

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca XIII

Walter Toman • Albert Drach • Franz Innerhofer • Gerhard Fritsch
Elfriede Jelinek • Ingeborg Bachmann • Gernot Wolfgruber
Arthur Schnitzler • Rainer Maria Rilke • Waltraud Anna Mitgutsch
Hugo von Hofmannsthal • Franz Kafka

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. XIII (2005)

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 XIII

Walter Toman • Albert Drach • Franz Innerhofer • Gerhard Fritsch
Elfriede Jelinek • Ingeborg Bachmann • Gernot Wolfgruber
Arthur Schnitzler • Rainer Maria Rilke • Waltraud Anna Mitgutsch
Hugo von Hofmannsthal • Franz Kafka

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

- Wolfgang Nehring – *Der Prinz Eugen und Maria Theresia. Wiederbelebte Geschichte und Gedächtnis bei Hofmannsthal im Ersten Weltkrieg* p. 9
- Stefano Giordani – *L'episodio di Nikolaj Kusmitsch nei «Quaderni di Malte Laurids Brügge». Una rilettura* p. 23
- Klaus Zelewitz – *«Österreichische Literatur», im 21. Jahrhundert? – eine Zwischenbilanz* p. 49
- Anton Reininger – *Il problema dell'emancipazione individuale in una società repressiva. Il neorealismo austriaco negli anni settanta e ottanta* p. 69
- Alessandra Schininà – *Tradition und Zeitkritik in der österreichischen Erzählliteratur nach 1945* p. 119
- Fausto Cercignani – *Vivere e domandare. Kafka e la ricerca della verità* p. 143
- Evelyne Polt-Heinzl – *Der österreichische Autor Walter Toman. Eine Einladung zur Wiederentdeckung* p. 157
- Paola Gheri – *Il monologo muto della Signorina Else. Considerazioni su «Fräulein Else» di Arthur Schnitzler* p. 171
- Hermann Schlösser – *Das schöne Ganze - die beunruhigenden Stellen. Beobachtungen zu Albert Drachs literarischem Umgang mit der Sexualität* p. 187

Sezione curata dal Forum Austriaco di Cultura a Milano

Il Forum Austriaco di Cultura a Milano p. 199

*Manifestazioni varie organizzate dal Forum Austriaco di Cultura a
Milano nel 2004* p. 203

Wolfgang Nehring
(Los Angeles)

*Der Prinz Eugen und Maria Theresia
Wiederbelebte Geschichte und Gedächtnis bei Hofmannsthal
im Ersten Weltkrieg*

“Gedächtnis”, oder “Memory”, ist eine Ikone, die seit einigen Jahren in akademischen Gefilden auf beiden Seiten des Atlantik heiß und glühend verehrt wird. Sie scheint im Literaturbetrieb zunehmend den Begriff der Geschichte in den Schatten zu stellen bzw. als eine Art “angewandter Geschichte” die bloße Historie ins individuell oder gemeinschaftlich Bedeutende zu steigern. Während das Interesse der Gedächtnisforschung sich primär an Erinnerungen und Reflexionen über den Holocaust entzündet hat, läßt sich unschwer demonstrieren, daß dieser neue Zugang zur historischen Vergangenheit, diese Hochachtung vor Gedächtnis und Erinnerung älteren Ursprungs ist und sich immer da zeigt, wo historische Personen und Ereignisse den Bedürfnissen der Gegenwart entgegenzukommen scheinen. Hofmannsthals Hinweise auf den Prinzen Eugen und die Kaiserin Maria Theresia wollen nicht Historie vermitteln, sondern Vorbilder für die eigene Zeit aufstellen.

Hofmannsthals Arbeiten über den Prinzen Eugen entstanden in den Jahren 1914/15, der Essay über Maria Theresia 1917. Es sind – nicht nur vom Datum her – Beiträge zur Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg. Der Dichter gehört zu denjenigen, die den Krieg, wenn nicht begrüßt¹, so doch vorbehaltlos gerechtfertigt haben. Er hat das «Ungeheure» des Augenblicks mit Ehrfurcht und Schauer in Aufrufen, Kommentaren, Interpretationen zu beschwören und zu ergründen gesucht und wollte bei dem gewaltigen Aufbruch, den er sah, unbedingt dabei sein. Wie paßt das

¹ So z.B. Hofmannsthals Freund Hermann Bahr, der den Krieg mit «geweihten» Augen angesehen und dreifach «gesegnet, gesegnet, gesegnet» hat. Für die Nachwelt aufbewahrt von dem Bahr-Gegner Karl Kraus. Vgl. *Die Fackel*, 27. Jg., Dez. 1925, S. 30f.

zu dem empfindsamen Dichter der lyrischen Jugenddichtungen oder zu dem Kulturdichter und experimentellen Dramatiker nach der Jahrhundertwende? Was ihn faszinierte, scheint der Einbruch der Wirklichkeit in sein Leben gewesen zu sein, die Chance, persönlich in dem «wirklichen» Leben aufzugehen. «Wie ist alles eigene, einzelne ganz klein und weit weg in dieser Zeit», schreibt er am 7. Oktober 1914 an seinen Freund Eberhard von Bodenhausen, «und doch alles was mir lieb ist, ganz nah, in einem strahlenden unsagbaren Licht. Vierzig Jahre hat man gelebt und hat nicht gelebt, und nun lebt man»². Das wichtigste Anliegen in Hofmannsthals Frühwerk, und nicht nur im Frühwerk, sondern in seiner gesamten Produktion, ist die Verbindung des einsamen Individuums mit dem Leben, mit der Existenz, mit der überpersönlichen Wirklichkeit. Die Adjektive «lebendig» und «wirklich» gewinnen in den Kriegessays³ deshalb eine magische Ausstrahlungskraft. – Aber ist das Kriegserlebnis des Autors tatsächlich wirklicher, lebendiger als das ästhetische Jugendwerk? Als *Elektra*? Als *Der Rosenkavalier*? In seiner Frühzeit hat Hofmannsthal die Generation der modernen «Menschen, in den großen europäischen Städten verstreut», die er das «Bewußtsein» seiner Zeit nennt, zu repräsentieren gesucht⁴; jetzt, da er die Habsburger Monarchie, in der er wurzelt, in ihrem Dasein gefährdet sieht, erscheint ihm die Vergangenheit näher und gegenwärtiger; wieder fühlt er sich als Repräsentant, aber als Glied und Repräsentant einer nationalen-übernationalen Gemeinschaft. Vergangenheit und Geschichte der Menschen vegetieren nicht länger als vernachlässigtes Erbe, als abgelebtes Kulturgut, als unreflektiert Gewußtes im Bewußtseins-Keller der Modernität, sondern leuchten bedeutungsvoll auf; sie scheinen wichtig für das Selbstverständnis im Hier und Jetzt. Gelebte Vergangenheit, ins kollektive Gedächtnis zurückgerufene Geschichte sollen die Gegenwart befestigen, erneuern, sollen die überraschend hereingebrochenen Ereignisse und Erfahrungen erklären und mit Bedeutung versehen. Weil aber die Situation so neu ist, weil der Dichter noch weniger als die Habsburger Monarchie auf den Krieg vorbereitet ist, weil die Ideen

² Hugo von Hofmannsthal, Eberhard von Bodenhausen, *Briefe der Freundschaft*, Berlin 1953, S. 169.

³ Hofmannsthal hat während des Ersten Weltkriegs mehr als 20 Beiträge geschrieben, die den Krieg oder Österreichs Selbstverständnis im Kontext des Krieges zum Thema haben.

⁴ «Gabriele d'Annunzio», in: Hugo von Hofmannsthal *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, *Reden und Aufsätze I*, Frankfurt (Fischer-Taschenbuch) 1979, S. 175.

des Autors so wenig als die Kriegsziele seines Staates durchdacht, gestaltet, formuliert sind, begleitet er anfangs die Geschehnisse mehr mit beiläufigen Detailbemerkungen⁵ als mit zwingenden Kommentaren, mit mehr Pathos und vagen Beschwörungen der Größe des Augenblicks als mit tieferen Analysen. Das Wort «Geist» wird zum Fanal – aber je häufiger es gebraucht wird, desto weniger konkreten Gehalt scheint es auszudrücken. 1919 wird der Dichter gestehen, wie schwer es ihm und anderen geworden sei, recht eigentlich zu begreifen oder auch nur zu ahnen, «was Geist ist», und er wird versichern: «eine fast religiöse Scheu wird uns hinfort verbieten, einen so schwer errungenen Begriff zu prostituieren»⁶.

Hofmannsthal paßt sich im Anfang des Krieges mehr dem Diskurs der Zeit an, als daß er ihn formt. Wie so viele Zeitgenossen: Dichter, Philosophen, Wissenschaftler – Thomas Mann, Georg Simmel, selbst Sigmund Freud in den ersten Kriegsmonaten – erwartet der Autor von dem kriegerischen Aufbruch die Überwindung einer lähmenden Kulturkrise, von Stagnation und Richtungslosigkeit im öffentlichen Dasein, erhofft sich Selbstfindung für das Individuum und für die Gemeinschaft – die Erneuerung des geistigen Lebens. Von der Not des Augenblicks betroffen, von der geheimen Furcht vor einem schlechten Ende beunruhigt, trachtet der Dichter, Sinndefizite der Zeit durch rasche Sinnfindung zu kompensieren, für sich selbst wie für das Ganze, dem er sich zugehörig fühlt.

Höchstes Anliegen wird in diesem Zusammenhang das Ziel, die Monarchie, der er verbunden ist, als ein natürliches und unbedingt gerechtfertigtes Gebilde zu begreifen und zu vermitteln. Während des Weltkrieges tritt Hofmannsthals ästhetisches oder ästhetizistisches Europäertum gegenüber einem national begriffenen Austriazismus in den Hintergrund. Verleiht Hofmannsthal, wie es Roland Barthes in seiner Abhandlung über den Mythos beschreibt, historisch und politisch Gewordenem den Rang des Natürlichen und Ewigen⁷. Wird hier, wie Claudio Magris gegen den habsburgischen Mythos einwendet⁸, die Sublimierung einer problemati-

⁵ Vgl. «Appell an die oberen Stände», «Boykott fremder Sprachen?», «Unsere Fremdwörter» und ähnliche Texte. In: *Gesammelte Werke* (Anm. 4), *Reden und Aufsätze II*, 1979.

⁶ «An Henri Barbusse, Alexandre Mercereau und ihre Freunde», *Reden und Aufsätze II*, S. 464.

⁷ Vgl. Roland Barthes, *Mythologies*, selected and translated by Annette Lavers, 25th ed., New York 1991, S. 142.

⁸ Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Salzburg 1966. – Im Hofmannsthal-Kapitel seines Buches macht Magris auffällig wenig Gebrauch von den Kriegessays des Autors, die man durchaus kritisch im Sinne seiner These interpretieren könnte.

schen Wirklichkeit zum schönen Märchen versucht? Man kann die Fragen nicht ganz verneinen. Etwas Mythisches haftet Hofmannsthals Bemühungen um die Behauptung Österreichs – nicht nur gegenüber den Kriegsgegnern, sondern auch gegenüber den deutschen Verbündeten – zweifellos an. Doch Mythos ist, wenn man ihn nicht formalistisch als Sprachfigur versteht, wenn man ihn nicht dogmatisch als Verzerrung und Lüge verwirft, wenn man ihn nicht wie Barthes vornehmlich im Alltagsleben aufsucht – lebendig empfundene Vergangenheit, ist eine Art historisches Gedächtnis, das sich nicht primär um den Zusammenhang von Daten und Fakten sorgt, sondern Bilder und Symbole für spätere Zeiten entwirft. – Da im 19. Jahrhundert das Bewußtsein der eigenen Nationalität wichtigster Kriterium des Anspruchs auf Staatenbildung geworden ist⁹, sucht Hofmannsthal die von Nationalitäten-Konflikten geplagte österreichisch-ungarische Monarchie selbst als Nation zu fassen. In seiner mehrfach vor einem europäischen Publikum gehaltenen Rede «Österreich im Spiegel seiner Dichtung» wird die Nation mit Berufung auf den Historiker Leopold von Ranke ein «Auftrag von Gott» genannt¹⁰, und in diesem Sinn läßt sich der Vielvölkerstaat unschwer als Nation deuten. Zumindest wird Gott nicht leicht widersprechen.

Einer der wichtigsten Begriffe in Hofmannsthals Denken, nicht erst seit Kriegsbeginn, sondern bereits in dem Jahrzehnt vor dem Krieg wie auch ganz besonders in den Jahren danach, ist die Kategorie der «Notwendigkeit». Das Willkürliche, Zufällige, Überflüssige hat kein Lebensrecht, keinen Anspruch auf Bestand, das Notwendige dagegen muß als solches erkannt und bewahrt werden. Deshalb spricht Hofmannsthal so gern von höherer Bestimmung, von Schicksal und von einem Müssen. Vielleicht ist er in dieser Wertschätzung von Nietzsche beeinflusst, der in seiner zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* das Überflüssige zum «Feind des Notwendigen» erklärt und als notwendig nur gelten läßt, was «dem Leben dient»¹¹. Hofmannsthal könnte das im allgemeinen unterschreiben, aber für ihn kommt noch ein Aspekt hinzu. Notwendig ist nur, was die vordergründige Realität übersteigt, was einen überpersönlichen, transzendenten Sinngehalt gewährleistet. Und sein Ziel ist ein anderes als das Nietzsches. Während Nietzsche gegen die «so mächtige historische Zeitrichtung» an-

⁹ Vgl. Magris, der gegen den habsburgischen Mythos besonders einwendet, daß er die historische Entwicklung zum Nationalstaat verdrängt habe.

¹⁰ *Reden und Aufsätze II*, S. 21.

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta, Lizenzausgabe 1997, Bd. 1, S. 209.

schreibt¹², sucht Hofmannsthal im Historischen das Gültige, Überzeitliche, Lebendige auf. Wenn er sich der historischen Vergangenheit zuwendet, dann nicht wie Ranke um ihrer selbst willen, um zu wissen, «wie es wirklich gewesen ist»¹³. Die Gedächtnisforschung spricht seit Halbwachs, Bartlett, Nora, Assmann, Wertsch u.a.¹⁴ mit Überzeugung von kollektiver Erinnerung und kollektivem Gedächtnis. Die meisten Forscher scheinen sich jedoch darüber klar zu sein, daß es eine kollektive Erinnerung im strengen Sinn nicht gibt¹⁵, daß nur Individuen sich an Erfahrungen und Ereignisse erinnern können und daß der Terminus eine Art Metapher darstellt. Dennoch ist der Ausdruck in einer abgeleiteten Bedeutung sinnvoll. Erinnernte Inhalte können in einem Kollektiv leben und tradiert werden, somit einem Kollektiv zugehören. Außerdem weiß man heute, daß selbst die persönlichsten Erinnerungen durch die soziale Umwelt, die Dynamik von dieser oder jener Gruppe mitgeprägt sind. Für den Umgang mit historischer Vergangenheit empfiehlt sich eher der Begriff kollektives Gedächtnis oder mit Aleida und Jan Assmann «kulturelles Gedächtnis». Ein solches kulturelles Gedächtnis existiert meist nicht selbstverständlich, sondern es wird durch Gedenk-Anstöße und Gedenk-Orte erhalten oder oft auch erst ins Leben gerufen. Diese Aufgabe hat sich Hofmannsthal gesetzt: durch Erinnerung an österreichische Geschichte und Kultur möchte er den Zeitgenossen, den Gebildeten ebenso wie dem sogenannten “Volk”, zu Bewußtsein bringen, was Österreich im höheren Sinn ist und was in diesem Krieg auf dem Spiel steht.

Sein wichtigstes Projekt in diesem Zusammenhang ist die Begründung der *Österreichischen Bibliothek*. Innerhalb von zwei Jahren bringt der Dichter im Leipziger Insel-Verlag 26 Bände mit Quellen und Darstellungen österreichischen Wesens und österreichischer Literatur und Kultur heraus, die zeigen sollen, wie reich und differenziert sich das geistige und volkhafte Leben der Habsburger Monarchie entfaltet. Nicht nur die deutschsprachigen Gebiete, sondern auch das tschechische Böhmen und Ungarn kom-

¹² Ebd., S. 210.

¹³ Populäres Zitat, ursprünglich «wie es eigentlich gewesen ist», in *Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber*, 1824.

¹⁴ Vgl. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris 1950; Frederic C. Bartlett, *Remembering: A study in experimental and social psychology*, Cambridge 1932 + 1995; Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, 3 Bde., Paris 1984-92; Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, München 1997; James Wertsch, *Voices of Collective Remembering*, Cambridge, New York 2002.

¹⁵ Das große *Oxford Handbook of Memory* aus dem Jahr 2000, edited by Endel Tulving and Fergus Craik, enthält keinen Artikel über “collective memory”. Die Herausgeber konzentrieren sich ausschließlich auf Aspekte der experimentellen Psychologie.

men zu Wort¹⁶; denn es geht dem Autor darum, die Einheit des Vielvölkerstaates zu demonstrieren und die wechselseitigen Beziehungen, einschließlich aller Spannungen, als «lebensfördernde Konstellationen»¹⁷ sichtbar zu machen.

In Hofmannsthals Ankündigung der *Österreichischen Bibliothek* in der *Neuen Freien Presse*, kaum ein Jahr nach Kriegsausbruch, wird das Projekt in die Tradition der *Vaterländischen Blätter* des Grafen Stadion von 1809 gestellt und ausdrücklich als ein Unternehmen proklamiert, das Gedächtnis wecken will. «Nicht so gedächtnislos sollte Österreich sein, daß es bei jeder Wendung des geschichtlichen Lebensweges die aus den Augen verlor, die in früheren Geschlechtern in ihr Großes gewirkt und gewollt hatten»¹⁸. Andere Länder, meint Hofmannsthal, die Schweiz, die USA, Preußen gingen mit ihrer Vergangenheit viel aufmerksamer und respektvoller um und feierten die Verdienste ihrer Großen in Wort und Symbol. Aber der Autor hofft, auch in Österreich die «dumphen Erinnerungen» beleben zu können, denn wahrhaftes Leben ist seiner Ansicht nach «unzerstörbar» und kann «nicht völlig vergehen»¹⁹. Das Volk habe ein Bedürfnis nach dem Andenken «großer Männer und Taten»²⁰, an das sich anknüpfen läßt. So ist die *Österreichische Bibliothek* als etwas konzipiert, was Jan Assmann «geschuldete Erinnerung» nennt²¹, als ein Kanon dessen, was jeder wissen und im Gedächtnis behalten sollte und was in Hofmannsthals Buchreihe als «exteriorized memory»²², eine Art ausgelagertes Gedächtnis, schwarz auf weiß aufbewahrt wird. In Zeiten vor Michel Foucaults *Archéologie du savoir* (1969), vertraut Hofmannsthal auf Vergangenheit und Tradition, die zwar interpretierbar sind, aber Realität und Legitimität besitzen und keineswegs als Erfindung oder Fabrikation abgetan werden dürfen. – Man sagt gelegentlich, Vergangenheit bestehe doch immer nur dadurch, daß sie reflektiert werde²³, daß man sich auf sie bezieht, aber ebenso hat man auch von der Welt behauptet, sie existiere als Nicht-Ich nur von Gnaden des Ichs, bis die Realisten kamen und mit dieser Spitzfindigkeit aufräumten. Hofmannsthal scheint von solchen nach-Foucaultschen Zweifeln noch unberührt. Für ihn gibt es eine lebendige, unzerstörbare Vergangenheit.

¹⁶ Nr. 21 ist z.B. eine tschechische Anthologie, allerdings in deutscher Übersetzung.

¹⁷ In «Die österreichische Idee» (1917), *Reden und Aufsätze II*, S. 455.

¹⁸ «Österreichische Bibliothek. Eine Ankündigung», *Reden und Aufsätze II*, S. 432.

¹⁹ Ebd., S. 434.

²⁰ Ebd., S. 137.

²¹ Assmann (Anm. 14), S. 18.

²² Patrick Hutton, *History as an Art of Memory*, Hanover 1993, S. XII.

²³ Patrick Hutton u. a.

Ein besonderer Fokus von Hofmannsthals Austriazismus und seinem kulturellen Gedächtnis ist Franz Grillparzer. Hatte er den Dichter früher nur als einen unter vielen gewürdigt und sich gelegentlich sogar als sein Gegenbild begriffen²⁴, so wird der andere jetzt als österreichische Identifikationsfigur entdeckt. «In Grillparzer», heißt es, treffen wir von unserem reinen österreichischen Selbst eine solche Ausprägung, daß wir über die Feinheit und Schärfe der Züge fast erschrecken²⁵. Hofmannsthal glaubt angesichts der «Not der Zeiten» den Älteren erst richtig «und uns in ihm zu erkennen». Jede Erinnerung ist, wie die Gedächtnisforschung betont, von den Bedürfnissen der Gegenwart geprägt und – eine neue Interpretation der erinnerten Vergangenheit. Die Kriegssituation, das Verlangen nach Vorbildern, nach poetischer Nähe und Gemeinschaft verwandeln das Bild des bekannten Dichters und Griesgrams, so daß es anders erinnert und anders gedeutet wird als vorher. Grillparzer wird gleichsam zum Modell-Österreicher stilisiert, der über die Zeiten hinweg Gegenwartigkeit ausstrahlt.

Der Prinz Eugen und Maria Theresia sind die bedeutendsten politisch-historischen Persönlichkeiten, die Hofmannsthal ins Gedächtnis ruft: der eine ein genialer Krieger, Feldherr, Staatsmann, dem Österreich den Aufstieg zur europäischen Großmacht verdankt, die andere die vielleicht größte Herrscherpersönlichkeit der österreichischen Geschichte. Es ist sicher kein Zufall, daß der Dichter dem kriegerischen Prinzen in der frühen Phase des Krieges huldigt, als er noch unbedingt mit dem Erfolg der österreichischen Kriegsanstrengungen rechnen zu dürfen glaubt, während er Maria Theresia 1917 in den Mittelpunkt stellt, als sein Optimismus und sein Glaube an günstige Waffenentscheidungen müde geworden sind und ihm Friedensgedanken näher liegen.

Ein besseres Vorbild für die Gegenwart, einen überzeugenderen Gewährsmann für österreichische Kriegstüchtigkeit in einer weltgeschichtlichen Krise, für österreichischen Erfolg gegenüber einem scheinbar übermächtigen Gegner konnte Hofmannsthal nicht finden als Eugen von Savoyen, den Sieger über Türken und Franzosen. In seiner Begeisterung für den Helden vergißt der Dichter gelegentlich, daß Eugens Gegner, die Türken, im Ersten Weltkrieg Österreichs Verbündete sind und daß die alliierte Garantiemacht Serbiens, die übermächtige Bedrohung Österreichs, Rußland heißt. Da er auf die Türkenkriege als größte historische Ausein-

²⁴ Vgl. den undatierten Brief an seinen Vater (aus dem Jahr 1907) in Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, Wien 1937, S. 304.

²⁵ «Grillparzers politisches Vermächtnis», *Reden und Aufsätze II*, S. 405.

andersetzung aber nicht verzichten will und kann, da das große Erinnerungsbild in dem gegenwärtigen Kampf historisch und aktuell Kräfte, Stolz, Vertrauen, Durchhaltevermögen mobilisieren soll, spricht er künftig oft generalisierend von der «Gefahr aus dem Osten», die wieder andrängt. – Friedrich der Große soll den Prinzen Eugen den «eigentlichen Kaiser» in Österreich genannt haben²⁶. Hofmannsthal geht noch einen Schritt weiter: er nennt ihn schlichtweg den «größten Österreicher»²⁷.

Dreimal wird der «edle Ritter», der savoyische Österreicher vorgestellt oder aufgerufen: zunächst in den «Worten zum Gedächtnis des Prinz Eugen» in der *Neuen Freien Presse*, Weihnachten 1914, dann in einer Art Bilderbuch, Volksbuch, Kinderbuch, das parallel dazu entworfen wird und ein Jahr später im Druck erscheint. Schließlich ist dem Prinzen auch ein Quellenbuch in der *Österreichischen Bibliothek* gewidmet. Die Art, wie Hofmannsthal die Größe des Prinzen für die Gegenwart beschwört, entspricht dem, was Nietzsche «monumentale» oder «monumentalische» Historie nennt, nur ohne Nietzsches eher gehässigen Nebensinn, die Annahme, daß die meisten der vergangenen Größe nur huldigen, weil sie an Größe in der eigenen Gegenwart nicht glauben bzw. sie ablehnen²⁸. – Von den drei Äußerungen über den Prinzen Eugen erscheint das Kinderbuch am meisten geeignet, ein kollektives oder kulturelles Gedächtnis zu wecken, weil es einzelne Szenen aus Eugens Leben aufgreift und bewußt ins Anekdotische und legendär Einprägsame verwandelt. «Ich habe mir's grosse Mühe kosten lassen», schreibt Hofmannsthal an den befreundeten Paul Zifferer, «eine für den heutigen Moment wichtigste Gestalt unserer Geschichte einigermaßen ins Legendäre und Anekdotische zu bringen»²⁹. Freilich muß man zugeben, daß schon Hofmannsthals Quelle, Eduard von Vehses umfangreiche *Geschichte der deutschen Höfe*, das Geschichtliche dem Legendenhaften annähert. Hofmannsthal betont nicht nur das populär Fabelhafte, sondern er steigert zugleich das Patriotisch-Gemeinschaftsbildende und bindet politische Gedanken und Wünsche der Gegenwart in die Darstellung der Vergangenheit mit ein. Trotz der Einwen-

²⁶ In Edwin Dillmann *Maria Theresia* (München 2000, S. 26) nennt der Verfasser den Prinzen bei seinem Tod den «heimlichen Kaiser am österreichischen Hof, ohne sich auf eine Quelle für diese als Zitat gekennzeichnete Bezeichnung zu beziehen. Wahrscheinlich folgt er Eduard Vehse, der in seiner vielbändigen *Geschichte der deutschen Höfe* den Anspruch Friedrichs II. überliefert: Abteilung 2, Teil 6, S. 211.

²⁷ «Worte zum Gedächtnis des Prinzen Eugen», *Reden und Aufsätze II*, S. 376.

²⁸ Nietzsche (Anmerkung 11), S. 221-225.

²⁹ Zitiert nach der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe (KHA), *Sämtliche Werke XXVIII, Erzählungen 1*, hrsg. von Ellen Ritter, Frankfurt 1975, S. 264.

dungen von Rudolf Pannwitz und manchen anderen³⁰ war die Rezeption gut: schon bald wurde eine zweite Auflage nötig.

Der Essay «Worte zum Gedächtnis des Prinzen Eugen» in der *Neuen Freien Presse* ist geistig und intellektuell anspruchsvoller – freilich immer noch monumental genug, um mit dem Pathos eines Denkmals auf Leser oder Zuhörer zu wirken. Dietrich Harth spricht mit Beziehung auf Revolutionen von «mythopoietischen Symbolisierungsstrategien»³¹. Mythopoietisch und symbolisch wird die Gestalt des Prinzen zum Gleichnis für Österreichs Größe, in der eigenen Zeit und in der Gegenwart. Von Prinz Eugen zu wissen, meint Hofmannsthal, heißt in der Vergangenheit die Gegenwart aufsuchen. – Die Würdigung des Prinzen scheint als Rede konzipiert, die nicht darstellen, sondern «an Großes erinnern» will³², obwohl nicht bekannt ist, daß Hofmannsthal die «Worte zum Gedächtnis des Prinzen Eugen» irgendwo vorgetragen hätte. Die Einleitung hat noch den vag schweifenden, abstrakten, lebensphilosophisch aufgeladenen Ton der frühen Kriegessays. Doch der historische Gehalt gibt dem Beitrag mehr Form und Substanz. Der Dichter erinnert an die «Schwungkraft des Genies» in dem Feldherrn, der in 24 Schlachten, 7 sogenannten «Hauptschlachten», den Türken Ungarn abnahm, Süddeutschland und das obere Italien gewann und vor allem, «Tat aller Taten» – und höchst aktuell im Ersten Weltkrieg – sich gegen eine gewaltige Übermacht behauptend, Belgrad eroberte, an dem die gegenwärtigen Truppen sich gerade die Zähne ausgebissen hatten. Aber Hofmannsthal preist nicht nur den Feldherrn, sondern erinnert ebenso ausführlich – und weniger leicht verifizierbar – an den Staatsmann Eugen, der «die Schlacht und den Sieg einzig nur als ein Werkzeug politischen Vollbringens» genutzt habe³³. Prinz Eugen wird als großer Kolonisator des südosteuropäischen Raumes begriffen; denn das Wort Kolonisierung hat Anfang des 20. Jahrhunderts noch nicht den ungunen Klang, der viele von uns, im Zeitalter des “Postcolonialism”, dagegen einnimmt. «Aus kriegerischen Taten» gehen die «Werke des Friedens hervor», meint Hofmannsthal. «Hinter seinem Heer geht der Pflug und im Walde die Axt des Kolonisten»³⁴. Propagiert Hofmannsthal hier im Bild der Vergangenheit österreichische Expansion, oder versucht er nur,

³⁰ Pannwitz kritisiert Sprache und Geist des Buches und bemerkt in paradoxer Manier: «der gehalt ist doch viel zu patriotisch und eben darum lange nicht patriotisch genug». *Sämtliche Werke XXVIII*, S. 265.

³¹ Dietrich Harth, Jan Assmann (Hrsgg.): *Revolution und Mythos*, 1992, S. 9.

³² *Reden und Aufsätze II*, S. 379.

³³ Ebd., S. 380.

³⁴ Ebd.

Vergangenes wiederzubeleben und Bestehendes zu verteidigen? Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Autor mit seinen Gedanken auf österreichische Kriegsziele hindeutet³⁵, die zwar noch nicht offiziell formuliert sind, aber in politischen Kreisen, zu denen der Dichter Zugang hat, diskutiert werden³⁶.

So erhebt sich die Frage, ob Hofmannsthals Darstellung mehr Historie ist oder erinnernde Rekonstruktion. Handelt es sich in seinen Beiträgen um Information, Belehrung, Aufklärung? Um den Wunsch zu überreden oder zu überzeugen? Oder soll man darüber hinaus mit modernen Begriffen von Kriegspropaganda reden? Stefan Zweig spricht aus der Retrospektive seiner *Welt von Gestern* von offizieller «Kulturpropaganda» der kriegsführenden Mächte, die man seiner Meinung nach pflegte, weil man «sich im Unterbewußtsein des Krieges noch schämte». Man schickte Dichter und Philosophen ins neutrale Ausland, nicht um politisch zu werben, sondern um sich angesichts der kriegerischen Barbarei doch als «Kulturnation» auszuweisen³⁷. Das Wort Propaganda hat bei den meisten Menschen einen schlechten Klang. Propaganda, die von der eigenen Gruppe ausgeht, die eigenen Ansichten stützt, gilt gewöhnlich als “Information”. Präsident Wilsons vorzüglich organisiertes und erfolgreiches Propagandaministerium während des Ersten Weltkriegs unter der Leitung von George Creel hieß «Committee on Public Information». Nur der von Creel inspirierte Hitler hat keinen Augenblick gezögert, das Wort Propaganda für die eigenen Wirkungsstrategien zu gebrauchen, was natürlich die Scheu vor dem Begriff noch vergrößert hat. – Staaten und Regierungen lenken meist nicht nur die öffentliche Meinung, das kollektive Bewußtsein, sondern auch das kollektive Gedächtnis. Im staatlichen Leben wird das kollektive, das öffentliche Gedächtnis ideologisch organisiert und durch Kontrolle von Informationen, durch Manipulation und Indoktrinierung auf einfache, praktische Formeln gebracht³⁸. Definitionsfragen und Sprachkritik würden in diesem Rahmen zu weit führen³⁹. Fest steht, daß Hof-

³⁵ 1916 hat er in seinen halböffentlichen «Reden in Skandinavien» ebenfalls die Gedanken anderer, die Kriegsdeutungen eines Johann Plenge, aufgenommen und weitergedacht.

³⁶ Im “Archivkreis”, zu dem er eingeladen wurde, trafen sich Politiker und Diplomaten.

³⁷ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt 1982, S. 295.

³⁸ Vgl. Aleida Assmann, «History and Memory», in: *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, edited by Neil Smelser and Paul B. Baltes, Amsterdam/NewYork 2000, vol. 10, S. 6823. Ferner Wertsch (Anm. 14), S. 27.

³⁹ Definitionsversuche finden sich besonders in Garth Jowett and Victoria O'Don-

mannsthal mit seinen Aufsätzen die Kriegsanstrengungen der Monarchie bewußt unterstützt und daß er als Dichter und Historiker kreativ zur Politik seines Landes beizutragen trachtet, indem er Stützpunkte in der Vergangenheit sucht, die ihm selbst und anderen das andrängende Geschehen sinnvoll oder wenigstens plausibel machen. Direkte politisch-ideologische Manipulation und skrupellose Rhetorik zur Erreichung vorbestimmter Ziele liegen ihm eher fern.

Schon in Hofmannsthals «Worten zum Gedächtnis des Prinzen Eugen» heißt Österreich «Reich des Friedens», wiewohl «in Kämpfen geboren»⁴⁰ Nach dem Tod des Kaisers Franz Josef I. im Jahr 1916 wuchsen unter seinem Nachfolger Karl I. Friedenssehnsucht und Friedenshoffnung in Österreich zu politischen Kräften heran, und der Dichter, der in Briefen schon mehrfach seiner Kriegsmüdigkeit Ausdruck gegeben hatte, wendet 1917 endgültig seinen Blick von dem männlich-kriegerischen und frauenlosen Prinzen zur mütterlichen Kaiserin, die er als friedliebende Herrscherin und als Garantin eines heilen österreichischen Staates ehrt⁴¹. Die Begriffe “weiblich ... friedlich ... österreichisch ... nähern sich an. Der Autor betont Maria Theresias Stärke als Frau und Regentin. Ihr weibliches Wesen scheint fundamental den Rang der Herrscherpersönlichkeit auszumachen. «Sie war eine große Herrscherin, indem sie eine unvergleichliche, gute und “naiv-großartige” Frau war»⁴².

Maria Theresias Bemühungen um den österreichisch-böhmischen-ungarischen Zusammenhalt entsprechen genau den politischen Wünschen und Zielen des Dichters. Ihr Erfolg in einer Welt, welche die “Schwäche” der Frau manipulieren und ihr Erbe verkleinern wollte, qualifizieren sie nicht weniger zum Vorbild für die bedrohliche Gegenwart als den kriegerischen Prinz Eugen in der Frühphase des Weltkrieges. Dabei spart Hofmannsthal in ihrem Porträt die kriegerischen Verwicklungen am Anfang ihrer Regierung aus, den leidenschaftlich-hartnäckiger Kampf der Herrscherin um das Erbe und ihr Recht, vor allem auch den endgültigen Verlust Schlesiens an Friedrich II. Stattdessen werden die persönlichen Qua-

nell, *Propaganda and Persuasion*, Thousand Oaks 1999; Anthony Pratkanis and Elliot Aronson, *Age of Propaganda*, New York 1992; sowie Harold D. Lasswell, *The Analysis of Political Behavior*, Hamden 1966.

⁴⁰ *Reden und Aufsätze II*, S. 377.

⁴¹ Er spricht auch nicht mehr nur die Leser der *Neuen Freien Presse* in Wien an wie in den meisten bisherigen Beiträgen zum politisch-historischen oder kriegerischen Geschehen, sondern sein Essay wird zugleich (am 13. Mai 1917) in der Berliner *Vossischen Zeitung* veröffentlicht.

⁴² «Maria Theresia», *Reden und Aufsätze II*, S. 443.

litäten, ihre Natürlichkeit und Frömmigkeit, die Liebe zu ihrem Gatten, die 16-fache Mutterschaft, die Sorge für und um ihr Land, schließlich ihr starkes Gefühl für Wirklichkeit und Notwendigkeit gewürdigt. Wir wissen aus Maria Theresias Briefen, wie sehr sie gegen Ende ihres Lebens die polnische Teilung, bei der ihr Sohn Josef II. kräftig mitgemischt hat, verurteilte, wie sie einen erneuten Krieg mit Preußen zu vermeiden suchte und in diesem Streben dem Sohn und Kaiser direkt entgegenhandelte – aber nicht unbedingt aus tief eingewurzelter Friedfertigkeit. «Was für ein abscheuliches Geschäft ist doch der Krieg», wird sie oft zitiert, «er ist gegen die Menschlichkeit und das Glück»⁴³. Und dies ist in der Tat ein ungewöhnliches Wort im Mund einer feudalen Regentin. Aber sie hatte auch ganz pragmatische Gründe für ihr Verhalten: «Wenn wir die Stellung des Königs hätten [d.i. Friedrich II.] dächte ich nicht an Frieden, aber wie wir daran sind, ist er höchst wünschenswert und sogar notwendig.»⁴⁴ Und die Idee eines unehrenhaften, eines «schimpflichen Friedens» weist sie weit von sich⁴⁵.

Maria Theresia war zu der Zeit, als Hofmannsthal schrieb, längst ein Mythos geworden – ebenso sehr österreichische Symbolgestalt wie historische Figur⁴⁶. Hofmannsthal konnte aus zahlreichen Quellen und geschichtlichen Darstellungen schöpfen, die darauf abzielten, die Größe der Herrscherin und des von ihr geschaffenen Staates zu vergegenwärtigen und zu verherrlichen: ihre klugen und maßvollen Reformen der Staatsverwaltung, die scheinbar gelungene österreichisch-böhmische Verschmelzung (um die sich Hofmannsthal selbst bei seiner Prag-Reise von neuem, jedoch vergeblich bemühte), die rücksichtsvolle Achtung der Sonderstellung Ungarns, schließlich ihr unerschütterlicher moralisch-religiöser Konservatismus ließen sie bei den frühen Historikern als Ideal einer Herrscherpersönlichkeit erscheinen, der gegenüber ihr aufklärerischer oder «freigeistiger», von «irrigen Grundsätzen» der Toleranz geleiteter Sohn⁴⁷ bei den meisten Kommentatoren eine schlechte Figur macht. Hofmannsthal vergleicht sie mit dem römischen Kaiser Augustus, dem Friedenskaiser, der die Machtkämpfe in Rom zur Ruhe brachte und «gleich ihr [...] ein Baumeister des

⁴³ Brief vom 12. April 1778 an Josef II.; in: *Briefe der Kaiserin Maria Theresia*, hrsg. von W. Fred, deutsch von Hedwig Kubin, München/Leipzig 1914, Bd. 1, S. 250.

⁴⁴ 22. Mai 1778 an Joseph II.; ebd., S. 255.

⁴⁵ Brief vom 8. Juni 1778 an Josef II., *Briefe*, S. 266.

⁴⁶ Es gab monumentale Darstellungen über ihre Regierungszeit, z.B. Eduard Vehse: *Geschichte des österreichischen Hofes und Adels*, 1851-53; Adam Wolf: *Österreich unter Maria Theresia*, 1855; Alfred von Arneth: *Geschichte Maria Theresias* (10 Bände!), 1863-79.

⁴⁷ *Briefe*, S. 242-243.

Lebendigen war»⁴⁸. Der Autor braucht hier noch weniger “darzustellen” und zu interpretieren als in seinem «Prinz Eugen». Es genügt, an Maria Theresia und ihre Ordnung zu erinnern, um das, was im Weltkrieg auf dem Spiel steht, als unbedingt kostbar und erhaltenswert dem Gedächtnis einzuprägen bzw. im vorhandenen Gedächtnis zu aktualisieren. Deshalb ist sein Essay weniger ein historisches Porträt als vielmehr eine Hagiographie. Nicht Taten werden berichtet, sondern Eigenschaften, persönliche Vorzüge werden vorgestellt und gepriesen.

Claudio Magris sagt von Maria Theresia, daß sie in der Erinnerung späterer Generationen geradezu zum idealen Symbol der «Austriazität» umgedeutet worden sei⁴⁹. Wie weit dies eine “Entstellung” ist und, wie Magris meint, der Verteidigung der eigenen unzeitgemäßen Existenz im 19. und frühen 20. Jahrhundert dient, soll hier nicht untersucht werden. Jedenfalls zeugt Hofmannsthals Porträt der Kaiserin für die Richtigkeit von Magris’ Beobachtung. Das Theresianische ist für den Dichter eine «Zusammenfassung des österreichischen gesellschaftlichen Wesens»⁵⁰, das noch in der eigenen Zeit weiterlebt. Die Eigenschaften, die an Maria Theresia gepriesen werden: Realitätssinn, Natürlichkeit, Frömmigkeit, Bestimmung mehr durch das Gemüt als durch den Intellekt, zart schonende Weiblichkeit selbst in ihren festesten Entscheidungen, Sinn für Überlieferung und Tradition, Volksnähe ... sind Kategorien, die Hofmannsthal auch sonst mit dem österreichischen Wesen verbindet, – jedenfalls seit er Grillparzer mit neuem Blick gelesen hat und sich dessen “Anthropologie” weitgehend zu eigen gemacht hat⁵¹. Viele dieser Kategorien finden sich in der schematischen Zusammenfassung «Preuße – Österreicher» wieder, die Hofmannsthal im Dezember des gleichen Jahres – im ungünstigsten Augenblick – in der Berliner *Vossischen Zeitung* veröffentlicht hat⁵². Diese Begriffe des Österreichischen, im Weltkrieg gewonnen und gegenüber Gegnern, Neutralen und Verbündeten behauptet, werden sich bei ihm verfestigen und auch künftig österreichische Identität bezeichnen.

⁴⁸ *Reden und Aufsätze II*, S. 453.

⁴⁹ Magris (Anm. 8), S. 28.

⁵⁰ *Reden und Aufsätze II*, S. 452. – So schon in seiner theresianischen «Komödie für Musik» *Der Rosenkavalier*, die Josef Redlich als Zeugnis von Hofmannsthals «sublimem Österreichertum» bewunderte. Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: *Briefwechsel*, Frankfurt 1971, S. 11.

⁵¹ Vgl. Wolfgang Nehring: «Grillparzer und Hofmannsthal: Geistige Begegnung und ideologische Gemeinschaft», in: *Modern Austrian Literature* 16,1 (1983), S. 1-16, besonders S. 9-11.

⁵² Vgl. *Reden und Aufsätze II*, S. 459-461.

Fassen wir zusammen: Wir haben gesehen, daß Hofmannsthals historische Essays während des Ersten Weltkriegs nicht Geschichte darstellen, sondern Gedächtnis wecken bzw. aktualisieren wollen; daß es ihm deshalb nicht um historisch richtige Bilder geht, sondern um Vorbilder für die eigene Zeit. Der heroische Prinz wurde, ohne Rücksicht auf seine Herkunft, zum «größten Österreicher» erhoben, weil er Österreich und seinem Kaiser gedient hat wie kein anderer, weil er ein siegreicher Feldherr und Eroberer war, wie ihn die Monarchie nicht ein zweites Mal erlebt hat. Es schien, wenn sein Geist wiederbelebt würde, könnte der Krieg von 1914, der sich gar nicht gut anließ, nur glücklich enden. Maria Theresia galt dem Dichter als friedfertige und zugleich erfolgreiche Regentin. In der späten Phase des Krieges, als ein militärischer Erfolg nicht mehr so selbstverständlich vorausgesetzt wurde, erschien sie als der große Hoffnungsträger, da sie die heile habsburgisch-österreichische Welt verkörperte, die Hofmannsthal unzerstört zu erhalten suchte. – Soviel der Dichter auch von der Vergangenheit redet, so wenig ist sie ihm Selbstzweck. «Vergangenheit», sagt Jan Assmann ist eine soziale Konstruktion, «deren Beschaffenheit sich aus den Sinnbedürfnissen und Bezugsrahmen der jeweiligen Gegenwart her [sic] ergibt. Vergangenheit steht nicht naturwüchsig an, sie ist eine kulturelle Schöpfung»⁵³. Hofmannsthal greift sie als kulturelles Gedächtnis und Mythos auf oder formt sie dazu. Mythen wollen nicht intellektuell geprüft, sondern geachtet, gefeiert, empfunden werden. Mythen vereinfachen die Wirklichkeit und können von denen, die ihnen fremd gegenüberstehen, als unhistorische Fiktion oder Propaganda abgetan werden. Die Historiographie hat sich früher meist von Mythen distanziert. Die gegenwärtige historische Wissenschaft scheint für Erinnerung und Mythos offener zu sein. – In seinen mythisch-historischen Bildern und Betrachtungen ist Hofmannsthal auch seine eigene österreichische Identität deutlich geworden, und in seinen späteren Werken lebt dieses Selbstverständnis, meist mit leichter Trauer als etwas Verlorenes vermittelt, weiter – sicherlich im *Schwierigen*, in *Arabella* und im *Turm*.

