua, Letteratura, Cultura”

Udine, 30.05.2003

In collaborazione con: Università degli Studi di Udine, Associazione Italiana di Germanistica, Österreichische Gesellschaft für Germanistik, Associazione Biblioteca Austriaca

Conferenza di Quirino Principe “Hugo Wolf. Musica e Poesia come radicale negazione del mondo”

Forum Austriaco di Cultura a Milano, 11.06.2003

Conferenza di Alberto Destro (Bologna) “I primissimi racconti di Rilke”

Forum Austriaco di Cultura a Milano, 18.06.2003

Conferenza di Vincent Lombardo (Milano) “Nel giardino delle apparenze. La sinfonia ‘Lirica’ di Alexander Zemlinsky & Rabindranath Tagore”

Forum Austriaco di Cultura a Milano, 25.06.2003

Conferenza di Luigi Reitani “Ingeborg Bachmann 1926-1973: La voce dell’utopia”

Forum Austriaco di Cultura a Milano 15.10.2003

Conferenza di Fausto Cercignani “Joseph Roth e la rivolta del suo Giobbe”

Forum Austriaco di Cultura a Milano, 22.10.2003

Conferenza di Claudia Razza “Robert Musil – sceneggiatore della Fenomenologia”

Forum Austriaco di Cultura a Milano, 12.11.2003

Conferenza di Carlo Sini “Wittgenstein e Freud”

Forum Austriaco di Cultura a Milano, 3.12.2003

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