⁵³ Jan Assmann (Anm.14), S. 48.

Stefano Giordani
(Pisa)

*L'episodio di Nikolaj Kusmitsch
nei «Quaderni di Malte Laurids Brigge». Una rilettura*

All'episodio di Nikolaj Kusmitsch dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* è stato riconosciuto per lo più un ruolo secondario rispetto ad altre pagine del romanzo, giudicate dagli studiosi più significative per l'opera nel suo complesso¹. Il presente articolo propone una rilettura di questo episodio, individuando le direzioni di ricerca e gli obiettivi polemici che in esso raggiungono un rilievo particolare. L'episodio in questione fa parte di un nutrito numero di casi in cui Malte rielabora cose sentite raccontare da altri, o ricavate dalle sue letture. Per rendere conto dei procedimenti che con-

¹ In questo lavoro si è fatto riferimento alle seguenti trattazioni critiche dell'episodio: B. ALLEMANN, *Zeit und Figur beim späten Rilke*, Pfullingen 1961, pp. 26-28; W. SEIFERT, *Das epische Werk Rainer Maria Rilkes*, Bonn 1969, pp. 273-277; M. SCHMIDT-IHMS, *Die Zeitbank des Nikolaj Kusmitsch. Eine Analyse*, in «Acta Germanica», 5 (1970), pp. 161-175; A. STEPHENS, *Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewusstseins*, Bern-Frankfurt a. M. 1974, pp. 175-179; H. NAUMANN, *Neue Malte-Studien. Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge von Rainer Maria Rilke*, Rheinfelden/Freiburg/Berlin 1989, pp. 55-89. Si vedano anche i significativi riferimenti all'episodio in: T. ZIOLKOWSKI, *Dimensions of the Modern Novel. German Texts and European Contexts*, Princeton 1969, p. 3 e sgg.; J. RYAN, "Hypotetisches Erzählen": zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes "Malte Laurids Brigge", in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft» 15 (1971), pp. 341-374, rist. in AA.VV., *Rainer Maria Rilke*, hrsg. von R. Görner, Darmstadt 1987, pp. 245-284 (qui p. 258 e sg.); B. A. KRUSE, *Auf dem extremen Pol der Subjektivität*, Sovicille s.d. (1989), pp. 232-236; U. ZIMMERMAN, *Malte Ludens: Humor, Satire, Irony, and Deeper Significance in Rilke's Novel*, in «The Germanic Review», 68 (1993) 1, pp. 50-58 (qui p. 56). Si vedano inoltre i commenti: A. STAHL, *Rilke-Kommentar. Zu den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk*, München 1987, p. 209 e sgg.; W. SMALL, *Rilke-Kommentar zu den «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»*, Chapel Hill 1983, p. 56 e sg.; R. M. RILKE, *Prosa und Dramen* (Kommentierte Ausgabe, Band 3), hg. von August Stahl, Frankfurt a/M und Leipzig 1996, pp. 978-980.

corrono a caratterizzare il testo in questi casi, non ci si può limitare a leggere e a interpretare i relativi episodi come se ad essere narrate fossero soltanto quelle che Malte definirebbe «*die paar Tatsachen, die sich spielend feststellen ließen*»²; è invece necessario cogliere, come parte integrante del narrato, il rapporto tra due “parole”: quella di Nikolaj Kusmitsch, che, per il tramite dello studente, offre lo sconcertante racconto delle proprie vicende, e quella in cui Malte, da parte sua, recepisce il racconto. Nel presente lavoro si è cercato di cogliere questa componente del narrato in primo luogo mediante un’analisi dell’episodio in questione, e, in un secondo momento, mediante raffronti con alcuni testi che possono essere indicati, con buona probabilità, tra quelli che hanno fornito elementi all’episodio stesso, allo scopo di offrire molteplici punti di osservazione sulle questioni esaminate. Questa breve rassegna non va intesa come esaustiva del problema delle fonti dell’episodio.

Prima di passare all’analisi dell’episodio, ritengo importante osservare che Nikolaj Kusmitsch viene citato come esempio, e al tempo stesso come caso limite, di un tipo umano che per Malte assume di per sé una particolare rilevanza: si tratta del *vicino di stanza*. Il vicino di stanza è

ein Wesen, das vollkommen unschädlich ist, wenn es dir in die Augen kommt, du merkst es kaum und hast es gleich wieder vergessen. Sobald es dir aber unsichtbar auf irgendeine Weise ins Gehör gerät, so entwickelt es sich dort, es kriecht gleichsam aus, und man hat Fälle gesehen, wo es bis ins Gehirn vordrang und in diesem Organ verheerend gedieh, ähnlich den Pneumokokken des Hundes, die durch die Nase eindringen. (SW VI, 863)

Questa singolare caratterizzazione del vicino di stanza si impernia su di un’opposizione fondamentale: quella tra visibile e invisibile. Ciò che rende così particolare il vicino, un essere che a guardarlo – a detta di Malte – non si fa notare né ricordare, non è qualcuno degli aspetti della sua personalità o del suo passato, ma è qualcosa che ne prolunga e integra la presenza secondo modalità che non appartengono al dominio del visibile. Questo avviene quando il vicino se ne sta di là, nella sua stanza, e soltanto una voce o un rumore lo rivelano presente, oppure quando il silenzio nella sua stanza fa supporre che sia lontano. Ciò che fa crescere il vicino nel dominio dell’invisibile è dunque la *stanza*. Questa, di per sé, induce a sviluppare

² R. M. RILKE, *Sämtliche Werke*, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn. D’ora in poi cit. con la sigla (SW) seguita dal numero romano del volume e dal numero della pagina: SW VI, 871.

un tipo particolare di percezione del mondo: nella stanza si è separati dal resto del mondo solo da una parete, diaframma che interrompe la continuità visuale del mondo e rende prossimo ciò che di per sé è estraneo e inaccessibile. Questa singolare “presenza senza immagine” del vicino induce la fantasia a fare supposizioni e ipotesi su ciò che non si può vedere, fino a sviluppare, in un essere ipersensibile come Malte, veri e propri stati di apprensione: «Und wenn die pünktlichen [Nachbarn; ndr] einmal am Abend ausblieben, so hab ich mir ausgemalt, was ihnen könnte zugestoßen sein, und habe mein Licht brennen lassen und mich geängstigt wie eine junge Frau» (SW VI, 864).

Ma la stanza non è un semplice sistema di barriere che eccita la curiosità e dilata l'immaginazione; essa ha implicazioni più complesse, sulle quali vale la pena di soffermarsi. Il motivo della stanza – stanza d'affitto di un residente temporaneo – è molto presente nei *Quaderni*, fin dalle prime pagine. Nella seconda delle sue annotazioni, Malte offre un breve e vivido saggio della sua percezione acustica di Parigi da una di queste stanze. La grande città gli si rivela, naturalmente, rumorosa, ma il suo rumore ha un carattere particolare: è un miscuglio di rumori meccanici, di rumori di oggetti che si rompono, di voci improvvise e soffocate; al di sopra di tutti si impone il rumore del tram, ed è proprio questo che dà la legge costitutiva dell'universo dei rumori della metropoli moderna per eccellenza, e del movimento delle cose che li producono: un andare e venire senza sosta su traiettorie divergenti, con occasionali convergenze e incontri: «Die Elektrische rennt ganz erregt heran, darüber fort, fort über alles» (SW VI, 710); nel complesso, un'accozzaglia di rumori-detrutto che non rinvia ad alcuna organicità naturale. Quando, tra i vari rumori, coglie alcune voci di animali – «Ein Hund bellt. Was für eine Erleichterung: ein Hund. Gegen Morgen kräht sogar ein Hahn, und das ist Wohltun ohne Grenzen. Dann schlafe ich plötzlich ein» (SW VI, 710) – Malte manifesta il sollievo di chi ritrovi per un attimo, nell'anonimato della grande città straniera, una voce familiare, appartenente a quella *natura* che è perduta per l'abitatore della stanza d'affitto. Se le dimore patrizie appartenenti al casato paterno dei Brigge o a quello materno dei Brahe, ricordate in altre parti del romanzo, hanno una precisa collocazione nel mondo, rapporti con la terra circostante, con il paese in cui sorgono, con le famiglie che da secoli le abitano e con la loro storia; sono abitate da fantasmi e ricordi e dotate di gallerie di ritratti; la stanza d'affitto, all'opposto, è tipicamente sradicata dal contesto circostante, intrattiene con esso rapporti precari, tutto sommato ostili, è la dimora provvisoria, e a volte scomoda, di chi cambia spesso luogo di residenza ma non può o non vuole radicarsi in nessuno. Abitare la stanza significa vivere non una semplice partenza, per la quale sia previsto un ritorno, ma l'uscita

definitiva dalla cerchia del mondo della famiglia e dell'infanzia³, per muovere verso la città straniera e disorganica, il luogo dell'assenza di natura, di armonia, di ritmo. Se l'eroe che si racconta si sposta da una città all'altra mosso, più che dalla curiosità di conoscere nuove città, popoli e paesi, dal desiderio di proseguire una singolare ricerca di se stesso, come appunto fa Malte, la precaria stanza d'affitto diventa il luogo per eccellenza di questa ricerca: il rifugio in cui gettarsi nella scrittura notturna contro la paura, il luogo appartato in cui rielaborare le visioni più scioccanti ricevute per le strade di Parigi e trarne le più significative rivelazioni⁴, o infine il luogo in cui poter ritrovare – quasi un'icona dell'esistenza precaria del *bohémien* – l'immagine di una sorta di *genius loci* della stanza d'affitto parigina: Charles Baudelaire⁵. In ogni vicino di stanza, Malte può sospettare un uomo in balia a inquietudini e traversie sconosciute, ma d'altra parte forse non troppo diverse dalle sue, dal momento che si trova a vivere, come lui, nella precarietà della stanza anziché nella solidità della casa; e tutto questo mette in moto in Malte quell'immaginazione che si accende e si angoschia per l'altro – il vicino, lo sconosciuto – perché sente o sospetta di potervi trovare qualche inattesa rivelazione di se stesso.

A Pietroburgo – ricorda Malte – uno dei suoi vicini di stanza passava le sue notti a suonare il violino. Quanto a stranezza, però, un altro vicino lo superava di gran lunga: passava le sue giornate disteso a letto, con gli occhi chiusi ma in uno stato di prolungata insonnia, totalmente assorbito in un'azione divenuta ormai meccanica e impersonale:

Er lag und sagte lange Gedichte her, Gedichte von Puschkin und
Nekrassow, in dem Tonfall, in dem Kinder Gedichte hersagen, wenn
man es von ihnen verlangt. (SW VI, 865)

L'immagine di questo strano vicino che recita ad alta voce liriche di famosi poeti russi ne richiama un'altra, contenuta in una lettera di Rilke del 16.07.1900 a Spiridon D. Drožžin, poeta popolare incontrato durante il suo secondo viaggio in Russia (1900):

Abends sitze ich an meinem Fenster, von dem man einen herrlichen
Blick auf die Fontanka und das Anitschkow-Palais hat, und lese Ihre

³ Nel caso di Malte si tratta del crollo definitivo di quella cerchia, come risulta da annotazioni riguardanti la sua ultima visita in patria in occasione della morte del padre (Cfr. SW VI, 851 e 855).

⁴ Cfr. SW VI, 756.

⁵ In SW VI, 757, Malte trascrive il paragrafo conclusivo della prosa *A une heure du matin* (da *Le Spleen de Paris* di Baudelaire), affermando che si tratta per lui come di una «preghiera», che ha devotamente ricopiato, e che recita (e a volte ritrascrive) «sera per sera».

Gedichte bis tief in die Nacht hinein. Ich lese sie laut und höre dabei im Geiste bei jedem Wort Ihre Stimme, die voller Freude und Liebe zu Ihrer Heimat ist.⁶

Notiamo subito che l'immagine del 1900 appartiene a un'epoca in cui l'entusiasmo di Rilke per la lingua e per la cultura russe era andato crescendo sempre più, fino a indurlo a scrivere egli stesso versi in russo. L'immagine del vicino che recita versi romantici russi con quella sua voce definitivamente vinta e assente appartiene invece a un periodo – con ogni probabilità il 1908⁷ – in cui ormai l'entusiasmo di Rilke per la Russia dileguava. Al posto della voce di Rilke che recita le liriche ingenuie di Drožžin, attento al loro esterno («*Ich lese sie laut*») ma anche al loro interno, al contatto che esse riescono a procurargli – o così almeno pensa – con la terra e l'anima profonda della Russia cantate dal poeta contadino, troviamo, nei *Quaderni*, la voce di un essere isolato, escluso dalla comunità umana, che recita poesie in un modo che somiglia piuttosto a una triste contraffazione dell'infanzia. Questa voce introduce al tema – centrale nell'episodio – della parola svuotata e abbandonata a una circolazione meccanica e insensata.

Come si è detto, la stanza d'affitto è il luogo di un provvisorio riparo, dove una vita si mette temporaneamente in salvo, e allo stesso tempo è il luogo di una perdita di contatto con il ritmo naturale della vita. In un luogo come questo, in un'oziosa domenica, quello strano vicino, un «piccolo impiegato», si era dato a un passatempo singolare e astratto: il calcolo in secondi del tempo che presumibilmente gli restava da vivere:

Dieser kleine Beamte da nebenan war eines Sonntags auf die Idee gekommen, eine merkwürdige Aufgabe zu lösen. Er nahm an, daß er recht lange leben würde, sagen wir noch fünfzig Jahre. Die Großmütigkeit, die er sich damit erwies, versetzte ihn in eine glänzende Stimmung. Aber nun wollte er sich selber übertreffen. Er überlegte, daß man diese Jahre in Tage, in Stunden, in Minuten, ja, wenn man es aushielt, in Sekunden umwechseln könne, und er rechnete und rechnete, und es kam eine Summe heraus, wie er noch nie eine gesehen hatte. Ihn schwindelte. Er mußte sich ein wenig erholen. (SW VI, 865)

⁶ In: Konstantin Asadowski (Hg.): *Rilke und Russland. Briefe Erinnerungen Gedichte*. Frankfurt /M 1986, p. 174 (la lettera originale di Rilke era in russo). Naumann (cit., p. 80) ha ipotizzato, anche sulla base della citata lettera a Drožžin, che nell'episodio di Nikolaj Kusmitsch vi sia traccia dei giorni trascorsi da Rilke a Pietroburgo durante il secondo viaggio in Russia (1900).

⁷ Cfr. Kommentierte Ausgabe, cit., p. 872.

L'attenzione del piccolo impiegato si concentra dunque per intero su di una visione della vita astrattamente ridotta a *tempo*, e grazie a questo passa senz'altro ad occuparsene come di una pura quantità. Parallelamente alla trasposizione della vita in numeri però – dapprima «cinquant'anni», e poi i loro equivalenti in giorni, ore, minuti e secondi – si manifesta una tendenza per cui l'io che esegue il calcolo tende a contrapporsi all'io che ne è testimone e ne valuta i risultati. Questa sorta di sdoppiamento dell'io è rilevabile fin dall'inizio, in quella che, in apparenza, è una neutra operazione di conteggio: nella frase «*Die Großmütigkeit, die er sich damit erwies, versetzte ihn in eine glänzende Stimmung*» già si distinguono un io donatore e un io che riceve il dono e dà ad esso una sorta di risposta emotiva. Nella frase seguente la stessa cosa avviene con una maggiore consapevolezza da parte dell'impiegato, e ispira il suo pensiero successivo: «*Aber nun wollte er sich selber übertreffen*». Lo sdoppiamento dell'io che qui fa la sua comparsa è dunque presente fin dall'inizio di quello strano gioco che è l'intero episodio, e fin dall'inizio il dialogo immaginario tra i due "io" – un "dialogo" privo di un reale interlocutore – tende ad espellere il reale (l'*altro*) dal gioco. La posta in gioco è dunque la possibilità dell'io di appropriarsi di sé, di sottrarsi interamente e per sempre al reale e alla sua alterità. Il calcolo prosegue fino a raggiungere una cifra iperbolica, di fronte alla quale il piccolo impiegato ha una sensazione di vertigine, e, come chi voglia essere certo di rimanere sul solido terreno del buonsenso, fa appello a un modo di dire tra i più noti: «*Zeit war kostbar, hatte er immer sagen hören, und es wunderte ihn, daß man einen Menschen, der eine solche Menge Zeit besaß, nicht geradezu bewachte. Wie leicht konnte er bestohlen werden*» (SW VI, 865). Per designare lo strano procedimento mentale qui esemplificato, la critica ha parlato di "letteralizzazione" o "reificazione della metafora". Va osservato però che qui non c'è una metafora che successivamente venga letteralizzata o reificata: la frase «*Zeit war kostbar*» non contiene infatti alcuna metafora, e la metafora "il denaro per il tempo" traspare solo dallo sviluppo della catena di associazioni che l'impiegato svolge a partire da questa frase. Dalle espressioni di meraviglia e preoccupazione che cogliamo nelle parole dell'impiegato, comprendiamo inoltre che il tempo viene tradotto in denaro non perché l'impiegato pensi al tempo in termini *economici*, pensi cioè a come potrebbe concretamente utilizzare tutto quel tempo a sua disposizione – di pensieri simili non c'è traccia nel testo – ma esclusivamente nei termini e nei limiti della nozione di un "dono" ricevuto, da preservare, salvare dalla dispersione, dallo stillicidio di piccole parti che lo sminuiscono, e così via; in altri termini, la metafora del denaro per il tempo compare su istigazione di quel dialogo immaginario di cui si è detto sopra, il "dialogo"

tra le due istanze in cui l'io si è scisso. La «*glänzende Stimmung*», che era comparsa inizialmente nel corso di quel dialogo, si è cambiata nel frattempo in uno stato di perplessità, ma tale stato nasce da una preoccupazione insensata, rivelando che l'impiegato si trova già fuori da ogni serio contatto con la realtà. Questa preoccupazione rivela anche che l'impiegato, il cui io tende a sdoppiarsi, è incline a fissarsi in *uno* dei due ruoli che nascono da questo sdoppiamento, quello del “destinatario del dono”. Le cose precipitano quando la perplessità lascia il posto a un nuovo accesso di ottimismo:

Dann aber kam seine gute, beinah ausgelassene Laune wieder, er zog seinen Pelz an, um etwas breiter und stattlicher auszusehen, und machte sich das ganze fabelhafte Kapital zum Geschenk, indem er sich ein bißchen herablassend anredete:

«Nikolaj Kusmitsch», sagte er wohlwollend und stellte sich vor, daß er außerdem noch, ohne Pelz, dünn und dürftig auf dem Roßhaarssofa säße, «ich hoffe, Nikolaj Kusmitsch», sagte er, «Sie werden sich nichts auf Ihren Reichtum einbilden. Bedenken Sie immer, daß das nicht die Hauptsache ist, es giebt arme Leute, die durchaus respektabel sind; es giebt sogar verarmte Edelleute und Generalstöchter, die auf der Straße herumgehen und etwas verkaufen.» Und der Wohltäter führte noch allerlei in der ganzen Stadt bekannte Beispiele an.

Der andere Nikolaj Kusmitsch, der auf dem Roßhaarssofa, der Beschenkte, sah durchaus noch nicht übermütig aus, man durfte annehmen, daß er vernünftig sein würde. (SW VI, 866)

In questa nuova fase, come si vede, lo sdoppiamento dei due “io” fa altri passi avanti. All'inizio è riportato in scena da una mimica («*er zog seinen Pelz an*») che introduce e accompagna il contrapporsi, nell'impiegato – di nuovo, ma questa volta con ben maggiore evidenza – di un donatore, che prende la parola, e di un destinatario del dono, che è seduto in un angolo e ascolta («*und stellte sich vor, daß er außerdem noch ... säße*»); con il progredire del discorso la contrapposizione dei due si accentua sempre più: il “donatore” chiama per nome il suo “interlocutore”, a sottolineare non solo che una distanza ormai li separa, ma anche che, come già abbiamo osservato, *l'intero* Nikolaj Kusmitsch tende a identificarsi con una delle due *parti* in cui si sdoppia il suo io: quella che abbiamo chiamato del “destinatario (immaginario) del dono”. Il “donatore” arriva allora ad assumere il ruolo di un immaginario sosia⁸, ruolo che conserverà poi per un certo tempo (ma che,

⁸ Le considerazioni svolte d'ora in avanti sul motivo del “sosia” riguardano soltanto una delle sue tipologie letterarie: quella del sosia che nasce per geminazione da un personaggio. Sulle diverse tipologie del sosia nella letteratura si veda: N. FERNANDEZ BRAVO:

come si vedrà più avanti, è anche la premessa per la sua definitiva uscita di scena). Non è strano che qualcuno, nel parlare tra sé, giunga ad apostrofarmi come “un altro”, quasi a riaffermare la validità generale del discorso che va facendo tra sé. L’impiegato, però, rivolge all’altro se stesso un discorso che non sarebbe possibile tenere con nessun vero *altro*. La parola di questo discorso non sussiste in funzione del pensiero, del *cogito*, dell’auto-coscienza. Essa rivela invece una sconcertante natura seconda, priva di legittimità, ridotta a una letteralità generatrice di nonsenso: stacca il soggetto che cade in suo potere da un reale contatto con se stesso, e lo stacca anche dal suo oggetto, i casi del piccolo impiegato, che essa finisce per occultare definitivamente dietro un racconto irricevibile. A questo punto l’impiegato non ha più come interlocutore né se stesso né gli altri: egli non può più avere veri interlocutori, tutt’al più degli uditori.

In modo analogo a quanto M. Bachtin ha osservato a proposito del romanzo *Il Sosia* di Dostoevskij, un sosia di questo tipo compare come interlocutore del personaggio nel momento in cui alla parola di questi viene a mancare un interlocutore realmente *altro*⁹. Ed è grazie al sosia, nel rapporto che si instaura con lui, che la parola del personaggio può continuare la sua circolazione estranea al senso. Questo è proprio ciò che avviene nel seguito dell’episodio. Una domenica pomeriggio dopo l’altra, Nikolaj Kusmitsch attende il ritorno del sosia per risolvere una difficoltà imprevista: si è accorto infatti che il suo tempo, tradotto in una enorme somma di secondi, continua a sfuggirgli in uno stillicidio inarrestabile di “spiccioli di tempo”, e nonostante i suoi sforzi non gli riesce di risparmiare mai nulla¹⁰. Nikolaj Kusmitsch, come si vede, ha ormai assunto stabilmente la parte del “destinatario del dono”, le sue preoccupazioni, il suo linguaggio. Ciò che qui minaccia la tenuta della “parola senza reale alterità” è il carattere paradossale del tempo: il tempo si può misurare, e dunque tradurre in numeri, ma, a differenza dei numeri, ha carattere irreversi-

Doubles and Counterparts, in P. BRUNEL (ed.), *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, London – New York 1992, pp. 343-382.

⁹ Secondo Bachtin, il romanzo «narra come Goliadkin [il protagonista, anche in questo caso un impiegato di Pietroburgo; ndr] voleva fare a meno della coscienza altrui, del riconoscimento altrui, voleva evitare l’altro e affermare se stesso, e che cosa derivò da tutto questo» (M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968, p. 280). Nel caso di Nikolaj Kusmitsch non c’è peraltro una vera e propria *volontà* in questo senso, ma piuttosto un inavvertito cadere in balia di una tendenza, che si sviluppa e prende piede progressivamente dall’interno del «piccolo impiegato», con conseguenze analoghe a quelle a cui va incontro Goliadkin.

¹⁰ Cfr. SW VI, 866.

bile. Nikolaj Kusmitsch viene dunque a scontrarsi con la specifica alterità del tempo, e allora tenta in qualche modo di esorcizzarla. Ciò che l'impiegato fa, a questo punto, è una messinscena che ha quasi i tratti di un rituale: torna a sedersi «sull'angolo del sofà» come nella scena della comparsa del sosia – vale a dire, nella scena in cui lo sdoppiamento dell'io aveva raggiunto il suo massimo, e si era per un momento *imposto* alla realtà – e attende che la scena si completi con la ricomparsa del sosia:

Und es wurde ein häßlicher Nachmittag, als er in der Sofaecke saß und auf den Herrn im Pelz wartete, von dem er seine eigene Zeit zurückverlangen wollte. [...] Gereizt saß er im Sofa und wartete, aber der Herr kam nicht. Und er, Nikolaj Kusmitsch, der sich vor ein paar Wochen mit Leichtigkeit so hatte dasitzen sehen, er konnte sich jetzt, da er wirklich saß, den anderen Nikolaj Kusmitsch, den im Pelz, den Großmütigen, nicht vorstellen. (SW VI, 866 e sg.)

Stando a quanto era avvenuto nella prima comparsa del sosia, Nikolaj avrebbe dovuto occupare il posto sull'angolo del sofà soltanto *dopo* l'avvenuto sdoppiamento. Il suo, però, non è un errore casuale. Sedendosi su quell'angolo di sofà, egli assume anche simbolicamente il ruolo di *una* delle due entità in cui il suo io si era scisso, e ribadisce così la volontà di rimanere all'interno di quel gioco che tende, come si è già detto, a sottrarre interamente l'io al reale e alla sua alterità. Ma tutto questo non si può ottenere per mezzo della *volontà*. Attuando caparbiamente la sua messinscena, Nikolaj Kusmitsch ha ormai fatto ampio ricorso all'alterità del reale: egli si è *realmente* seduto sul sofà, e vi resta non meno *realmente* in attesa (nulla di questo era avvenuto la prima volta); e in questa attesa, così reale (*«jetzt, da er wirklich saß»*), non può ormai più accadere che il sosia faccia di nuovo la sua comparsa. Nikolaj Kusmitsch ha vibrato così un duro colpo al mondo senza alterità al quale avrebbe voluto appartenere; si sente ingannato; ma quando cerca di riflettere sulle cause dell'inganno, non riesce a risalire oltre il sosia, il “donatore”: ora lo considera un imbroglione, un millantatore – e così anche questa occasione di uscire dal cerchio che lo attanaglia va perduta. Per un breve tratto si prolunga ancora la catena del pensiero associativo, fino a produrre l'idea che sia opportuno cercare una «banca del tempo» in cui cambiare i molti “spiccioli di tempo” in pochi biglietti di grosso taglio, per evitare l'erosione incessante della somma (SW V, 867); poi la catena si interrompe – o almeno così sembra, dal momento che Nikolaj Kusmitsch ammette il suo errore:

Ich habe mich mit den Zahlen eingelassen, redete er sich zu. Nun, ich verstehe nichts von Zahlen. Aber es ist klar, daß man ihnen keine

zu große Bedeutung einräumen darf; sie sind doch sozusagen nur eine Einrichtung von Staats wegen, um der Ordnung willen [...] Und dann war da diese kleine Verwechslung vorgefallen, aus purer Zerstretheit: Zeit und Geld, als ob sich das nicht auseinanderhalten ließe. (SW VI, 868)

Il mondo *separato* di Nikolaj Kusmitsch a questo punto dovrebbe crollare. Ma osserviamo che, se è vero che lo sdoppiamento dell'io del «piccolo impiegato» non ha ottenuto conferma per la mancata ricomparsa del sosia, non si è neppure giunti a un suo superamento. Riconoscendo la natura puramente convenzionale dei numeri, Nikolaj Kusmitsch non fa che separare il problema dei numeri (e del denaro) da quello del tempo: i numeri non hanno nulla di reale, ammette, ma si tratta di un'ammissione incompleta dei propri errori: quanto al tempo, infatti, l'impiegato continua a considerarlo reale ed *esperibile*:

Die Zeit, ja, das war eine peinliche Sache. Aber betraf es etwa ihn allein, ging sie nicht auch den andern so, wie er es herausgefunden hatte, in Sekunden, auch wenn sie es nicht wußten?» (SW VI, 868)

Questa “esperibilità” del tempo, che può renderlo di per sé «*peinlich*» indipendentemente dai fatti che in esso accadono, appartiene, come ormai sappiamo, al linguaggio dell'io sdoppiato, che fin dall'inizio ha fatto del tempo un'entità suscettibile di operazioni o di reazioni da parte di una soggettività: lo si può *donare e ricevere in dono*, lo si può trovare piacevole o penoso, eccetera. Nikolaj Kusmitsch non ha dunque superato la stranissima situazione in cui è venuto a trovarsi: egli prosegue a parlare e ad agire come fosse fissato alla “parte” di “destinatario del dono”, mentre l'altra “parte”, ora che si è resa impossibile la ricomparsa del sosia, non potrà più venire assunta da nessuno. Come osserva Malte in un breve inciso, il racconto di Nikolaj Kusmitsch, da questo punto in poi, si fa ancora più oscuro «*soweit man überhaupt sagen kann, was da geschah*» (SW VI, 868). Il colpo di scena che viene subito dopo presenta una certa analogia con quell'improvviso ritorno di buonumore dal quale era scaturita la comparsa del sosia:

Nikolaj Kusmitsch war nicht ganz frei von Schadenfreude: Mag sie immerhin –, wollte er eben denken, aber da geschah etwas Eigentümliches. Es wehte plötzlich an seinem Gesicht, es zog ihm an den Ohren vorbei, er fühlte es an den Händen. Er riß die Augen auf. Das Fenster war fest verschlossen. Und wie er da so mit weiten Augen im dunklen Zimmer saß, da begann er zu verstehen, daß das, was er nun verspürte, die wirkliche Zeit sei, die vorüberzog. Er erkannte sie

förmlich, alle diese Sekündchen, gleich lau, eine wie die andere, aber schnell, aber schnell. (SW VI, 868)

La catena associativa, dunque, continua; i secondi di tempo non sono più soltanto “penosi”: sono concreti, come particelle che si muovono veloci tutte insieme e formano un vento, che sfiora Nikolaj Kusmitsch. Pensare che si tratti di un'allucinazione significherebbe operare un'oggettivazione alla quale il racconto è essenzialmente estraneo. Piuttosto, Nikolaj Kusmitsch stesso ha raccontato le proprie vicende nel linguaggio dell'io sdoppiato, che ha finito per trionfare definitivamente in lui. Se, come abbiamo osservato all'inizio, la posta in gioco è la possibilità dell'io di appropriarsi di sé, ora viceversa appare sempre più chiaro che questo gioco conduce paradossalmente anche a un esito opposto: a venire totalmente espropriati di sé. Diversi dettagli sottolineano ora che quella in cui Nikolaj Kusmitsch è caduto sia una sorta di possessione estranea, che lo imprigiona e non gli lascia scampo: l'improvviso colpo di scena che lo strappa ai suoi pensieri, la finestra chiusa, il ritrovarsi in una stanza oscura dove, credendo di “cominciare a capire”, sprofonda in realtà sempre di più nel suo solipsismo. Nikolaj Kusmitsch appare ora più che mai come un uomo attirato poco alla volta in un inganno, e ora preso definitivamente in trappola.

Quella che inizialmente abbiamo chiamato la parola dell'io sdoppiato continua ora a dilagare per nuove catene associative: Lo scorrere del tempo in secondi crea nell'aria una fastidiosa corrente di secondi, che inevitabilmente – pensa Nikolaj Kusmitsch – darà origine a malesseri e dolori; subito dopo si sente preda di movimenti tumultuosi:

unter seinen Füßen war etwas wie eine Bewegung, nicht nur eine, mehrere, merkwürdig durcheinanderschwankende Bewegungen. Er erstarrte vor Entsetzen: konnte das die Erde sein? Gewiß, das war die Erde. Sie bewegte sich ja doch. In der Schule war davon gesprochen worden, man war etwas eilig darüber weggegangen, und später wurde es gern vertuscht; es galt nicht für passend, davon zu sprechen. Aber nun, da er einmal empfindlich geworden war, bekam er auch das zu fühlen. Ob die anderen es fühlten? (SW VI, 869)

– e lo schema già visto si ripete: munito di quel po' di cognizioni di cui dispone, Nikolaj Kusmitsch torna a collaborare con la follia, facendosi forte di nozioni scolastiche mal digerite, frammenti isolati di un discorso altrui citati, come già era avvenuto per il detto «*Zeit war kostbar*», a sostegno di quello che è un totale rinnegamento della parola altrui. Ormai definitivamente prigioniero della sua parola (ma non lo siamo un po' tutti della no-

stra, anche se in modo molto meno evidente?) Nikolaj Kusmitsch barcolla per la stanza come sulla coperta di una nave, mentre qualche altro scampolo di conoscenze scolastiche concorre beffardamente a rendere irreversibile il suo delirio: «*Zum Unglück fiel es ihm noch etwas von der schiefen Stellung der Erdachse ein. Nein, er konnte alle diese Bewegungen nicht vertragen. Er fühlte sich elend. Liegen und ruhig halten, hatte er einmal irgendwo gelesen. Und seither lag Nikolaj Kusmitsch*» (SW VI, 869). L'impiegato – o quello che era stato un impiegato – non ha d'ora in avanti altro conforto nella sua situazione disperata che quello strano recitare poesie di cui già si è detto:

Und dann hatte er sich das ausgedacht mit den Gedichten. Man sollte nicht glauben, wie das half. Wenn man so ein Gedicht langsam hersagte, mit gleichmäßiger Betonung der Endreime, dann war gewissermaßen etwas Stabiles da, worauf man sehen konnte, innerlich versteht sich. (SW VI, 870)

Non si fa parola di un eventuale interesse di Nikolaj Kusmitsch per il contenuto delle poesie che recita; espropriato di ogni possibile contenuto nella sua vita, ciò che gli interessa è, evidentemente, la loro formalità, e quasi la loro materialità: l'impressione di stabilità che emana da versi che si possono recitare lentamente, da rime che la voce può riprodurre in successioni regolari: una sorta di alterità consistente, in qualche modo tangibile, ma ignara di significati, o meglio libera dai propri significati. Si può pensare che questa conclusione della vicenda faccia della lirica quasi un sinonimo del solipsismo; ma non è difficile immaginare qui, in trasparenza, un poeta che ironizza sui propri versi. Più in generale, secondo alcuni commentatori, l'intero episodio di Nikolaj Kusmitsch dovrebbe venire letto in chiave ironica, come un'ironia dell'esteta Malte sulla propria situazione, e in particolare – secondo alcuni – sulla sua pretesa, tanto facile quanto vuota, di essere artista¹¹. Non è facile tuttavia immaginare Malte guidato da una salda e univoca volontà di autoironia. Il tono dell'episodio, nella sua concezione complessiva e in diversi dettagli, non manca certo di ironia, ma questo va ascritto a Malte o piuttosto allo stesso Nikolaj Kusmitsch? Nessuna parte del racconto si sottrae interamente a questo dubbio, tanto più che Nikolaj Kusmitsch è bensì l'eroe di questa pagina di Malte, ma, assai più che alla narrazione di Malte, appartiene in ogni senso alla *propria* narrazione, segnata com'è dalla irriducibile diversità della sua

¹¹ Cfr. Stephens, cit. p. 178; Zimmerman, cit., p. 56. Secondo A. Stahl (in *Kommentierte Ausgabe*, cit., p. 979), Malte cadrebbe in un'involontaria ironia su di sé, parallela a quell'ironia intenzionale che eserciterebbe nei confronti di Nikolaj Kusmitsch.

parola. Per di più, una lettura in chiave ironica sembra in parte contraddetta dalle valutazioni che Malte fa di tutta la storia. Al contrario di quanto avviene di regola con i suoi vicini di stanza, dei quali potrebbe raccontare – sostiene Malte – la storia dei fenomeni patologici che hanno prodotto in lui¹², Nikolaj Kusmitsch lo fa sentire straordinariamente tranquillo:

Er [Nikolaj Kusmitsch; ndr] beklagte sich nicht über seinen Zustand, versicherte mir der Student, der ihn lange kannte. Nur hatte sich mit der Zeit eine übertriebene Bewunderung für die in ihm herausgebildet, die, wie der Student, herumgingen und die Bewegung der Erde vertrugen.

Ich erinnere mich dieser Geschichte so genau, weil sie mich ungemein beruhigte. Ich kann wohl sagen, ich habe nie wieder einen so angenehmen Nachbar gehabt, wie diesen Nikolaj Kusmitsch, der sicher auch mich bewundert hätte. (SW VI, 870)

Nikolaj Kusmitsch si è chiuso dentro la storia che racconta – anche la sua parola si è sviluppata *dall'interno* di tale storia – e non chiede pertanto di suscitare in chi la ascolta sentimenti di coinvolgimento e partecipazione; del suo stato non si lamenta: la sua separazione dagli altri è consumata, ed egli li guarda ormai dal suo mondo separato e irrealistico come da una distanza di sicurezza. La «*Schadenfreude*» che ha provato pensando che anche gli altri trovassero penoso che il tempo sia fatto di secondi ha ormai lasciato posto a un'«esagerata ammirazione» per l'indifferenza degli altri alle sue percezioni particolari, delle quali peraltro ha fornito un dettagliato resoconto. Nikolaj Kusmitsch propone dunque agli altri una tranquilla coesistenza sulla base di un reciproco equivoco – e Malte accetta, tra curioso e divertito, l'idea che l'impiegato avrebbe potuto “ammirare” anche lui per il semplice fatto di camminare e sopportare i movimenti della terra, vale a dire: avrebbe potuto includere anche lui nella catena associativa del suo pseudo-pensiero. Non è affar suo stabilire una versione più obiettiva dei casi di Nikolaj Kusmitsch, né esercitare una critica serrata della sua sconcertante parola, neppure nei modi dell'ironia; ciò che Malte fa non è ricostruire una storia, ma ricevere e trasmettere un racconto che ha già reso inaccessibili, e per così dire divorato, le proprie immagini nella circolarità della lingua che le racconta.

* * *

La metafora della vita cambiata in denaro, quale si presenta nell'episodio di Nikolaj Kusmitsch, potrebbe avere un antecedente nel romanzo *Fru*

¹² Cfr. SW VI, 864.

Marie Grubbe di Jens Peter Jacobsen¹³. Il romanzo – una delle letture favorite di Rilke a partire dal 1897¹⁴ – racconta la vita e il declino sociale di una nobildonna danese vissuta tra la fine del sec. XVII e i primi del sec. XVIII. Dopo avere trascorso l'infanzia tra le vivide impressioni di una piccola residenza di campagna, Marie Grubbe, giovane aristocratica danese, viene condotta alla corte di Copenaghen e sposa il giovane aristocratico Ulrik Frederik Gyldenløv, figlio naturale del re Federico III di Danimarca. Ma lo sposo, a ventitre anni, desidera vedere il mondo, e parte per un lungo soggiorno alla corte di Spagna. La prima immagine del tempo della vita cambiato in denaro compare nel romanzo a questo punto, al capitolo decimo, ad illustrare la noia di vivere provata da Marie Grubbe durante i quindici mesi di assenza dello sposo. L'etichetta dell'epoca le vieta di comparire, durante l'assenza del marito, a corte, a balli e a feste, e la giovane donna è costretta a passare gran parte del suo tempo a casa:

In solchen Tagen war ihr zumute wie einem Gefangenen, der ungeduldig seine Jugendzeit, Frühling auf Frühling, unfruchtbar, ohne Blumen, matt und öde, beständig entschwindend, auf Nimmerwiederkehr, dahingleiten sieht. *Und es war ihr, als würde ihr die Summe der Zeit, Stunde für Stunde, hellerweise zugezählt, und als fiele jede von ihnen mit dem Klange des Glockenschlags klirrend zu ihren Füßen, und verwitterte und würde zu Staub*, und dann konnte sie in qualvoller Lebenssehnsucht ihre Hände ringen und aufschreien vor Schmerz. (MG, 133) [corsivo di S. G.]

L'immagine del tempo cambiato in denaro compare come ulteriore sviluppo in termini metaforici di quella prima immagine del tempo che è contenuta nella frase «*der ... seine Jugendzeit ... beständig entschwindend ... dahin-*

¹³ J. P. JACOBSEN, *Fru Marie Grubbe* (1876); traduzione tedesca: *Frau Marie Grubbe*, ins Deutsche übertragen von Adolf Strodtmann, Berlin s.d.; d'ora in poi citato con la sigla (MG) seguita dal numero di pagina. Rilke aveva letto il romanzo per la prima volta nella seconda edizione (1896) di questa traduzione (Sørensen, cit., p. 319).

¹⁴ Sulla ricezione di J. P. Jacobsen e in particolare di *Fru Marie Grubbe* da parte di Rilke, si vedano: L. BAER, *Rilke and Jens Peter Jacobsen*, in PMLA 54 (1939), pp. 900-932 e 1133-1180; W. KOHLSCHMIDT, *Rilke und Jacobsen*, in Id., *Rilke Interpretationen*, Lahr 1948, pp. 9-36; C. MAGRIS, *Nichilismo e malinconia. Jacobsen e il suo Niels Lyhne*, in: Id., *L'anello di Clarisse*, Torino 1984, pp. 63-85; B. A. SØRENSEN, *Rilkes Bild von Jens Peter Jacobsen*, in *Idee, Gestalt, Geschichte. Festschrift Klaus von See*, hg. von G. W. Weber, Odense 1988; A. DESTRO, *Da Jacobsen a Malte. Il romanzo d'artista di R. M. Rilke*, in AA.VV., *In Danimarca e oltre. Per il centenario di J. P. Jacobsen*, a cura di F. Cercignani e M. Giordano Lokrantz, Milano 1987, pp. 129-143; A. FAMBRINI, *Il meraviglioso arazzo della vita: Jens Peter Jacobsen e Rainer Maria Rilke*, in «Il confronto letterario», IX (1992), 18, pp. 293-327.

gleiten sieht», dove ad essere sottolineato è soprattutto il trasformarsi dissolvendosi. Ritroviamo questo aspetto là dove si dice che ogni ora, cambiata in spiccioli, era ridotta in polvere; ma nel frattempo è maturata un'immagine più corposa, quella degli spiccioli (*Heller*), dotata anche di un ritmo (*Stunde für Stunde*) e di un suono (*klirrend*) che risponde ai battiti delle ore suonate dalle campane. La nozione della giovinezza che va perduta per il prigioniero ha generato, a questo punto, una metafora vivida e complessa, ricca di elementi di immagine forti e immediati, e questa rende percettibile la desolazione di Marie Grubbe che vede passare il suo tempo nella solitudine e nella noia. L'immagine del tempo pagato in denaro compare un'altra volta nel romanzo, al capitolo sedicesimo. Il matrimonio con Ulrik Frederik è ormai sciolto, ma anche il matrimonio successivo – con il funzionario statale e possidente terriero Palle Dyre, tirchio e arrivista – è per Marie segnato da noia e insoddisfazione:

Volle sechzehn lange Jahre, in alltäglichen Sorgen, in kleinlichen Pflichten und in abstumpfender Einsamkeit verbracht, und kein herzliches oder vertrauensvolles Verhältnis, das diesem Leben Wärme verlieh, keine versöhnende Behaglichkeit, die es erhellte. Ewige Zankereien um nichts, lärmendes Geschelt über unbedeutende Vergeßlichkeiten, mürrische Zurechweisungen hier, und plumpe Spöttereien dort, das war alles, was ihr Ohr vernahm. *Und dann jeder sonnige Lebenstag in Taler, Stüber und Heller ausgemünzt*; jeder Seufzer, der erklang, ein Seufzer über Verlust, jeder Wunsch, der gehört wurde, ein Wunsch nach Gewinn, jede Hoffnung eine Hoffnung auf mehr. Und fadenscheinige Knickerei an allen Ecken, ungemütliche Geschäftigkeit in jedem Winkel, und das ewig spähende Auge des Geizes, stieren Blicks aus jeder Stunde hervorglitzend. Das war das Leben, das Marie Grubbe lebte. (MG, 228) [corsivo di S. G.]

L'esistenza di Marie è ridotta, in questo periodo della sua vita, a una serie di incombenze e di attività volte a fini puramente economici, ai quali il marito, attaccatissimo al denaro, tende con accanimento; una vita di questo genere è traducibile integralmente in denaro perché è fatta soltanto di lavoro, e il lavoro ha un prezzo. Marie finirà per porre fine anche a questa fase della sua vita, e sposerà in terze nozze il cocchiere della casa. In entrambi i casi in cui compare nel romanzo, come si vede, la metafora tempo/denaro è pienamente inserita nella prospettiva di valore propria del personaggio: esprime infatti tutto ciò che l'esistenza ha, in un dato momento o periodo, di insoddisfacente e di inaccettabile per Marie. Al tempo stesso, la metafora in questione parla in termini chiari e comprensibili anche al lettore e all'autore, vale a dire nel linguaggio di *tutti*: essa contribui-

sce a svelare il mondo interiore di Marie Grubbe. Proprio per questo non è necessario che essa venga attribuita all'attività immaginativa di Marie: cosa che nel primo caso avviene in modo non troppo marcato, mentre nel secondo non avviene affatto: l'autore può perfettamente sostituirsi alla sua eroina e formulare una metafora che parli *per* lei. La metafora del tempo pagato in denaro, se da un lato rende assai bene il disprezzo che una nobildonna del secolo XVII doveva ostentare per il denaro (nel romanzo, Marie sperpera senza imbarazzo somme enormi), dall'altro esprime la conoscenza, da parte del narratore, del sistema di valori della società danese all'epoca in cui ambienta la sua narrazione, nonché dei pensieri e degli stati d'animo del suo personaggio; con una metafora ne racconta sia l'esterno che l'interno, ne fa intuire la profondità, e genera nel lettore l'attesa di una reazione del personaggio stesso alla situazione che lo opprime. Ciò non significa naturalmente che il narratore, pur con tutta la simpatia possibile per la sua eroina, ne condivida in pieno la prospettiva di valore; e infatti egli lascia intravedere la contraddizione intrinseca in cui è presa tutta la vita di Marie Grubbe. Così al capitolo undicesimo, vale a dire all'epoca della delusione subentrata in Marie al matrimonio con Ulrik Frederik, fa enunciare alla sua eroina il suo ideale di vita in questi termini:

Ich wollte, das Leben solle mich so stark erfassen, daß ich gebeugt oder erhoben würde, so daß kein Raum in meinen Gedanken für etwas anderes wäre, als das, was mich erhöbe, oder das, was mich beugte; ich wollte in meinem Kummer dahinschmelzen oder mit meiner Freude in einer Glut entbrennen [...] aber ich wußte bei mir selber, daß es so niemals für mich werden könne, und es kam mir vor, als sei ich selber schuld daran auf diese oder jene unbegreifliche Weise. (MG, 166 e sg.)

Come si vede, Marie non vuole dalla vita nulla di ben definito, non ha un preciso progetto per il futuro e neppure uno spiccato desiderio di *qualcosa*; tanto è vero che le è indifferente venire «piegata o innalzata» (*gebeugt oder erhoben*), a patto che l'una o l'altra cosa avvengano con un'intensità tale da impegnare totalmente le sue potenzialità emotive e non lasciare spazio a nient'altro; d'altra parte però Marie è convinta di non potere mai raggiungere davvero questo suo ideale. In realtà, priva di una vera e propria meta nella vita che indirizzi le sue energie in una determinata direzione, Marie non fa che rivolgere la sua attenzione a se stessa; e anche se non desidera *guardarsi* vivere ma *sentirsi* vivere, in lei è inevitabile un contrapporsi dell'io che vive e dell'io che confronta questo vivere con le sue aspettative, ed è deluso di constatare che la vera vita è sempre altrove, sempre (almeno

in parte) mancata. Nell'immagine del tempo pagato in denaro non c'è dunque soltanto una metafora di momenti o periodi critici della vita di Marie Grubbe: c'è anche un'eco della contraddizione intrinseca alla sua esistenza, che rende più direttamente avvertibile per lei la delusione causata dalla monotonia e dalla noia che si insinuano nella vita, e più spiccata la sua propensione a drastici cambiamenti, anche a costo di accettare di scendere ogni volta di un gradino nelle severe gerarchie sociali dell'epoca.

Nell'episodio di Nikolaj Kusmitsch, la metafora tempo/denaro già presente in *Fru Marie Grubbe* ricompare con forti analogie¹⁵, ma al tempo stesso radicalmente trasformata. Al contrario di quanto accade alla nobildonna del secolo XVII, Nikolaj Kusmitsch – il piccolo impiegato, ma anche l'abitante di quel luogo della perdita dell'organicità del vivere che è, come si è detto, la stanza d'affitto – non prova alcun disagio a parlare del suo tempo come denaro, anzi finisce per esserne entusiasta. Constatato che il tempo di cui dispone è «*eine Summe ..., die er noch nie gesehen hatte*» (SW, VI, 865), egli elabora con zelo la catena associativa che lo porta a trattare quella somma nei modi usuali, e a lui ben noti, con cui ci si occupa di una somma di denaro. La metafora tempo/denaro, come si è detto, non viene propriamente mai enunciata, ma essa *ciononostante* si traduce in una serie di atti di Nikolaj Kusmitsch. In altri termini, Nikolaj Kusmitsch evita la frattura, che tormentava Marie Grubbe, tra la vita così com'è e l'immagine che ci si fa di essa, vivendo direttamente l'immagine, ricavata a sua volta dalla più impersonale delle parole, da un anonimo e generico “sentito dire”: «*Zeit war kostbar, hatte er immer sagen hören*» (SW VI, 865). Altrettanto si può dire delle metafore letteralizzate che entrano a far parte delle successive catene di pensiero associativo prodotte da Nikolaj Kusmitsch, e nelle quali egli rimane invischiato: il vento prodotto dallo scorrere dei secondi, il movimento intollerabile prodotto dalla rotazione della terra sul suo asse, e così via: il sovvertimento dei rapporti tra metaforizzante e metaforizzato sconvolge le basi stesse della metafora, e al posto delle vivide immagini di Jacobsen troviamo ora, vere e proprie anti-immagini, le percezioni senza riscontro di Nikolaj Kusmitsch. Se la narrativa di Jacobsen, con la sua nitidezza e precisione di immagini, aveva mostrato quali energie potevano venire allo scrittore da un intenso rapporto con il mondo del visibile, l'episodio di Nikolaj Kusmitsch mostra chiaramente come Rilke ormai prenda congedo da questo dedicarsi fiducioso al visibile, che pure

¹⁵ C. Magris (cit., p. 70) osserva che a Marie Grubbe il tempo dell'esistenza «viene pagato in centesimi, come a Nikolaj Kusmitsch nel *Malte*».

aveva lasciato notevoli tracce di sé nei motivi e nei problemi della prima parte dei *Quaderni*¹⁶.

* * *

L'episodio di Nikolaj Kusmitsch dei *Quaderni* non era la prima comparsa del motivo del sosia nell'opera di Rilke, ma era invece, molto verosimilmente, il riproporsi di uno schema già elaborato in precedenza. L'episodio dei *Quaderni* presenta infatti significativi punti di contatto con i cenni che Rilke, nel saggio *Moderne russische Kunstbestrebungen* (1902), dedicava al pittore russo Alexander Andreievich Ivanov (1806-1858), oggetto del suo interesse nel periodo 1900–1902. Rilke si documentò accuratamente su Ivanov, procurandosi monografie sul pittore e leggendo anche le lettere e le pagine di diario che di lui erano state pubblicate¹⁷. Fino al viaggio a Parigi nell'agosto 1902, la figura di Ivanov crebbe rapidamente nella considerazione di Rilke rispetto a quelle di altri pittori russi che inizialmente l'avevano maggiormente attratto¹⁸. L'unico frutto di questo studio appassionato fu, appunto, il saggio del 1902, nel quale Ivanov occupa un posto assolutamente preminente. Ivanov vi compare anzitutto accanto alla sua opera più famosa¹⁹:

Iwanow lebte fast sein ganzes Leben in Rom und malte an einem einzigen großen Bilde, dem er sich immer mehr entfremdete, und von dem er sich doch nicht mehr trennen konnte: seine eigenen Kräfte, seine Jugend, seine Liebe, alles hatte er an sein großes Bild

¹⁶ Cfr. SW VI, 710 («*Ich lerne sehem*»); SW VI, 723 («*Ich glaube, ich müßte anfangen zu arbeiten, jetzt, da ich seben lerne*»).

¹⁷ Cfr. lettera a S. J. Schachowskoi, 22.12.1900, in Asadowski, cit., p. 225 e sg.

¹⁸ Cfr. Asadowski, cit., p. 33. Nel primo saggio di Rilke sull'arte russa, *Russische Kunst*, scritto nel gennaio 1900, Ivanov non veniva neppure nominato; più tardi, in una lettera al pittore L. O. Pasternak (3.3.1900), Rilke annunciava di voler scrivere alcuni saggi monografici su pittori russi, tra cui A. A. Ivanov e I. N. Kramskoi, precisando però che sul secondo avrebbe voluto scrivere «un intero libro» (Asadowski, cit., p. 127); infine, nel saggio *Moderne Russische Kunstbestrebungen*, scritto probabilmente alla fine del 1901, Ivanov figura come il massimo artista russo di tutti i tempi.

¹⁹ Si tratta del quadro *L'apparizione di Cristo al popolo* (cm 540 x 750), oggi alla Galleria Tret'jakov di Mosca, al quale Ivanov lavorò dal 1837 al 1857. Ivanov fece, per le singole figure della scena rappresentata, numerosi studi preparatori di grande impegno sperimentale, il che contribuì a farlo sentire sempre più insoddisfatto dello schema compositivo d'insieme; lasciò incompiuto il quadro. Si veda in proposito la trattazione di D. Sarabianov, in: *La pittura russa. Tomo secondo: La pittura moderna*, a cura di E. Smirnova, Milano 2001, pp. 715 e sg.

fortgegeben, und nun hielt es ihn damit wie mit den Händen eines Doppelgängers, und er saß arm und traurig davor. (SW V, 616) [corsivo di S. G.]

Tra Ivanov e quel «grande quadro» al quale ha dedicato una parte cospicua – la migliore – della sua vita, col tempo si sviluppa dunque un conflitto insanabile. A sancire con un gesto l'irrimediabile estraneità di Ivanov alla sua opera maggiore, e con essa a quella parte cosiderevole della sua vita che ha dedicato a quell'opera, che ormai non riconosce più come propria, compare un sosia, peraltro soltanto ipotetico. Il gesto del sosia evidenzia un insanabile sdoppiamento della figura di Ivanov nell'autore del «grande quadro» e in quel residuo di uomo «povero e triste» che gli sopravvive.

Le affinità tra il testo del saggio del 1902 e l'episodio dei *Quaderni* – Ivanov: «und er saß arm und traurig davor» (SW V, 616); Nikolaj Kusmitsch: «und er stellte sich vor, daß er außerdem noch, ohne Pelz, dünn und dürrig auf dem Roßhaarssofa saß» (SW VI, 866), con la presenza in posizione analoga di un'analoga coppia di aggettivi: Ivanov: «arm und traurig»; Nikolaj Kusmitsch: «dünn und dürrig», e l'uso del verbo «sitzen» con funzioni identiche – permettono di avanzare l'ipotesi che il primo episodio possa essere servito di traccia al secondo. I due testi presentano del resto una nutrita serie di dettagli affini: Nikolaj Kusmitsch, indebolito e isolato nella sua stanza, recita poesie con voce di bambino; Ivanov, dal canto suo, viene descritto come «ein schwacher Mensch, fremd wie ein Kind» (SW V, 616); in Nikolaj Kusmitsch, le nozioni scientifiche acquisite a scuola, ma rimastegli estranee, contribuiscono a confonderlo fino a farlo sprofondare nella follia; di Ivanov si legge che gli influssi stranieri, acquisiti durante la lunga permanenza all'estero, lo confondono fin quasi a farlo sprofondare nella follia: «Aber die fremden Formen verwirren ihn, statt ihn zu eigenen zu verhelfen. Er war erschöpft, zerstört, nahe am Wahnsinn, als er starb, und man wußte wenig von seinem Wert.» (SW V, 617). Entrambi terminano sposati e sconvolti a causa di un fallimento di natura essenzialmente culturale. Ivanov, a detta di Rilke, aveva vissuto una crescente difficoltà di comunicazione tra sé e il proprio ambiente, difficoltà che Rilke tende peraltro a spiegare con il passaggio del pittore dal mondo culturale russo a quello occidentale:

Fremde Einflüsse spielten mit ihm, und eines Tages glaubte er, dessen Leben ein Gang zu Gott war, Atheist geworden zu sein. Im Grunde aber war es Frömmigkeit, innige russische Frömmigkeit, was bei ihm nach malerischem Ausdruck verlangte. Darum zog er sich zurück von seinen Zeitgenossen, denen er nicht mehr zu sagen vermochte, welches seine Aufgabe sei. (SW V, 617)

Ivanov aveva dunque avuto crescenti difficoltà a comunicare con il suo ambiente, e anche con ciò che in lui stesso faceva parte di quell'ambiente, e in tal modo era entrato in uno stato – anche se involontario – di incomprendimento da parte degli altri, ma anche di fraintendimento di se stesso. Nikolaj Kusmitsch, partendo da un equivoco sulla natura del tempo, giunge a uno stato di radicale isolamento dal consorzio umano, con il quale il suo linguaggio può comunicare ormai soltanto in termini di equivoco; ma soprattutto, egli vive a sua volta nell'equivoco permanente con se stesso. Il motivo più vistoso che il testo dei *Quaderni* riprende – con ogni probabilità – dal saggio del 1902 è però quello del sosia. Puramente ipotetico nel saggio, neppure nel testo dei *Quaderni* esso si presenta fin dall'inizio come autonoma figura della narrazione, ma piuttosto come prodotto della mente di Nikolaj Kusmitsch, al tempo stesso espressione e strumento (anche se solo temporaneo) del proprio permanere nell'equivoco con se stesso. Al gesto del sosia di Ivanov corrisponde nell'episodio dei *Quaderni* una mimica introduttiva allo sdoppiamento di sé – «*er zog seinen Pelz an ...*» (SW VI, 865) – ma è la parola il mezzo grazie al quale il contrapporsi delle due istanze nelle quali l'io si è sdoppiato può venire compiutamente recitato e attuato da Nikolaj Kusmitsch di fronte a se stesso; tale motivo, già presente nella pagina del 1902 su Ivanov, dispiega dunque tutta la sua forza dirompente solo nei *Quaderni*²⁰. L'impietosa messa a nudo delle pratiche linguistiche di cui Nikolaj Kusmitsch rimane definitivamente prigioniero fa sorgere tuttavia la domanda se nei *Quaderni* vi siano indicazioni o tracce di una diversa via d'uscita da quello sdoppiamento che sembra prospettarsi come inevitabile ogni volta che l'io si pone di fronte a se stesso.

* * *

Un libro importante, a proposito di sconfinamenti dal “parlare di sé” al solipsismo, era stato per Rilke *En præsts dagbog*, romanzo diaristico dello scrittore norvegese Sigbjørn Obstfelder²¹, che narra la crisi di coscienza di

²⁰ Malte racconta anche proprie esperienze di “sdoppiamento”: cfr. SW VI, 792-797 (episodio della mano) e SW VI, 801-809 (travestimento di fronte allo specchio).

²¹ S. OBSTFELDER, *En præsts dagbog*, Copenhagen 1900; traduzione tedesca: *Tagebuch eines Priesters*, traduzione di Luise Wolf, Wien 1901; d'ora in poi citato con la sigla (TP) seguita dal numero di pagina. Scritto da Obstfelder a partire dal 1897, il romanzo fu pubblicato soltanto postumo nel 1900. Dalle lettere di Rilke all'editore Axel Juncker risulta che Rilke conosceva il romanzo di Obstfelder fin dal 1901 in questa traduzione (lettera del 7.12.1901), mentre dalla fine del 1904 era in grado di leggerlo nel testo originale (let-

un parroco luterano norvegese al contatto con la realtà della grande città industriale. Sulla scorta di indicazioni di Rilke stesso²², la critica ha approfondito l'importanza di questo libro per il *Malte*, sottolineando peraltro esclusivamente quegli elementi che permettono di parlare di una parallelità tra l'eroe diaristico di Obstfelder e Malte, ma trascurando gli elementi di affinità con l'episodio di Nikolaj Kusmitsch²³.

Il *præst* di Obstfelder scrive il suo diario nel tentativo di rimettere ordine nella confusione della sua anima, disorientata dallo scontro tra la religione tradizionale e l'immagine del mondo propria della scienza e della cultura moderne²⁴, tra i vecchi ritmi di vita e la nuova cultura urbana dell'età delle macchine, delle ferrovie, delle grandi industrie: «*Ich schreibe um Frieden zu finden. Ich habe keinen, mit dem ich sprechen kann. Meine Amtsbrüder? Ich weiß, was sie antworten würden.*» (TP, 1). Nel suo immaginario di matrice teologica, il religioso di Obstfelder è propenso a vedere nel suo turbamento uno stato di peccato, che gli fa desiderare di rivolgersi direttamente a Dio, di *guardarlo* negli occhi: «*Wer ist dieser Gott? Laßt mich ihn sehen. Laßt mich sein Antlitz schauen! Was ist mein Verbrechen, daß ich so hart gezüchtigt werde? Warum werde ich härter gestraft als die, welche Sünden begingen?*» (TP, 4), finché giunge a sospettare che il suo vero peccato consista proprio nel voler *vedere* Dio: «*Habe ich sehen wollen, was keiner sehen, dem keiner nahen soll, das niemand zu schauen wagen darf, außer im strahlenden Gewande des Lichts, in leuchtender Reinheit der Seele, in des Willens feuriger Kraft?*» (TP, 5). Diversi commentatori hanno ritenuto che l'aspirazione di fondo sottesa alla scrittura di questo diario abbia nella formula “vedere Dio” solo un travestimento in linguag-

tera del 30.12.1904). Sul romanzo di Obstfelder si vedano: G. C. SCHOOLFIELD, *Sigbjørn Obstfelder: A Study in Idealism*, in «Edda», LVII (1957), 3, pp. 193-223; J. W. MCFARLANE, *Ibsen and the Temper of Norwegian Literature*, London 1960, pp. 104-113; M. K. NORSENG, *Sigbjørn Obstfelder*, Boston 1982, pp. 128-141; P. THOMPSON, *In Search of Faith and Fixing Points: Strindberg, Obstfelder and the Age of Post-Naturalism*, in «Scandinavica» XXVIII (1989) 1, pp. 55-73.

²² Cfr. M. BETZ, *Rilke in Frankreich. Erinnerungen, Briefe, Dokumente*, Wien Leipzig Zürich, 1938, pp. 108-109.

²³ Sull'importanza del *Tagebuch eines Priesters* per Rilke, e in particolare per il *Malte*, si vedano: B. G. MADSEN, *Influences from J. P. Jacobsen and S. Obstfelder on Rainer Maria Rilke's "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge"*, in «Scandinavian Studies», XXVI (1954), pp. 105-114; W. KOHLSCHMIDT, *Rilke und Obstfelder*, in id., *Dichter, Tradition und Zeitgeist*, Bern und München 1965, pp. 176-189.

²⁴ Nelle pagine del diario vengono ricordati Pascal, Pestalozzi, Galileo, Newton e Kant; alcune affermazioni (ad esempio l'ipotesi che Cristo sia «un dio per malati e deboli di nervi»; TP, 48) fanno pensare a una lettura di Nietzsche; altre a una lettura di Kierkegaard (McFarlane, cit., p. 107).

gio teologico²⁵. Si tratterebbe, in sostanza, non semplicemente di ristabilire il contatto con un'armonia perduta, né soltanto della ricerca di una convivenza possibile tra scienza e religione, bensì di un oltrepassamento della realtà in un completo ricongiungimento del singolo con l'universo divinizzato. Ispirato a suo modo dalle parole del suo vescovo, secondo il quale la religione è inseparabile dal mistero e il mistero fondamentale è che «Dio si trasforma perché noi possiamo comprenderlo»²⁶, il *präst* si accosta con slancio alla scienza moderna. La scienza – pensa il religioso – ha trasformato radicalmente l'immagine tradizionale del mondo, e la vecchia immagine di Dio che da quella era inseparabile; è dunque la scienza il fattore determinante della “trasformazione di Dio”, e insieme la porta d'accesso alla comprensione della trasformazione stessa. Il risultato della trasformazione, il «dio del secolo delle ferrovie»²⁷ è, secondo il *präst*, più elevato e sublime del dio della tradizione, ma al tempo stesso sembra essere diventato più lontano, più difficile da vedere: «*Mächtiger, schwerer zu begreifen, von Angesicht zu Angesicht zu sehen ist Er, der die Welle von Millionen Weltkörpern in Bewegung setzt, als der, welcher in der Offenbarung Johannes seine Engel Sterne auf die flache Erde herabwerfen ließ*» (IP, 25). Teso nello sforzo di vedere il nuovo volto di Dio attraverso la scienza, il *präst* immagina di poterne condividere le conquiste non solo con l'intelletto, ma con tutte le sue forze e i suoi sensi; afferma, ad esempio, di percepire direttamente il movimento vorticoso della terra nello spazio – un movimento che si trasmette anche all'interno dell'uomo come mai prima d'ora era avvenuto:

²⁵ G. C. Schoolfield (cit., p. 213) ha messo in rilievo la presenza di elementi tipici della letteratura mistica nel *Dagbog*; in particolare, il termine “vedere” sarebbe usato dal *präst* con un triplice significato: il normale vedere dei sensi (e non soltanto degli occhi), la visione mistica del poeta, e la visione di Dio. W. Kohlschmidt (cit., p. 182) ritiene che, nel *Dagbog*, la problematica e il linguaggio teologici non facciano che celare posizioni vitalistiche mediante un'idea apparentemente positiva di Dio, in modo simile a quanto fa Rilke nello *Stunden-Buch* e altrove.

²⁶ «*Obne ein tiefes Mysterium wäre für mich keine Religion*» – dice il vescovo – «*Das Mysterium ist, daß Gott sich für uns verwandelt, auf daß unsere Menschenaugen ihn fassen, unsere Menschenherzen ihn begreifen können*». Il vescovo precisava però: «*Für mich ist Christus das Mysterium*» (IP, 17 e sg.). Il *präst* sviluppa però una serie di obiezioni nei confronti di Cristo e del cristianesimo: sospetta che Cristo sia «*ein Gott für Kranke und Nervenschwache*» (IP, 48) e osserva: «*Es sind zwei Dinge, die meist zum Christentum treiben, Müdigkeit oder Furcht*» (IP, 51), per concludere: «*Mich dünkt, das Christentum hat Gott von der Erde vertrieben*» (IP, 50); sulla base di tali considerazioni, il *präst* si orienta a cercare il volto trasformato di Dio non in Cristo ma nella scienza. Sull'appartenenza delle posizioni del *präst* a una religiosità «monista» in conflitto con «il dualismo della dottrina neotestamentaria», cfr. Kohlschmidt (cit., p. 183).

²⁷ «*Der Gott des Eisenbahnjahrhunderts*» (IP, 25).

Einst herrschte Ruhe. Damals stand die Erde still.
Jetzt bewegt sie sich, ja, sie eilt durch den Raum, als ob sie gepeitscht würde. Und wir bewegen uns mit, alle unsere Vorstellungen, ja, mehr als das, unsere Kräfte, unsere Gefühle. Das Leben war einst Ruhe [...] Es war ein gleichmäßiges Wachsen, keine Verschlingungen, kein Getümmel von Aggregatzuständen, kein ewiger Wechsel. (TP, 69)

Nel suo desiderio di partecipare al nuovo, il *präst* immagina che le scoperte della scienza lo pervadano e divengano per lui parte della sua esperienza di sé; talora, raggiunti i toni dell'allucinazione, si sente al tempo stesso pervaso dalle energie del cosmo e *bloccato* da esse:

Zuweilen ist es, als ob mir alles das nahe rückte. Ich bin inmitten des Weltenlärms, mitten in der Weltenschmiede. Es wimmelt und haftet dicht um mich her; es glüht, es rollt.
Ja, zuweilen meine ich, es innen in mir selber zu sehen. In mir selber zittert das ganze Weltengewebe. Und ich entsetze mich, es dunkelt vor meinen geschlossenen Augen und ich wage kaum zu atmen. (TP, 74)

Si abbandona dunque per intero alla sensazione di spavento e se ne lascia sopraffare, in una cupa veglia a occhi chiusi, peraltro solo transitoria; come Nikolaj Kusmitsch, anche il *präst* si dice stupito del fatto che, in presenza di tali sommovimenti, gli altri continuino a vivere normalmente:

Alles da draußen ist in mir. [...] Seltsam zum Entsetzen: Die Menschen stehen auf, essen, gehen an ihre Arbeit, legen sich zum Schlafen nieder und hören sie nie, sehen sie nie, die Welt da innen. (TP, 76)

Visioni, percezioni distorte, esaltazioni cosmiche, abbandoni e spossatezze sono altrettanti momenti di un itinerario in direzione del «vedere Dio» che non giunge peraltro a sottrarre il *präst* all'insoddisfazione di sapersi separato dal divino tutto. Il romanzo termina con una nuova visione: una splendente creatura, insieme rosa, sole e donna, esorta il *präst* a volgere la sua attenzione verso la bellezza e l'amore, realtà nelle quali egli potrà finalmente raggiungere la piena rivelazione della divinità, quale non gli sarà mai possibile avere per la via della conoscenza. Il lungo errare del *präst* attraverso la teologia, la filosofia e la scienza – afferma la creatura della visione – deve ora lasciare il posto a una ricerca di tutt'altro genere: quella della bellezza e dell'amore che genera la vita: «*Du glaubst, Dein Gott suche dich im Dunkel, unter häßlichen Wolken; siehst du denn nicht, liebes Menschlein, daß Schönheit das Mächtigste ist in der Welt, ja, Schönheit? [...] Was sind alle Worte, alle Gedanken, alle Rechenaufgaben gegen die Macht Leben zu schaffen und*

Schönheit?» (TP, 125; 127). Il tentativo di vedere Dio attraverso la scienza diventa dunque superfluo e viene abbandonato: il mistico viandante sta ormai per accedere a una sfera di più salde certezze, e di sensazioni più appaganti.

Tra le carte postume di Obstfelder ci sono frammenti e appunti riferibili a una prosecuzione del romanzo²⁸, rimasto, alla sua morte, allo stato di manoscritto; la visione della creatura paradisiaca²⁹ sarebbe dunque solo un momento intermedio sul cammino del religioso diarista verso la visione di Dio. Rilke ritenne però che il libro fosse un'opera compiuta³⁰, e in una conversazione del 1925 con Maurice Betz così ne sintetizzava la trama: «*Sein [Obstfelders; ndr] Tagebuch eines Priesters ist die Geschichte einer Seele, die trotz ihren verzweifelten Versuchen, sich Gott zu nähern, sich immer mehr von ihm entfernt und schließlich in fiebrigen Nervenleiden zugrundegeht*»³¹. A distanza di anni dalla prima lettura, il ricordo che Rilke aveva del romanzo era dunque profondamente segnato dall'interpretazione – assai soggettiva – che a suo tempo ne aveva dato³², e che vedeva nel diario del *präst* il racconto di un progressivo precipitare nella follia, con la visione della creatura paradisiaca come delirio finale. Nella vicenda di Nikolaj Kusmitsch, gli elementi del romanzo di Obstfelder vengono rielaborati sulla base di questa interpretazione. Lo esemplifica bene il motivo dei “secondi”. Nel corso delle sue percezioni straordinarie, o visioni, il *präst* si dice stupito e ammirato del fatto che nell'universo, quale la scienza moderna l'ha rivelato, grandi trasformazioni possano realizzarsi anche in intervalli di tempo brevi come appunto i secondi, o anche minime frazioni di secondo; nel libro la parola “secondo” (*Sekunde*) è inserita il più delle volte in affermazioni come questa:

In dieser Sekunde entstand ein neues Weltennetz! Ein neuer Tempel entstand! Linienmillionen wurden zu neuen Linienmillionen! Eine bebte leise, während tausend andere schwirren. Eine braucht tausend Jahre, um sich zu erneuern und andere das Tausendstel einer Sekunde.

²⁸ Cfr. Norseng, cit., p. 129; p. 154 nota 13.

²⁹ La derivazione di questa immagine dal *Paradiso* di Dante è sostenuta con un'accurata serie di riscontri da Schoolfield, cit., p. 214-222.

³⁰ Cfr. SW V, 657.

³¹ M. Betz, cit., p. 108.

³² W. Kohlschmidt sostiene che ciò equivalga a interpretare in modo così errato il *Dagbog* da far pensare a errore o imprecisione di M. Betz nel riferire il colloquio con Rilke (Kohlschmidt, cit., p. 177). Ritengo che questa opinione sia da respingere.

Zellen verbrennen zu neuen, Zellen tanzen sich zu Tode. Jede Linie kräuselt sich, jede Spirale krümmt sich!
 Sieh! In dieser Sekunde geschieht es! Diese Sekunde ist gleich Jahrtausenden! Diese Sekunde ist gleich Jahrmillionen! (TP, 72)

Si faccia il confronto con Nikolaj Kusmitsch, per il quale i secondi sono «infami spiccioli» di tempo che, come quelli in cui Marie Grubbe vedeva cambiarsi la sua vita nelle sue lunghe giornate di noia, possono soltanto venire *perduti*; vuoti e inerti – «alle diese Sekündchen, gleich lau, eine wie die andere» (SW VI, 869) – generano un vento, o piuttosto una corrente d'aria, che sfiora l'impiegato infastidito e nuoce alla sua salute; essa ha preso il posto di quel vento cosmico – «ein Hauch des Todes – oder des Lebens» (TP, 74) – che soffiava terribile e fascinoso nell'universo in trasformazione del *präst*. Il quale del resto, pur affetto da visioni e dedito a uno stile che trascorre molto spesso nell'iperbole, viveva e soffriva in tutta serietà il confronto con il nuovo costituito dalla scienza, mentre le affermazioni di Nikolaj Kusmitsch sono punteggiate di richiami a una assoluta mancanza di tensione verso la verità: *Witze* dei quali il personaggio è al tempo stesso autore e bersaglio, nozioni scolastiche sommariamente apprese e mal digerite – una versione della scienza declassata e senza autorità. Sulla pagina dei *Quaderni*, il mistico moderno di Obstfelder, che grazie alla scienza “sente” e “vede” la propria appartenenza all'universo divinizzato, è degenerato dunque nel solipsismo disperato di Nikolaj Kusmitsch: è di scena, ormai, la crisi di quella letteratura che al volgere del secolo aveva inteso superare la concezione rigidamente materialistica del mondo instaurata dal naturalismo e dal positivismo, e sostenere l'idea di un mondo come realtà animata, esperibile non solo con l'osservazione scientifica ma anche in termini variamente estatico-visionari, volti a cogliere il rendersi visibile del dio immanente all'universo animato – il programma al quale ancora si ispira il *präst* di Obstfelder³³. Alla spasmodica ricerca di una visione unitiva, nella quale si esalta il religioso diarista di Obstfelder, Malte sembra replicare in un modo che ribadisce implicitamente la biblica impossibilità – ben nota al *präst* – di vedere Dio e restare in vita, ovvero l'impossibilità di contemplare la totalità, a cui si appartiene, da un personale punto di osservazione esterno ad essa. Scrive infatti Malte in una delle successive annotazioni: «*Wir aber, die wir uns Gott vorgenommen haben, wir können nicht fertig werden*» (SW VI, 927), e intende parlare degli uomini, di quanto in loro, nella loro vita, si differenzia dalla vita delle piante e degli animali. Tendere

³³ Sull'appartenenza del romanzo di Obstfelder alla temperie culturale in questione, definibile “postnaturalistica”, cfr. Thompson, cit., p. 62 e sg.; 69 e sgg.).

a Dio è dunque, per Malte, importante almeno quanto lo era per il *præst* di Obstfelder, ma tendere a Dio significa per lui trattenersi *al di qua* di ogni epifania del divino per immagini; al tempo stesso significa non poter avere un'immagine di sé, un'identità definita, stabile, compiuta, ma piuttosto cercare proprio nella scrittura frammentaria e discontinua delle annotazioni sparse, il modo per *risalire a monte* di quel conflitto, nell'io, di un'immagine che acquista consistenza e contorni definiti, e di un soggetto che inevitabilmente continua a cercarsi al di là di essa, conflitto che incombe su chiunque metta in campo un'immagine di sé. Con l'episodio di Nikolaj Kusmitsch, Malte elabora una propria versione di un racconto di cui non si può in alcun modo appropriare, perché proviene dall'inaccessibilità di un mondo "separato", ed è impossibile sia dividerlo che smentirlo. L'episodio di Nikolaj Kusmitsch figura così allineato ai tanti altri episodi di una scrittura senza fine, nella quale Malte si cerca a condizione di continuare a sfuggirsi.

Klaus Zelewitz
(Salzburg)

«Österreichische Literatur», im 21. Jahrhundert? – eine
Zwischenbilanz

1 Einleitung

Der Begriff «Österreichische Literatur», der zumeist stillschweigend «deutschsprachige österreichische Literatur»¹ meint, ist ein Produkt des ausgehenden 19. Jahrhunderts².

In großen Teilen Europas hatte die Romantik Texte der eigenen Kultur (vor allem Volkslieder, Märchen, Sagen) gesammelt und insgesamt nationale Literatur als wesentliches Merkmal nationaler Identität etabliert. Knapp vor der Jahrhundertmitte hatte der Historiker Georg Gottfried Gervinus (1805-1871) die erste deutsche Literaturgeschichte³ veröffentlicht.

Im damals anhaltenden Tauziehen zwischen Preußen und Österreich(-Ungarn) um die Vorherrschaft im herbeigesehnten neuen deutschen Staat zog Österreich im «Bruderkrieg» von 1866 den Kürzeren, und schon fünf Jahre später, nach dem deutsch-französischen Krieg, wurde 1871 das wilhelminische Kaiserreich unter Führung der preußischen Hohenzollern gegründet.

Den energischen Bemühungen vor allem von nationalkonservativen deutschen Schriftstellern und Literaturwissenschaftlern, dieses neue Deutschland als Universalerben für die gesamte deutschsprachige Literatur (und Kultur überhaupt) einzusetzen, musste die österreichische Donaumonarchie gegenhalten: Das Land wäre, derart eines Raimund, eines Nestroy,

¹ Lediglich Hilde Spiel nahm in ihre Literaturgeschichte (Die Zeitgenössische Literatur Österreichs, Zürich und München: Kindler 1976) auch die slowenisch-österreichische Literatur auf.

² Siehe dazu auch: Klaus Zelewitz: 1890-1990: 100 Jahre «österreichische Literatur»!(?), in: ZGB/BH 2 (1994), S. 7-20.

³ Georg Gottfried Gervinus: Geschichte der deutschen Nationalliteratur, 1835-1842.

eines Grillparzer, aber auch eines Mozart verlustig geworden, mit einem Mal als «kulturloser Staat» dagestanden.

Nach der Zerschlagung von Österreich-Ungarn nach dem 1. Weltkrieg blieb ein kleines Österreich («der Rest ist Österreich») in den auch heute noch bestehenden Grenzen und einer brüchigen Identität übrig, das mit dem so genannten Anschluss von 1938 für 7 Jahre im nationalsozialistischen Großdeutschland aufging.

Nach 1945 wollten die politisch dominanten Kräfte einen selbstbewussten, national und international akzeptierten Staat und nahmen dafür auch die Literatur in Anspruch. Der entscheidende Schub ging jedoch, wie auch Umfragen beweisen, von der im Staatsvertrag von 1955 geregelten Unabhängigkeit aus; und weiter vom Status eines neutralen Staates, der bis 1990 auch geografisch zwischen den Blöcken NATO und Warschauer Pakt lag.

Lange Zeit wurde das Land von einer Koalition zwischen den beiden großen Parteien des Landes, der christlich-konservativen ÖVP und der sozialdemokratischen SPÖ regiert. Darüber hinaus wurde und wird ein konfliktarmes Klima durch die so genannte «Sozialpartnerschaft» garantiert, in der die Spitzen von Arbeitgebern und Arbeitnehmern ebenso arbeits- und sozialrechtliche Regelungen im vorparlamentarischen Raum vereinbaren wie sie aufsteigende Arbeitskämpfe im Vorfeld abzufangen versuchen (zuletzt im Sommer 2004 bei der Fluggesellschaft AUA).

2 Die österreichische Literatur der Gegenwart

Klaus Zeyringer hat eine viel beachtete Untersuchung über die österreichische Literatur der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts vorgelegt. Er kategorisiert nach «Innerlichkeit und Öffentlichkeit» – so der Buchtitel, handelt ausführlich den Literaturbetrieb ab und zieht am Ende des Buches bescheiden und vielleicht ein wenig resignierend Bilanz: «Über österreichische Literatur der achtziger Jahre sind viele Bücher möglich. Dies ist eines»⁴.

Ein wenig später wird er deutlicher: «Und was ist nun das Typische an der österreichischen Literatur? Eine müßige Frage? Wieso sollte apolitische Literatur typischer sein als politische, wieso experimentelle typischer als konservative, wieso Eskapismus typischer als Skeptizismus, wieso Innerlichkeit typischer als Offenheit? Und umgekehrt».

⁴ Klaus Zeyringer: Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre, Tübingen: Francke 1992, S. 262.

Zur Entwicklung der auf die achtziger Jahre folgenden eineinhalb Jahrzehnte ist bisher kaum Zusammenfassendes geschrieben worden. Ich werde dennoch versuchen, ein paar Trends zu skizzieren, die ich zu erkennen meine.

2.1 Das Hochschwimmen der Mythologen

Christoph Ransmayr (geboren 1954) hat 1988 mit seinem Roman *Die letzte Welt*⁵ den Durchbruch geschafft. Auch in den meisten seiner späteren Texte blieben seine Weltentwürfe letzte, schwarze Welten, wobei er historische Tatsachen oder Konstrukte mit Fiktionen durchtränkt.

*Morbus Kitahara*⁶ (1995) setzte er auf dem (in der geschichtlichen Realität nie umgesetzten) Morgenthau-Plan auf, nach dem das besiegte Deutschland nach 1945 auf dem Niveau einer vorindustriellen Gesellschaft gehalten hätte werden sollen. Auch seine Biografie über den ihm seelenverwandten Maler Anselm Kiefer⁷ führt diese Linie weiter.

Michael Köhlmeier (geboren 1949) bedient sich bei der germanischen Heldensage – *Die Nibelungen - neu erzählt*⁸ – ebenso wie bei Homer. (Motto: «Wir sind unserem Jahrhundert zu nahe», 1997). Er stellt den Anspruch, Grundsituationen der Gegenwart – wie Krieg – in die Geschichte zu spiegeln. In seine Romanen *Telemach* (1995) und *Kalypso* (1997) transponiert er die Handlung zum Teil in die Jetztzeit, setzt durch bewusste Anachronismen eher leichte Verfremdungen als kritische Reflexe.

2.2 Das Ende der neuen Innerlichkeit/neuen Weinerlichkeit

Waltraud Anna Mitgutsch hatte in geradezu penetrant nüchterner Sprache mit ihrem Roman *Die Züchtigung* (1985) eine pathologische Mutter-Tochter-Enkelin-Beziehung beschrieben und damit nicht nur die Feministinnen beeindruckt.

Max Bermann heißt der jüdische Protagonist in einem von Mitgutschs neuesten Büchern. Er wurde mit seiner Mutter als Kind von den Nazis aus Österreich vertrieben, ist mittlerweile 50, in den USA erfolgreicher Innenausstatter und sucht in der österreichischen Kleinstadt das *Haus der*

⁵ Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt*. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire, Frankfurt: Eichborn 1988.

⁶ Christoph Ransmayr: *Morbus Kitahara*. Roman. Frankfurt: S. Fischer 1995.

⁷ Christoph Ransmayr: *Der Ungeborene oder die Himmelsareale des Anselm Kiefer*, Frankfurt: S. Fischer 2002.

⁸ München: Piper 1999.

*Kindheit*⁹, Er versucht es, auch für seine inzwischen verstorbene Mutter, von den österreichischen Behörden restituiert zu erhalten. Der Prozess ist mühsam, schwierig, an der Oberfläche erfolgreich, aber es bleibt offen, ob Max wirklich sein Zuhause gefunden hat: Er schreibt eine Chronik über die Geschichte der Verfolgung der Juden in jener Kleinstadt H.

Mit diesem Roman, der seine Stärken aus der Sprache zieht, und nicht aus der Fabel, hat Mitgutsch den Weg in die Öffentlichkeit beschritten. Prominenter spielte sich dieser Prozess jedoch im Fall Peter Handkes ab: Er hat in den letzten Jahren, beginnend 1991 mit dem *Abschied des Träumers vom neunten Land*¹⁰, in einer ganzen Reihe von Texten über den blutigen Zerfall Jugoslawiens geschrieben.

Handke hasst die allumfassende «Geld- und Computerdiktatur». So steht es auch in seinem Roman *Der Bildverlust oder durch die Sierra de Gredos*¹¹. Dass ist schon verständlich, geradeso wie die Freude am Wandern durch die slowenischen oder spanischen Berglandschaften.

Jedoch die Bruchstücke einer konservativen Jugoslawien-Utopie bestehen außer aus der einen oder anderen netten Naturschilderung immer weniger aus Larmoyanz. Immer stärker werden Aggressivität und Hass gegen alles Nicht-Serbische im Umkreis.

*Unter Tränen fragend. Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999*¹² ist das (jedenfalls bis heute) letzte Glied in dieser Kette. Thomas Wirtz meinte daraufhin in der *Frankfurter Allgemeinen*¹³, Handke sei mit diesem Buch «in der Gegenwart angekommen»; in welcher Gegenwart? Der Schriftsteller sieht nur vom Krieg gebeutelte Serben, aber keine Albaner. Einen Slobodan Milošević scheint er nicht zu kennen; dafür aber teilt er Rundumschläge aus, gegen die *NATO* bis zur *Le Monde*.

Reinhard Mohr hat im *Spiegel*¹⁴ Handkes Buch gründlich seziert und schließlich klassifiziert: «Das ist es: Eine programmatische Selbstbezeichnung, die intellektuelle, künstlerische und moralische Bankrotterklärung». Das stimmt. Schlimmer könnte es nur noch sein, wenn es als Selbstinszenierung des Autors intendiert gewesen wäre.

⁹ München: Luchterhand 2000.

¹⁰ Peter Handke: *Abschied des Träumers vom neunten Land. Eine Wirklichkeit, die vergangen ist. Erinnerungen an Slowenien*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1991.

¹¹ Frankfurt/M: Suhrkamp 2002.

¹² Frankfurt/M: Suhrkamp 1999.

¹³ Thomas Wirtz: *Wem die Stunde schlägt. Die vielen Töne des Peter Handke*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt/M, FA 29.4.2000, Beilage.

¹⁴ *Der Spiegel*, Hamburg 2000, Nr. 19, S. 2551 f.

Mit seinem letzten Buch *Untertagblues*¹⁵ ist Handke zumindest so halb zu seinen Anfängen zurückgekehrt. Der «Wilde Mann», der dort in der U-Bahn alle in Grund und Boden schimpft, ist freilich weniger ein Provokateur (*Publikumsbeschimpfung*, 1966), sondern scheint ein verzweifelter Hasser. Letztendlich funktioniert aber die Tirade therapeutisch, und die «Wilde Frau» bringt ihm endgültig Ruhe.

2.3 Die Neuorientierung der Kritischen

1996 hat Josef Haslinger in seinem Essay *Hausdurchsuchung im Elfenbeinturm* über die Krise des politischen Engagements nach dem Fall des Eisernen Vorhangs bilanziert: «Die einen zogen sich aus der Debatte zurück, weil sie ihre Aufgabe erfüllt sahen, die anderen, weil sie die politische Orientierung zu verlieren begannen». Ich stimme Haslinger zu, meine aber, dass der entsprechende Trend in der Literatur schon einige Jahre früher eingesetzt hat:

Zum einen zeigte das Schwächeln des kommunistischen Systems, dass anscheinend keine Alternative zur kapitalistisch-marktwirtschaftlichen System zu Verfügung stand.

1986 ging der damalige österreichische Bundeskanzler Fred Sinowatz mit dem Satz: «Es ist alles sehr kompliziert». In die Geschichte ein. Auch nicht wenigen Autoren dürfte die globalisierte Welt am Ausgang des 20. Jahrhunderts zu kompliziert geworden sein; oder zumindest ein literarisch geeigneter Umsetzungsmodus: «Sind wir jetzt dafür, dass wir dagegen sind, oder sind wir dagegen, dass wir dafür sind?»

Erst vor kurzem (2004) versuchte sich der Schriftsteller Erich Hackl gegen den Vorwurf zu verteidigen, er schreibe immer nur über die kleinen Leute, und stellt dann seine Frage:

Die Vergeblichkeit – und das Wissen um sie. Wenn die Utopie abgeschafft, die Empörung durch die Skepsis ersetzt ist, der Mitmensch nicht anerkannt, nur toleriert wird: Warum noch schreiben? Wozu leben?¹⁶

Robert Menasse zum Beispiel beschwerte sich 1988 schriftlich über eine Österreich angeblich lähmende *Ästhetik der Sozialpartnerschaft*. Menasse polemisierte, raunzte, machte aber kaum Vorschläge. Mittlerweile hat der Neoliberalismus die Sozialpartnerschaft zwar kräftig an den Rand ge-

¹⁵ Peter Handke: *Untertagblues*. Ein Stationendrama, Frankfurt: Suhrkamp 2003

¹⁶ Erich Hackl: Warum noch schreiben? Wozu leben?, in: Die Presse 2004-11-20 – Beilage SPECTRUM, S. II.

drängt. Dies ist aber mit Sicherheit ein anderes Resultat als das von Menasse beabsichtigte.

Zum anderen zeigte die von 1986 bis 1988 weit über Österreich hinaus geführte «Waldheim-Debatte» – der damalige österreichische Bundespräsident und frühere UN-Generalsekretär hatte Jahrzehnte lang ein gewisses Nahverhältnis zur NS-Bewegung verschwiegen –, dass Österreich in der Aufarbeitung seiner Verwicklung in den Nationalsozialismus noch Nachholbedarf hatte.

Die Neuorientierungen waren unterschiedlich:

- Da gab es Aussteiger, die nur mehr (so gut wie ausschließlich) Drehbücher für Fernsehkrimis schrieben (Stichwort: Helmut Zenker).
- Da gab es Frauen, die «Kapital» für die Position des Unterdrückers durch «Mann» ersetzten (Stichwort: Elisabeth Reichart).
- Da gab es Autoren und Autorinnen, die dazu beizutragen versuchten, den gerade angesprochenen Nachholbedarf abzudecken, und die KZ-Romane oder Post-KZ-Romane schrieben.

Sie konnten ihre literarischen Figuren damit zugleich in ein klares Bezugssystem von «Tätern» (Nazis) und «Opfern» (zumeist Juden), von Gut und Böse platzieren, es war wieder herrlich einfach. Noch dazu hatte Fritz Hochwälder mit seinen Dramen *Der Himbeerpflücker* (1965) und *Der Befehl* (1967) dreißig Jahr davor das Grundmuster schon recht gut entworfen.

In einer Rezension – übrigens über Haslingers *Vaterspiel* – hat der Deutsche Tom Liehr das enge Themenspektrum der österreichischen Gegenwartsliteratur bemängelt: «Zeitgenössische Romane aus Österreich haben anscheinend nur zwei Themen: Die Kritik des vetternwirtschaftlichen Systems in unserem Nachbarland – oder die Aufbereitung der Nazizeit»¹⁷.

Kein Österreicher hat sich literarisch an den Palästina-Konflikt herangewagt. Handke ist am Jugoslawienkonflikt ethisch und literarisch gescheitert. Immerhin hat Norbert Gstrein zu diesem Thema mit seinem Roman *Das Handwerk des Tötens* (2003) einen fiktionalen Reisebericht geliefert, gekoppelt mit der Untersuchung eines gewaltsamen Todesfalls; einen Bericht, der nicht immer Antworten kennt, und schon gar nicht einfache, der aber gerade auch durch seine «Lücken» ein umfassendes Bild über die Vorgänge in den jugoslawischen Bürgerkriegen zeichnet.

Auch bei den schreibenden Frauen haben sich wieder solche durchgesetzt, deren Blick über den eigenen Nabel hinausreicht. Sie haben Texte

¹⁷ www.literatur-fast-pur.de/0vaterspiel.html

gebracht, die realistischer sind und zur Kritik des Patriarchats auch die weibliche Selbstkritik aufnehmen.

Marlene Streeruwitz hat zwei weibliche (fiktionale) Lebensläufe auf den Markt gebracht, *Jessica, 30* und *Partygirl*¹⁸. Die Figuren sind Weiterentwicklungen von Schnitzlers *Fräulein Else* für das frühe 21. Jahrhundert. In *Partygirl* wird retrospektiv, streng aus der Perspektive der gescheiterten Madeline erzählt. *Jessica, 30* besteht aus drei langen Abschnitten, von denen der erste und der dritte durchgehend vom inneren Monolog der Hauptfigur, einer «freien Mitarbeiterin» eines Life-Style-Magazins, vermittelt werden.

Jessica will sich anpassen und natürlich nicht anpassen. Sie joggt mit wenig Begeisterung die «nächste Runde», gewinnt aber auch bei der übernächsten nichts an Perspektive dazu, ist ein instabiler Mensch in einer instabilen, entfremdenden Welt. Sie ist nicht nur ein wenig ein «Sex-in-the-city-Typ». Außer einem chaotisch desorganisierten Kühlschranks hat sie One-night-Stands und eine (nicht wirklich so benennbare) Dauerbeziehung in Zeitnischen zum verheirateten Politiker Gerhard.

Dies könnte ein wenig leserheischend auf die Affäre zwischen Bill Clinton und Monica Lewinsky aufsetzen. Allerdings ist so etwas in Österreich anders als in den puritanischen USA kein großer Skandal, sondern höchstens ein Skandalchen. Auch Josef Haslinger hat eine derartige Beziehung in sein *Vaterspiel* eingebaut.

Und überhaupt ist es in Österreich auch in der Literatur längst populär geworden, Politiker (übrigens ausschließlich männliche) als negative Figuren vorzuführen; und nirgends geht das leichter als in der Fiktion, nämlich ohne das Risiko von presserechtlichen Widerrufen und Gerichtsprozessen. In der um 1980 produzierten TV-Serie *Alpensaga* von Peter Turrini und Wilhelm Pevny¹⁹, die weltweit 300 Millionen Seher eingefahren hat (und in dieser Hinsicht viel mehr österreichische Literatur ist als vieles andere), wurden unter anderem (fiktionale) konservative ländliche Politiker demontiert.

Eine ähnliche «Saga», die *Piefke-Saga*²⁰, verfasste zu diesem Thema Felix Mitterer (geb. 1948). Da darin auch die deutschen Touristen und ihr Urlaubsverhalten stark angesprochen wurden, löste diese Fernsehserie im gesamten deutschen Sprachraum heftige Diskussionen aus.

¹⁸ Marlene Streeruwitz: *Partygirl*. Roman. Fischer: Frankfurt: Fischer 2002.

¹⁹ *Alpensaga* (Regie: Dieter Berner, TV-Serie in 8 Teilen, ORF 1976-1980; Drehbuch: Peter Turrini/Wilhelm Pevny).

²⁰ Die *Piefke-Saga*. Komödie einer vergeblichen Zuneigung. Mit 96 Fotos aus dem Fernsehfilm. Drehbuch. Innsbruck: Haymon, 1991.

Das Team um Peter Turrini – nur war Rudi Palla als Koautor an die Stelle von Wilhelm Pevny getreten – brachte ab 1989 eine Art Follow-up zur *Alpensaga* auf die Bildschirme: In der *Arbeitersaga* wurden die sozialdemokratischen Politiker der österreichischen Hauptstadt Wien von allen Seiten aufs Korn genommen²¹.

Die schriftstellerischen Biografien von Josef Haslinger und Robert Menasse (geboren 1954) zeigen gewisse Analogien: Aber während Menasse lautstark polemisiert (*Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik*, 1990) und so prompt zur international gefeierten Größe aufgestiegen ist, analysiert Haslinger nüchtern, seriös (*Politik der Gefühle*, 1987) und wird entsprechend von der Öffentlichkeit weniger beachtet.

Menasse hat den Titel seines ersten, 1988 erschienenen Romans *Sinnliche Gewißheit*²² von Hegel entlehnt. In den Bars von São Paulo findet mit vielen Caipirinhas in einem austrobrasilianischen Zirkel die Fortsetzung der Studentenbewegung statt, in Gesprächen und in Lebensformen. Lustig zu lesen, alles ist so ganz ernst wieder nicht (oder doch?), weil von den Figuren zumeist im Rausch gesagt.

Mit *Opernball* (1995) hat Haslinger einen ersten, sehr erfolgreichen politischen Roman vorgelegt, der am Beispiel eines kulturellen Großereignisses eine negative Utopie entwickelte. In dem Thriller sterben bei einem terroristischen Giftgasangriff aus der rechten Szene 3000 Menschen, während die Fernsehkameras weiterlaufen. Selbstverständlich konnte Haslinger nur einen Ausschnitt einer ganzen Welt präsentieren, aber dieser Ausschnitt war gut gewählt und gezeigt.

Ein Blick auf die neuesten Romane der beiden Autoren könnte einen auf die Vermutung bringen, sie hätten an einem Literaturpreisausschreiben teilgenommen. Die Vorgaben für den Wettbewerb könnten etwa so gelautet haben:

- Erzählen Sie grundsätzlich retrospektiv!
- Wechseln Sie jedoch zusätzlich die Zeitebenen!
- Schreiben Sie einen Roman mit zwei unabhängigen Erzählsträngen!
- Zumindest einer der beiden Protagonisten muss ein Jude sein!
- Schneiden Sie diese beiden Stränge häufig und unvermittelt gegeneinander!

²¹ Arbeitersaga (Regie: Dieter Berner, TV-Serie in 4 Teilen, ORF 1989-1991; Drehbuch: Peter Turrini/Rudi Palla).

²² Sinnliche Gewissheit. Roman, Reinbek: Rowohlt 1988.

- Verknüpfen Sie die beiden Stränge erst sehr spät, nur auf einer Metaebene oder vielleicht auch gar nicht!

Wenn Zwei das Gleiche versuchen, muss dies dennoch nicht zum selben Ergebnis führen.

Unverkennbar bildhaft ist der Anfang von Haslingers Roman *Das Vaterspiel*²³: Der Protagonist Rupert Kramer, Bummelstudent in den Mittdreißigern, Sohn eines sozialdemokratischen Ministers, ist im Auto unterwegs zum Flughafen und hat im dichten Schneefall – wie im Leben überhaupt – größte Schwierigkeiten, seinen Weg zu finden.

Er hasst seinen Vater, den Politiker, hält sich für prinzipientreu und programmiert schließlich ein «Vaternichtungsspiel». Allerdings ist Kramer senior nicht korrupt, sondern nur angepasst und leistet durchaus anständige Arbeit. Der eingebildete, verwöhnte Fratz ist der Sohn, nicht der Vater.

Im Parallelstrang wird die Geschichte des jungen Juden Jonas Shtrom in Litauen erzählt: Er verliert durch die Nazis (vor allem litauische!) die Geliebte, verliert den Vater. Er ist ein Heros, der das Chaos zwar nicht ordnen kann, aber der dem chaotischen Vernichtungspotential erfolgreich trotz, Dachau überlebt und damit ein klares Gegenmodell zu Rupert darstellt. Er will den Mörder seines Vaters finden. Dieser Strang des Romans ist zwar dünner als der andere, ist aber besonders packend erzählt und gründet ganz offensichtlich auf sorgfältiger Recherche. Kramer junior gerät unversehens in Kontakt mit dem anderen Strang und wird schließlich zu Einem, der Kompromisse eingeht, das Vaternichtungsspiel zurückzieht.

Menasses Pendant heißt *Die Vertreibung aus der Hölle*²⁴. Im historischen Strang im Portugal des 17. Jahrhunderts verfolgt die Inquisition die Juden brutal. Menasse erzählt szenisch dicht, eindringlich und beklemmend. Mané heißt die zuerst kindliche Hauptfigur, der dann im holländischen Exil zum Rabbi «Manesseh» wird. Robert Menasse schreibt sich einen Ahnenpass.

Im Gegenwartsstrang provoziert Viktor Abravanel beim fünfundzwanzigjährigen Maturatreffen einen Skandal, als er allen mitgekommenen Exlehrern ihre NSDAP-Mitgliedsnummern vorliest. Viktor, Träger eines bedeutenden jüdischen Namens, ist 1955 geboren, das Treffen müsste also etwa 1998 stattgefunden haben usw. Was zu ahnen ist, wird erst hunderte

²³ Frankfurt: S. Fischer 2000.

²⁴ *Die Vertreibung aus der Hölle*. Roman, Frankfurt: Suhrkamp 2001.

Seiten später offen gelegt. Viktor hat sich keinen Scherz erlaubt, sondern eine satte Gemeinheit gestartet: Die angeblichen Mitgliedsnummern waren nur Geburtsdaten, und nur Zwei der Lehrer waren tatsächlich Nazis gewesen.

Viktor scheint seinem Autor eng verwandt, ist ein Filou, groß im Austeilen, schwach im Einstecken. Menasse scheint nicht nur Umberto Eco gelesen, sondern auch so manche Teile der österreichischen Fernsehseifenoper *Kaisermühlen-Blues* gesehen zu haben.

Im fortlaufenden Text werden die beiden Erzählstränge unvermittelt gegeneinander geschnitten, nicht selten mit ganz kurzen Passagen. Es ist wohl gewollt, dass man als Leser mitunter einige Zeilen benötigt, um sich bewusst zu werden, dass man eigentlich schon wieder im anderen Strang liest. Vielleicht kann man es aber auch sehen wie die Rezensentin Iris Radich: «Der Fortschritt der Geschichte liegt, zumindest was diese Familie betrifft, in ihrer zunehmenden Verblödung. Die Fallhöhe zwischen den beiden Romanteilen, die manche Kritiker bemängelt haben, ist in Wahrheit seine Stärke. Der Abstieg von der erzählerisch sehr starken historischen Tragödie über die studentische Burleske bis zu den literarisch eher dürrftigen Sprechblasen des Hildegunden-Comics in der Romangegenwart ist ein Zugewinn an Menschlichkeit und Komik. Wo einmal Blut floss, fließt heute Prosecco. Und die Hölle ist inzwischen nicht mehr das Streckbett, sondern die Frühstückselektüre der *Funktion des Orgasmus*»²⁵.

Klara Obermüller nannte Gerhard Roth (geboren 1942) einen «Investigator der Gesellschaft»²⁶. Manche seiner Texte sind eigentlich Kriminalromane, wie *Der See*²⁷ von 1995, *Der Plan* (1998), *Der Berg* (2000) oder *Der Strom* (2002). Die Titel klingen lakonisch, als sollten sie zusammen genommen Österreich als Bilderbuchlandschaft umreißen. Aber hinter der Oberfläche stecken Gemeinheit, Nationalismus und Mord, im See liegt eine Leiche und im Berg stecken die dunklen Vorgänge des Bosnienkriegs. Roth erzählt nüchtern, ohne Schnörkel, was jedoch die Erzählgegenstände besonders grauenvoll hervortreten lässt.

Genauso wie Gerhard Roth meldet sich auch Elfriede Jelinek (geboren 1946, Trägerin des Literatur-Nobelpreises 2004), in Österreich immer wieder gegen politisch rechte Tendenzen zu Wort. Ihr ist kaum eine Vo-

²⁵ Iris Radich, Die Zeit LITERATUR Dezember 2001 http://literaturbeilage.zeit.de/show_article?ausgabe_id=12&artikel_id=200141_Reden_im_Eden&rubrik_id=98&rubrik_name=Roman

²⁶ <http://polyglott.Iss.wisc.edu/german/austria/roth.html>

²⁷ *Der See*. Roman, Frankfurt: Fischer 1995.

kabel zu deftig, kaum ein Bild zu grell, die Erzählerin und Dramatikerin Jelinek greift meistens direkt an.

*Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*²⁸ ist eine glänzende Transformierung von Ibsens Drama ins 20. Jahrhundert, von der auch eine Hörspielversion existiert. Die Warenwunderwelt, das Patriarchat und die Sexualität insgesamt, Tourismus und Landschaftszerstörung, und besonders auch der Leistungssport sind Ziele ihrer schneidenden Tiraden, wobei kollagenartig all diese Motive ineinander vermischt auftreten können wie im Roman *Die Kinder der Toten*²⁹.

Und wenn die Jelinek ihren Text *Gier* (2000) einen «Unterhaltungsroman»³⁰ nennt, ist Vorsicht geboten: Das Lachen könnte Einem im Hals stecken bleiben. In Jelineks Herkunftsregion nützt ein Gendarm seine Position, um sich an Frauen heranzumachen («Anstatt den Verkehr zu regeln, übt er ihn aus»). Sexualität, von Jelinek in schwarzer Pornografie erzählt, ist aber vielleicht für ihn nur Mittel zum Zweck: Jedenfalls ist er auch erfolgreich, sich die Häuser der Frauen anzueignen.

Gabi, eine Sechzehnjährige, die dem Gendarmen ebenfalls verfallen ist, bringt er um, als sie ihm auf seine Schliche zu kommen droht, und entsorgt sie in einem Baggersee. Als die Wasserleiche später aus dem inzwischen gekippten See geborgen wird, erspart uns Jelinek kaum ein Detail.

Peter Turrini (geboren 1944) begann in den 60er Jahren mit großartigen schwarzen Volkstücken, und beinahe alles, was er seither vorgelegt hat, hat Hand, Fuß und vor allem auch Kopf; auf die *Alpensaga* und die *Arbeitersaga* habe ich schon hingewiesen. 1989 präsentierte Turrini eine «Kolportage», eine Drama von faustischer Größe: *Tod und Teufel*³¹. Er lässt in einer Welt voll Lüge nach der Wahrheit suchen, bis an den Tod heran. Ein Rezensent meinte über die Berliner Aufführung von 1990: «Was er [Turrini] in seiner Kolportage zusammengetragen hat, ist ein episodisches Kaleidoskop, eine Mischung von pornographischer Karikatur und gepflegter Satire»³².

Turrini kann es aber auch leichter, als Kammerspiel, in das der Hauch der großen weiten Welt der Stars und Sternchen hereinweht: *Die Liebe in Madagaskar*³³. Pepi Ritter, ein heruntergekommener Kinobesitzer aus

²⁸ Wien/München: Sessler 1980.

²⁹ *Die Kinder der Toten*. Roman, Reinbek: Rowohlt 1995.

³⁰ *Gier*. Ein Unterhaltungsroman, Reinbek: Rowohlt 2000.

³¹ *Tod und Teufel*. Eine Kolportage, 1990.

³² Neues Deutschland (Berlin), 17. April 1991.

³³ *Die Liebe in Madagaskar*. Ein Theaterstück, München: Luchterhand 1998.

Wien-Penzing, wird von seinem kranken Jugendfreund Klaus Kinski gebeten, in Cannes bei südamerikanischen Geschäftsleuten Geld für eine neue Filmproduktion aufzutreiben.

Pepi alias «Johnny» muss dafür aber ein Storyboard vorlegen, klitscht dafür Episoden aus seinem eigenen kümmerlichen Leben zusammen und nennt das Ganze *Die Liebe in Madagaskar*. Der Schwindel gelingt, das Geld fließt, Pepi ist plötzlich Filmproduzent und Gegenstand weiblichen Interesses; des Interesses einer bestimmten Schauspielerin ganz besonders. Als Kinski stirbt, muss das Geld sehr schnell zurück, die scheinbare Schauspielerin war nur eine Versicherungsangestellte aus Hannover, und Pepi ist wieder in seinem Kino in Wien und brüllt dort einen «durchdringenden» Tarzanschrei.

Und zumindest ein *ceterum censeo* verdient in dieser Reihe Karl Markus Gauß (geb. 1954). Der vielfach Ausgezeichnete ist seit 1991 Herausgeber der Zeitschrift *Literatur und Kritik*, der wichtigsten österreichischen Literaturzeitschrift.

Er spürt den weniger bekannten Seiten Mitteleuropas nach, den Literaturen, den Minderheiten³⁴. Er ist kein Konservativer, vielleicht ein wenig ein Ethnoromantiker, sucht ihren Ort zu sichern, zumindest für die Erinnerung, wenn schon nicht für den Bestand in einem schnellen, von ökonomischen Interessen beherrschten Europa. Gauß ist ein Denker, ein Feuilletonist mit einer geschliffenen Sprache, eine Art österreichischer Péter Esterházy. Klaus Zeyringer hat eine Besprechung von Gauss' neuestem Buch *Von nah, von fern*³⁵ für eine Würdigung von Person und Werk genutzt: «Von der gängigen Österreich-Essayistik unterscheidet sich Gauß durch die literarische Gesamtkonzeption, die narrativen Formen, den weiten Blick»³⁶.

3 Was ist denn eigentlich «österreichische Literatur»

Formal umfasst der Begriff Texte von Autoren und Autorinnen, die auf österreichischem Gebiet geboren sind und in deutscher Sprache schreiben: also vor 1918 im Kaiserreich Österreich(-Ungarn), danach in der Republik Österreich. Aber schon da nimmt man es dann wieder nicht ganz so genau: So zählt man den in Ruše (Bulgarien) geborenen Elias Canetti

³⁴ Karl Markus Gauß: Die unbekannteren Europäer. Salzburg: Edition Fotohof im Otto Müller Verlag 2002.

³⁵ Karl Markus Gauß: Von nah, von fern. Ein Jahresbuch, Wien: Zsolnay 2003.

³⁶ Klaus Zeyringer: Ein eigenwillig Bewegter. Karl-Markus Gauß legt (s)eine Chronik des Jahres 2002 vor, in: Der Standard, Wien, 6. September 2003 (Beilage).

dazu, obwohl diese Stadt nie in Österreich gelegen ist. Canetti begriff sich zwar selbst als österreichischen Autor, und die Hüter der österreichischen Literatur adoptierten ihn freudig: immerhin einen Nobelpreisträger für Literatur. Aber, wie gesagt, in strenger Auslegung der Definition hätte er nicht als österreichischer Autor kanonisiert werden dürfen.

Eine kaum zu lösende Aufgabe scheint es, über die formale Herkunftsbestimmung hinaus gemeinsame Kennzeichen für diese «österreichische Literatur» festzumachen.

Da hat der Triestiner Claudio Magris in einer klugen, freilich aber akzentuierenden Untersuchung eine durchgehende Habsburg-Mythisierung in der österreichischen Literatur³⁷ auszumachen. Da hat mein Salzburger Kollege Walter Weiss die Thematisierung von Ordnung in weiten Teilen der österreichischen Literatur ausgemacht³⁸. Auch eine Neigung zum Sprachexperiment – Stichwort: Wiener Gruppe, Ernst Jandl – wurde der österreichischen Literatur nachgesagt. Und vergleichbar wurde die Heimatverbundenheit einer ganzen Reihe ihrer Autoren als Kennzeichen ins Treffen geführt, ob affirmativ – Stichwort Heinrich Waggenerl – oder kritisch – Stichwort Franz Innerhofer.

Aber als Kriterien für eine wirklich scharfe, trennsichere Unterscheidung von einer deutschen Literatur taugen sie nicht wirklich: Denn auch bei unseren deutschen Nachbarn schrieb zum Beispiel ein Eugen Gomringer konkrete Poesie oder ein Gustav Frenssen Heimatromane.

Interessanter scheint mir freilich ein anderer Akzent der österreichischen Literatur, der sie zwar natürlich auch nicht insgesamt kennzeichnet, dafür aber gerade in der Jetztzeit wieder besonders interessant geworden ist. Österreich hatte keine Kolonien und möglicherweise deshalb keinen Kolonialroman. Dafür waren in der multiethnischen Donaumonarchie und lange über ihr Ende hinaus die Beziehungen zwischen der (eher dominanten) deutschsprachigen Literatur und jenen der anderen Nationalitäten besonders ausgeprägt. Vor allem die «Reichshaupt- und Residenzstadt» Wien schien für die Ungarn, Slawen, Italiener und Juden der Monarchie eine ungeheure Attraktivität zu besitzen, sie gab und nahm, war zum Teil ein Schmelzkessel, zum anderen ein Verteiler. Oder wie es Leslie Bodi erläutert:

³⁷ Claudio Magris: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur, Salzburg: Otto Müller 1966.

³⁸ Walter Weiss: Die Thematisierung der «Ordnung» in der österreichischen Literatur, in: Walter Strolz (Hrsg.): Dauer im Wandel. Aspekte österreichischer Kulturentwicklung, Wien, Freiburg, Basel: Herder 1975, S. 19-44.

Die nationale Problematik Österreichs und der gesamten historischen Region der ehemaligen Habsburgermonarchie [werden] bestimmt durch ihre widerspruchsvolle Stellung im vielsprachigen, multiethnischen, multinationalen Mitteleuropa und die Existenz verschiedener Kultursysteme innerhalb des deutschen Sprachgebiets.³⁹

Nur ein paar Beispiele; Söhne von nach Wien Zugewanderten sind Arthur Schnitzler (1862-1931; aus Ungarn) und Stefan Zweig (1881-1942; aus Böhmen, heute Tschechien). Paula von Preradović (1887-1951), die Dichterin der österreichischen Bundeshymne, ist die Enkelin des kroatischen Dichters Petar Preradović, wurde in Wien geboren, wuchs aber in Pula in Kroatien auf, lebte anschließend in Kopenhagen und dann wiederum in Wien.

Der Slowene Ivan Cankar (1876-1918) lebte längere Zeit in Wien und ist zugleich Bestandteil der Wiener wie der Laibacher Moderne. Ebenso in zwei Sprachen schrieb der Galizier Ivan Franko (1856-1916), der heute als der Nationalschriftsteller der Ukraine schlechthin gilt. Dass der Prager Franz Kafka (1883-1924) von drei Kulturen geprägt war, von der deutschen, der jüdischen und der tschechischen, ist in der Literaturgeschichte ein Stehsatz geworden; eingeschränkt gilt diese Feststellung aber auch für Franz Werfel (1890-1945), etwas modifiziert auch für Rainer Maria Rilke (1875-1926) und Joseph Roth (1894-1939).

Dieser interkulturelle Prozess wurde seit dem Ende des 19. Jahrhunderts durch chauvinistische Tendenzen immer wieder behindert. Ja er kam durch längere Phasen durch Kriege und durch autoritäre politische Systeme (Nationalsozialismus, Kommunismus) fast völlig zum Erliegen. Nach der Wende von 1989/90 lebte er aber schlagartig wieder auf und hält seither ungebrochen an:

Dimitré Dinev (geboren 1968) ist ein Bulgare aus Plovdiv, der seit mehr als einem Dutzend Jahren in Wien lebt und auf Deutsch, Bulgarisch und Russisch schreibt. Sein Roman *Engelszungen*⁴⁰ spricht an den Lebensläufen der beiden nach Österreich emigrierten Bulgaren Iskren und Svetljo den mitteleuropäischen Transitionsprozess zwischen Stalinismus und Turbokapitalismus an. Der Erzähler zwinkert ab und zu mit einem Auge: Der Engel der *Engelszungen* ist eine Steinplastik mit einem Handy auf einem

³⁹ Leslie Bodi: Internationale Verständigung und nationale Identität – Modellfall Österreich, in: Herbert Arlt (Hrsg.): Kunst und internationale Verständigung., St. Ingbert: Röhrig 1996 (=Österreichische und internationale Literaturprozesse, Bd.1). S. 14-38.

⁴⁰ Dimitré Dinev: Engelszungen. Roman, Wien: Deuticke 2003.

Grab im Wiener Zentralfriedhofs, der für Emigranten Wunder bewirken kann.

Vladimir Vertlib (geboren 1966 in Leningrad, heute Petersburg) emigrierte als Fünfjähriger mit seinen Eltern nach Israel, übersiedelte 1972 nach Österreich und nach Aufhalten in den Niederlanden und den USA 1981 wieder nach Wien. Er ist seit 1986 österreichischer Staatsbürger und lebt jetzt in Salzburg.

Sein bislang letzter Roman *Letzter Wunsch*⁴¹ lässt den Protagonisten Gabriel Salzinger in einer deutschen Stadt den Tod seines Vaters begleiten und das folgende Begräbnis organisieren. Darum herum spielt der Konflikt zwischen orthodoxem und reformiertem Judentum; dabei analysiert ein Rabbis scharfsinnig, dass die assimilationsorientierten Juden «schuld» an der Shoa gewesen seien. Köstlich die Erkenntnis des Studenten Gabriel, dass er in Wien nicht unfreundlich behandelt wird, weil er Jude ist, sondern weil man ihn für einen Piefke hält.

Leslie Bodie hat im Grunde Recht, wenn er meint: «Die österreichische Literatur unterscheidet sich unter anderem ja gerade dadurch von der deutschen, daß sie besonders enge Beziehungen zur Literatur- und Kulturentwicklung des über das deutsche Sprachgebiet hinausgehenden vielsprachigen, multikulturellen mitteleuropäischen Raumes hat»⁴².

Da schmerzen Einen dann jüngst zu Tage getretene Verengungen ins Provinzielle in den Bereichen Sprache und Literatur. Die Parteien sind dabei nicht immer die gleichen, den einen Autor hatte man richtig eingeschätzt, der andere hat Einen (peinlich) überrascht.

Österreichisch soll Deutsch beerben lautete im Sommer 2004 eine Meldung der Tageszeitung *Kurier*⁴³: Ausgelöst von der deutschen Diskussion um die Rechtschreibreform haben einige österreichische Autoren, allesamt Reformgegner, darunter Marlene Streeruwitz, Robert Schindel, Christian Ide Hinze und Peter Henisch, eine Unterschriftenaktion für «Österreichisch als eigene Sprache» gestartet. Der Vorschlag gipfelt in der Forderung, Österreichisch als Staatsprache in der Bundesverfassung zu verankern.

Das Muster dafür liefern die jugoslawischen Nachfolgestaaten: Sprach man dort – neben Slowenisch und Mazedonisch – bis Anfang der 90er Jahre Serbokroatisch bzw. Kroatoserbisch, so sind heute drei Sprachen an dessen Stelle getreten: Kroatisch, Serbisch und Bosnisch. Und munter

⁴¹ Vladimir Vertlib: *Letzter Wunsch*. Roman, Wien: Deuticke 2003.

⁴² Leslie Bodi: Internationale Verständigung und nationale Identität – Modellfall Österreich, in *TRANS* Nr. 7 (<http://www.inst.at/trans/7Nr/bodi7.htm>).

⁴³ *Kurier* (Wien) vom Mittwoch, 25. August 2004.

wird politisch daran gearbeitet, die drei Einzelsprachen, die keine sind, zu solchen zu entwickeln.

Also auf nach Babel zum Turmbau, ihr um Christian Ide Hinzes «Schule für Dichtung» versammelten Aufrechten von den Kantönli! Eine Sprache «Österreichisch» existiert nicht, sondern Österreichisch ist eine Varietät der plurizentrischen Sprache Deutsch, eine Varietät, die mir sanfter, angenehmer klingt als andere.

Aber noch ist für mich das eigentliche Ziel dieser Eiferer nicht erkennbar: Wollen sie einen österreichischen, etwas anti-deutsch garnierten Patriotismus mobilisieren, um die Rechtschreibreform abzuschaffen? Oder liegt die Sache umgekehrt? Oder hat sich hier eine seltsame Koalition gebildet, die Unterstützer aus beiden Lagern ansprechen möchte und beide Ziele umsetzen will?

4 Österreichische Literatur – ein Blick auf Morgen

Für den wirtschaftlich in jüngster Zeit etwas durchgeschüttelten VW-Konzern ist der Touareg ein Hoffnungsstrahl: Heute liegen die Lieferfristen für diesen Nobelgeländewagen mit einem Preis von 50.000 Euro aufwärts je nach Modell schon bei mehreren Monaten. – Ein Erfolg für das deutsche Auto! – «Deutsches Auto»? Dieser «deutsche» Touareg rollt im slowakischen Bratislava vom Band, trägt – wie man mir gesagt hat – auch kein «Made in Germany», wird aber suggestiv als deutsches Produkt auf den Markt gebracht. Übrigens: Auch japanische Hersteller – Suzuki in Ungarn, Toyota in Polen und Tschechien – bauen längst in den neuen EU-Ländern Autos.

Und was hat das, mag sich mancher von Ihnen fragen, mit «österreichischer Literatur» zu tun? Machen wir doch nach einem Blick auf den VW Touareg einen auf den Schriftsteller Christoph Ransmayr:

Er hat 1994, noch unmittelbar vor dem EU-Beitritt Österreichs, seinen Wohnsitz aus steuerlichen Gründen nach West Cork in Irland verlegt; menschlich vielleicht verständlich. Aber das halbe Jahr muss er sich dort aufhalten, die andere Hälfte ist er – wie er selbst angibt – auf Reisen. Die Inhalte seiner Bücher haben – jedenfalls an der Oberfläche – mit Österreich wenig zu tun. Sein Verlag befindet sich in Deutschland, in Frankfurt am Main.

Also: Ransmayr ist ein (auslands-)österreichischer Literat; aber was soll es bringen, seine Texte als «österreichische Literatur» zu bezeichnen?

Also: Sicherlich gibt es Literatur, und zwar vielfach bedeutsame, die von österreichischen Autoren und Autorinnen geschrieben wird, die teil-

weise Österreich als Handlungsraum hat (aber z.B. auch Mexiko oder Brasilien). Aber sie wird (hauptsächlich) in der BRD verlegt. Und ein Peter Handke lebt bei Paris, ein Felix Mitterer wie Christoph Ransmayr in Irland, ein Gerhard Rühm in Berlin, ein Josef Haslinger in Leipzig, eine Gloria Kaiser pendelt zwischen Österreich und Brasilien ...

Und überdies hatte Walter Weiss in der Einleitung zur Anthologie *Zwischenbilanz* schon 1976 gegrübelt, dass «das Missverhältnis zwischen der Produktivität der Autoren und ihrer Aufnahme in Österreich [...] die Rede von einer österreichischen Literatur nach wie vor so problematisch»⁴⁴ mache.

Sollten wir da nicht auch besser von einer Varietät einer europäischen Literatur sprechen, als von einer eigenständigen «österreichischen Literatur»? Dies noch dazu vor dem Hintergrund, dass sich in den letzten 15 Jahren die (kultur-)politische Landschaft gerade auch im deutschsprachigen Raum einschneidend verändert hat: 1989/90 ging mit dem Verschwinden des Warschauer Paktes die DDR in der Bundesrepublik Deutschland auf. Seit 1995 ist Österreich Mitglied der Europäischen Union. Dadurch ist es in gewisser Weise mit 24 anderen europäischen Staaten vereint, von denen einer die gerade angesprochene Bundesrepublik Deutschland ist.

Durch die europäischen Verträge von Maastricht, Schengen und Nizza wird diese Gemeinsamkeit in der Kern-EU (ohne Großbritannien) ausgestaltet, immer stärker entsteht eine europäische Identität. Auch unter diesen veränderten Bedingungen sollte man den Befund ernst nehmen, den Eugen Turnher noch in einer ganz anderen historischen Situation erstellt hat: «Will man die österreichische Dichtung darstellen, so muss man alle Wandlungen einschließen, die Österreich als Staat erfahren hat. Österreich wurde nicht als geographischer Begriff oder stammestümliche Einheit verstanden, sondern als politische Erscheinung erklärt. Maria Theresia begründete ihre Herrschaft nicht mehr auf das Gottesgnadentum, sondern auf die Forderungen der praktischen Vernunft»⁴⁵.

Eine solche praktische Vernunft scheint aber den offiziellen kulturpolitischen Akteuren im gegenwärtigen Österreich nicht beizustehen: 2005

⁴⁴ Walter Weiss und Sigrid Schmid (Hrsg.): *Zwischenbilanz. Eine Anthologie österreichischer Gegenwartsliteratur*, Salzburg: Residenz 1976, S. 32.

⁴⁵ Eugen Turnher: *Das Problem der Periodenbildung in der österreichischen Literaturgeschichtsschreibung*, in: Johannes Holzner, Michael Klein und Wolfgang Wiesmüller (Hrsg.): *Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Österreich*, Innsbruck 1981, S. 271-274.

wird Österreich, so will es die Regierung, kräftig jubilieren: Neben 50 Jahren 2. Republik, 40 Jahren Staatsvertrag gilt es auch das Jubiläum von 10 Jahren EU-Mitgliedschaft zu feiern. Dazu braucht es Aktionen; zum Sekretär der Parallelaktion «Literatur», zum Herausgeber des *Austrokoffers*⁴⁶, hat die amtierende Bundesregierung einen gewissen Günther Nennung bestellt; im schmalen Beirat fanden sich ursprünglich nicht nur der Staatssekretär für Kultur Franz Morak, sondern auch Bundeskanzler Wolfgang Schüssel. Der *Austrokoffer* scheint damit nichts anderes als ein (inzwischen wieder getarntes) staatlicher Unternehmen.

Vor vielen Jahren hatte der damalige Bundeskanzler Bruno Kreisky diesen Günther Nennung als «Wurstel» bezeichnet. Ein Wurstel oder Hanswurst, die Narrenfigur der Wiener Volkskomödie, ist aber aufmüpfig, besitzt hintergründige Klugheit. «Wurstel» mag daher schon damals eine zu große Vokabel für Nennung gewesen sein, hat heute aber seine Deckung in der Person völlig verloren: Nennung, mittlerweile über 80, ein Wendehals der besonderen Art, schreibt seit 20 Jahren als Kolumnist für die *Krone*, ein Massenblatt, das – nach einem aktuellen Gerichtsurteil – «antisemitische und rassistische Untertöne»⁴⁷ verbreitet; Nennung schreibt dort auch (sonntags) über österreichische Literatur⁴⁸.

Für seine Position bei *Austrokoffer* dürfte sich Nennung durch diese *Krone*-Liaison als Versprechen für eine breite innerösterreichische Akzeptanz des Koffers und durch eine deutliche Pro-Regierungs-Positionierung ins Spiel gebracht haben.

Nebenbei sei angemerkt, dass «Koffer» in Österreich auch «Idiot» bedeutet, und «Vollkoffer» entsprechend «Vollidiot»; das deutsche Feuilleton hat dies auch bereits entsprechend kommentiert. – Jeglicher Zusammenhang zwischen diesem Hinweis und einer folgenden Kleinauswahl von Passagen aus Nennings Begleittext (Vorabdruck) ist rein zufällig und vom weder gewollt noch beabsichtigt:

Ja, die beste Definition ist gar keine. Li-te-ra-tur ist mir eh zu sperrig. Dichtung. Germanisten sattelt um. Werdet Austrizisten. Vielleicht wird's dann besser. Ich bin ein Ösi. Ich entschlüpfte in die Literatur. Sprung aus dem Reich der EU ins Reich der Freiheit. Zur bequemen Reise aus dem Reich, wo uns jeder kann, ins Reich, wo uns keiner kann.⁴⁹

⁴⁶ <http://www.austrokoffer.at>

⁴⁷ Der Standard 25. August 2004 <http://derstandard.at>

⁴⁸ Gesammelt als: Günther Nennung: Kostbarkeiten österreichischer Literatur. 111 Porträts in Rot-Weiß-Rot, Wien: Ueberreuter 2003.

⁴⁹ <http://www.austrokoffer.at/wasinenntxt.htm>

Darin dräuen Eskapismus, Politikverdrossenheit, Anti-Europäismus, Irrationalismus und nationale Verengung: Wohin solches tendenziell führen kann (führt?). hat am Beispiel Expressionismus-Faschismus eine breite Debatte in der Exilzeitschrift *Das Wort* in der zweiten Hälfte der 30er Jahre hinlänglich aufgezeigt.

Die «Virtuelle Schule Deutsch» schildert die Wendung von Hofmannsthal in die nationalkonservative Utopie während des 1. Weltkriegs: «Mehr und mehr definierte er sein Österreichverständnis abgesetzt vom (preußischen) Deutschtum: So gab er beim Insel-Verlag eine “Österreichische Bibliothek” heraus, die es in den Jahren 1915 und 1916 immerhin auf 26 Bände brachte. Sie fand wenig Anklang und indiziert umso deutlicher Hofmannsthals geistige Marschrichtung ins Enge, ins Nationale, als Stefan Zweig – beim selben Verlag – beinahe gleichzeitig wesentlich erfolgreicher sein multikulturelles Konzept einer “Bibliotheca mundi” realisierte, einer Weltbibliothek, die auch einen Beitrag zur Überwindung des gerade durch Krieg aufgeschaukelten Völkerhasses zu leisten imstande war»⁵⁰.

Hofmannsthal als Vorläufer Nennings: Schon im Herbst 2004, schon in seiner Vorbereitungsphase hat der *Austrokoffer* verständlicherweise eine täglich größer werdende Liste österreichischer Literaturprominenz erzeugt: Sie ist die Liste der Autorinnen und Autoren, die erklärt haben, nicht in den Koffer verpackt werden zu wollen, und sie reicht schon von Ilse Aichinger über Josef Haslinger und Elfriede Jelinek bis zu Marlene Streeruwitz. Andere, wie Peter Turrini und der Germanist Wendelin Schmidt-Dengler, haben jedenfalls einmal vorsichtig Distanz zum *Austrokoffer* markiert.

Heute spricht außer festredenden Politikern und Leitern von regionalen Literaturinstituten niemand von einer Oberösterreichischen, einer Salzburger oder einer Tiroler Literatur. Das deutsche Bundesland Bayern ist nach der Fläche etwas kleiner als Österreich, hat eineinhalb Mal so viel Einwohner, und ist auch etwas anders als Hessen oder Sachsen. Aber niemand Ernstzunehmender spricht von einer bayerischen (oder bairischen?) Literatur.

Norbert Mayer hat Günther Nennings Aktion dorthin gestellt, wo ihr wissenschaftsgeschichtlicher Platz ist; er soll hier ausführlich zu Wort kommen: «Joseph Nadler. Seine *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* passte in der vierten Auflage [Titel: *Literaturgeschichte des deutschen Volkes* – Anmerkung Zelewitz] besonders gut zum Gedankengut der Nazis. Er träumte vom «Erwachen des deutschen Blutes in den einge-

⁵⁰ http://virtuelleschuledeutsch.at/inetsem/jeder_b.htm

deutschen Völkern» und war überzeugt davon, dass die einzelnen Stämme der Germanen bestimmte Charakteristika besaßen, die sich auch in der Literatur äußerten. Demnach gibt es nicht nur die deutsche Literatur, sondern im Kontakt mit dem Fremden jeweils die österreichische, Kärntner, ja sogar Gailtaler Literatur. Jedes Tal hat die Dichter, die ihm blühen⁵¹.

«Wenn man hört», so Mayer weiter, «dass der Landschaftspfleger Günther Nenning im Verein mit Krone und Regierung an einer Anthologie der österreichischen Literatur-Talschaften bastelt, wird Nadler lebendig. Zwar sagen immer mehr kritische Autoren ab, aber die Hüter der Nation beharren auf ihrem Einfall. Was also kommt? Die „Auswahl der schönsten Volksdichtung von Bruno Brehm bis Cato, unter besonderer Berücksichtigung des Ausländers nach der Verösterreicherung“? Das Projekt scheint nicht so sehr eine Verteidigung der Provinz, sondern eine Rückkehr des Provinziellen zu sein».

Nenning selbst – wie weiland 1911 der Kapitän der Titanic – sieht, wohl versehen mit einer eigenhändig gefälschten Passagierliste, dennoch überhaupt keine Probleme: Freilich fährt seine Titanic nicht über den Atlantik, sondern nur über den Wiener Donaukanal, und so wird sein Untergang nicht in eisige Meerestiefen führen, sondern in einen Biergarten im Wiener Prater.

Dort wird niemand ertrinken. Es werden nur alle trinken, zuvorderst Nenning. Die Folgen wären dennoch schlimm. – Ein literaturwissenschaftlicher Aufsatz, soweit bin ich mit Textsorten vertraut, ist kein Brief ans Christkind; ich bin aber mit meinen Wünschen auch sehr bescheiden: Ich wünsche mir nur, dass ich nicht Recht habe und dass man sich 2006 an den letzten Teil dieses Aufsatzes nur mit Kopfschütteln erinnern wird: Was hat denn Zelewitz vor zwei Jahren alles an die Wand gemalt. Nichts davon ist eingetreten.

⁵¹ Norbert Mayer: Befreite Literatur, in: Die Presse (Wien) 08. September 2004.

Anton Reininger
(Udine)

*Il problema dell'emancipazione individuale in una società repressiva
Il neorealismo austriaco negli anni settanta e ottanta*

I narratori che si affacciavano verso la fine degli anni settanta sulla scena letteraria austriaca erano nati quando l'esito disastroso del Terzo Reich si stava oramai compiendo o si era appena compiuto. La loro infanzia si svolgeva nel rinato stato austriaco, al quale la guerra aveva lasciato un lungo strascico di miseria e di sofferenza. Il paese cercava affannosamente di recuperare una propria identità politica e culturale per svincolarsi da un'eredità per la quale non voleva assumersi alcuna responsabilità. L'industrializzazione a tappe forzate che il regime nazionalsocialista aveva iniziato, ma che le distruzioni belliche avevano in parte di nuovo vanificato, non aveva di certo cambiato nella sostanza le precarie strutture economiche e sociali dell'Austria, uscita smembrata dalla prima guerra mondiale, ma senza dubbio aveva messo le base per una lenta e continua ascesa economica che si stava delineando con maggiore vigore negli anni cinquanta. Solo negli anni sessanta diventano inequivocabili i segni di un nuovo benessere per larghi strati sociali della popolazione. In seguito inizia anche la trasformazione della società austriaca verso una struttura più differenziata, dominata sempre di più dal settore terziario. Il mondo contadino, e più tardi anche quello operaio, perdono progressivamente il ruolo determinante che avevano avuto ancora nel dopoguerra.

Questi autori erano però cresciuti in un mondo segnato ancora dalla povertà e da un ambiente psico-sociale rigido e persino gretto, per il quale Thomas Bernhard incolperà senza mezzi termini il cattolicesimo e il nazismo, quest'ultimo rimasto vivo ancora a lungo come mentalità in vasti strati della popolazione. La provincia austriaca del dopoguerra non si distingueva certo per una grande apertura culturale. Contrariamente a quanto stava verificandosi in campo economico, la ricostruzione culturale e ideologica rimaneva prigioniera di concezioni sociali conservatrici e mi-

rava alla resurrezione fasulla di un mondo dai tratti idilliaci, quasi preindustriali. Non a caso gli anni cinquanta furono il periodo del grande successo di Waggerl, le cui storie strapaesane promettevano il ritorno a una realtà certamente povera, ma rassicurante, sulla quale vegliavano le vecchie autorità in una serenità che non si era lasciata turbare dagli orrori della guerra e del genocidio multiplo. La scuola non esitava a raccomandare la lettura assidua dei suoi racconti, mentre i suoi romanzi degli anni trenta rimanevano pudicamente rinchiusi negli archivi degli editori, perché troppo scortamente vicine ai futuri programmi della «Blut und Bodenliteratur».

Heimito von Doderer, invece, la cui stella iniziò a brillare a metà degli anni cinquanta, offriva nei suoi romanzi un quadro della società viennese dal quale erano sapientemente cancellate quasi tutte le tracce di un conflitto politico e ideologico assai aspro e spesso a un passo dall'uso della violenza. La sua analisi storica si fermava all'anno 1927, all'incendio del palazzo di giustizia, il cui significato politico sfumava nella sua teoria della «seconda realtà», che pretende di offrire una spiegazione universalmente valida della nascita delle ideologie, svuotando però in questo modo il quadro storico di ogni riferimento alla dimensione politica e sociale. Nel suo mondo non c'è invece quasi traccia alcuna degli avvenimenti che hanno portato alla distruzione del parlamentarismo della prima repubblica e non si accenna minimamente a quanto è avvenuto negli anni dell'Anschluss.

Il carattere nostalgico, privo di ogni tentazione critica nei confronti della storia che caratterizza la ricostruzione culturale del dopoguerra emerge in modo inequivocabile nella produzione cinematografica austriaca, che ha conosciuto un'ultima fioritura proprio negli anni cinquanta. La maggior parte dei film prodotti allora evoca l'Austria e la Vienna imperiale, ha l'evidente funzione di permettere al pubblico l'evasione in un mondo ben lontano dalla catastrofe storica appena vissuta o dalla realtà postbellica, assai difficile a causa del regime di occupazione e di un apparato produttivo gravemente danneggiato dalle azioni di guerra, ma affrontata con la ferma volontà di non lasciarsi disturbare da ricordi troppo imbarazzanti¹.

La gioventù di questa generazione di scrittori è segnata da queste esperienze che vivono con tutt'altra intensità e in una prospettiva completamente diversa rispetto agli scrittori emergenti del dopoguerra, quali I. Aichinger, I. Bachmann, H. C. Artmann, o G. Fritsch. La sensibilità storica

¹ Confr. A. Berger, *Die austriakische Restauration. Gerhard Fritschs Verhältnis zu Österreich*. In: F. Aspöckl (a cura di), *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. Wien 1984, p. 70

non li distingue di certo, in quanto sono cresciuto in un ambiente che ha coltivato un falso senso di continuità, la cui premessa era il silenzio sui peccati dei padri.

Questi scrittori giovani non avevano certo bisogno di constatare la fine dello sperimentalismo all'interno della Grazer Gruppe per scegliere una strada del tutto diversa. Le esperienze alle quali volevano dare forma erano così strettamente legate al mondo sociale e alla quotidianità vissuta, ma erano soprattutto talmente intrise di forti sentimenti negativi, difficilmente rimovibili dal contesto autobiografico, che la loro trasformazione in un testo sperimentale avrebbe richiesto uno sforzo creativo, ma più ancora psicologico, veramente eccezionale. È molto evidente che la storia sofferta in prima persona richiedeva una sua oggettivazione quale tappa in un processo di costruzione della propria identità che spesso coincideva con l'integrazione nel mondo della cultura.

Il graduale ritorno di Handke, portabandiera della letteratura sperimentale, alla narrazione di una storia che si delineava fin dal 1970 con *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* e che sfociò nel grande successo di *Wunschloses Unglück* (1972), nel quale lo scrittore coniugava di fatto, sebbene non senza forzature, racconto autobiografico e coscienza metapoetica specificamente sperimentale, costituiva però senza dubbio una specie di giustificazione autorevole delle proprie scelte. In modo particolare la sua tendenza a una scrittura sempre più scopertamente autobiografica poteva incoraggiare un nuovo orientamento nel campo delle lettere austriache. Il ripercorrere la propria storia privata trascendeva però spesso l'ambito puramente individuale, quando la pura confessione dei torti subiti e delle sofferenze patite faceva emergere anche significati storico-sociali più generali, spesso legati a un passato austriaco che nella rinata repubblica non godevano di molta attenzione critica. Gli anni sessanta avevano portato una prima ventata di benessere, la quale rendeva evidente che la nuova repubblica aveva un fondamento economico-sociale, ma anche politico, ben più solido dello stato uscito dalla Prima guerra mondiale. La pace sociale basata sulla grande coalizione fra socialisti e democristiani (Volkspartei) e il sistema della «Sozialpartnerschaft» favorirono una crescita economica continua che profittava certamente in misura notevole del miracolo economico tedesco e generalmente europeo. La struttura politica sembrava consolidata a tal punto che si poté parlare persino di irrigidimento e immobilismo. Ma finché la situazione economica florida e il crescente benessere di vasti strati della popolazione assicuravano prospettive tranquillizzanti questa spartizione del potere, che coinvolgeva anche una notevole percentuale del mondo del lavoro – l'amministrazione e il settore econo-

mico statale –, non sembrava correre alcun serio pericolo. La quiete che regnava nel paese non sembrava poter essere scossa nemmeno dal movimento studentesco, che in Germania, da dove era stato importato in Austria, aveva dato, per un attimo almeno, l'impressione di poter sconvolgere il sistema politico. Nell'Austria della grande coalizione era rimasto un fenomeno molto più circoscritto, che non poteva nutrire neanche per un attimo l'illusione di costringere i partiti a cambiamenti sostanziali.

Fu la sensazione di avere raggiunto la normalità, di essersi lasciati definitivamente alle spalle il pericolo di ricadere nella precarietà, che provocò il primo scossone nel sistema politico austriaco. Si levavano ora, sempre più numerose, le voci che mettevano in dubbio l'opportunità di conservare l'istituzione politica che per più di vent'anni aveva reso stabile, ma spesso anche soffocante, la vita pubblica austriaca: la grande coalizione.

Nella coscienza pubblica la letteratura sperimentale della Wiener Gruppe, così come in seguito anche gli inizi letterari del manipolo di scrittori schierati a Graz intorno alla rivista «Manuskripte», non aveva potuto fare breccia e dunque scuotere quell'autocompiacimento piccolo borghese per il raggiunto successo economico e sociale che caratterizzava la generazione dei quarantenni e cinquantenni. L'assenza di significati sociali ed esistenziali rapportabili al proprio mondo favoriva solo un silenzio assordante intorno a questa letteratura. I vari happening letterari ed artistici sulla scena culturale di Vienna suscitavano sì scandalo, ma potevano essere respinti dall'opinione pubblica proprio per il loro carattere eccessivo e provocatorio nei confronti dei valori consensuali sostenuti con vigore e astio da buona parte dei mass media. Era anche troppo facile relegare queste manifestazioni artistiche in una gabbia per scalmanati al fine di proteggere la società contro le intemperanze e le offese al buon senso comune. La loro negatività non sembrava poter essere messa in alcun rapporto con la realtà vissuta dalla grande maggioranza della popolazione.

L'accostamento spontaneo e a prima vista libero da schemi letterari alla materia della vita vissuta in prima persona, praticata da questa nuova generazione di scrittori, rese improvvisamente visibile una realtà che negli anni settanta risultava già rimossa dalla coscienza collettiva. La realtà descritta nei loro romanzi apparteneva a un capitolo della storia che era stato quasi dimenticato. L'incontro con questo mondo agì come una specie di shock, in quanto fece riemergere un passato rimosso grazie al suo inserimento in una storia di successo e di autoaffermazione. Si delineava davanti agli occhi dei lettori una società nella quale le differenze sociali e i meccanismi di repressione rendevano la vita assai dura, talvolta perfino disumana, ai gruppi sociali più deboli. Il caso di Franz Innerhofer (1944-2002) e del suo

primo romanzo autobiografico *Schöne Tage* (1974) poteva anche essere considerato marginale per le condizioni particolarmente sfavorevoli che rendevano così difficile la gioventù di un ragazzo, figlio illegittimo di una lavoratrice agricola, che viene accolto come «Leibeigener» nella casa del padre naturale. Mai prima d'allora nella letteratura austriaca le sofferenze di un bambino e poi adolescente emarginato per la sua particolare situazione familiare e sociale avevano trovato una rappresentazione così toccante e incisiva nella disperata protesta che risulta implicitamente da questo romanzo. La rigidità delle strutture sociali e le costrizioni economiche costituiscono le premesse per chiudere un bambino in un inferno senza apparente via d'uscita. Il protagonista non solo subisce ogni forma di violenza psichica e fisica da parte del suo ambiente, ma è anche sfruttato e maltrattato da un padre padrone. Ci voleva la situazione particolare del protagonista per rendere evidente la durezza, se non addirittura la disumanità, che regnava all'interno di una società evidentemente uscita indenne dall'esperienza del nazismo e chiusa nella corazza della propria buona coscienza, poiché era sicura del consenso della maggioranza, o per lo meno di quelli che detenevano il potere sociale ed economico. Di fronte all'autenticità con la quale questo scrittore esordiente evocava il mondo contadino delle alpi salisburghesi rilevando la sua durezza esistenziale e sociale, assai poco nota alla maggior parte dei lettori e dei critici, passò in secondo piano il fatto che Innerhofer aveva descritto una realtà che stava scomparendo, per lo meno in questa forma estrema. Il mondo contadino che trasformava la vita di un bambino, nato da una relazione illegittima, in un rituale di violenza familiare e di sfruttamento economico era ancora segnato da quei tratti di sottosviluppo e di povertà che l'evoluzione economica degli anni sessanta avrebbe consegnato a un passato ben presto percepito come ricordo lontano e sempre più sottratto all'immaginazione. Sul suo protagonista, che evidentemente coincide con l'io dello scrittore, questa realtà sociale pesa con una tale forza che la sua evocazione riduce il linguaggio a una sequenza di frasi protocollo la cui verità sembra al di fuori di ogni dubbio o incertezza. Ciò non significa che il narratore voglia fornire una descrizione oggettiva di questa vita violentata dalle circostanze sociali. Fin dall'inizio non c'è dubbio che in queste frasi si esprime un io che è mosso da una protesta sorda e implacabile. Essa ha trovato la sua metafora più calzante nel termine «Leibeigener», che di fatto è un relitto storico, in quanto si riferisce a una istituzione sociale ufficialmente abolita a metà dell'Ottocento. Il ricorso a questa metafora è l'indizio più evidente che la voce narrante ha di fatto alle sue spalle una evoluzione che le permette di ordinare i propri ricordi secondo uno schema interpretativo che

va ben al di là di una semplice evocazione spontanea di fatti ormai passati da un po' di tempo, cioè da più di quindici anni. La protesta ha come premessa la presa di coscienza che vivere può significare qualcosa di molto diverso. Solo chi è arrivato in una dimensione che si trova al di là del rituale di sottomissione e di mortificazione può formulare una frase come «Während man woanders lange über Belanglosigkeiten redet, schweigt man bei uns über das Ärgste». Ma la profondità della ferita lo dispensa dalla ricerca di una valutazione oggettiva di questa realtà, vissuta come una minaccia continua alla propria integrità personale. Il rango estetico di questo primo romanzo risiede nell'unitarietà delle forze espressive. Innerhofer vuole trascendere quel confine di silenzio che circonda la sofferenza del singolo all'interno di un sistema economico-sociale dove il benessere relativo di una minoranza si basa sull'evidente sfruttamento della maggioranza. Ma quello che raddoppia le sue sofferenze è l'esperienza che le sovrastrutture ideologiche, le autorità politiche, culturali e religiose confermano questo stato di fatto attraverso un rituale di discriminazione.

Gli inizi dell'emancipazione sono un esempio sorprendente della dialettica fra servo e padrone. Holl riesce a liberarsi dagli eccessi di oppressione grazie all'acquisizione di un sapere tecnico che lo rende indispensabile per la conduzione di un'economia che non si regge più sul solo sfruttamento della forza lavoro. L'ingresso della tecnica e la suddivisione del lavoro toglie al padre padrone parte del suo potere, che passa nelle mani del servo grazie alle sue capacità di impadronirsi di un sapere privilegiato.

Tutti gli autori di questa nuova generazione letteraria provengono dalla provincia austriaca, nella quale la rigidità delle strutture sociali era evidentemente più forte e oppressiva, anche per l'imposizione di un consenso politico-sociale giustificato dalle esigenze specifiche della ricostruzione e dai ricordi nefasti dell'esasperata conflittualità della prima repubblica. Se Innerhofer aveva descritto le condizioni di vita della popolazione contadina nelle Alpi salisburghesi, Gernot Wolfgruber (n. 1944, Gmünd) faceva conoscere le condizioni specifiche di giovani operai di una delle regioni più isolate dell'Austria inferiore, del cosiddetto Waldviertel, che soffriva anche dello svantaggio di confinare con la Cecoslovacchia, fin dal 1945 quasi ermeticamente chiusa a ogni contatto con i vicini oltre frontiera. Un'industria tessile sviluppatasi a Gmünd dopo la prima Guerra Mondiale, qualche segheria e fabbrica di mobili, infine un'industria alimentare basata sulla lavorazione delle patate, la cui origine risaliva solo al periodo dell'occupazione nazista, fornivano lo sfondo sociale ed economico di una realtà proletaria resa più ostica dalla mancanza di alternative d'impiego. I protagonisti dei primi romanzi di Innerhofer non si sono già emancipati dalla

famiglia d'origine, di situazione economica e culturale modesta, ma non si sono ancora integrati in un'esistenza di tipo piccolo-borghese, caratterizzata da un'accettazione sostanziale delle prospettive non esaltanti, ma rassicuranti, che la promessa di un futuro benessere economico poteva offrire. Questi giovani, appena usciti dalla scuola, vivono il lavoro come meccanismo di oppressione e non riescono a sviluppare un'identità propria capace di conciliare il loro ruolo sociale con una pur minima promessa di felicità all'interno delle norme convenzionali. Le condizioni esteriori della loro vita non favoriscono di certo la loro maturazione psicologica. Troppo modesti sono i mezzi economici di cui dispongono per conferire alla loro quotidianità quel minimo di colore che potrebbe compensarli delle frustrazioni legate al mondo del lavoro.

Come nel caso di Innerhofer anche Wolfgruber racconta con viva partecipazione la vita dei suoi protagonisti. Egli non mira a una prospettiva totalizzante che inserisce il singolo in un ampio contesto sociale attraverso il quale le vicende dell'individuo subiscono un processo di relativizzazione. La realtà poetica è mediata dalle forme di consapevolezza dei protagonisti. La realtà coincide ampiamente con le immagini che lo scontro con il mondo sociale produce nella loro coscienza. L'angolazione interiore da cui è osservata la realtà conferisce sin dall'inizio alle opere di Wolfgruber un'autenticità che la critica ha spesso messo in rilievo. Nel romanzo d'esordio *Auf freiem Fuß (A piede libero, 1975)*, interamente narrato dal punto di vista del protagonista, le istituzioni sociali, la scuola e, in misura ancor maggiore, il mondo del lavoro, sembrano ridursi a uno strumento di repressione per tutti quei comportamenti che rischiano di mettere in pericolo il mantenimento dello stato attuale. Sembra comprensibile che non si tolleri in primo luogo tutto ciò che potrebbe pregiudicare lo svolgersi indisturbato del lavoro. Ma quello che pretende di essere organizzazione razionale del processo produttivo rivela invece agli occhi disincantati del giovane il suo carattere di rituale oppressivo. Per un adolescente non ancora del tutto «inquadrate», cioè rassegnato all'inevitabilità della disciplina di lavoro e della struttura gerarchica di un'impresa, i garanti dell'ordine assumono addirittura i tratti del sadico, proprio perché la logica del loro comportamento non coincide con quanto richiesto dalla necessità inerente al processo produttivo.

Quel che è ancor peggio è che anche le vittime di questo meccanismo economico-sociale subiscono un processo di depravazione che li porta a interiorizzare la violenza subita, trasformandosi così in strumenti consenzienti dell'oppressione. Sembra che in questo mondo degradato non vi sia spazio per la solidarietà tra gli oppressi. La lotta che tutti combattono

contro tutti per garantirsi infimi vantaggi economici o sociali non viene attutita dal ricordo di questo valore centrale del movimento operaio, che appare un mito irrecuperabile del passato. Per i giovani questa realtà si costituisce come un sistema di controllo totale che non concede deroghe alla richiesta pressante di sottomettersi incondizionatamente alle sue norme. Per loro questo mondo è dominato dall'eteronomia ipocrita degli adulti. Questo giudizio negativo impedisce che i giovani riescano a sviluppare una pur minima identificazione con i valori borghesi. Evidentemente questa situazione li espone al rischio di infrangere alla fine anche norme imposte dall'autorità statale, le cui sanzioni sono ancora più impietose.

Il realismo psicologico del romanzo di Wolfgruber si conferma nel quadro che offre del mondo dei giovani. Questi adolescenti, appena usciti dalla scuola e confrontati con la realtà della fabbrica, non vengono trasfigurati positivamente e proposti come esponenti di un «mondo contro» caratterizzato da sentimenti umani incontaminati. Proprio nel tratteggiare la personalità del suo eroe Wolfgruber ha evidenziato in quale misura il singolo che manca di un valido sostegno sociale subisca l'influsso distruttivo dell'ambiente ostile. Di fronte alle situazioni familiari e lavorative descritte nel suo romanzo l'idea di uno sviluppo autonomo della personalità, caratteristica del concetto di formazione umanistico-borghese, va archiviata quale pia illusione ideologica. I giovani protagonisti sono doppiamente prigionieri. La loro ribellione al mondo degli adulti, quando non rimane limitata a un semplice gesto di rifiuto che esclude ogni confronto dialettico con una realtà irrimediabilmente aliena e ostile, può ricorrere infatti unicamente ai modelli offerti dall'industria culturale – in modo specifico del cinema – per creare un rifugio e un sostegno nella ricerca di una propria identità. Le sue costruzioni, che si sostituiscono inavvertitamente alla realtà, non mettono però quasi mai in dubbio la giustezza di fondo dell'impianto sociale all'interno del quale l'eroe deve agire, ma gli concedono spesso solo un gesto di protesta e una vittoria parziale che rimane senza conseguenze, perché coincide con il suo allontanamento sdegnoso da una realtà meschina. Nel caso peggiore il suo scontro con la realtà finisce con la sconfitta, trasfigurata però in un gesto eroico che esaurisce in se stesso il proprio significato, poiché coincide con la sua aura estetica. Il messaggio che tali modelli trasmettono è quasi del tutto estraneo alla realtà vissuta dai giovani protagonisti; più che altro essi consentono l'accesso ad un surrogato di felicità, suggerendo l'identificazione con un eroe liberato per sempre, seppure qualche volta al prezzo della propria distruzione, dalla meschina sofferenza della quotidianità. Con la costruzione di un mondo alternativo artificiale, il cui rapporto con la realtà imperturbabile viene sem-

plicemente lasciato da parte, l'industria della cultura contribuisce in ultima analisi soltanto a rendere più sopportabile una realtà disumanizzante. Il suo potere universale rende utopico il pensiero di potergli sottrarre. La sconfitta del giovane protagonista dell'opera di Wolfgruber – egli finisce in prigione per aver svaligiato con i suoi amici una macchinetta distributrice di sigarette – non dipende tanto dal fatto che egli si sia lasciato influenzare da modelli «sbagliati», quanto dal non aver attribuito loro il giusto peso nel processo di adattamento alla realtà. È consentito sognare, ma sempre con la coscienza del limitato controllo di cui si dispone sulla realtà. Non c'è strada che porti dal mondo dei sogni ad occhi aperti nella quotidianità vissuta dei protagonisti. Le loro piccole ruberie non sono altro che il tentativo fallimentare di sottrarsi alle costrizioni imposte dalla socializzazione in un ambiente operaio modesto e pieno di privazioni. Il protagonista rischia di finire ai margini della società, poiché vive la situazione di apprendista in fabbrica come una minaccia insopportabile a quel residuo di dignità umana che egli conserva dopo anni di mortificazione sociale a causa della dura povertà in una famiglia senza padre. Di fronte allo svuotamento della realtà di ogni significato positivo anche i modesti feticci del benessere diventano promesse di una vita vera che gli è stata finora negata.

Holl, il protagonista dei romanzi di Innerhofer e alter ego dell'autore, può ancora credere che l'ingresso nel mondo del lavoro gli offrirà l'occasione di riscatto sociale e la base per una crescita meno contorta della propria personalità. In *Schattseite* (1975), la continuazione cronologica del primo romanzo, sembra infatti aprirsi una porta verso l'emancipazione personale. L'inizio è la liberazione dalla famiglia, specificamente quella paterna, che ha esercitato il suo dominio patriarcale, reso più crudo e oppressivo dal marchio dell'illegittimità che segna il destino del protagonista. Se alla fine si delinea una via d'uscita verso un futuro di maggiore libertà individuale, questa apertura ha come premessa la speranza che la società possa garantire al suo interno uno spazio di autonomia che permette al singolo di essere se stesso. L'io spera di poter gestire in prima persona il suo destino abbandonando la realtà primordiale della società contadina. Si può ipotizzare legittimamente che Innerhofer abbia anche per questo motivo scelto per il suo secondo romanzo un racconto in prima persona, segno esteriore della nuova indipendenza psicologica del protagonista. In questo modo egli assume però su di sé, in misura ben superiore, la responsabilità per tutto quello che fa e dice. Il mondo è in ogni caso mediato attraverso lo sforzo del soggetto di plasmare la propria esistenza. Ma il protagonista deve presto rendersi conto che anche la vita dell'operaio è fortemente condizionata dall'ordine gerarchico che il ruolo sociale ed eco-

nomico impone ai soggetti. La totalità del reale non assume più quel carattere di sistema oppressivo impenetrabile e ineluttabile che aveva trasformato l'esistenza del bambino, e poi del ragazzo, in un rituale di auto-sacrificio. Nonostante la presenza innegabile di meccanismi di oppressione e di sfruttamento che rendono anche il lavoro dell'operaio frustrante e persino mortificante, gli si aprono ora spazi minimi per far valere la propria vitalità e personalità, cosicché si frantuma quel muro di straniamento fra lui e la realtà che aveva conferito al mondo la sua impenetrabilità. Il protagonista, ora, si conquista lentamente gli strumenti che gli permettono di ampliare i suoi spazi di libertà. Essi hanno il carattere per così dire banale di un'emancipazione attraverso l'acquisizione di formazione culturale. Essa infatti non solo gli permette di distanziarsi con più successo dall'immediatezza della vita quotidiana dell'operaio e dei suoi rituali sociali, ma gli fa intravedere la compensazione sociale che l'ingresso nella sfera della cultura assicura a chi aspira a un miglioramento della propria posizione. Il destino di Holl assume i tratti di una storia quasi edificante, in quanto dimostra la possibilità per chi possiede le premesse caratteriali di intraprendere con successo quel cammino verso i piani più alti della società, sebbene non manchino fin dall'inizio segni premonitori di un fallimento possibile. A quel punto Innerhofer sembra quasi voler percorrere la strada del romanzo di formazione. Come molti altri appartenenti alla piccola borghesia, o che sono in procinto di entrare nel proletariato, il protagonista spera nella forza emancipatrice della formazione culturale, senza possedere una visione chiara dell'utilità sociale che questa conquista potrebbe avere per lui. L'ingresso nel mondo della cultura significa in un primo momento poter mettere da parte il peso che l'ordine socio-economico esercita sul destino del singolo. Il romanzo sfocia nella speranza che la cultura, il sapere, possa completare quel processo di emancipazione dell'individuo dai legami negativi che fino adesso hanno fortemente ostacolato il suo evolversi. Il protagonista è evidentemente ancora ben lontano dall'aver intravisto la problematica inerente al processo di acculturamento. Egli si aspetta di poter accedere a un bene la cui fruizione cambierà la qualità della sua vita. Innerhofer ha conservato al suo protagonista un ottimismo alquanto ingenuo che dovrà andare incontro a un fallimento amaro se egli non riesce a superare il carattere puramente strumentale delle acquisizioni culturali.

La continuazione della storia del «Leibeigener» Holl che Innerhofer racconta in *Schattseite* (1975) e *Die großen Wörter* (1977) descrive in fondo l'evoluzione che ha dovuto percorrere per poter alla fine descrivere quello stato iniziale dal cui silenzio l'autore e il protagonista si sono liberati attraverso una progressiva integrazione in una realtà sociale e culturale diversa.

Dopo la rielaborazione delle proprie esperienze di infanzia e gioventù, questi scrittori dovevano necessariamente affrontare la realtà del mondo degli adulti al quale essi stessi si affacciavano verso la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta. Allora la società austriaca era entrata in una fase di accelerato sviluppo economico che permetteva a un numero crescente di cittadini di raggiungere un benessere precedentemente sconosciuto. Senza dubbio il raggiungimento dei simboli del successo economico, una casa propria, la macchina, le vacanze all'estero, richiedevano per molti un impegno lavorativo notevole. Contemporaneamente si registrava però anche una più accentuata mobilità sociale che coincideva con la sempre maggiore presenza del terziario nella struttura economica del paese. La realtà contadina e in seguito anche quella operaia stavano perdendo lentamente il loro peso predominante. Contrariamente a quanto era avvenuto nella Repubblica Federale Tedesca il movimento studentesco non aveva mai raggiunto una forza tale da inquietare il potere costituito. La grande maggioranza dei giovani fra i venticinque e trentacinque anni preferiva l'adattamento alle nuove esigenze economiche di un paese sempre più in grado di confrontarsi con le società più evolute dell'Europa occidentale. La modernizzazione delle strutture produttive, l'assenza di disoccupazione, e anche le conquiste sociali raggiunte dai sindacati potevano assicurare a molti prospettive soddisfacenti.

Nella letteratura di questi anni la trasformazione della società da uno stato di pura sussistenza a un benessere materiale sempre maggiore, il moderato dinamismo che caratterizzava le sue strutture, ha lasciato le sue tracce innegabili. Ma, correggendo i proclami trionfalistici delle autorità politiche, ha fornito un'immagine molto più scettica della realtà vissuta rendendo visibili le tensioni sotterranee che scuotevano questa società apparentemente pacificata e completamente assorta nella costruzione della propria sicurezza sociale ed economica.

Il maggiore distacco dall'esperienza autobiografica che fin dall'inizio caratterizza l'opera letteraria di Wolfgruber gli ha permesso di indagare in modo più approfondito di Innerhofer la realtà sociale e di conferire alla sua narrazione «soggettiva» una dimensione analitica più incisiva e uno spessore sociale maggiore. Già un anno dopo il suo primo romanzo Wolfgruber produsse un testo di ben altro spessore epico, *Herrenjahre* (1976), e due anni più tardi *Niemandsland* (1978), romanzi piuttosto voluminosi che testimoniarono l'urgenza psicologica e creativa del loro autore. Egli coglie fenomeni che hanno avuto grande importanza per la società austriaca del dopoguerra alle prese con profondi cambiamenti strutturali. Nei suoi romanzi emerge in modo convincente soprattutto la problematica psico-so-

ziale legata al dinamismo sociale. Wolfgruber ha creato protagonisti che vivono in modo esemplare la perdita dell'identità sociale trovandosi sospesi fra il proletariato e lo strato impiegatizio. Raccontando la loro ricerca di uno spazio all'interno della gerarchia sociale, Wolfgruber si dimostra realista più convinto anche per la rinuncia a ogni dimensione utopica. Anche la falsariga del romanzo di formazione, che si intravede come in un palinsesto nei testi narrativi di Innerhofer, manca del tutto nei suoi romanzi. I suoi eroi vivono nell'immanenza del sistema sociale e traggono ogni impulso d'azione dal desiderio di muoversi al suo interno verso posizioni più privilegiate, ma senza trascendere mai l'orizzonte della situazione costituita.

Dopo aver descritto il mondo operaio giovanile, i cui protagonisti avevano cercato di evadere dal disagio psicologico di una quotidianità oppressiva e dalla noia del sempre uguale nelle bravate che comportavano il rischio di finire socialmente emarginati, Wolfgruber fa un passo avanti nell'analisi di questa realtà sociale di fatto assai complessa. Egli entra per così dire nell'età della maturità che ha rinunciato alla ribellione gratuita e sta facendo i conti con le strutture sociali inamovibili. I suoi nuovi protagonisti hanno interiorizzato i valori di una società che sta entrando in un periodo di benessere materiale difficilmente immaginabile fino a poco tempo prima. Ma per le classi sociali inferiori questo miraggio del benessere richiede di fatto sacrifici immensi, un autosfruttamento che si spinge fino ai limiti della distruzione dell'individuo. I suoi protagonisti intravedono sì la possibilità di rompere la prigionia che l'appartenenza a una classe sociale bassa significava fino a quel momento per la maggior parte degli uomini, ma rischiano di annientarsi nella lotta per ciò che considerano la loro emancipazione sociale.

Wolfgruber presenta la realtà operaia ed impiegatizia della provincia in un affresco dalle tinte forti e per molti forse inaspettate, in quanto vista da una prospettiva interiore e decisamente emotiva. La reazione favorevole del pubblico fu certo in buona parte dovuta a questa scelta tecnica inedita per descrivere questo ambiente sociale. Forte era soprattutto il contrasto con la tradizione letteraria ufficiale del socialismo reale, che sotto i dettami di un'interpretazione storico-sociologica dogmatica esigeva la presenza di un protagonista operaio conscio della propria appartenenza alla classe proletaria e del ruolo rivoluzionario ad essa conferito; ma non meno evidente era anche il distacco da quei modelli più conservatori di vita sociale che vagheggiavano la graduale armonizzazione nello stile di vita e nella coscienza ideologica tra le classi. Gli operai di Wolfgruber non trovano più conforto nel dogma dell'emancipazione del proletario che diventa autore

della propria storia attraverso la lotta di classe indefessa. L'esperienza chiave del protagonista di *Niemandsland*, che lo porterà a nutrire una profonda diffidenza nei confronti del sistema socio-politico del paese, consiste nella constatazione umiliante che il rappresentante sindacale e l'imprenditore trovano facilmente un'intesa a scapito degli interessi del singolo operaio. La «Sozialpartnerschaft», l'azione concertata fra i gruppi sociali d'interesse ha portato alla costituzione di un apparato burocratico sindacale che assicura sì una pace sociale apparente, ma a costo di un progressivo allontanamento dagli uomini nella loro sofferenza quotidiana. In nome della pace sociale si stende un velo uniforme sugli strappi che lacerano il tessuto sociale e smentiscono il messaggio propagandistico dell'armonia raggiunta finalmente fra imprenditori e dipendenti. Il giovane apprendista si affiderà in seguito unicamente alla propria forza per venire a capo dei suoi problemi, allontanandosi sempre di più dalla collettività e dai suoi rappresentanti. In contrasto con l'immagine idealizzata dell'operaio che gli apparati sindacali e politici cercavano di promuovere ancora nel primo dopoguerra, gli operai di Wolfgruber coltivano una chiusura rancorosa nei confronti di quelli che pretendono essere in possesso di una cultura superiore. I valori borghesi al di fuori di quelli materiali non sembrano più esercitare alcuna attrazione, anzi il loro rifiuto diventa un motivo di affermazione stizzosa della propria modestia culturale. Erigendo un muro di diffidenza e persino di disprezzo nei confronti dei borghesi, questi operai non conquistano però una propria coscienza di classe poiché manca loro soprattutto quel senso di solidarietà senza il quale non può esistere coesione di gruppo. Il loro modo di essere si definisce solo attraverso la negazione, che rimane però astratta.

Le opere di Wolfgruber mettono in rilievo il permanere di forti tensioni sociali, che tuttavia mal si lasciano circoscrivere nel concetto ortodosso di lotta di classe, in quanto questi operai, soggetti e vittime di questa dinamica sociale, non si sono costituiti in gruppo sociale conscio di dover affrontare un destino comune. I resti di organizzazione sindacale che si intravedono sono strumenti di amministrazione verticistica senza una parvenza di consenso democratico. Questo mondo operaio sembra in decomposizione ideologica. Degli ideali illuministici che avevano animato il movimento operaio ancora nel primo dopoguerra non si coglie più neanche un vago accenno. L'idea di *Bildung*, sia pure in forma riduttiva quale conoscenza politica ed ideologica, sembra essersi rarefatta fra questi operai, amareggiati per il ruolo subalterno che viene loro imposto e sprezzanti nei confronti dei valori ostentati dalle classi sociali più abbienti, in quanto visibilmente strumenti di una differenziazione gerarchica della società.

Questo atteggiamento di opposizione rispetto alle opinioni e ai pregiudizi dominanti che caratterizza la narrativa di Wolfgruber fa tutt'uno con la scelta di una tecnica letteraria che contraddistingue i suoi racconti: la quasi totale identificazione del narratore con la prospettiva da cui il protagonista vive ed osserva gli eventi. L'autore rinuncia qui al tradizionale diritto di condurre l'eroe e il lettore attraverso la narrazione con il proprio commento, limitandosi alla prospettiva, probabilmente parziale e unilaterale, ma senza dubbio anche sofferta, che della realtà ha il protagonista. Il lettore subisce necessariamente la forza suggestiva di questa visione soggettiva della realtà che non sembra lasciargli un'interpretazione alternativa dei fatti. Non si tratta cioè di una narrazione che vuole contrabbandare con un gesto di autorevole controllo sulla realtà una sua cosiddetta giusta, equilibrata e imparziale rappresentazione.

Il soggettivismo narrativo non fa tuttavia mai dimenticare che le esperienze del protagonista si inseriscono in un tessuto storico e sociale, che a causa dell'accentuata conflittualità sembra appartenere, come quello dei primi romanzi di Innerhofer, a un mondo del passato, sopravvissuto unicamente nell'isolamento della provincia. Quanto accade al protagonista non rappresenta soltanto il suo destino personale, e pertanto casuale; in lui, al là di tutte le distorsioni determinate dalla prospettiva individuale, si leggono esperienze collettive, tanto più convincenti quanto più sorprendenti e inattese: quello stesso tipo di sorpresa che può suscitare l'improvvisa visione dell'altra faccia della luna, che offre un supplemento di conoscenza senza che si possa dire di avere colto finalmente la realtà vera.

Herrenjahre (Vita da padrone, 1976) riproduce molto bene le ansie e le aspirazioni della classe operaia che si confronta con la sfida di doversi conquistare una piccola fetta di benessere che ora sembra raggiungibile. Che l'adeguamento alle convenzioni non significhi di per sé la realizzazione delle promesse di felicità diventa evidente nella vicenda di Melzer, il protagonista del romanzo. Egli ha già imparato a non aspettarsi dal presente il coronamento delle proprie ambizioni, ma a rimandarlo a un più lontano, seppure ancora raggiungibile futuro. Da adolescente egli esorcizza la sconfitta, intesa come indelebile esperienza dell'oppressione e dello sfruttamento che lo attende quotidianamente in qualità di apprendista, consolandosi del fatto che dopo il periodo dell'apprendistato comincerà finalmente la «vita da padrone». Superato il purgatorio riservato all'apprendista falegname, Melzer non comprende subito che questa esperienza di mortificazione e di sfruttamento non è affatto terminata, ma fa parte anche del mondo degli adulti. Chi appartiene agli strati sociali inferiori, non riuscendo a liberarsi dalla sua condizione di operaio, deve pagare

le proprie aspirazioni al riscatto economico con la volontaria sottomissione ai meccanismi produttivi che gli impongono un autosfruttamento impietoso. Egli deve imporsi una disciplina del lavoro alla quale non può più ribellarsi, poiché è la conseguenza di un patto liberamente firmato.

Il desiderio del protagonista di sottrarsi a una vita piccolo-borghese per non perdere la sua libertà, che vede giustamente condizionata dalle proprie possibilità economiche, si scontra con gli imprevisti della quotidianità, nel suo caso con l'amore per una donna che lo porta a scegliere proprio quella strada che aveva aborrita. Egli si vede costretto ad affrontare tutte le ristrettezze economiche dovute alla necessità di mantenere decorosamente una famiglia. Eppure non si dispera e abbandona senza troppi rimorsi le illusioni di un'esistenza alternativa. La sua forza nell'affrontare la quotidianità della vita familiare si basa pertanto su una speranza alimentata in buona parte da un'interpretazione illusoria della realtà, la cui precarietà diverrà evidente solo a prezzo di un doloroso processo di presa di coscienza. Pur nell'oppressione che continua a caratterizzare la sua esistenza, Melzer, credendo di poter migliorare le proprie condizioni di vita attraverso un impegno lavorativo costante, non si sente in un primo momento affatto vittima del sistema sociale ed economico. Egli punta decisamente a prendere in mano la propria vita per raggiungere quel benessere che gli sembra la premessa di una vita riuscita e rispettata. Sposato e presto padre di tre figli, egli osserva scrupolosamente la vigente gerarchia di valori e per questo motivo inizia anche, sebbene a prezzo di grandi sacrifici finanziari, la costruzione di una casa. La sua vita si trasforma in un rituale di immane autosfruttamento che gli toglie alla fine la capacità di essere felice. La qualità nuova di questo romanzo consiste proprio nella sua capacità di rendere convincente il meccanismo sociale e psicologico che stritola l'esistenza del protagonista in una morsa mortale. La costruzione del romanzo non rende però giustizia alla centralità di questo motivo. La vera tragedia del protagonista sta nella sua incapacità di sottrarsi all'attrazione che questo modello di vita esercita su di lui. Wolfgruber ha invece introdotto nel suo romanzo un motivo di tragicità contingente che offusca sostanzialmente il quadro di una disperazione immanente alla quotidianità del suo protagonista. Egli riconduce la definitiva disillusione di Melzer all'imprevedibile e soprattutto inattesa morte di sua moglie per un cancro diagnosticato troppo tardi. Il fatto che alla fine della storia, vedovo con tre figli minorenni, egli rinunci ad ogni idea di felicità, rappresenta una sorta di conferma dello strapotere del destino imperscrutabile. La crudeltà del caso mette certamente in luce l'inadeguatezza delle condizioni sociali ed anche di quelle personali. Non vi sono vie d'uscita per Melzer, e questa dispera-

zione diventa il simbolo di un destino in cui il caso ed l'inadeguatezza personale si fondono in maniere indissolubile.

La situazione iniziale del protagonista di *Niemandsland* (*Terra di nessuno*, 1978) è in gran parte identica a quella descritta nel romanzo d'esordio *Auf freiem Fuß*. Wolfgruber offre alla figura dell'operaio Georg Klein la possibilità, per così dire, di riprendere il cammino dal punto in cui il giovane eroe del romanzo d'esordio l'aveva lasciato. La sua posizione è migliore solo per il fatto di non essere gravato da precedenti penali. Il romanzo di Wolfgruber è in un certo qual modo la realizzazione di un progetto di formazione in ambito operaio/piccolo borghese. L'esperienza iniziale è ancora quella dell'oppressione e della privazione dei diritti dell'adolescente nel corso della sua formazione.

Wolfgruber ha esposto accuratamente i motivi per cui il suo protagonista è un disadattato, rilevando la preminente responsabilità dell'ambiente sociale, dalla famiglia alla scuola e al posto di lavoro. Una serie di eventi chiave dimostra la generale incapacità del mondo degli adulti nell'andare al di là del conformismo dei ruoli a cui ognuno è costretto. La famiglia del protagonista, in particolare il padre, si dimostra in sintonia con l'ordinamento repressivo della società, imposto con un rituale sado-masochistico, mentre Klein, non volendo accettare quel grado di negazione di sé che sembra necessario per inserirsi nel sistema vigente, subisce una progressiva emarginazione. Egli si sottrae ripetutamente, attraverso la fuga, al pericolo di essere fagocitato dal sistema sociale, in modo specifico dal mondo del lavoro, con i suoi rituali di sottomissione e di concorrenza spietata. Non v'è dubbio che tra le cause prime di questa sua sconfitta psicologica figurino l'evidente assenza di uno dei valori chiave della tradizione operaia, la solidarietà. L'immagine della classe operaia prospettata da Klein è in stridente contrasto con quella trasfigurata dalla tradizionale letteratura operaia. La solerte collaborazione tra imprenditori e «rappresentanti» dei lavoratori, di cui sono vittime proprio coloro che dovrebbero invece veder tutelati i propri interessi, sembra dar ragione all'individualismo del protagonista, che per la propria salvezza punta solo su se stesso e sull'ascesa sociale, tradendo così le proprie origini. Klein non sembra ricavare alcun contenuto positivo dall'appartenenza alla classe operaia, che egli ormai associa soltanto a un'oppressione generalizzata e a una resistenza stantia, spesso anche irrazionale, contro la gerarchia aziendale.

Il romanzo tende a trasmettere un'immagine di immobilità sociale. Agli occhi di Klein le classi sociali sembrano chiudersi a riccio nel loro rituale di autoconservazione, a danno di tutti quelli che non si rassegnano allo status quo. Come scrive Wolfgruber del suo protagonista, il «non essersi vera-

mente rassegnato ad essere un operaio»² è collegato al suo rifiuto di considerare definitivo, come il frutto di un destino immutabile, il ruolo di paria della società. Il suo individualismo si nutre cioè della speranza genuina di potersi sottrarre al peso delle circostanze contingenti che la sua origine gli ha imposto. Klein è in questo senso il rappresentante di quella massa di diseredati che non si sono lasciati convincere dell'immutabilità del mondo. Un contributo al superamento della rassegnazione viene anche dal risveglio in Klein dell'interesse per la conoscenza. Egli è l'erede legittimo di quell'Illuminismo che aveva posto ogni speranza di libertà nella crescita del sapere. Di fronte alla propria ignoranza, egli avverte in sé un «opprimente senso di vuoto»³ che può cercare di colmare solo attraverso una disordinata ma proprio per questo ancor più avida lettura. È appunto questa esperienza culturale che rafforza in lui il rifiuto del proprio ambiente, in cui, dal suo punto di vista, si ostenta orgogliosamente l'ignoranza quale componente della propria identità. Ma in questo processo di acculturamento Klein tradisce presto la motivazione originale del suo sforzo educativo. Egli trasforma infatti la sua sete di cultura in uno strumento per distinguersi all'interno della società. La conoscenza diviene mezzo di discriminazione. Con questo suo comportamento Klein non fa però altro che adeguarsi a una nota norma sociale, che adotta istintivamente per resistere al disorientamento sociale, conseguenza del suo «tradimento» di classe.

Dalla prospettiva di un giovane che si sente a tal punto inferiore alla gerarchia sociale e per di più in disaccordo con gli altri appartenenti alla sua classe, l'ascesa al ceto impiegatizio rappresenta l'agognato obiettivo di tutta una vita. Descrivendo il contrasto tra classe operaia e ceto impiegatizio, Wolfgruber ha certamente rappresentato un fenomeno della società moderna mai affrontato prima così alla radice, sebbene si possa obiettare – come già nel caso di Innerhofer – che la realtà descritta ha i tratti evidenti di un sistema sociale di provincia in grave ritardo evolutivo. Del resto, il suo eroe scoprirà in seguito, appena trasferitosi nella metropoli, che le sue conquiste hanno un carattere fortemente illusorio in un ambiente dalla struttura sociale più differenziata. I suoi eroi percepiscono con grande sensibilità tutti i fenomeni legati all'esistenza delle gerarchie sociali, soprattutto i loro aspetti psicologici, come ad esempio le tecniche ed i riti dell'esclusione reciproca tra i gruppi sociali. A tal fine svolge ovviamente una parte importante la strumentalizzazione della cultura. Il fallimento con

² Gernot Wolfgruber, *Niemandland*, Salzburg 1978, p. 20

³ *ibid.* p. 21

cui i giovani operai concludono la loro esperienza di formazione culturale si esprime nell'ostilità con cui essi recepiscono la boriosa esibizione del proprio sapere da parte degli studenti. I due gruppi rifiutano con ostilità la comunicazione reciproca, ostentando con prepotenza le presunte caratteristiche della propria identità. Quando nei luoghi pubblici i gruppi sociali venivano a contatto, «gli apprendisti erano ancor più rumorosi, più maneschi, più disinibiti che mai e si esprimevano nel modo più volgare possibile, mentre i liceali parlavano in un tedesco ancor migliore e si comportavano tra loro in modo ancor più cortese»⁴.

L'accesso alle opere d'arte, ridimensionate a beni culturali, appare a Klein come un possibile biglietto d'entrata in un ceto sociale superiore. In tale contesto egli si trova di fronte alla prima contraddizione della sua interpretazione della realtà sociale, fatto che potrebbe servirgli per superare la tendenza a mitizzare il ceto impiegatizio. Scoperto il mondo della letteratura, inizialmente sotto la spinta spontanea della sua sete di sapere, egli utilizza successivamente questa cultura al fine di sottrarsi alla propria origine proletario/piccolo-borghese. Ma dopo essere entrato a far parte del mondo dei «migliori», Klein si accorge ben presto che ai membri di tale mondo manca quel rapporto personale con la cultura che egli si è conquistato. Nella sua ambizione di adattamento, Klein ha preso alla lettera l'aspirazione ideologica alla cultura sbandierata dai ceti borghesi, che in realtà nella società di massa si riduce spesso a uno strumento esteriore di discriminazione.

L'aspirazione di Klein di accedere, conformandosi, ad un ceto sociale superiore, da lui definito in maniera del tutto indifferenziata «i migliori», è infine coronata da un certo successo. Egli diventa in effetti un tecnico e sposerà una donna proveniente dal ceto della piccola borghesia mercantile. Klein dovrà tuttavia ben presto accorgersi che l'ordine gerarchico tra chi comanda e chi obbedisce sussiste anche nel mondo degli impiegati, sebbene i mezzi di pressione siano più sottili e il loro crudo significato si celi dietro le buone maniere. Tale presa di coscienza si compie soprattutto dopo il trasferimento nella grande città, in cui le differenze sociali tra operai ed impiegati non si esprimono più nei simboli esteriori a lui noti, quali la dignità del vestiario e le norme di comportamento. Per un certo periodo Klein pensa addirittura che i suoi sforzi siano stati vani, poiché la sua nuova posizione ora non viene contrassegnata da alcun simbolo esteriore. La sua illusoria convinzione iniziale di trovarsi finalmente tra persone e non tra lavoratori si tramuta, proprio alla fine del romanzo, nella disillu-

⁴ ibid. p. 22.

sione dell'altrettanto chiara consapevolezza di essere finito tra «predatori», allorché si rende conto della sotterranea lotta che si conduce tra colleghi di lavoro. L'ambiente senza padroni in cui il protagonista pensava di trovarsi si rivela un inganno di cui è caduto vittima. Le buone maniere tipiche della grande città riescono solamente a mascherare i meccanismi di concorrenza determinati dall'esistenza di un padrone detentore di ogni potere.

Il tentativo di Klein di consolidare la sua ascesa sociale fallisce però in ultima analisi perché egli non riesce a raggiungere una piena integrazione psicologica col nuovo ambiente sociale. Non si realizza cioè la sua aspirazione a trasformare il proprio faticoso adattamento al mondo impiegatizio in seconda natura. La sua percezione della realtà sociale, acuita dai dolori di un processo di ascesa faticoso e pieno di mortificazioni, non gli permette di nutrire la convinzione di vivere in una realtà senza differenze sociali. Egli conserva la sua grande sensibilità per tutte le manifestazioni del potere, anche quelle mascherate dalle convenzioni del buon comportamento. Nella sua mente sono ben presenti i reali rapporti di potere che di fatto hanno addomesticato gli impiegati. L'apparenza di fare parte di una grande famiglia o per lo meno di un gruppo di amici uguali fra di loro appartiene a una messinscena tipica di una società dominata sempre di più dal settore terziario. Per questo motivo Klein sembra ossessionato dal pensiero di essere un escluso. Il ricordo della sua origine è una ferita che non si rimargina.

Nel suo nuovo ambiente di lavoro metropolitano egli crede di doversi inventare un passato migliore. Vittima dell'illusione di armonia che gli viene propagandata, ignaro com'è all'inizio dei veri rapporti di potere, Klein modella secondo queste esigenze sociali anche la propria origine e la casa paterna. La sua vita diventa un esame senza sosta davanti all'immaginaria commissione della Rispettabilità. La perdita di ogni spontaneità rende il vivere quotidiano un peso difficile da sopportare. D'altro canto Klein sa che per lui è ormai impossibile tornare all'ambiente sociale originario. Per i suoi amici e conoscenti di un tempo egli è un traditore passato al nemico. D'altra parte egli si è così abituato alle norme di comportamento borghesi che la loro violazione gli pare un attacco quasi insopportabile alla propria aspirazione verso una migliore qualità della vita.

È soprattutto nel rapporto con la moglie che la dialettica del proprio fallito adattamento sviluppa il suo potenziale distruttivo. L'insicurezza lo spinge ad isolarsi nuovamente, a fuggire gli amici della moglie, cioè le persone a cui fino a poco tempo prima aveva cercato disperatamente di assomigliare, poiché esse diventano per lui un costante pericolo. Klein teme infatti di non reggere la concorrenza degli amici borghesi di sua moglie e

di perdere tutto quanto ha faticosamente conquistato. La sua vita nuova gli imporrebbe una maschera che soffocherebbe i resti della sua spontaneità. Anche nel nuovo ambiente della grande città, che non impone lo stesso controllo sociale asfissiante che aveva avvelenato la sua vita in provincia, Klein non riesce ad aprirsi verso l'esterno. Egli rimane prigioniero del suo passato segnato da una lotta le cui cicatrici non spariscono.

L'autore non ha concesso al suo eroe di raggiungere la chiarezza sulla propria situazione attraverso un lento processo di presa di coscienza. La verità della sua vita emerge soltanto come arma nella guerra coniugale, che ben presto si instaura a causa dei contrasti dovuti alla diversa storia sociale dei due coniugi. Nel corso di uno dei sempre più frequenti litigi, la moglie Irene giunge ad una diagnosi spietata che colpisce Klein nel profondo, poiché egli ne intuisce la sostanziale verità, senza essere perciò anche capace di ammettere il proprio fallimento. Il comportamento di Klein – questa è la conclusione della moglie – è dominato dalla paura, poiché egli non è all'altezza delle proprie aspirazioni⁵. La mania di persecuzione di cui è polemicamente accusato descrive effettivamente il quadro della sua esperienza sociale, al cui centro si colloca il contrasto irrisolto tra le classi. Non più proletario, Klein non ha d'altra parte interiorizzato le norme di comportamento di quel ceto impiegatizio che aspira al riconoscimento di un ruolo di fatto al di sopra delle proprie possibilità.

Nell'analisi del fallimento di Klein, Wolfgruber ha certamente rappresentato in maniera assai articolata la struttura nevrotica del suo protagonista. Una parte determinante hanno in questo quadro la noia e il vuoto in cui Klein cade nel momento in cui la sua vita sembra normalizzarsi, ossia quando essa non è più esclusivamente dominata dalla lotta per la scalata sociale. Le convenzioni sociali nel pensiero e nel comportamento dei due coniugi emergono di colpo, quando hanno raggiunto con il matrimonio quella stabilità di rapporti che li dispensa dagli sforzi di dover raggiungere una meta agognata e subentra lo scollamento fra consapevolezza e vita quotidiana, quest'ultima dominata da comportamenti cristallizzati in quanto fortemente condizionati dal gruppo sociale di appartenenza. Nel carattere costrittivo che assumono per Klein, essi si rivelano come sintomo di un rapporto di alienazione con l'ambiente circostante, che sul piano personale si esprime nell'irritazione verso l'altro.

Il romanzo di Wolfgruber diventa così uno studio estremamente penetrante dei problemi socio-psicologici propri di una società che è certo aperta come nessun'altra prima nella storia della civiltà umana a una sua

⁵ *ibid.* p. 343

ricomposizione, e che tuttavia ha conservato intatto il suo carattere classista. Le esperienze di Klein confermano indubbiamente che la razionalità del moderno mondo del lavoro esercita uniformemente il proprio potere coercitivo su ampie fasce di popolazione; ma confermano anche che, al di là delle differenze puramente economiche, sussiste una divisione radicata nella coscienza, i cui effetti non sono meno profondi. Le sofferenze del protagonista sono in gran parte dovute alla stratificazione sociale, che per la propria caratteristica rigidità si oppone allo sviluppo individuale. Sebbene l'eroe di Wolfgruber non manchi affatto di particolari caratteristiche individuali, il suo destino riflette ampiamente esperienze sociali comuni. La vita di Klein è chiaramente caratterizzata dal rapporto reciproco tra aspirazioni individuali e potere repressivo della società. Non c'è dubbio che il narratore si identifica ampiamente con il protagonista. Ne consegue la partecipazione emotiva intensa nella descrizione delle sue peripezie e la vicinanza umana alle sue sofferenze.

Gli eroi di Wolfgruber, in quanto uomini e per questo motivo costretti ad affrontare la realtà al di fuori della cerchia familiare per guadagnarsi il necessario per la vita, percepiscono il mondo quale campo di battaglia sul quale svolgere anche un ruolo attivo. Quanto alla condizione femminile, essa si delinea solo in funzione complementare. In *Herrenjahre* la donna si era presentata quale compagna di sventura, ma tacitamente anche quale responsabile di quell'idea di vita familiare la cui realizzazione comporta la chiusura in un sistema di doveri e necessità che trasforma la vita in una prigione. In *Niemandsland* il ruolo della donna tendeva a coincidere con la rappresentatività sociale. La sua appartenenza alla classe borghese assorbiva quasi completamente tutti gli altri significati della sua persona, in quanto il protagonista rimaneva prigioniero dell'opposizione socio-psicologica fra le classi sociali e percepiva anche la propria moglie quale parte integrante di questo sistema.

Nella provincia austriaca il ruolo femminile rimaneva indubbiamente segnato più a lungo dalla rinuncia a conquistare una funzione sociale ed economica maggiore al di fuori della famiglia. L'importanza del matrimonio quale strumento di promozione sociale rimane ancora a lungo incontestato. L'elaborazione di un progetto esistenziale non può prescindere da questa dimensione. Elfriede Jelinek (n. 1946), cresciuta in una piccola città della Stiria prima di trasferirsi a Vienna per gli studi universitari, ha evidentemente osservato da vicino i meccanismi sociali che impongono alle donne rinunce e deformazioni psicologiche particolari. Nel quadro della vita femminile che offre il suo romanzo *Die Liebhaberinnen* (*Le amanti*, 1975) sembra mancare quasi completamente la prospettiva emancipatoria

che, sebbene in modo deformato, aveva ancora ispirato Innerhofer e Wolfgruber. Il tentativo di due amiche di origine sociale modesta di trovare attraverso il matrimonio una sistemazione che dovrebbe anche migliorare la loro posizione economica e sociale si trasforma nella storia esemplare di una deformazione dell'idea stessa di persona. La scrittrice è mossa da una forte vena satirica, sostenuta anche da un'interpretazione ideologica inequivocabile della realtà sociale, mentre l'elemento autobiografico appare quasi assente. Del resto i suoi inizi letterari – evidentemente legati alla sperimentazione linguistica, ma lontani da ogni gioco linguistico autosufficiente e piuttosto chiaramente segnati dalla funzione di smascherare la strumentalizzazione della lingua da parte dell'industria culturale – l'hanno decisamente allontanata da una letteratura intesa quale confessione o strumento di definizione della propria identità di persona. La lingua è per la Jelinek da sempre il campo che permette di indagare e misurare il grado di manipolazione della coscienza sociale. Ma a partire da *Die Liebhaberinnen* (1975) questo intento critico si combina con una struttura narrativa più tradizionalmente realistica che permette di cogliere segmenti di vita vissuta più ampi. Evidentemente la scrittrice si rendeva ormai conto che le deformazioni del linguaggio quotidiano sono sempre riferite a una biografia la cui evoluzione è inseparabile dai condizionamenti esercitati proprio da quel linguaggio, in quanto veicolo di significati ideologici rimasti in buona parte forza dinamica inconscia. Jelinek affronta anch'essa una realtà sociale tradizionalmente emarginata dal romanzo austriaco. Le sue protagoniste appartengono a quell'ambiente proletario che conosciamo dai romanzi di Innerhofer e Wolfgruber. Ma il loro destino specificamente femminile non è toccato dai ricordi pur lontani del Bildungsroman. La storia di due giovani donne è incentrata soprattutto sulle loro esperienze amorose, poiché nella loro ottica piccolo-borghese l'amore e il matrimonio sono l'unico veicolo di promozione sociale. Il loro comportamento è condizionato pesantemente dalla situazione economica e sociale sfavorevole, che ha ostacolato e persino reso impossibile la presa di coscienza di un'alternativa al di là delle furbizie indispensabili per combinare un matrimonio promettente. L'esito diverso che la storia riserva alla vita delle due donne dipende dalla loro differente capacità di trovare una risposta socialmente accettabile ai meccanismi di oppressione e mortificazione attivati dal mondo maschile nei loro confronti, e forse anche dall'intelligenza sociale nella scelta dell'oggetto giusto. L'una riesce a sposare dopo un lungo e paziente lavoro psicologico, ricco di umiliazioni di ogni tipo, un piccolo commerciante di elettrodomestici che le assicura alla fine il raggiungimento di quel benessere che aveva sognato quale operaia in una

fabbrica. Il suo amore si è trasformato da tempo in odio, inconfessabile agli altri e inconfessato anche a se stessa, poiché represso in considerazione della meta irrinunciabile. La sua sistemazione borghese non le fornirà affatto, in seguito, quelle soddisfazioni che i rapporti umani le hanno negato. Brigitte, questo il suo nome, diventa la caricatura della donna piccolo-borghese che ha adattato riduttivamente la sua personalità al raggiungimento della posizione sociale ed economica agognata, ma interiormente si consuma nel suo odio per una realtà familiare che la costringe a ricordarsi sempre delle proprie origini.

La sua amica Paula, invece, ha scelto male. Suo marito, semplice manovale, non le può offrire nemmeno le soddisfazioni materiali ottenute alla fine da Brigitte. Di indole violenta e con il passare degli anni sempre più in preda all'alcol, il marito la abbandona con i suoi figli a una situazione sempre più penosa, dalla quale non trova altra via d'uscita se non la prostituzione, che la isola socialmente e porta ben presto alla distruzione della famiglia. Alla fine Paula finisce proprio in quella fabbrica dalla quale l'amica è stata «redenta» attraverso il matrimonio di calcolo.

Ridotto alla sua trama, questo romanzo sembra avvicinarsi al genere sentimental-lacrimevole, ma da esso come anche dagli altri esempi di romanzo neorealistico finora esaminati lo separa la scelta di una prospettiva narrativa molto particolare. La Jelinek non si identifica con le sue protagoniste. La voce narrante non lascia fin dall'inizio nessun dubbio sulle intenzioni critiche che animano il suo racconto. Il linguaggio del quale si serve per evocare i sentimenti e i pensieri delle sue protagoniste mutua spesso frasi dal gergo quotidiano che, straniare attraverso minimi cambiamenti, fanno sentire in quale misura queste donne sottostanno ai condizionamenti esercitati dai mass media e dai modelli di vita di stampo piccolo-borghese che circolano in larghi strati della popolazione. Il loro desiderio di sottrarsi a una dura e degradante vita lavorativa, che percepiscono come un susseguirsi di giorni sempre uguali e di un grigiore deprimente, le spinge a scelte di vita che distruggono lentamente l'idea stessa di felicità, al cui posto si insediano i feticci di un benessere raggiunto dopo lunghi sacrifici psichici. La narratrice osserva quasi con cinismo i loro sforzi per conquistare quello che ritengono la propria realizzazione. Il racconto si trasforma continuamente in un commento sarcastico che sembra voler confermare esplicitamente il fallimento delle protagoniste, un fallimento che lo stesso sviluppo dell'azione fa intravedere impietosamente. Il rifiuto di manifestare la minima compassione per le due donne infelici nasce forse dalla convinzione che in questo modo la coscienza del lettore si adagi in buoni sentimenti senza sviluppare una reazione critica nei confronti di

uno spettacolo esistenziale desolante. Incontestabilmente le due protagoniste sono vittime di un ambiente sociale che si accanisce in modo specifico contro le donne in quanto vittime predestinate di una società maschilista che riserva ad esse un ruolo subordinato. Le famiglie sembrano meccanismi implacabili al servizio della supremazia maschile. Le donne sono sottoposte a un processo di addestramento al termine del quale la loro coscienza ha introiettato perfettamente la pochezza della propria persona se non è funzionale alla maggiore gloria del proprio padrone. Jelinek ha certamente scelto due protagoniste alle quali mancano ampiamente tutte le premesse per tentare una via d'uscita diversa dalla loro situazione di inferiorità. L'idea di emancipazione attraverso l'autonomia economica non riesce a prendere piede a causa delle condizioni avverse che caratterizzano il loro rapporto con il mondo del lavoro.

La narratrice osserva le loro mosse senza simpatia e le commenta con sarcasmo, come se la manifestazione di compassione per la loro miseria psicologica fosse già segno di connivenza colpevole. La loro deformazione è sintomo della malattia generale che ha colpito la società nel suo insieme.

La posizione sociale che i proletari di Innerhofer, Wolfgruber e Jelinek volevano conquistare con tutte le loro forze è invece fin dall'inizio appannaggio delle eroine di Brigitte Schwaiger (n. 1949). I suoi romanzi di forte sapore autobiografico completano l'analisi del destino specificamente femminile all'interno della società austriaca postbellica. Emerge in modo prepotente soprattutto un aspetto che finora era rimasto più ai margini dell'attenzione, sebbene Wolfgruber l'avesse già inserito in una posizione di rilievo nelle sue costruzioni epiche, cioè i rapporti familiari e di coppia. Nel destino delle protagoniste di B. Schwaiger il ruolo sociale non costituisce un problema da risolvere e perciò non fornisce neanche una forza motivazionale alle sue eroine, che fin dalla nascita appartengono a uno strato sociale privilegiato che non si sente minacciato nella propria posizione e non mira neanche ad un suo sostanziale cambiamento.

Nel caso di Brigitte Schwaiger si manifesta però con una certa evidenza l'aspirazione a una presa di coscienza del proprio ruolo femminile legata vagamente alle pretese di emancipazione affermatesi più ampiamente dopo gli anni inquieti del movimento studentesco. Questo aspetto imprime alla sua narrativa un impulso particolare, sebbene risulti altrettanto chiaro il fallimento sostanziale di queste aspirazioni nell'ambito della società di provincia. Infatti la protagonista del suo primo romanzo, *Wie kommt das Salz ins Meer* (1977), non possiede niente di tutto ciò che potrebbe fare di lei l'eroina di un processo emancipatorio. Quello che le accade non mette in moto una riflessione autocritica al cui termine si apri-

rebbe una prospettiva esistenziale più gratificante. Il forte risentimento che questo romanzo ha provocato qualche volta nella critica⁶ si nutre della delusione di non avere incontrato nella protagonista un modello di donna combattiva e desiderosa di liberarsi dai condizionamenti negativi esercitati dalla struttura patriarcale di una famiglia borghese e da un ambiente sociale nel quale l'apparenza conta sempre molto di più della sostanza umana. Il suo fallimento matrimoniale non si trasforma certamente in una storia dal forte sapore didattico ed insieme consolatorio, perché il divorzio finale non segna l'arrivo a una coscienza più alta, non apre le porte a una vita nuova, ma indica soltanto l'impossibilità di continuare la vita all'interno di un rapporto fra uomo e donna che si è impercettibilmente svuotato nei rispettivi ruoli, riservando alla moglie la tradizionale funzione di casalinga e custode del focolare. Il grande successo di questo romanzo, che di certo non invita a sognare, in quanto non sostituisce il grigiore della quotidianità con la storia di una vita roboante e piena di gratificazioni sociali, è indice di una forte identificazione psicologica del pubblico con la protagonista. La sua passività, la scontentezza indefinita, l'assenza di un progetto di vita al di fuori delle convenzioni borghesi, l'incapacità di ritagliarsi uno spazio proprio all'interno del sistema sociale costituito, l'indebolirsi dell'idea stessa di personalità e di identità che la trasformano in vittima malinconica delle circostanze non sembra averle alienato la simpatia o per lo meno l'interesse dei numerosi lettori, che dal suo destino potevano ricavare unicamente la consolazione di trovarsi forse in una situazione più invidiabile.

La scrittura non vuole trascendere la riproduzione dell'attimo vissuto dalla protagonista in tutta la sua immediatezza. La sua incapacità di costituire un rapporto positivo con il suo ambiente o di opporvisi decisamente la spingono a raccogliere gli aspetti negativi del mondo dal quale non riesce a fuggire. Nell'evocazione dei suoi personaggi prevale perciò anche una tendenza denunciatoria che li chiude in uno stereotipo negativo. Di conseguenza il mondo sociale della scrittrice risulta dominato da una deprimente immobilità. Uomini e donne sembrano inesorabilmente legati a un ruolo riduttivo, dal quale non riescono e non vogliono neanche liberarsi.

L'idea guida che si percepisce sotto la superficie del testo è il desiderio di denunciare i difetti dell'apparente idillio borghese in una piccola città austriaca. La vita quotidiana ordinata e presentabile verso l'esterno rivela

⁶ Mi riferisco in modo particolare al giudizio senza appello di Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945-1990*. Salzburg 1995, p. 267

invece rituali educativi autoritari, una forte coscienza di classe che si tenta di preservare nonostante gli inevitabili adattamenti alle esigenze economiche, l'assenza di rapporti umani al di là dei ruoli sociali prefissati e una tendenza a riconoscersi nell'ideologia fascista, che non si osa più professare apertamente.

Soprattutto nel suo ritratto del padre in *Lange Abwesenheit* (1980) emergono molte delle ambivalenze di una generazione che si era fortemente identificata con il regime nazionalsocialista ma che non osa difendersi fino in fondo di fronte all'orrore dell'olocausto. Fin dall'inizio l'autrice non lascia dubbi sul suo forte coinvolgimento affettivo nella ricostruzione del suo rapporto ambivalente con il padre, al quale la legavano, in un'ambivalenza irrisolta, ammirazione ed odio, nati da un amore deluso o piuttosto respinto. Le tessere dei suoi ricordi, che compongono la figura paterna come in un mosaico, hanno un proprio valore estetico nell'esattezza dei dettagli e nell'immediatezza delle emozioni che ne scaturiscono. Ma proprio la forte reattività emotiva con la quale la narratrice afferra i frammenti di realtà che le si presentano nella memoria la fissano all'immediatezza dell'attimo vissuto. La sua riproduzione assorbe tutta la sua energia intellettuale impedendole quel distacco critico che farebbe emergere la logica nascosta di una vita, quella del padre, segnata da profonde tensioni interiori. Ne nasce il quadro di una situazione familiare che stimola nel lettore la sensazione del «dèjà vu». Egli riconosce spontaneamente la somiglianza con esperienze simili, fatte forse in luoghi e tempi diversi. L'effetto di autenticità che accompagna questo testo come anche la maggior parte degli altri è forse il pregio maggiore di questa scrittura. Il suo limite riduttivo emerge chiaramente anche dal tentativo di opporre alla figura paterna quella di un amante anziano di origine ebraica che la protagonista sembra aver scelto con l'intenzione polemica di invalidare attraverso l'esperienza vissuta i pregiudizi paterni contro gli ebrei e quasi di purificarsi del proprio passato, quando la soverchiante presenza paterna le aveva di certo imposto l'adesione acritica alla sua ideologia.

L'annullamento del distacco temporale che questa scrittura produce le permette di evocare la storia di un'infanzia con l'apparente ingenuità di una bambina. Di fatto sotto la superficie di un'evocazione immediata delle molte piccole scene che compongono il fluire del tempo emerge la volontà costruttiva dell'autrice, che guida molto consapevolmente la sua spontaneità. Il processo educativo al quale la protagonista viene sottoposta nei tempi dell'asilo e della scuola elementare si articola attraverso l'istruzione religiosa che le viene impartita. L'intenzione critica che l'autrice senza dubbio perseguiva con questo racconto scaturisce dall'esattezza della me-

moria, in buona parte forse anche finta, in quanto non è molto probabile che un adulto si ricordi di tutti quei dettagli dottrinali, e dall'evidente contrasto di questo indottrinamento e del suo linguaggio mistificante e insieme impositivo con la realtà vissuta dai bambini. In quale misura questo indottrinamento abbia effettivamente influito sulla condotta concreta della protagonista e sulla costituzione di conflitti psicologici irrisolti rimane al di fuori dell'orizzonte narrativo.

In retrospettiva la forza epica dei primi lavori di Innerhofer e Wolfgruber sembra quasi essere stata condizionata dalla lontananza storica degli avvenimenti in essi raccontati. Il loro mondo ha strutture semplificate perché agli occhi dei loro protagonisti, cresciuti con uno sforzo straordinario per non essere stritolati da condizioni avverse, è ancora relativamente facile identificare il negativo, in quanto esso evidentemente risiede al di fuori della loro anima, coincide con le forze del mondo ostile, sebbene non impenetrabile, che si deve superare con strategie varie. Questo desiderio è anche la forza sulla quale si basa il dinamismo della loro vita.

L'arrivo al paese promesso rende invece presto evidente che la dialettica dolorosa fra l'io e il mondo non è affatto terminata. Anzi, il più delle volte la realtà conquistata con tanta fatica rivela presto un'inadeguatezza dolorosa alle intime aspirazioni dei protagonisti. In *Niemandsland* di Wolfgruber si è già delineato quel processo di disillusione che vanifica gli sforzi compiuti dal protagonista. Certo, in questo caso gli rimaneva sempre la scusa di non essere riuscito ad assorbire completamente i valori e le norme della classe borghese. Ma sia Innerhofer, sia Wolfgruber racconteranno in seguito di esistenze che sono minate da una sostanziale incapacità di stabilire un rapporto positivo con il proprio mondo. La tragica morte di Innerhofer ci fa leggere i suoi racconti autobiografici con una maggiore sensibilità per le tracce di un doloroso fallimento che ha colpito un progetto di emancipazione umana. Il suo protagonista non è definitivamente arrivato nel mondo della cultura, non ha trovato in esso quella chiave esistenziale che gli avrebbe permesso di dare al proprio passato una forma capace di neutralizzare i veleni delle sofferenze patite. Dall'altro lato nei romanzi di Innerhofer si deposita anche l'esperienza che il mondo della cultura ha in sé anche un forte potenziale di alienazione se non riesce lo sforzo di mediare fra esso e la realtà elementare dei sentimenti e dei bisogni.

In *Die großen Wörter* (1977) Innerhofer fa compiere al suo protagonista il passaggio dal mondo degli operai a quello dei colti, ma si tratta di un'impresa che il narratore fittizio classifica come espressione di una cocciutaggine vicina alla follia a causa degli sforzi estremi richiesti dall'obbligo di presentarsi dopo una giornata di lavoro in un'aula scolastica per seguire

per quattro lunghe ore lezioni fatte quasi di regola non per facilitare l'accesso al mondo della cultura, ma per ribadire le difficoltà di sollevarsi da uno stato di scarsa acculturazione. Per Holl la frequentazione della scuola significa esporsi al rischio di rafforzare nuovamente il complesso di inferiorità appena superato con l'inserimento in un posto di lavoro in città. Il suo atteggiamento nei confronti della cultura superiore è da un lato caratterizzato da timore reverenziale, dall'altro dal profondo desiderio di impossessarsi di un sapere che promette accesso a una sfera dove non regnano più la strumentalizzazione di ogni abilità per affermarsi nella lotta quotidiana di tutti contro tutti. Il segno distintivo di questo mondo è il dominio del «Reden», cioè della trasformazione della realtà in discorso che assicura potere su quelli che non riescono a spiegare i propri pensieri e di affermarsi nella confrontazione con i superiori. Holl sperimenta quotidianamente, nel suo posto di lavoro in un'officina meccanica, in quale misura il ruolo sociale e professionale del singolo dipenda da queste capacità di comunicare. Per lui coincide con l'acquisizione di potere sulla realtà, per lo meno in campo sociale. Ma Holl si rende anche conto del fatto che il mondo della cultura rischia di cadere nella reificazione, dove i suoi contenuti si riducono a proposizioni ideologiche. I suoi insegnanti appartengono infatti a quella classe di funzionari culturali che si aggrappano ai risultati di un processo di acculturazione rifiutandosi di interrogarsi sulle sue premesse e sui suoi rapporti con la vita quotidiana. Holl apprezza in modo specifico l'apparenza di entrare in una realtà che non persegue un utile immediato e che lo libera dalla schiavitù e dallo sfruttamento del mondo economico. Ma come per certi protagonisti di Wolfgruber, anche per lui la cultura si esaurisce ancora nella sua funzione di accedere a un sapere privilegiato che di per sé non gli trasmette valori intrinseci. Ma fra il mondo del lavoro e la scuola non sembrano poter esistere mediazioni credibili.

Holl deve assistere anche al fallimento del suo tentativo di collegare le esperienze esistenziali del suo passato con la realtà delle «grandi parole», cioè delle sovrastrutture ideologiche e culturali alle quali egli accede come «selvaggio», in un atteggiamento di ammirazione tipico del neofita che desidera adeguarsi sperando di impossessarsi di uno strumento di potere. Egli nota ben presto che la cultura ha anche la funzione di ribadire le differenze sociali. Oltre all'oppressione esercitata molto concretamente dalle strutture gerarchiche dell'organizzazione del lavoro esiste anche il più sottile dominio esercitato dal linguaggio colto, dalla superiore coscienza culturale e dall'uso strumentale di quelle conoscenze che dovrebbero invece sviluppare una forza liberatrice.

Segno del disorientamento temporaneo di Holl è anche il ritorno alla

religione cattolica, che in città ha cambiato aspetto. Si presenta infatti nella figura di un prete anziano che si mostra pieno di comprensione per le sofferenze del protagonista e che ha del tutto rinunciato alla componente repressiva dominante invece in ambito rurale. Holl vede messe in forse tutte le sue certezze ideologiche. Finché lavora come operaio nella ditta meccanica il bene e il male si lasciano identificare senza grande fatica. La vita da operaio gli si rivela sempre di più come un campo di lotta continua, dove i valori di solidarietà e di fraternità non esistono più, e il singolo si trova, da un lato, esposto alla pressione esercitata dal padrone della fabbrica, interessato al mantenimento di un ampio margine di insicurezza sociale per i suoi dipendenti e, dall'altro lato, deve constatare con rammarico che le organizzazioni operaie manifestano completo disinteresse per il destino che colpisce il singolo. Il loro calcolo politico e burocratico prende atto solo dell'esistenza di gruppi di una certa consistenza numerica. Gli operai vengono sfruttati perché devono accettare lavori pesanti, che logorano le loro forze fisiche, sentendosi in continuazione minacciati dai meccanismi impietosi dell'economia di mercato. La camera del lavoro, i rappresentanti degli operai nei sindacati e i membri del consiglio di fabbrica gli sembrano invece lontani dalla realtà vissuta dagli operai, poiché si sono rifugiati in un'esistenza privilegiata da burocrati. Il distacco dalla realtà permette loro di concludere accordi con gli imprenditori senza tenere conto dei veri bisogni di quelli che rappresentano. Ma contemporaneamente Holl si rende bene conto che non esiste una classe operaia unitaria. Quasi tutti sono disposti ad accettare le occasioni per salire nella gerarchia operaia per diventare forse capi-reparto al prezzo di schierarsi poi inevitabilmente dalla parte dell'imprenditore. Traditore è il termine corrente che per Holl distingue nella moltitudine degli operai fra i buoni e i cattivi. Ma da quando ha abbandonato il mondo della fabbrica per sfuggire a un lavoro troppo pesante che gli rende impossibile la frequentazione della scuola serale, Holl scopre in sé comportamenti che aveva precedentemente criticato. Egli stesso si procura un posto di lavoro privilegiato sfruttando le invidie e gli intrighi fra il personale. Egli stesso usa il termine «fascista» per caratterizzare la sua nuova mentalità. A questo punto il testo si sdoppia visibilmente in quanto l'io narrante trascende l'orizzonte della realtà psicologica del protagonista interpretando le sue esperienze dal punto di vista di una coscienza critica acquisita a posteriori. Egli riconduce la fascistizzazione del suo protagonista allo sfruttamento e alla repressione che ha caratterizzato la sua gioventù⁷. La forza che ha dovuto sviluppare per resistere a

⁷ Franz Innerhofer, *Die großen Wörter*, suhrkamp taschenbuch 563, S. 92 ff.

queste condizioni disumane gli permette in seguito, durante il servizio militare, di sentirsi superiore agli altri, perché regge meglio di tutti alle fatiche. Il senso di potere che l'uso delle armi fa nascere in lui lo spinge persino a cambiare la valutazione delle sofferenze che lo hanno accompagnato durante tutta la sua infanzia. Adesso le trasfigura come premessa per diventare un uomo di valore. Come nei romanzi di Thomas Bernhard affiora per un attimo il modello interpretativo di ricondurre la miseria morale della società austriaca al legame funesto fra nazionalsocialismo e cattolicesimo, tutti e due visibilmente presenti a Salisburgo, in una «von Nationalsozialisten bewohnten katholischen Stadt»⁸. L'atmosfera di intrighi che domina nel collegio cattolico, ma più ancora il cambiamento del lavoro che lo ha portato a condurre una «Beschauexistenz»⁹, cioè un'esistenza dove non si produce, ma si presta servizi agli altri accettando un ruolo subordinato nel quale non è previsto di manifestare opinioni e di considerarsi alla stregua degli altri individui autonomi appartenenti al mondo della parola. L'alienazione causata precedentemente da un lavoro pesante, dal rumore assordante delle macchine e dalla pressione psicologica ha ora assunto un carattere diverso, si collega alla perdita dell'autostima, che non viene più compensata dall'appartenenza a un gruppo. Holl è convinto che, come lavoratore agricolo, avrebbe aderito trent'anni prima al partito nazionalsocialista. I suoi sentimenti di uomo oppresso e mortificato lo avrebbero reso sensibile alle promesse di riscossa della propaganda nazista. Ma basta la visita in una mostra sui campi di concentramento, alla quale lo sprona un compagno di studi, per indurre Holl a combattere decisamente il suo orientamento ideologico. Emerge chiaramente dai vari frammenti narrativi che ricompongono questa sua evoluzione intellettuale che il suo comportamento è determinato da un forte impulso di rivalse e di ribellione contro quelli che ritiene i poteri forti. Il suo anticomunismo non gli impedisce di difendere il Manifesto comunista di Karl Marx contro gli attacchi del suo professore di filosofia benpensante e, quando acquista conoscenza dei metodi psicologici che la pubblicità applica negli Stati Uniti in modo indiscriminato, sviluppa un forte antiamericanismo, che si trasforma in un sospetto generalizzato nei confronti di tutto il mondo della parola.

I giudizi taglienti che il neostudente riserva al mondo universitario, ai compagni non meno che ai professori, hanno come premessa l'attesa ingenua del neofita di accedere alla sfera di un sapere privilegiato. Per uno

⁸ Franz Innerhofer, *Die großen Wörter*, S. 93

⁹ Franz Innerhofer, *Die großen Wörter*, S. 93

che si avvicina all'accademia con queste attese smisurate neanche le proteste studentesche del '68 possono scuotere il pregiudizio positivo. Ci vuole la conoscenza ravvicinata per indurre Holl a cambiare opinione. Prima rimane deluso dagli studenti, la cui mediocrità intellettuale gli sembra molto diversa da quella degli apprendisti nel mondo del lavoro. Ma dopo un anno anche il prestigio dei professori ha perso la sua forza di attrazione. Il narratore non rende esplicito il processo di distacco dall'istituzione Università, che s'impone nei suoi sogni quale conseguenza del riemergere del mondo arcaico dei contadini. Holl sente una nuova, mai sperimentata attrazione per il lavoro dei contadini, come se la sostanza della vita si fosse rifugiata nei loro rituali quotidiani dall'alba al tramonto. In Holl nasce anche disprezzo per la propria ingenuità, che gli impedisce di vedere le possibilità che il mondo universitario offre, pur nei limiti incontestabili del suo funzionamento concreto. Egli si sente un traviato che non si è affatto emancipato, ma che ha semplicemente cambiato padrone: non più l'imprenditore come nel mondo dell'operaio specializzato, ma il «mondo delle parole», che gli sembra pesare in modo non meno insopportabile. Nella sua mente i contadini e gli operai si sono riconquistati un posto di primo piano nella gerarchia umana. Quando d'inverno con un gruppo di studenti torna nel paese natio per salire sulla malga che una volta è stato il teatro delle sue sofferenze più atroci, gli sembra insopportabile che questo rifugio, nel quale ogni oggetto gli parla del passato, possa trasformarsi nello scenario di una fruizione turistica superficiale dell'ambiente contadinesco.

La sofferenza che Holl prova nell'incontro con il mondo delle parole deriva, da un lato, dall'esperienza che il possesso del linguaggio dei potenti non fa contemporaneamente sparire le leggi sociali che assicurano il dominio degli uni sugli altri. Conoscere gli strumenti comunicativi non significa cancellare le differenze reali, che si basano sul diverso potere economico. Ma la delusione più forte gli deriva senza dubbio dalla propria incapacità di accettare il particolare estraneamento che caratterizza l'esistenza intellettuale.

La storia di Holl racconta in fondo il fallimento del tentativo di accedere al mondo intellettuale. Le delusioni che gli riserva provocano quasi di riflesso una prima rivalutazione delle esperienze sociali passate. La figura del padre padrone come quella del maestro fabbro rivelano adesso una funzione educativa positiva in quanto il protagonista deve a loro la capacità di accorgersi del vuoto interiore che caratterizza la sfera delle «grandi parole». Holl contrappone all'inconsistenza e all'astrazione degli sforzi intellettuali la concretezza materiale del lavoro manuale. Egli è rimasto alle porte della vita intellettuale, non è mai stato toccato dall'idea di assumersi in prima

persona il compito di riportare vita in un esercizio intellettuale che evidentemente ne è privo. L'unico vero guadagno sembra consistere nello stimolo di tentare la strada della poesia, come viene detto di passaggio.

Fallimentare sembra anche l'educazione sentimentale del protagonista, che definisce i suoi rapporti con le donne solo attraverso un vocabolario negativo. Gli incontri sono passeggeri e caratterizzati di malintesi e impacci. L'amore scaturisce dalla feticistica esaltazione di un tratto parziale dell'altra, non è il frutto dell'apprezzamento della persona nella sua interezza, né della sua bellezza fisica, né della ricchezza o umanità della sua personalità. Holl sembra alla fine diventare vittima di un semplice raggirio: una gravidanza, frutto di un incontro più subito che desiderato, lo inchioda a una responsabilità che non intende accettare.

Il romanzo termina con l'evocazione dell'incontro di Holl con un ex compagno di lavoro, Klampfner, che vuole convincerlo a entrare nel partito comunista. Nella discussione fra i due affiorano molti argomenti di attualità negli anni cinquanta e sessanta, come la destalinizzazione operata da Chruščëv, ma soprattutto il grave conflitto fra i partiti comunisti europei scatenato dall'occupazione della Cecoslovacchia nel 1968. Holl rifiuta l'idea di entrare in un partito che ha cancellato la libertà di discussione e di dissenso. Holl si attacca a un progetto di formazione individuale che dovrebbe sfociare nella nascita di una personalità autonoma. Ma Klampfner gli prospetta una specie di ribaltamento del partito comunista dall'interno per rovesciare il potere dei burocrati. Punto di riferimento in questa lotta per il potere è un fantomatico «Summerauer Manifest»¹⁰ che dovrebbe sostituire le dottrine irrigidite del marxismo ortodosso, legate a un concetto di trasformazione della realtà, a un'attesa da realizzare nel futuro. Il manifesto dell'uomo nuovo avrebbe invece abolito l'idea stessa del progresso. Innerhofer non si preoccupa affatto di chiarire razionalmente questo progetto ideologico. Chi lo espone si abbandona a un profluvio di parole che sono la negazione di ogni pretesa di logicità. Dalle sue parole confuse emerge la proclamazione di un nuovo amore per il presente, il passato e la natura: «Haupttrumpf des Marxismus, sagte Stürzl, sei immer noch die Zukunft, die jedoch nicht aufhöre. Das Summerauer Manifest hingegen, das sich nur an Gegenwart und Vergangenheit und Natur orientiere, habe den Vorteil, daß es handlich sei»¹¹.

I termini del fallimento si chiariscono ulteriormente nel romanzo *Der Emporkömmling* (1982). Innerhofer racconta, qui, il ritorno alle origini quale

¹⁰ Franz Innerhofer, *Die großen Wörter*, S. 153

¹¹ Franz Innerhofer, *Die großen Wörter*, S. 169

viaggio sentimentale verso la perdita dell'immediatezza della vita. Il carattere nostalgico di questa operazione gli impedirà di percepire ed interpretare i dati dell'esperienza oltre la pacificata apparenza che gli presentano. Indubbiamente egli ha ragione di accorgersi dei profondi cambiamenti economici e sociali che sono intervenuti in un decennio. Non ci sono più tracce troppo crude della vecchia povertà che segnava la vita di provincia nel dopoguerra. La trasformazione degli operai in consumatori è la conseguenza più appariscente di un'ascesa economica che ha certamente allontanato la classe operaia da ogni velleità rivoluzionario. Se il protagonista, al quale l'autore questa volta ha dato il nome Lambert, aveva aderito a un movimento politico di ispirazione marxista, ora egli trova giustamente più di una ragione per distanziarsi dalle sue convinzioni, evidentemente basate su esperienze precedenti che non trovano più conferma in una realtà profondamente cambiata. Il protagonista non vuole infatti andare troppo per il sottile, per non ostacolare quella nuova armonia con la realtà che spera di trovare in un ambiente così diverso. Di conseguenza anche la descrizione della sua esistenza di operaio pendolare in un sobborgo della vicina Monaco accentua i tratti idilliaci. Aver trovato un'occupazione non troppo pesante in un clima di cameratismo sociale e il sapersi adattare a condizioni di vita di per sé assai modeste, lo immerge in uno stato d'animo pacificato che gli impedisce di accorgersi del prezzo che molti di questi operai devono pagare per un modesto benessere. Per Lambert si tratta in fondo di un'avventura dai tratti esotici. Egli gioca con la maschera del proletario che di fatto non è più. Ma contrariamente a quanto aveva fatto Hamsun in *Unter Herbststernen* e *Gedämpftes Saitenspiel* il protagonista di *Der Emporkömm-ling* sembra credere davvero all'effetto salutare del suo ritorno fra i ranghi operai. La fine della sua avventura appare del tutto casuale, dovuta più alla crisi economica della ditta che al raggiungimento di una situazione psichica o esistenziale nuova. La vita che conduce è talmente riduttiva che solo la sicurezza della sua ritualità sembra poterla ricompensare della mancanza di stimoli ed emozioni. Se ha un effetto terapeutico sulla psiche del protagonista, esso consiste proprio nella rinuncia a ogni inquietudine che derivi dalla tentazione di voler allentare il legame stretto con le esigenze imposte dalla situazione. In nessun momento il narratore sa dare conto dei desideri repressi o dei problemi irrisolti o taciuti dei personaggi che incrociano la strada del protagonista. Essi coincidono perfettamente con il ruolo di raffigurare un'umanità redenta che segue ciecamente l'itinerario prescritto da un'istanza non meglio nota. Verso la fine del romanzo il protagonista gioca molto consapevolmente con la possibilità di rifugiarsi di nuovo nell'altra esistenza che si è intanto creato, quello dello scrittore di

successo. Il ritorno agli inizi, al ruolo subalterno dell'operaio era in fondo solo il cedimento alla nevrosi dell'intellettuale novello che non è ancora venuto a capo delle contraddizioni che segnano anche l'esistenza di uno spirito incapace di fare a meno della sua incarnazione in una forma di vita dominata da esigenze economiche e sociali. Il regno dello spirito puro, dove domina la libertà assoluta, è una fantasmagoria che fa nascere soltanto una frustrazione invincibile. La funzione critica dell'intelletto non sembra un ruolo che si adatti al protagonista di *Der Emporkömmling*.

La critica ha fin dall'inizio messo in rilievo che i romanzi di Innerhofer hanno un carattere fortemente autobiografico. L'evoluzione del protagonista descritta in essi porta all'acquisizione di quella autocoscienza e di quel dominio dell'espressione scritta che gli permetterà di dare forma alla propria storia. Ma esaurito questo compito di presa di coscienza, viene a mancare a Innerhofer una motivazione interiore per continuare nel suo nuovo mestiere. Egli è diventato un soggetto conscio della propria storia e della propria insostituibile individualità. Ma gli è rimasta preclusa la dimensione estetica dell'esistenza come forma di vita virtuale e gli manca la fiducia nel ruolo dello scrittore come critico di un mondo che non è redento solo perché anche un operaio può costruirsi una casa, arredarla con un televisore a colori e comperarsi infine anche la macchina. L'infelicità non ha più le forme brutali della sofferenza che deriva dal bisogno materiale e dall'oppressione sociale. Ma lo scrittore Innerhofer sembra legato alla stagione storica che ha segnato in modo così incisivo la sua gioventù. Di fronte alle sofferenze di allora, i problemi odierni gli si possono presentare come fasulli o inessenziali.

I romanzi che Wolfgruber pubblica negli anni ottanta sono per così dire arrivati nel presente. I suoi protagonisti non soffrono più per la loro origine sociale modesta, non ubbidiscono più agli stimoli sordi della loro volontà di affermazione. Essi sono parte integrante di una società composta da individui che vivono i problemi derivanti dai loro rapporti sociali, specificamente amorosi e professionali, senza che si apra per loro una prospettiva di cambiamento sostanziale. Fin dalla pubblicazione del romanzo *Verlauf eines Sommers* (*Un'estate*, 1981), Wolfgruber si distacca in modo sempre più deciso dal modello di rappresentazione della realtà, la cui forza era stata l'impulso, sostanzialmente illuministico, a rappresentare la lotta dell'individuo per affermarsi nel mondo sociale in tutto il suo dinamismo doloroso. Il nemico era la struttura sociale, anche se nella vita quotidiana si percepivano le sue manifestazioni umane molto concrete. Proprio tale capacità pare d'ora in poi indebolirsi. Il significato dei particolari non deriva più dal loro far parte di una struttura onnicomprensiva, volta alla to-

talità dell'analisi sociale. La maggiore raffinatezza tecnica e la più marcata sensibilità nella descrizione degli stati d'animo del protagonista non trova corrispondenza nella costruzione di una storia significativa oltre il caso individuale.

Le tracce di questa evoluzione non sono chiare sin dall'inizio. In effetti la sofferenza di Lenau, il protagonista di questo nuovo romanzo, rappresentante di prodotti odontoiatrici, deriva con tutta evidenza ancora dal mondo del lavoro. Il suo alcolismo costituisce infatti una fuga dalla vita di rappresentante, avvertita come degradante. I problemi coniugali che spingono Lenau ai margini della vita borghese sono soltanto conseguenza immediata di tale evasione forzata dalla quotidianità.

In questo caso la ricostruzione delle cause del fallimento professionale di Lenau rimane tuttavia piuttosto vaga. Si parla, certo, delle costrizioni che il protagonista ha dovuto subire sin dalla più tenera infanzia a causa del moralismo piccolo borghese dell'educazione materna. Tuttavia non è dato comprendere perché il suo adattamento alle norme sociali non si realizzi, giacché la stessa partecipazione di Lenau al movimento studentesco del '68 non sembra essere stata un atto di ribellione quanto una dimostrazione di conformismo. Il risultato di questa evoluzione – più intuibile sulla base di indizi che effettivamente dimostrata attraverso i fatti – è in ogni caso un uomo che riesce a fatica a restare entro i confini dell'esistenza borghese. Vero fulcro del romanzo è l'analisi dell'alienazione di una coscienza che vive nella disperazione e ad essa cerca di adattarsi. Lenau potrebbe essere un Klein che si è conquistato l'accesso al ceto impiegatizio, ma ora comprende che il gioco non valeva la candela. Il suo dolore non deriva dalla mancanza di punti fermi nella sua vita ma dal vuoto del lavoro quotidiano. Di fronte a siffatta sofferenza, Lenau sa che «sarebbe venuto un giorno in cui non ce l'avrebbe più fatta»¹². Alla fine del romanzo egli ha inoltre compreso l'impossibilità di trovare la propria identità evadendo dall'opprimente realtà quotidiana in uno stato di irresponsabilità ed abbandono del proprio ruolo sociale. Nel disorientamento a cui si vede esposto gli pare che l'ultimo rifugio sia la propria famiglia, e soprattutto sua moglie, come se solo da lei potesse venirgli la forza necessaria per resistere alla pressione distruttiva del mondo del lavoro.

La tendenza alla descrizione dell'hic et nunc si conferma anche in quello che per ora è l'ultimo romanzo di Wolfgruber *Die Nähe der Sonne* (*La vicinanza del sole*, 1985), che si segnala senza dubbio per una non minore autenticità rispetto alle opere precedenti, superandole addirittura

¹² Gernot Wolfgruber, *Verlauf eines Sommers*, Salzburg 1981, p. 15

nella capacità di richiamare situazioni psichiche estreme. Tuttavia la mediazione tra dolore individuale e situazione sociale generale risulta qui ancora più difficile. Wolfgruber ha scelto un eroe il cui destino non appare tanto determinato dal proprio ruolo sociale quanto da problemi psicologici individuali. Stefan Zell, venuto nella grande città dalla provincia, è innanzitutto un artista fallito, sebbene sia assai difficile dire quali siano i veri motivi del suo fallimento. Si tratta di mancanza di talento, di debolezza di carattere o di problemi psicologici irrisolti, le cui cause a loro volta non appaiono del tutto chiare? Decisiva per la difficoltà d'approccio al romanzo è certo anche la rinuncia di Wolfgruber alla ricostruzione in senso cronologico dell'antefatto che riguarda il protagonista. Sin dall'inizio il lettore si trova catapultato di fronte alla crisi psicologica di Zell, senza che gli venga data la possibilità di classificarla secondo un modello interpretativo razionale. La vicinanza del narratore fittizio al protagonista porta a identificare il testo con il flusso dei pensieri e dei sentimenti di quest'ultimo, il che comporta d'altro canto problemi nella ricostruzione della sua storia. Il turbamento psichico di Zell non consente di attribuirgli un processo mnemonico ordinato. Quello che veniamo a sapere del suo passato è assai frammentario e costellato di impressioni soggettive. Naturalmente gli stravolgimenti, che si presentano in modo sin troppo evidente, consentono al lettore di trarre un giudizio critico. Ma Zell non è certo il soggetto più credibile per affidargli un'analisi della sua stessa storia. Al massimo egli lascia inavvertitamente trapelare qualcosa di una verità che lo interessa solo perché causa di una sofferenza da cui fuggire.

A prima vista i disturbi psichici, di carattere maniacale-depressivo, dell'architetto Stefan Zell non hanno alcuna motivazione evidente, al di là delle fortuite congiunzioni che determinano un destino psicologico individuale. Lo sciogliersi del legame con la realtà, tema centrale del romanzo, pare dapprincipio il frutto di un destino incomprensibile, da cui è difficile evincere un senso. Poi emergono informazioni che danno uno sfondo storico al protagonista. Nei ricordi di Zell si profila una casa paterna borghese, con un padre che paga il suo passato nazista non l'astinenza politica e ha difficoltà di comprendere gli entusiasmi anarchici del figlio; e con una madre che indossa di solito il tipico vestito tirolese ed è saldamente legata al proprio antisemitismo. Per quanto è dato capire dai suoi frammentari ricordi, Zell è un disadattato soprattutto rispetto ai valori della sua famiglia, in cui si pratica il culto dell'ordine e della ragionevolezza piccolo-borghese: ossia si punta alla sopravvivenza economica e si fugge ogni tipo di inquietudine. I disturbi psichici di Zell non sono tuttavia attribuiti in maniera esplicita al carattere costrittivo della filosofia piccolo-borghese dell'ordine.

Il rifiuto di Zell nei confronti dell'ordinamento vigente prosegue anche durante gli anni dell'università e concerne l'istituzione del Politecnico e i suoi rappresentanti all'interno della facoltà di Architettura, a causa del loro insegnamento conformista. Al pari di altri suoi compagni di studio, Zell pensa di avere la vocazione dell'artista. Gli studi di architettura sono per lui solo un alibi per garantirsi la necessaria libertà d'azione. Nella sua concezione artistica spiccano in modo determinante gli elementi della protesta e della provocazione. Quale sia il progetto che egli vuole contrapporre all'arte ufficiale rimane ignoto. Il romanzo rinuncia anche a dare concretezza al problema, pur definito decisivo, dell'adeguamento alla realtà borghese, quando Zell si trova a formare una famiglia. Dal racconto risulta sommariamente che le tensioni tra vita quotidiana e le proprie aspirazioni professionali sono profonde e perfino incolmabili. Non risulta però chiaro quanto esse siano responsabili per l'insorgere della malattia di Zell. In ogni caso la psicosi viene vissuta come aumento smisurato della gioia di vivere in quanto legata a un apparente potere sulla realtà. Dopo i suoi primi ricoveri in una clinica, prendono tuttavia piede gli aspetti autodistruttivi. In maniera vaga emerge il progetto di un suicidio dimostrativo in cui Zell vede il proprio sacrificio al servizio della verità. La guarigione coincide con la disponibilità all'adattamento. Zell conclude i suoi studi di architettura e si accontenta di una vita lavorativa che egli stesso descrive come sottomessa e del tutto improduttiva.

Il romanzo comincia con la descrizione delle circostanze e dei sintomi dell'ultimo attacco della malattia, fatto che coincide dal punto di vista temporale con la morte dei genitori. Nella parte centrale seguiamo il protagonista nel suo tentativo di liberarsi dalla stretta della psicosi attraverso la psicoanalisi e l'uso di farmaci. Nella parte conclusiva egli si sottrae al doloroso e lento processo di guarigione rifugiandosi nuovamente nella psicosi. Se non altro, dai frammentari ricordi di Zell risulta almeno evidente che i suoi disturbi psichici possono essere considerati come una fuga dalla realtà, da lui avvertita soprattutto come repressione e vuoto rituale piccolo borghese. La scena decisiva, che produce il passaggio definitivo alla psicosi, viene vissuta da Zell come ripetizione dello stesso avvenimento svoltosi anni prima nella casa paterna. Allora il manifestarsi della malattia era stato legato ad una discussione in cui Zell chiedeva conto ai suoi genitori del loro passato, ovvero della loro partecipazione al nazismo. Anche questa volta nelle sue fantasie persecutorie riemergono la figura del padre ed una congiura di nazisti, che rimangono tuttavia sullo sfondo, nell'ombra, e legati al momento fuggevole delle associazioni, cadute ormai al di fuori di ogni controllo. Zell rimane sempre più imprigionato nella pro-

pria follia, alimentata da fantasie di onnipotenza. Allo strapotere dell'onnipresente ordine negativo corrisponde l'ambizione altrettanto totalizzante della vocazione a redentore del mondo, con il compito di distruggere gli strumenti del potere. Nei suoi deliri si avvera tutto ciò che gli era stato impedito nella realtà. I suoi disegni, dimenticati nel cassetto, gli sembrano così perfetti da considerare superfluo qualsiasi ritocco; Zell sente di possedere «tutti i segreti del mondo»¹³, soprattutto è scomparso qualunque senso di alienazione tra lui e la realtà. Non esiste più la separazione tra io e non-io, né la faticosa mediazione tra l'uno e l'altro, che impegna le forze del corpo e dello spirito: «il mondo, nulla di esterno: egli stesso il punto in cui il mondo avverte se stesso»¹⁴.

Solo in questa immagine negativa si delineano i contenuti sociali del destino di Zell. Nelle sue folli visioni tutte le frustrazioni patite nel passato si rovesciano in positivo. Quello che rende la sua psicosi così disperata è la profonda soddisfazione che l'accompagna, di fronte alla quale le frustrazioni del reale non possono costituire una valida alternativa. Zell vive il manifestarsi della propria malattia come scoperta della propria «vera figura». Solo questo può esserne il senso, se proprio essa ne deve avere uno. Altrimenti il romanzo rimarrebbe lo studio un caso patologico, che in quanto tale sarebbe già di forte incisività, ma che mancherebbe di quella forza simbolica che avevano le sofferenze di Melzer e soprattutto di Klein. Nonostante il realismo sconvolgente della rappresentazione, il dolore di Zell diverrebbe il simbolo incomprensibile di un destino cieco.

La rappresentazione del delirio di Zell possiede certamente anche un valore estetico, che allontana queste pagine dal contesto realistico e le avvicina contemporaneamente alla prosa sperimentale dell'avanguardia di Vienna e Graz, in particolare alle prime opere di Gerhard Roth. La distorsione delle prospettive, i mutamenti cromatici, la diversa interpretazione dei dati dell'esperienza ed il loro uso in maniera non conforme alle regole danno vita a nuovi significati e forniscono un quadro della realtà che serve certamente anche a rappresentare la pazzia incipiente del protagonista; contemporaneamente tutto questo diventa però il controprogetto di un mondo del tutto nuovo, opposto alle esperienze codificate. Zell vive questo mondo con estremo appagamento, perché esso gli appare legato ad intense sensazioni di onnipotenza. La prospettiva interiore, mantenuta con coerenza, elimina dalla narrazione tutti i parametri che potrebbero consentire di verificare la veridicità delle esperienze di Zell. Solo nei punti in

¹³ Ibid. p. 343

¹⁴ Ibid. p. 323

cui le sue idee deliranti emergono in maniera chiara, il lettore si rende conto che Wolfgruber racconta pur sempre la storia di una sofferenza e non punta certamente al semplice smantellamento dell'esperienza convenzionale.

Nel caso di B. Schwaiger la pietas filiale, ma anche l'assenza di conflitti esistenziali veramente duri, impediscono che la critica verso il mondo dei genitori assuma quel carattere distruttivo che caratterizza i romanzi di Elfriede Jelinek, che si è arroccata nella posizione di un'osservatrice impietosa e crudele dei fatti sociali. L'assenza di un coinvolgimento autobiografico le permette di sottoporre i suoi protagonisti a un processo di analisi critica senza possibilità di appello. Non sembra possibile dubitare, insomma, che la scrittrice si sia schierata dalla parte dell'accusa, che ha il solo scopo di conseguire la condanna dell'accusato.

Nel racconto *Die Ausgesperrten* (1980) emerge con maggiore evidenza che la narrativa della Jelinek parte da una struttura interpretativa astratta della realtà. I componenti di una banda di giovani che assale e deruba nei vicoli bui della città i passanti sprovveduti sono lì per illustrare un teorema psico-sociale. La scrittrice ha voluto ricostruire i condizionamenti ambientali che hanno generato queste forme di deviazione sociale nei quattro giovani, che pensano di aver trovato nella violenza una via d'uscita dai loro problemi interiori. La costruzione dei caratteri psico-sociali rischia però di riprodurre semplicemente stereotipi ideologici correnti. Il capo-banda che alla fine ucciderà la sua famiglia in un'orgia di sangue, è evidentemente figlio di un ex ufficiale delle SS, un invalido che conduce un'esistenza di emarginazione e di miseria materiale, ma che ha conservato le sue inclinazioni violente, vissute in forma ossessiva all'interno della propria famiglia. Il suo hobby, la pornografia, giustificata da lui come esercizio di un'arte e tentativo di autorealizzazione, è di fatto uno strumento per mortificare la moglie e ridurla a un oggetto disponibile per vendicarsi dello scarso controllo sulla realtà. La narratrice lo ha dotato di un linguaggio estremamente volgare che diventa il segno più tangibile della svalutazione di ogni rapporto umano. Indubbiamente la sua violenza, in buona parte verbale, assume anche tratti comici a causa del commento sarcastico che la narratrice spesso intercala. I suoi giudizi taglienti non lasciano spazio all'idea di oggettività epica che condanna gli eroi negativi in modo indiretto attraverso la rappresentazione mimetica di quello che sono. Egli stesso si è costruito un'identità secondo i cliché più banali del criminale nazista, che però sembrano più vicini alla realtà di quanto si voglia ammettere.

Un'esistenza tendenzialmente marginale è anche quella di Hans, figlio di una operaia il cui marito, attivista del partito comunista, è stato ucciso

in un campo di concentramento. È evidente che Jelinek attribuisce alla posizione sociale svantaggiata e ai rapporti familiari difettosi il ruolo di detonatori psicologici. Ma questa loro situazione ambientale si combina con una sovrastruttura ideologica che agisce da compensazione agli aspetti negativi della propria emarginazione. Essa è un derivato degli insegnamenti dell'esistenzialismo francese di Sartre e Camus ed esalta la propria libertà come coronamento dell'emarginazione vissuta in una dimensione di esaltazione eroica.

La voce del narratore fittizio è molto simili a quella del romanzo precedente, ma fa ricorso a vari registri. In nessun caso cerca l'identificazione con i protagonisti, anzi spesso si serve di un linguaggio descrittivo che assomiglia a quello protocollare della polizia o al gergo scientifico di psicologi e sociologi, ma corrotto dall'uso approssimativo che ne fanno i mass media. Il gesto dimostrativo sembra deridere la pretesa di spiegare la realtà attraverso l'uso di un linguaggio reificato dalla chiacchierata quotidiana. L'interpretazione dei fatti che la voce narrativa offre al lettore si appella a quella cultura media per la quale la realtà si rivela un fatto ovvio, che conferma unicamente un giudizio già a disposizione. Da questo gergo pseudoscientifico si passa inavvertitamente a quello burocratico, poi alle affermazioni pregiudiziali dell'ideologia piccolo-borghese e alla citazione del gergo popolare per rendere l'immediatezza del loro mondo interiore.

Le valutazioni sprezzanti che la narratrice dispensa attraverso l'evocazione dell'ambiente sociale e la descrizione dei personaggi e dei loro rapporti sono un rituale per scongiurare il pericolo di rimanere impegolati nel degrado di un mondo che sembra irrimediabilmente avviato verso il suo sfacelo. Ma anche per i suoi giudizi Jelinek non sembra volersi assumere la responsabilità. Il linguaggio del quale si serve per caratterizzare la situazione psicologica dei suoi protagonisti si avvicina spesso alla banalità del gergo pseudocolto che accomuna slogan del giornalismo culturale («die Hoffnungslosigkeit dieser Generation»¹⁵), e schemi psicologici riduttivi che sono una caricatura delle riviste femminili («Annaugen, die keine Hinterwand haben, und so kann das scheußliche Außen direkt ins Gehirn wandern und dort gnadenlose Verheerungen anrichten»¹⁶). Il suo linguaggio smentisce continuamente che questa realtà poetica possa beneficiare di una pur minima simpatia da parte della scrittrice. Anche la negatività rinuncia ad ogni pathos. Essa risulta dalla manipolazione ironica dei pregiudizi sociali e culturali e dalla citazione apparentemente seria del linguaggio

¹⁵ Elfriede Jelinek, *Die Ausgesperrten*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1980, p. 202.

¹⁶ Elfriede Jelinek, *Die Ausgesperrten*, *ibidem*.

corrotto dei mass media. Un esempio particolarmente significativo è il ritratto della madre di Sophie¹⁷, erede di un'acciaieria nella quale durante il periodo nazista era stato sfruttato il lavoro coatto. I tratti caricaturali della sua persona risultano dal montaggio di un materiale linguistico e culturale che doveva originariamente servire ad esaltare la conformità della persona ai valori di un individualismo borghese che però riceve la sua consacrazione attraverso gli strumenti della pubblicitaria moderna.

Sebbene per molti anni attivamente impegnata politicamente nelle fila del partito comunista austriaco, i suoi quadri della società contemporanea non sono costruiti di certo privilegiando categorie sociali. Sebbene quest'ultime siano sempre percepibili sullo sfondo dei destini individuali, si dà molta più importanza ai rapporti personali e specificamente a quelli familiari. La protagonista di *Die Klavierspielerin* (1983), ispirata forse a esperienze autobiografiche in quanto Jelinek aveva studiato organo al Conservatorio di Vienna, terminando i suoi studi con lode, appare irrimediabilmente condizionata nelle sue scelte esistenziale e professionali, come anche nelle sue perversioni erotico-sessuali da una madre che riunisce in sé tutti i tratti caricaturalmente negativi della piccola borghesia. Da un lato essa sogna un'ascesa sociale strettamente legata alla speranza di poter indirizzare la figlia alla carriera di pianista di concerto. Per questo motivo la sottopone fin da giovane a una vita durissima di studio e di allenamento quotidiano. Il risultato smentisce polemicamente l'ideologia borghese del contegno. Il duro lavoro uccide alla fine la spontaneità e l'elemento giocoso che cancella le tracce della fatica sostenuta ricreando l'apparenza di naturalezza e di abbondanza. L'arte riproduttiva, inserita nel meccanismo del mercato culturale rivela una dimensione oppressiva che uccide ogni suo potenziale emancipatorio.

La figlia è una specie di proprietà inalienabile della madre, il cui possesso vuole mantenere con tutti i mezzi. Oltre alla persuasione dell'industria culturale (televisione), si serve anche di un elaborato sistema di punizioni, anche corporali, per convincere la figlia a rintanarsi in casa e a sottostare in questo modo al controllo materno. Fatalmente questa violenza esercitata sulla personalità della figlia, che non ha la forza di opporsi ai desideri della madre, comporta un'impetosa soppressione della sua sessualità, che così cerca una via d'uscita nel voyeurismo, un'esperienza che le permette di conservare una parvenza di dominio sul suo ambiente e di sentirsi autonoma e padrona di se stessa. La narratrice la paragona a un insetto chiuso nell'ambra. Immobile e sottratta al tempo, rischia di irrigidirsi

¹⁷ Elfriede Jelinek, *Die Ausgesperrten*, S. 124

in uno stato di ibernazione emotiva a causa della sua incapacità di allacciare rapporti umani. Per provare quel piacere che le viene negato dalla mancanza di una vita affettiva e rimangono solo le pratiche masochistiche. La presenza materna sembra avere l'unica funzione di reprimere ogni desiderio inconciliabile con l'idea di assoluta abnegazione di sé in funzione dell'esclusivo esercizio artistico.

Il fallimento dei suoi sogni professionali, il ripiego su una carriera molto più modesta di insegnante di pianoforte al conservatorio, rinsalda il potere della madre su di lei. La figlia riproduce nei suoi rapporti con gli alunni la violenza che ha subito in tanti anni di preparazione alla carriera artistica. Suonare il pianoforte diventa un rituale di sottomissione nel quale si mescola anche il disprezzo per la massa squalificata dei suoi alunni. La sua sconfitta di artista prepara anche il terreno per la mortificazione più bruciante, quella di diventare vittima sessuale di un suo alunno, il che distrugge con la violenza l'ultima parvenza di dignità. La narratrice ha incentrato il suo racconto sull'analisi del percorso tortuoso che i rapporti erotici fra la pianista e un suo allievo devono prendere per superare gli impedimenti psicologici eretti da un'educazione estremamente repressiva.

L'interesse del giovane pianista per la sua maestra ha fin dall'inizio anche un'inconfessata componente violenta. L'attrazione erotica si nutre in buona parte del desiderio di impossessarsi di una persona che sembra irraggiungibile. Ma l'aura di superiorità che vede intorno alla donna amata lo costringe a gesti di sottomissione che provocano l'effetto opposto, non un ammorbidimento del suo rifiuto, ma la manifestazione di un disprezzo mortificante. Per Erika l'amore è immaginabile solo come atto di sottomissione a una volontà superiore, senza allentare per questo motivo le redini del gioco erotico. La donna intende infatti imporre al suo spasimante un rituale sessuale sadico prescrivendogli, in una specie di partitura, ogni mossa da compiere. Fantasie masochistiche s'intrecciano in questo modo con il desiderio di mantenere il dominio sulla realtà e di restare intimamente inviolata. Il suo invito alla violenza e alla mortificazione nascondono un disperato bisogno di conquistarsi l'amore di qualcuno riducendo se stessa a un oggetto inerme, pronto a essere buttato e dimenticato in un angolo. Ma il suo allievo rimane sconcertato di fronte a questa richiesta di amore. Sono in tutta evidenza le parole della narratrice che gli servono per rifiutare sdegnosamente, ma anche con molta angoscia, queste proposte.

Che sotto queste contorsioni psicologiche si nasconda un bisogno di amore risulta dallo strano comportamento che Erika mette in atto dopo questo rifiuto: tornato nel letto matrimoniale che divide con la madre è presa da un raptus erotico-sentimentale che la spinge ad offrire alla madre

tutti quegli affetti e quelle violenze amorose che non ha potuto vivere con l'uomo al quale erano destinati.

L'amore fra i due sembra ridursi a una lunga prova dell'impossibilità di stabilire un'intesa umana. Ogni incontro termina in una mortificazione di tutti e due. Solo la profonda disperazione può spingere la donna alla fine ad aggredire il suo allievo – significativamente in un ripostiglio del Conservatorio – per strappargli un abbraccio. Il fallimento dell'uomo e la vergogna e mortificazione che sente nei suoi confronti è stimolo di una violenza nuova che va ben oltre il rituale rassicurante inventato dalla pianista. Klemmer irrompe nell'appartamento della sua maestra e compie davvero quell'atto di sottomissione violento che riduce la donna a oggetto immobile della sua aggressione sessuale.

L'umiliazione di Erika sfocerà unicamente in una conferma dell'impossibilità di uscire dalla prigione che la vita familiare le ha imposto. Il giorno dopo lo stupro Erika esce con un coltello nella borsa. Ma sarà incapace di far pagare a Klemmer la violenza subita. Di fronte all'ostentata indifferenza del ragazzo, che continua la sua vita come se nulla fosse successo, la sua aggressione si rivolge contro l'unico oggetto disponibile, se stessa. La ferita che si provoca alla spalla è quasi il sigillo della sua sconfitta definitiva, in quanto segna la chiusura ermetica nel groviglio delle sue emozioni confuse e inestricabili.

Alla fine la protagonista ritorna al sodalizio forzato con la madre, ultimo rifugio dopo la delusione subita nel tentativo di uscire dalla prigione di una vita impostagli in un lungo processo di addomesticamento. È prevedibile che si consumerà nell'ambivalenza di sottomissione e di odio che determina i suoi rapporti con la madre.

Il suo triste destino è la beffarda dimostrazione della misura in cui i rapporti familiari costruiscono una prigione psicologica dalla quale non si trova più una via d'uscita, per lo meno finché non si riesce a spezzare i vincoli con il passato. Ma questo sembra da escludere all'interno della costellazione che la scrittrice ha voluto costruire. Che si possa definire *Die Klavierspielerin* un romanzo politico¹⁸ sembra però molto dubbio. La dimensione sociale della vita non costituisce affatto l'orizzonte entro il quale le persone agiscono. La loro esistenza appare fin dall'inizio caratterizzata da un isolamento volontario che evidentemente la loro situazione economica consente. Il desiderio di ascesa sociale viene frustrato unicamente dalla

¹⁸ Lothar Baier, Abgerichtet, sich selbst zu zerstören. In: Elfriede Jelinek. Hrsg. von K. Bartsch und G. A. Höfler, Graz, p. 211 (= recensione in «Süddeutsche Zeitung», 16/17. Juli 1983).

mancanza di quel più di talento artistico che sarebbe necessario per affermarsi contro la concorrenza sul mercato culturale.

Quel che imprime anche a questo romanzo della Jelinek un carattere particolare è l'evidente rifiuto di mostrare pietà per la sua protagonista, le cui deformazioni caratteriali e le cui profonde sofferenze vengono descritte con freddezza clinica, se non addirittura con disprezzo, per la sua incapacità di sottrarsi ai condizionamenti psichici.

L'ultima scrittrice che si presenta sulla scena letteraria quasi come erede di una tradizione oramai affermata, Waltraud Anna Mitgutsch (n. 1949), ha tentato di trascendere i confini della propria generazione, interpretando lo specifico destino della protagonista (autobiografica) quale conseguenza di una storia dalle radici più profonde. Le sue sofferenze, che richiamano quelle dei protagonisti di Innerhofer e Wolfgruber, si inseriscono in una catena infinita che si spezzerà solo nel momento in cui la riflessione dell'arte distruggerà la prigionia del processo vitale.

Waltraud Anna Mitgutsch, nata a Linz, città industriale e capitale dell'Austria Superiore, a prima vista sembra aver goduto di una gioventù e di un'adolescenza meno tormentata e meno segnata da sforzi straordinari per trovare la strada verso la letteratura. Dopo l'esame di maturità ha infatti compiuto studi universitari regolari di germanistica e anglistica che le hanno anche aperto una carriera accademica. Sulla scena letteraria si è presentata soltanto in età matura. È evidente che prima di scrivere il suo romanzo d'esordio ha avuto occasione di conoscere in modo approfondito la tradizione letteraria. La sua scrittura si avvantaggia di una più incisiva riflessione tecnica che porta a una maggiore distanza emotiva dalla sua materia narrativa. Questa si rivela infatti nel suo primo romanzo *Die Züchtigung* (1985) di forte coinvolgimento emotivo, in quanto descrive la dimensione infernale che la vita familiare, specificamente il rapporto fra madre e figlia, può assumere in determinate condizioni. La narratrice racconta la sua storia con la passione di chi ha vissuto in prima persona questo destino a tratti raccapricciante, ma è evidente che questa ricostruzione di una storia familiare ha come premessa la presa di coscienza critica di chi racconta. Non si tratta di riprodurre in un atto liberatorio e quasi imposto dalle sofferenze psichiche mai superate le stazioni di un'infanzia vissuta come un purgatorio continuo. La narratrice, in uno sforzo ben visibile di non soccombere alle emozioni negative che attanagliano i suoi ricordi, cerca di razionalizzare la propria narrazione come voce di un messaggio emancipatorio femminile, ma nello stesso tempo la ricostruzione della propria infanzia e gioventù è anche un doloroso esame di coscienza, ispirato da delusioni esistenziali della donna adulta e madre di una bambina

adolescente, per chiarire a se stessa le radici e la profondità dei condizionamenti psicologici derivanti dalla sua vita, passata all'interno di una costellazione familiare soffocante.

Come nel caso di Innerhofer e di Schwaiger si è parlato anche questa volta in modo riduttivo di una narrativa di forte impronta autobiografica, la cui funzione precipua consisteva nel tentativo di chiarire a se stessa il significato di un processo evolutivo particolarmente doloroso. Di fatto la forza evocativa della scrittrice conferisce ai materiali autobiografici una tale densità e oggettività che la voce narrante sembra più una finzione artistica che il riflesso di una confessione spontanea e imposta dal tracimare delle emozioni.

Contrariamente al racconto della Jelinek, tutto concentrato sulla descrizione delle deformazioni o perversioni psichiche incombenti su queste esistenze coatte, Mitgutsch inquadra la storia della sua protagonista in una prospettiva più ampia, che fornisce anche una spiegazione razionale dei processi che portano a questi risultati disastrosi. Tema centrale sono la violenza, quella fisica come quella psichica, che domina nei rapporti sociali, ma in modo particolare nelle famiglie, e le conseguenze psichiche e comportamentali che produce. I ricordi della narratrice, incentrati sul suo rapporto patologico con la madre violenta, ma anche angosciata, possessiva ed insieme frustrata, si ampliano ad un affresco familiare che include tre generazioni di donne, vittime degli stessi meccanismi sociali e psicologici. Gli inizi della storia, che ricostruiscono la vita della nonna e l'infanzia della madre nell'ambiente contadino, ricordano per più di un tratto il primo romanzo di Innerhofer. Ma questa volta lo sfruttamento, l'assenza di amore, la crudeltà e la solitudine interiore sono esperienze specificamente femminili. La letteratura femminista ha intanto acuito lo sguardo sui problemi sessuali, a lungo taciuti, esistenti all'interno di questo mondo. Il tema della violenza assume in questa prospettiva una sfumatura molto particolare, in quanto fa intravedere in quale misura persino gli scarsi residui di vita intima e affettiva possono incancrenirsi. Quel che colpisce in questa evocazione di un mondo rurale oramai storico, in quanto appartenente agli anni fra le due guerre, è la rigidità delle gerarchie sociali, che condiziona anche i rapporti personali, e la durezza nei rapporti umani. La religione sembra ridursi a rituale esteriore o a grido creaturale di aiuto. La vita familiare si presenta come un meccanismo di reciproca mortificazione e di affermazione di sé a spese degli altri. La comunicazione si riduce a tacita esecuzione dei compiti attribuiti a ognuno dalla divisione del lavoro, nella quale si rispecchiano consuetudini e pregiudizi sociali, ma anche la capacità individuale di conquistarsi qualche privilegio. La madre della nar-

ratrice sogna la liberazione da questo ambiente soffocante attraverso il matrimonio e il trasferimento in città. Ma quando sta per realizzare questo sogno, l'esempio della vita matrimoniale infelice della propria madre la irrigidisce in un atteggiamento di rifiuto e di angoscia. Sul loro rapporto pesa anche, fin dall'inizio, l'inconfessata mortificazione di aver sposato un uomo di estrazione sociale inferiore, la cui origine è inoltre assai dubbia, come le ricerche genealogiche imposte dal nazismo per provare l'appartenenza alla razza ariana fanno presto intravedere. Il declassamento sociale legato inoltre a pregiudizi negativi di ogni sorta sarà uno dei motivi che le renderà impossibile amare davvero il marito.

Il passaggio dalle campagne ai sobborghi di una città industriale non produce un cambiamento sostanziale della situazione psicologica. La dipendenza economica e psicologica che domina nella famiglia trasmette inesorabilmente gli schemi comportamentali ai quali non si riesce a sottrarsi nemmeno attraverso la fuga. Come motivo dominante si aggiunge adesso il desiderio ardente di assicurare alla figlia l'ascesa sociale e una vita migliore. In questo modo la violenza della madre che sottopone la figlia a un'educazione severissima riceve una sua giustificazione apparentemente razionale. Persino la vittima non riesce a negare il suo consenso alla violenza che subisce, perché vede le privazioni alle quali la madre si sottopone per assicurare a sé e alla figlia il decoro borghese, ritenuto indispensabile per la realizzazione delle sue ambizioni sociali. Corrosa da questo desiderio di conquistarsi un posto fra la gente «per bene», la madre riversa ogni attenzione sulla figlia, pretendendo però da lei l'adeguamento alle norme severissime che secondo la sua interpretazione dei meccanismi sociali dovrebbero assicurarle l'accettazione da parte delle classi superiori. Un inestirpabile complesso di inferiorità viene da lei compensato con un orgoglio individuale che, col tempo, le renderà invisibile ogni contatto sociale. Una diffidenza patologica la spinge a chiudersi in una solitudine di ghiaccio, dove ogni spontaneità viene soffocata da un contegno inflessibile. Solo nella violenza che esercita nei confronti della figlia trova uno sfogo per le sue emozioni represses, anche se le botte che le dà sono parte di un rituale attraverso il quale le viene inoculata la coscienza della propria cattiveria e dell'insignificanza della propria persona. La madre si presenta come sacerdotessa di una legge superiore che la figlia deve venerare sottoponendosi umilmente alle punizioni corporali.

Ma questo romanzo non è soltanto evocazione di una storia familiare intimamente tragica. La narratrice riflette sul processo della memoria, riflette soprattutto anche sul significato di quanto le è accaduto e in modo specifico sui legami sotterranei che continuano a condizionare la sua esi-

stenza anche dopo la morte prematura della madre. Emerge un'ambivalenza dei rapporti fra madre e figlia che non le permette di emettere un verdetto di colpevolezza nei confronti di una donna che in una prospettiva storica le si presenta, per le sue capacità di torturatrice, come un guardiano virtuale in un campo di concentramento, ma che contemporaneamente è anche stata la fonte di indicibili dolcezze. Odio e amore s'intrecciano in un groviglio inestricabile.

La ricostruzione dei rapporti fra marito e moglie diventa uno studio di psicopatologia che illustra tutti gli orrori di un legame la cui unica funzione sembra oramai quella di rendere infelice l'altro. L'assenza di affetto fra i coniugi trasforma la vita familiare in un campo di battaglia, sul quale viene immolata, quale strumento di offesa, anche la figlia, senza tener conto, così, delle sue sofferenze psichiche.

L'incomunicabilità fra i coniugi ha però anche uno sfondo sociale. La madre rimprovera al marito la sua incapacità di migliorare solo minimamente la sua posizione sociale. La sua appartenenza alla classe operaia diventa fonte di una continua mortificazione, poiché le esperienze quotidiane le insegnano in modo brutale l'importanza di appartenere a una determinata classe sociale.

Nei ricordi della figlia l'educazione impartita dalla madre si trasforma in una sequenza di norme comportamentali oppressive, la cui osservanza trasforma la figlia in un mostro che rischia di finire emarginato dalle compagne di classe. La madre le istilla un profondo disprezzo per il suo corpo, che sta acquistando sembianze femminili. Per conquistarsi l'amore di questa madre che la mortifica in continuazione la giovane ubbidisce finalmente alle sue raccomandazioni pressanti di nutrirsi bene e sviluppa così una voracità che la trasforma in una ragazza obesa, oggetto di scherno della classe durante le lezioni di ginnastica e paradossalmente vittima designata per un'esistenza al di là di tutte le tentazioni della carne. Ma, superata il periodo della pubertà, la protagonista cade nell'estremo opposto e sperimenta gli orrori dell'anoressia per liberarsi definitivamente della propria femminilità. La famiglia si riduce a un meccanismo impietoso e autolesionistico per garantire alla figlia la parvenza di una promozione sociale la cui finalità rimane di fatto vaga, se non rinunciataria.

Rievocare la propria storia diventa per la narratrice-protagonista sempre di più fonte di autoriflessione critica. Guardando indietro essa si accorge di quanto anche la sua vita di adulta sia rimasta condizionata dalle esperienze giovanili. La sua ribellione contro il sistema morale oppressivo della madre si rivela infatti presto fallimentare. Scoprire l'inconsistenza delle norme comportamentali della madre non è sufficiente per liberarsi

definitivamente dalle costrizioni interiori che tanti anni di sottomissione sotto la sua volontà hanno imposto alla sua psiche. In tutto quello che fa è guidata da un sottile odio verso se stessa e dal bisogno mai soddisfatto di conquistarsi l'amore della madre. Nei suoi rapporti amorosi cerca istintivamente l'umiliazione, se non l'autodistruzione. E con la figlia, nata da un matrimonio presto fallito, riesce sì a dominarsi per non cadere nella stessa violenza patita da parte della madre, ma psicologicamente la sottopone, senza accorgersene, a sofferenze che rischiano di distruggerne la fiducia nella madre e che ne indeboliscono la capacità di essere felice. I problemi vissuti in tutta la loro urgenza e senza ritegno a causa di una emotività turbata soffocano nella figlia la spontanea apertura verso il mondo. Le ristrettezze economiche, conseguenza del divorzio, opprimono ogni slancio e stendono un velo di grigiore sulla quotidianità.

Scoprire improvvisamente nel diario della figlia una realtà psicologica fatta di un'infelicità diffusa, a causa della sfiducia che nutre nei confronti della madre per la sua incapacità di venire a capo dei suoi problemi sentimentali, ma più ancora a causa dell'incomunicabilità che si è stabilita fra di loro, costituisce una sorpresa amara, perché la scena della lettura segreta del diario fa rivivere alla madre un momento analogo della propria gioventù, quando le confessioni spontanee e incensurate del suo diario avevano provocato un periodo di gelo nei suoi rapporti con la madre.

Da un punto di vista sociale i sacrifici della madre hanno portato al risultato desiderato. La figlia, mortificata in tante occasioni, infelice per il suo corpo sgraziato e la sua emarginazione sociale, si è conquistata una posizione di privilegio per i successi scolastici e ha potuto infine iscriversi persino all'Università. Ma alla fine sarà la madre stessa a conquistarsi di nuovo il primo piano della narrazione. La sua morte prematura per un cancro si trasforma in uno scenario emblematico che fa emergere in modo ingrandito tutte le sofferenze e tutti i conflitti irrisolti della sua esistenza. Solo in quest'ultima stagione questa donna dal carattere indomito, ma esecutrice implacabile di tutti i pregiudizi sociali contro i quali in fondo aveva tentato di ribellarsi sognando un destino migliore per la propria figlia, trova la forza di protestare pubblicamente contro le frustrazioni che hanno segnato la sua vita. Di fronte alla morte crolla la facciata che aveva costruita con uno sforzo sovrumano. Le sofferenze dell'infanzia e della gioventù in una famiglia dominata dalla violenza di un padre indifferente, se non crudele, la mancanza di amore in un matrimonio che era stato solo un tentativo di fuga da un mondo oppressivo, tutto trova adesso voce in uno scoppio d'ira incontenibile, ma intimamente disperata.

Le voci di questi scrittori, nati quasi tutti fra il 1944 e il 1949, e dunque

cresciuti in un paese che stava lentamente uscendo dalla prostrazione economica del dopoguerra e dalle strutture rigide e fortemente oppressive di una società poco evoluta, compongono un insieme poco confortante. Messo di fronte ai cupi colori che dominano il quadro sociale dell'Austria postbellica, il mondo epico doderiano – che per i lettori di questo periodo costituiva il punto di riferimento più prestigioso – doveva rivelare tutta la sua fragilità ideologica. La sua idea di felicità partecipava ancora, sebbene in modo riduttivo, a una dimensione estetica dell'esistenza umana che aveva certamente una forte componente contemplativa. In questo mondo del neorealismo austriaco, se l'idea di felicità non si è eclissata completamente, ha tuttavia subito una banalizzazione che si collega strettamente con le aspirazioni a una rivalse economica per le sofferenze patite che anima buona parte della società austriaca degli anni sessanta. Gli scrittori rimangono fedeli alla loro vocazione critica correggendo il quadro trionfante di un indubbio successo economico, che si delinea fin da allora, attraverso il ricordo dei mali più o meno sotterranei che accompagnano il raggiungimento di una situazione economica e sociale apparentemente priva di gravi problemi.

La morte tragica di Innerhofer, preceduta da una evidente crisi creativa, il lungo silenzio di Wolfgruber e il deciso allontanamento della Jelinek da principi estetici classificabili come realistici, tutto ciò induce a proclamare la fine di una stagione esaltante della narrativa austriaca, che ha fatto vedere una realtà sociale ormai rimossa e che ha eliminato lo smalto di un'evo-
cazione nostalgica del mondo di ieri. La Mitgutsch aveva continuato con *Ausgrenzung* (*Emarginazione*, 1989) l'indagine sulla dialettica negativa che si instaura fra l'individuo e la società raccontando la storia di una donna che a causa di un figlio sofferente di autismo si vede esposta a un meccanismo di isolamento e mortificazione sociale che trasforma la sua vita in un inferno senza via d'uscita. Ma in seguito la Mitgutsch ha incentrato i suoi sforzi analitici sulla dimensione psicologica dell'individuo alla ricerca di se stesso al di là dei condizionamenti sociali e soprattutto al di fuori dei parametri locali. Il lascito di questa stagione letteraria sono alcuni testi narrativi di grande intensità espressiva, legati quasi sempre a esperienze personali incisive, senza che si possa parlare della costituzione di una poetica quale insieme di regole di scrittura e di interpretazione della realtà nella quale si depositerebbe, in un atto di oggettivazione del proprio lavoro, il risultato di un'autoriflessione della creatività irriflessa.

* * *

Alessandra Schininà
(Catania)

*Tradition und Zeitkritik
in der österreichischen Erzählliteratur nach 1945*

Das «Österreichische» zu definieren ist ein oft wiederkehrendes Motiv in der Literatur aus Österreich¹. Nach 1945 war die Bestimmung der österreichischen Identität eine der Grundlagen für die Legitimation der Zweiten unabhängigen Republik. Man bezog sich so auf das geistige Erbe der «besten» habsburgischen Traditionen und der offizielle Kulturbetrieb verbreitete das Bild eines friedlichen, toleranten, schon immer europäisch ausgerichteten Landes, das sich als Opfer Nazideutschlands deklarierte. Dies führte zu Widersprüchen, zu Fälschungen, zu einem opportunen Schweigen über die dunklen Phasen der Geschichte Österreichs im XX. Jahrhundert, die Zeit des Austrofaschismus oder die des Anschlusses.

Das langwierige Fehlen einer offenen Konfrontation mit der Vergangenheit hat einige österreichische AutorInnen dazu bewogen, sich mit der Geschichte und der Gegenwart des eigenen Landes polemisch und mahnend auseinanderzusetzen, um Klarheit zu schaffen, zu verstehen, zu erinnern. Die hier als Beispiel angeführten Werke von Gerhard Fritsch über Hans Lebert, Ingeborg Bachmann, Milo Dor bis Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard, Christoph Ransmayr wurden zwischen 1956 und 1995 geschrieben, also in einem Zeitraum von fast 40 Jahren, und doch weisen sie eine Reihe von oft expliziten gegenseitigen Bezügen, Anspielungen und Korrespondenzen auf. Es ist, als ob sich diese an sich sehr unterschiedlichen Autoren um ein gemeinsames Zentrum bewegen, von dem sie nicht loskommen, zwischen einem kritischen Bezug zum Themenkomplex des habsburgischen Mythos und der Entlarvung von nazifaschistischen Hinterlassenschaften.

¹ Dieser Artikel entspricht dem Inhalt des anlässlich der Konferenz «Das Verbindende der Kulturen. Sektion: Literatur versus Nation» (Wien 7.-9. Nov. 2003) gehaltenen Referats, siehe <http://www.inst.at/trans/15Nr/inhalt15.htm>.

Die Aufdeckung von Makeln in der Geschichte Österreichs und die erbarmungslose (Psycho)analyse des «homo austriacus» werden zugleich zu einer Überlegung über die Art und Weise wie dieses Land künstlerisch (und gekünstelt) dargestellt wurde. Die Entlarvung kulturbedingter Gemeinplätze wird von einer mehr oder weniger radikalen Infragestellung traditioneller literarischer Formen begleitet, so wie von einem gewollten Bezug zu österreichischen «Klassikern». Auch in Werken, deren Handlungen sich «jenseits der Geschichte» abspielen, in entlegenen Orten oder in einer imaginären Zukunft, ist die Verbindung zwischen Tradition und Aktualität, zwischen Politik und Kultur stets ausschlaggebend. Die Autoren selbst sind keineswegs frei von Widersprüchen und werden oft mißverstanden.

Es ist z.B. der Fall von Gerhard Fritsch, dessen 1956 erschienener Roman *Moos auf den Steinen*² vor allem von der konservativen Seite als Elegie der habsburgischen Welt und Lobpreisung des «modo austriaco» gefeiert wurde, während umgekehrt sein nächster Roman *Fasching*³ erbarmungslos als Verunglimpfung Österreichs verrissen wurde. Fritsch, 1924 geboren, war bis zu seinem Selbstmord 1969 als Herausgeber und Direktor literarischer Zeitschriften tätig, und erwies sich als ein sensibler und scharfsinniger Beobachter der Entwicklung des Literaturpanoramas in Österreich. So entsteht in seinem Werk der Übergang von einer realistischen und traditionsgebundenen Literatur zu einer immer kritischer werdenden und experimentellen Schreibweise und zugleich die Verabschiedung von einer sentimental-nostalgischen Haltung gegenüber der habsburgischen Vergangenheit. An ihre Stelle tritt eine sarkastische Kritik gegenüber dem Alltagsfaschismus in der österreichischen Gesellschaft der Nachkriegszeit⁴.

Moos auf den Steinen wurde als «Requiem der Schlossgeschichte» bezeichnet, und tatsächlich dreht sich die Handlung um ein zerfallendes barockes Schloß im Marchfeld, ein Grenzgebiet, das sich südöstlich von Wien befindet und Schauplatz wichtiger Ereignisse der österreichischen Geschichte war. Die Figuren zeigen durch ihr Verhältnis zum Schloß und zu den Traditionen, die es verkörpert, die eigene Fähigkeit bzw. Unfähigkeit sich als Österreicher der Nachkriegszeit, den neuen Zeiten anzupas-

² Gerhard Fritsch: *Moos auf den Steinen*, Salzburg 1956.

³ Gerhard Fritsch: *Fasching*, Reinbek bei Hamburg 1967.

⁴ Über die Rezeptionsgeschichte der Werke Fritschs siehe: *Dossier. Gerhard Fritsch*, in «Literatur und Kritik», 1994; Robert Menasse: *Die Ohnmacht des Machers im Literaturbetrieb. Zu Tod und Werk von Gerhard Fritsch*, in R. Menasse: *Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik. Essays zum österreichischen Geist*, Wien 1990.

sen, d.h. die neuen Gesetze einer auf Konsum ausgerichteten Gesellschaft zu akzeptieren oder nunmehr überholten Werten und Verhaltensformen treu zu bleiben. Der junge Idealist und erfolglose Schriftsteller Petrik ist in seiner Feinfühligkeit, Nachdenklichkeit, Untentschlossenheit und Hang zur Selbstzerstörung ein typischer Vertreter dieser österreichischen literarischen Tradition von «Männern ohne Eigenschaften», oder besser der vielen Möglichkeiten, die sich in der Wirklichkeit nicht behaupten können:

Petrik wußte, daß Mehlmann recht hatte, wenn er ihm vorwarf, daß er sich alles selbst verdarb. Er nahm das Wichtige unwichtig und das Unwichtige wichtig. Er fing vieles an und ließ alles wieder stehen. [...] Abgesehen davon, daß er keine Durchschlagskraft hatte, überlegte er vielleicht zuviel. Er dachte nach, umständlich, altmodisch ... (S. 10)

Ganz anders ist sein Freund und Rivale Mehlmann. Der erfolgreiche Literat ist wohlhabend und geschäftstüchtig, auch weil er sich leicht den Zeiten und der Mode anzupassen vermag. Die zwei Männer stoßen gerade auf dem Gebiet ihres Bezuges zur Tradition aufeinander, d. h. in ihrem unterschiedlichen Verhältnis zum Schloß und zu seinen Bewohnern, einem alten und bizarren Baron und seiner Tochter Jutta. Mehlmann will die nicht mehr so junge Frau heiraten, um sich das Schloß anzueignen und es in eine touristische Attraktion umzubauen; Petrik verliebt sich in Jutta, schafft es aber nicht, aus einer Atmosphäre von melancholischer Dekadenz herauszukommen und wird schließlich von den modernen Zeiten überrollt, indem er von einem vorbeirasenden Auto überfahren wird.

Der Roman ist in einem einfachen, realistischen, ironisch-melancholischen Stil verfaßt, der an Joseph Roth erinnert, aber dieses oft als elegisch bezeichnete Werk enthält in Wirklichkeit eine subtile und scharfsinnige Zeitkritik, die die Mischung von Konservatismus, Faschismus und sich anbahnendem Konsumismus der 50er Jahre in Österreich enthüllt. Der Schriftsteller und Unternehmer Mehlmann, ein Freund der Amerikaner, ist nicht zufällig Sohn eines ex-Nazis. In einigen Zeilen und ohne Kommentar resümiert so Fritsch das heikle Thema der Arisierungen und der Kriegsentschädigungen:

Es gelang Mehlmann jedoch bald, die beschlagnahmte Villa seines Vaters zurückzubekommen, eines höheren Staatsbeamten, der während des Zusammenbruchs ins Salzkammergut geflüchtet war. Mehlmann war schon damals sehr aktiv. Er ließ seine Eltern zurückkommen und ordnete die Belange seines Vaters. Der alte Herr kam als einer der ersten seiner Schicksalsgenossen in den Genuß einer ganz annehmbaren Pension. (S. 10)

Das gleiche gilt für die alte Zimmervermieterin, die Witwe eines höheren Beamten, «die für Juden wenig übrig hatte» und ein «Kreuz um den Hals» trägt, was «sie nicht zurückgehalten hatte» eine Wohnung «seinerzeit zu arisieren» (S. 264).

Auffallend ist die Arroganz und Gemeinheit Mehlmanns, der sich in den Sälen des halbzerfallenden Schlosses zwischen Marmor, Fresken, Stucken und Bildern mit dem Benehmen eines Maklers bewegt, der ein gutes Geschäft wittert und alles und alle als Objekte behandelt. Fritsch bemerkt wie die Wiederentdeckung der habsburgischen Vergangenheit nicht nur ein Mittel ist, um eine vom Nazismus unbescholtene österreichische Identität herzustellen. Sie wird auch zum wirtschaftlichen und politischen Tauschobjekt in der Zeit des kalten Kriegs. Fritsch schwankt jedoch noch zwischen einer sentimentalen Anwendung für die Überreste der glorreichen Vergangenheit und der Feststellung ihres endgültigen Hinscheidens. Für den Architekt, der den Zustand des Schlosses für die geplante Restaurierung überprüft, wirkt das Gebäude wie ein Gespensterschloß. Er findet alles morsch und verfault: «Salzburger Marmor, Schimmel, Salpeterfäule in den Wänden. Schön, schön. Fundament saugt wie ein Schwamm» (S. 136); und weiter: «Die Bilder mit den ausgestochenen Augen, der Modergeruch, die grauwogende Dämmerung, nirgends ein Licht. Der Modergeruch wurde immer stärker. Als stünde die Gruft offen» (S. 184). So steht Schloß Schwarzwasser für melancholische Schönheit und symbolisiert daneben eine dem Verfall preisgegebene Ruine:

Das also ist dieses Schloß Schwarzwasser. Eine Ruine, einige Fensterhöhlen leer oder mit Brettern notdürftig vernagelt, viele Dachziegel zerbrochen und herabgefallen. Der Dachstuhl über dem höheren Mitteltrakt zeigte seine Sparren wie ein Skelett die Rippen. Verfall. Langsam, melancholisch zerbröckelnde Vergangenheit in weltverlassener Gegend. Die Barockfassade hält alles noch ein wenig zusammen. Auch im Sterben ist Stil das letzte Gesetz. (S. 19)

Während sich der Autor nach dem Stil und der Eleganz einer vergangenen Epoche sehnt, will Mehlmann nur die Fassade, den Schein aufrechterhalten: innen soll alles renoviert werden, um besser auf den Markt zu kommen. Für ihn ist sowieso alles nur Schein: die Religion, seine Liebe zu Jutta, sein angeblicher Selbstmord. Er selbst gesteht:

Ich will zwei Millionen in diese Ruine stecken [...] Ich will etwas natürlich Verfallenes restaurieren, etwas Überholtes gewaltsam zu neuem Leben, zu einem Scheinleben, erwecken. Ich will öffentliche Gelder haben, ich will ein Kulturleben aufziehen. Wochenschau, Presse, Publicity. (S. 158)

Ganz im Sinne der Anfänge der Zeit der Massenmedien und des Massentourismus plant er also eine Großaktion in Rundfunk und Presse unter dem patriotischen Motto: «Rettet dieses herrliche Kleinod österreichischer Baukunst, rettet ein Symbol unserer großen Vergangenheit!» (S. 54).

Während eines Spaziergangs entlang der in der Nähe des Schlosses fließenden Donau erzählt Baron Suchy die Geschichte des Marchfelds. In der Römerzeit lief hier die Grenzlinie zwischen der «zivilisierten» und der «barbarischen» Welt, wie später die Grenze zwischen dem kapitalistischen Westen und dem kommunistischen Osten. In der Mitte steht das Schloß, «eine vergessene leere Mitte, wo die Gespenster umgehen», die Mehlmann «neu erfüllen will». In seinem Eifer verbindet er die wirtschaftlichen und politischen Absichten seiner «Mission»: «Wir haben hier eine Verpflichtung, gerade hier an den Pforten des Ostens, das milde Licht wahrhaft österreichischer Kultur soll entzündet [...] werden!» (S. 86).

Im Roman spielt man mit den Worten Restauration und Restaurierung, beide aber sind zum Scheitern verurteilt, wie auch das Projekt Kulturwochen im Schloß Schwarzwasser als gewinnbringendes Unternehmen und «geistige Demonstration wahren Österreichertums». Die Feier, die die Verlobung und das Abkommen um die Restaurierung des Schlosses sanktionieren soll, wird zu einer grotesken Maskerade, in der Mehlmann seine unter einer Fassade von Leutseligkeit und Selbstsicherheit verborgene Frustration und Gewalt preisgibt. Wie die weise Jutta bemerkt, kann die Vergangenheit nicht mehr restauriert werden, auch weil zwischen dem Gestern und dem Heute die Erfahrung des Nazismus und des Kriegs hereinbrach. Das Schloß selbst war die letzte Zuflucht der SS, die vor dem Eintreffen der sowjetischen Truppen den ganzen umliegenden Hof in die Luft jagten. Nach einem heftigen Gewitter stürzt die Decke des großen Saals mit den barocken Fresken endgültig zusammen. Der Jude Lichtblau, der Raisonleur des Dramas kommentiert:

Was wird man nach der Restaurierung an die Decke klecksen? Lichtblau schauderte bei dem Gedanken an das zeitgemäße Neon-Biedermeier, an das Kino-Barock, das er als geläufigen Stil der Abendlandrestauratoren schon vielfach dokumentiert gefunden hatte. (S. 227)

Die Restauration/Restaurierung des Schlosses ist also eine widersprüchliche, wenn nicht dubiose Aktion und der Tod Petriks setzt allem ein Ende. Die Tradition wird nicht weitergeführt, sondern erstarrt zur Kulturpose. Selbst die Figur des Barons, als Vertreter des alten Österreichs, erweist sich als eine Karikatur. Herr Baron Franz Joseph Suchy, der eigentlich ein Major der k.u.k. Armee war und den Titel angeheiratet hat,

versucht vergebens «neben der Zeit, außerhalb dieser Zeit» (S. 29) zu leben. Er durchschaut Mehlmann und dessen Absichten, versucht Zeit zu gewinnen. In Wirklichkeit ist er völlig ohnmächtig. Er setzt den Parolen der neuen Welt alte Werte, Sprüche und Formeln entgegen, die nichts mehr erwirken können («es bleibt mir nichts erspart»; «nichts ist unmöglich»; «es kommt immer anders als man denkt»). Wie es im Roman steht, ist «das Zeitalter des Benzins und der Verhetzung unwiderruflich angebrochen» (S. 30); nicht zufällig ist Petrik, gleich nach seiner Ankunft, von den Bohrtürmen, die die Septemberlandschaft unterbrechen, irritiert. Suchy ist sich der Tatsache bewußt, daß er wie eine Figur aus einem Roman Joseph Roths handelt, da er unfähig ist, selbst ein Autor zu sein. Seit dreißig Jahren sammelt er Hunderte von Zetteln für einen großen Roman des «alten Österreichs», von dem nur der Titel feststeht: *Moos auf den Steinen*.

Anstatt des vom Baron geplanten tragischen aber zelebrativen Epos entstand ein Werk über die Ambiguität der Habsburger-Nostalgie als Teil der österreichischen Identität in der Nachkriegszeit. So finden wir in Fritsch verschiedene Elemente des habsburgischen Mythos, die Gruft mit den Gräbern der Ahnen, die Figur der treuen Dienerin und des jüdischen Intellektuellen, so wie stete Hinweise auf die österreichische Literatur: Grillparzer und seine Ahnfrau, Joseph Roth, Robert Musil, Gryphius und das Barock. Alles wird jedoch mit den Ereignissen der nahen Vergangenheit und der Nachkriegsgesellschaft durchgemischt. So ist der Jude Lichtblau, der Auschwitz überlebt hat, wohl im «josephinischen Geist», der einzige Freund des Barons, lebt aber mit einem ständigen Schuldgefühl in einer für ihn gespenstischen Leopoldstadt, wo der Antisemitismus noch präsent ist. So wie das Schloß ist auch das alte jüdische Viertel Wiens ein Friedhof, seit «die Enkel des großen Gryphius' den Verehrer ihrer Ahnen [Lichtblau] vertrieben [hatten] und seine Brüder als Asche und Qualm eine teuflische Himmelfahrt antreten [hatten] lassen» (S. 266).

Moos auf den Steinen endet dennoch in einem Ton der Aussöhnung und Hoffnung. Anders der nächste Roman Fritschs *Fasching*, der 1967 erschien. Hier bedeutet Restauration, die Wiederholung eines gewaltsamen Rituals, das die faschistische Vergangenheit und Mentalität unter dem Deckmantel der Demokratie weiterleben läßt⁵. Der Begriff von Tradition, vom «Bleibenden» wird problematisiert, indem die Kontinuität sich als Beharren einer rassistischen und sexistischen Mentalität erweist, die plötz-

⁵ Über die literarische Auseinandersetzung österreichischer Schriftsteller mit dem Nazifaschismus vgl. Marion Hussong: *Der Nationalsozialismus im österreichischen Roman 1945-1969*, Tübingen 2000.

lich zu brutalen Gewaltausbrüchen führen kann. Die Erzählung bewegt sich auf zwei Ebenen: in einer Gegenwart, in der ein Heimkehrer nach jahrelanger Rußlandhaft ins Dorf zurückkehrt, wo er in den letzten Kriegsmonaten drei Monate lang als Deserteur versteckt war, und in der Vergangenheit, die in der Erinnerung des Protagonisten wieder auflebt. Die melancholische Note wird hier von einem sarkastischen Ton ersetzt. Die Rückkehr Felix Golubs geschieht in einem Klima wachsender Feindlichkeit, die ihn schließlich zum Opfer eines sadistischen Karnevals werden läßt. Er verkörpert mit seiner bloßen Gegenwart das schlechte Gewissen einer Gemeinde, in der die alten Ortsgruppenleiter, Hitlerjugend- und BDM-FührerInnen wiederum führende Stellungen einnehmen. Auch hier finden wir die Figur einer angeheirateten Baronin, die eine typische österreichische Mischung aus konservativem Katholizismus und nazifaschistischer Ideologie verkörpert, so wie Kriegsveteranen, die unter dem Doppeladler vorbeiziehen und unter «Franz Joseph Karl Hitler» (S. 96) gedient haben.

In einer unerträglichen Atmosphäre von Scheinheiligkeit und Bigotterie, unter der sich Korruption und Gewalt verbirgt, enthüllt sich alles als eine Maskerade, eine tragikomische Inszenierung. Wie auf den Photos im Studio des alten Dorfphotographen sind alle Bewohner monstruöse Karikaturen. Zentral ist das Motiv der Verkleidung und Verwandlung, die für den Autor die österreichische Gesellschaft kennzeichnen. Im satyrischen Fragment *Katzenmusik*⁶ vergleicht Fritsch Österreich mit einem Punschkrappen: Eine rosa Glasur mit einer braunschwarzen Füllung, die auf einem Stück Tortenpapier klebt, wie die Spitzen, «die sich aus Sargfügen spreizen und um die Altäre getan» (S. 15) sind. (Das Fragment setzt sich mit einem anderen Lieblingsmilieu der österr. Literatur auseinander, mit der Beschreibung nobler Bade- und Kurorte).

Der Außenseiter Felix, der vergeblich versucht sich anzupassen, wird von den braven Bürgern, wie schon einst, gejagt. Während eines sich zum Alptraum entwickelnden Faschingsfests wird er in eine Falle gelockt. Als Frau verkleidet wird er unter Gelächter gedemütigt, geschlagen und schließlich gezwungen sich in der Grube zu verstecken, wo er schon als Deserteur Zuflucht fand und wo der Leser ihn am Anfang des Romans findet. Die Perversion der Dorfbewohner zeigt sich in der Episode des Besuchs im Heimatmuseum. Neben dem Rathaus, wo noch die Stelle erkennbar ist, wo sich die Büste Hitlers befand, steht das noch nicht fertig-

⁶ Gerhard Fritsch: *Katzenmusik*, Salzburg 1974.

gestellte Heimatmuseum. In einem Durcheinander von historischen Wertobjekten und habsburgischem Kitsch befinden sich auch antike Folterinstrumente, die sozusagen als Scherz an Felix ausprobiert werden. In Wirklichkeit wird dieser psychologisch und auch physisch gefoltert, um eine Erklärung zu unterschreiben, die einige ex-Nazis von jeder möglichen Anschuldigung bezüglich ihres Verhaltens im Krieg freisprechen soll.

In seiner unbarmherzigen Beschreibung der österreichischen Provinz wurde Fritsch vom Skandal-Roman *Die Wolfsbaut* von Hans Lebert⁷ beeinflusst, der 1960 die Reihe der Anti-Heimat-Romane der österreichischen Literatur eröffnete⁸. Lebert behandelt hier auf direkte Weise die Problematik der Geschichtsverdrängung⁹. Zusammen mit dem Bild eines «unschuldigen» Österreichs wird systematisch eine der Komponenten der österreichischen Identität angegriffen: die Unbescholtenheit seiner Landschaft. Nicht nur, daß sich hinter der anmutigen Postkartenlandschaft, nach der Formel «Die Sonne lacht und die Berge grüßen» oder umgekehrt (S. 322), horrende Delikte verbergen, die Landschaft selbst wird unheimlich. Der Heimatroman wird zum Kriminalroman in einem symbolischen Umkehrverfahren aller Gemeinplätze und Wunschvorstellungen. Zugleich wird die auktoriale Erzählweise des Heimatromans durch eine multiperspektivische Erzähltechnik ersetzt.

In einem abwechselnd regnerischen, kalten, windigen, nebligen, verschneiten, immer unwirtlichen Winter geschehen einige schreckliche Mordfälle in einem entlegenen Dorf namens «Schweigen». Die österreichische Landschaft ist nicht mehr der *locus amoenus* Stifters und Österreich, nicht mehr ein «gottgesegnetes Land». Schweigen und das Nachbardorf Kahldorf befinden sich in einer «gottverlassenen Gegend», wo sich das Böse überall ausbreitet und sich in der Figur des Werwolfs verkörpert. Die Waldkapelle ist leer und verlassen, «der liebe Gott ist fortgezogen, emigriert, ausgewandert» (S. 110). Es herrscht ein «falscher Gottvater» (S. 138), das widerliche Dorfoberrhaupt Habergeier mit seinem weißen Bart, der im Nebel steht wie unter einer Tarnkappe, alles vertuscht und in Wirklichkeit ein Mörder ist. Man hat sich aber «daran gewöhnt, wenigstens so zu tun, als sei Gott zugegen» (S. 309).

⁷ Zitate aus Hans Lebert: *Die Wolfsbaut*, Wien 1962.

⁸ Darüber Andrea Kunne: *Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur*, Amsterdam 1991.

⁹ Darüber Konstanze Fliedl, Karl Wagner: *Tote Zeit. Zum Problem der Darstellung von Geschichtserfahrung in den Romanen Erich Frieds und Hans Leberts*, in F. Aspetsberger (Hrsg.): *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*, Wien 1984.

Die ganze Landschaft um Schweigen ist von Tod und Fäulnis durchdrungen und der Leser erliegt, wie Fritsch in einer Rezension über *Die Wolfsbaut* schrieb, «einer fast unerträglichen Stimmung aus Regen, Lehm, Jauche und Tod»¹⁰. Und tatsächlich atmet man anstelle frischer Bergluft einen Latrinen- und Aasgeruch ein. Im Wald riecht es nach verfaultem Laub, die lieblichen Hänge werden zu Muren, die Wiese besteht aus gelblichem Steppengras, die von einem Blitz gespaltene Eiche ist total verkrüppelt und zur Hälfte abgestorben», «ein schwarzes Gerippe» (S. 45), die skelettartigen Bäume nehmen drohende Formen an, der Waldweg ist «ein fahler Streifen» (S. 26), entlang dessen horrende Delikte geschehen. In Wirklichkeit haben die Kriminalfälle und die Blutspur um das Dorf ihren konkreten Ursprung im Verbrechen, das die Bewohner im letzten Monat des Krieges begingen: das Massaker einer Gruppe von sechs Zwangsarbeitern in der Ziegelei des Dorfes, deren Ruine wie «ein rotes Schandmal inmitten der Landschaft» steht.

Lebert wechselt sehr geschickt die zwei Ebenen der Erzählung ab: die auf Fakten basierende, die sich nach den Regeln eines Kriminalromans entwickelt, und die symbolische, wonach die Delikte eine Erscheinung des Bösen sind. Er verwendet die Technik des Leitmotivs, um die verschiedenen Figuren der Dorfgemeinschaft zu charakterisieren. Andererseits werden die Dorfbewohner als eine «Herde» von Rindern, Ochsen, Kühen oder Schafen und zugleich als eine Meute von Verbrechern, Dieben, Mördern abgestempelt, «als harmloses Almvieh getarnt» (S. 136). Die gefährlichsten unter ihnen tragen eine Maske, «durch deren Augenschlitze» (S. 36) das Böse, das Unmenschliche durchschimmert, wie der Photograph Maletta in seiner Photosammlung entdeckt (eine Figur und ein Motiv das Fritsch übernimmt). Maletta und der enttäuschte Heimkehrer, Johann Unfreund, genannt der Matrose, sind die zwei Außenseiter des Dorfes und die Träger der zwei Handlungslinien. Sie stehen in einer Art Dr. Jekyll-und-Mr. Hyde-Beziehung zueinander: der eine vertritt die positive und rationale Seite, versucht die vergangenen und neuen Delikte aufzuklären, der andere verkörpert die obskure, perverse Seite des Menschen, läßt sich vom Bösen mitreißen und wird zum Lykanthropus.

Der Roman enthält eine Reihe von emblematischen Situationen und Symbolen, und wurde zur Fundgrube für spätere Schriftsteller, die sich kritisch mit der österreichischen Identität auseinandersetzten. In Wirklichkeit kommt in Leberts Werk das Wort Österreich nie vor, aber alles deutet

¹⁰ Gerhard Fritsch: *Dahintreibend in den Meeren des Herbstes. Zur Dichtung Hans Leberts*, in «Wort und Zeit», VII, H.3, 1961, S. 11.

auf die Geschichte Österreichs und insbesondere auf eine kulturelle und literarische Tradition hin, die sich auf das Völkische bezieht. Nach der Erfahrung des Nazismus und des Krieges ist es laut Lebert unmöglich völkisch und unbelastet zu sein. Während eines Festes im Gasthaus wird «volkstümlich» getanzt (treu den Statuten des Trachtenvereins), doch bald wechselt man auf Jazzrhythmen, dann auf Polka und Walzer über und schließlich entsteht eine Mischung aus Jodel- und Soldatenliedern:

Nichtsdestoweniger lauerte etwas in ihnen. Unter dem dick aufgetragenen Frohsinn, unter dem Lachen, das ihre Gesichter verzerrte, schwelte [...] etwas wie ein unterirdisches Feuer, etwas, das jeden Augenblick ausbrechen konnte. Besonders die Älteren [...] die, die den Krieg noch mitgemacht und Menschen getötet (oder gequält) hatten, schauten auf einmal wie unter Stahlhelmen, zeigten gespannte, verkrampfte Gesichter, als kauerten sie noch immer im Graben, bereit, einen Angriff abzuwehren oder selbst (auf ein Zeichen hin) anzugreifen [...] vorzustoßen dorthin, wo jeder des anderen Feind werden mußte (S. 37).

Hinter lachenden Gesichtern verbergen sich also Menschen, die im Krieg getötet und gefoltert haben, und es weiter unter dem Deckmantel der Legalität tun. Der Faschismus ist noch präsent in der Schule, in der Gendarmerie, im Häuschen mit dem lieblichen Garten am Rande des Waldes. Jeder trägt eine Maske, die er den verschiedenen Anlässen und politischen Wandlungen gemäß aufsetzt. Das gilt für den chamäleontischen Jäger Habergeier, der als ehemaliger Gauleiter die Gruppe der Ortsverbrecher 1945 führte und auch jetzt noch tötet. Er paßt sogar sein Aussehen den Zeiten an, indem er seinen Schnurrbart à la Hitler durch einen weißen Patriarchenbart, der sein Gesicht verbirgt, ersetzt, den er schließlich auch wegrasiert, um als moderner Landtagsabgeordneter aufzutreten, der von «Abendland, Freiheit, Demokratie» spricht und seine besten Freunde töten läßt. Sein Motto ist: «Wir bleiben wir! Wir bleiben die Alten! [...] Aber man muß den Anschluß finden, man muß mit der Zeit gehen! [...] Die Zeit geht weiter! Man muß vergessen können» (S. 30).

Dasselbe gilt für die sadistische Lehrerin Jakobi, die so wie Habergeier als Nazistin verurteilt wurde und nach einem Jahr ihre Stelle zurückbekam. Sie singt «Lieder von Edelweiß, Heidenrosen und andere Blüten» (S. 273), wechselt aber bald von Wander- zu Marschliedern, und verursacht durch ihre Moral der Ertüchtigung (Kraft durch Freude; Freude durch Kraft! 280) und brutale Erziehungsmethoden den Tod eines Schülers. Ähnlich benimmt sich der opportunistische Gendarm Habicht, «der zweimal seine Uniform gewechselt und stets den Mantel nach dem Wind ge-

dreht hat» (305), als «verlorener Sohn» eine «Leidenschaft für lange Bärte» hat, siehe den größeren «Vogel» Habergeier, und die Autoren grauenvoller Delikte deckt. Ihr wahres Gesicht kommt aber doch plötzlich zum Vorschein, z. B. am Stammtisch im Gasthaus, wo man unter Saufen und groben Witzen gelegentlich die Hand zum Hitlergruß hochreckt und die Hacken zusammenschlägt. Besonders aufschlußreich ist die Szene der Treibjagd. Alle Dorfbewohner, bis auf einzelne, die auf eine «schwarze Liste» kommen, nehmen an einer Suchaktion im Wald gegen einen ausgebrochenen Häftling teil. Die «Viehmenschen» des Dorfes erleben die Razzia als ein grausames Fest gegen den Andersartigen, das gehetzte «Zebra», das zum Schluß Sündenbock für die mysteriösen Morde wird. Auch die Suche nach Sündenböcken, der Haß gegen die Außenseiter, gegen den gefolterten Sträfling, den wildernden Hund, den Matrosen, zeigt das Fortleben einer faschistischen und rassistischen Mentalität.

Vor den Augen des Matrosen und der Leser spielt sich ein groteskes Bauerntheater ab. Die typische österreichisch-barocke Metapher des *theatrum mundi* findet im Roman Leberts eine realistische Umsetzung in ein tragisches Versteckspiel von Lügen, Schein und Inszenierungen. Die Welt, auch die «gesunde Bauernwelt» besteht aus Attrappen, und der Versuch in einem Heimatfilm zu spielen, wie für die pathetische Schauspieleraspirantin Herta Binder, endet in einen «Hexensabbath zwischen frostkrachenden Wäldern, Wirtshaus, Jauchengruben und Weiberschenkeln»¹¹. Nicht nur die Menschen, die Natur ist verseucht, die Luft verpestet. Zwischen untilgbaren Zeichen einer schrecklichen Vergangenheit (die schwarze Runenschrift der Vogelfüße, S. 305) und den neuen Zeiten des Fremdenverkehrs und der Umweltzerstörung (die Bäume, die die frisch gemalten Häuser und die Neonröhre verdecken, «sind nicht mehr zeitgemäß, müssen weg!» (S. 542) kann das alte Heimatbild nicht mehr erhalten bleiben.

Denn obgleich das Bauerntheater noch spielte, obgleich die Waldkullissen noch standen und auch noch reichlich Regen fiel – es war das Jahrhundert der Baumfäller, das Jahrhundert des sinkenden Grundwasserspiegels; das Leben war auf dem Rückzug; die Wüste rückte vor. (S. 66)

In dieser «sogennanten Heimat» (S. 561), in der alles unheimlich wirkt, die Menschen zu Tieren werden und die Natur zugleich anthropomorphisiert und dämonisiert wird, in der Kälte und Unmenschlichkeit eines narotisierenden Waldes, inmitten einer Natur, die zur Komplizin des Verbrechens wird («der Schnee, der von selber fällt, deckt die Blutspuren zu,

¹¹ Ebenda, S. 12.

und bald darauf wird es schon wieder gemütlich», S. 235) wandern die Geister der Vergangenheit und die Toten schreien nach Gerechtigkeit. Es ist für Lebert schwierig das Gleichgewicht zu halten, zwischen einem gewissen Wohlgefallen an Formeln der auf Blut- und Bodendichtung reduzierten Heimatliteratur einerseits und andererseits der Verwendung derselben Mechanismen, in der Absicht die «Diktatur der Gartenzwerge» (S. 563) zu entlarven. In seinem nächsten Roman *Der Feuerkreis*¹² wird Lebert, der ein Neffe Alban Bergs und ein Wagner-Opernsänger war, Opfer seines Hanges zum Mythischen. Die historische Dimension wird von einer mythischen ersetzt, und der Ursprung des Bösen wird ins Metaphysische gerückt, indem das spezifisch Österreichische an Bedeutung verliert.

Die Wirksamkeit des Romans *Die Wolfsbaut* besteht hingegen in dem grausamen Spiel mit einem literarisch beladenen österreichischen Heimatbegriff. Zum Schluß verläßt der ex-Matrose Johann Unfreund sein für ihn unerträglich gewordenes Heimatdorf, da er nicht mehr weiter vergebens mit dem Kopf gegen eine «Gummimauer» von Verschwiegenheit und Vertuschung rennen will (S. 563). Er stellt fest: «Wir leben im Land der Anstreichermeister. Hier wird doch dauernd übertüncht und frisch gestrichen» (S. 508) und ersetzt die Liebe zur Heimat mit der Liebe zur Erde, zum Lehm, mit dem er seine Töpfe macht, und nicht zu einer Erde, die wie allzuoft im Roman «zu Scheiße» wird, zu einem «Humus des Vergessens», worunter ein stinkendes Aas vergraben ist. Wie Maletta bemerkt soll die scheinbare Ruhe nicht täuschen»: «Unser Land ist augenblicklich eine stille Kammer. Trotzdem nimmt die Sache ihren Fortgang» (S. 383). Die Menschen haben nichts gelernt, der Warn- und Geständnisbrief vom Vater des Matrosen, der sich wegen der Schuldgefühle erhängt hat, endet im Feuer. Bevor der Fotograf endgültig den Weg der Selbstaflösung wählt, gesteht er: «Ich habe mich damit abgefunden, daß ich unter Mördern leben muß» (S. 515)¹³.

*Unter Mördern und Irren*¹⁴ heißt nicht zufällig eine Erzählung Ingeborg Bachmanns aus dem Jahr 1961 (1956/57 entstanden), in der das Weiterleben eines Alltagsfaschismus dramatisch und «österreichisch» zum Vorschein kommt¹⁵. Die Affinität zu den Werken Fritschs und Leberts begrenzt

¹² Hans Lebert: *Der Feuerkreis*, Salzburg 1971.

¹³ Vgl.: «Doch mit der Zeit gewöhnt man sich an alles, sogar an den prickelnden Reiz, unter Mördern zu leben.» (S. 235).

¹⁴ Zitate aus Ingeborg Bachmann: *Unter Mördern und Irren*, in I. Bachmann: *Werke II*, München 1978.

¹⁵ Über den zeitkritischen Inhalt dieser Erzählung vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien*, Salzburg und Wien 1995, S. 111-121.

sich nicht nur auf den Titel und auf die Verwendung eines kollektiven Wir-Erzählers, der an den Ereignissen teilnimmt und sie zugleich distanziert und ironisch beobachtet. Auch hier finden wir im Zentrum des Geschehens den Stammtisch, der vom Landgasthaus in ein Modecafé der Hauptstadt verlagert wird. Der Stammtisch bleibt weiterhin der bevorzugte Sammelplatz für Rassismus und Sexismus, für Gemeinheiten und Intoleranz gegen die Andersartigen, die Schwachen, die Ausländer. Das Wiener Café ist hier nicht mehr der Ort, wo sich weltoffene Intellektuelle treffen, sondern wo die neuen bürgerlichen Intellektuellen der Wohlstandsgesellschaft ihre schlechtesten Seiten zeigen. Bachmann beschreibt eine Reihenfolge von Menschentypen, die auf dem ersten Blick aus einem Werk Schnitzlers stammen könnten. Es erscheinen: ein Journalist, ein Universitätsprofessor, ein Arzt, ein Herausgeber und Produzent, ein Schriftsteller, der zugleich, den Zeiten entsprechend, ein Radiokulturpapst ist. Sie alle besitzen dieselben höflichen und gepflegten Manieren der Helden Schnitzlers und sprechen eine ähnliche «leichte, flüchtige, witzige Sprache» (S. 166), indem sie ihre Zigarette rauchen. Aber diese Sprache paßt nicht zu ihrem Aussehen, ihr Rauchen ist nicht elegant sondern das eines nervösen Kettenrauchers und die Zigarette steckt in «riesigen, unschönen, geröteten Händen» (S. 180). Auch ihre Sprache resultiert schließlich beunruhigend «deutete über die Sache hinweg, verzweifelt ins Ungefähre» (S. 166). Wie in einem Theaterstück Schnitzlers spielt jeder seine Rolle, es wird dennoch immer schwieriger, es lässig zu tun, da man eine nazistische Vergangenheit hat, wie der Journalist Bertoni oder der nach einer anfänglichen Entfernung reintegrierte Universitätsprofessor Ranitzky.

Es handelt sich, wie es in den Einführungszeilen steht, um eine Männerwelt, in der zwischen «Rauch und Wahn», Wein und Witze der herrschende Opportunismus, die Misere, die Heuchelei in der Gesellschaft durchscheinen. Um ihre eigenen Interessen zu verteidigen, sitzen ex-Nazis und Juden am gleichen Tisch, indem sie bewußt und geschickt über die Vergangenheit schweigen. So wurden in der neuen Fassung der «Geschichte Österreichs» von Prof. Ranitzky «alle Seiten umgeschrieben, die die neuere Geschichte betrafen» (S. 166). Aber die Vergangenheit kann nicht so einfach beseitigt werden und inmitten von Rauch- und Alkoholdünsten tauchen plötzlich Erinnerungen auf. So genügen die Lieder aus einem Kameradschaftstreffen, die aus dem Nebensaal ertönen, um eine Auseinandersetzung mit tragischen Folgen zu verursachen.

Wie bei Fritsch und Lebert kehrt das Motiv des wahren Gesichts hinter der Maske, der Tarnkappe zurück. Es ist noch immer die «doppelte Moral» der Literatur der Jahrhundertwende. Sie beschränkt sich jedoch nicht

mehr in erster Linie auf das sexuelle Gebiet, bezieht sich viel direkter auf die politische Haltung: das demokratische und soziale Ich birgt unterdrückte Haß- und Vergeltungsgefühle, nicht offen eingestandene Nostalgien und Enttäuschungen. In der Diskussion der Tischgäste versucht man zu unterscheiden zwischen den wahren Kriminellen und den Mitläufern, zwischen den aktiven Nazis und denen, die aus verschiedenen Gründen nur mitgemacht haben. Auf das Verhalten einzelner Menschen wird so die Frage über die Schuldlosigkeit Österreichs übertragen: war das Land wirklich nur ein Opfer oder hatte es aktiv Mitschuld an den Greueln? Zwiespältig ist auch die Lage der drei «übriggebliebenen» Juden, die durch gegenseitige Gefälligkeiten mit den «arischen Kollegen» vernetzt sind. Einer von ihnen befragt sich über die Art und Weise wie man nunmehr über die KZ-Opfer redet:

«So viele Opfer [...] damit man heute endlich draufkommt, schon den Kindern zu sagen, daß sie Menschen sind? [...] Wer weiß denn hier nicht, daß man nicht töten soll! Das ist doch schon zweitausend Jahre bekannt. Ist darüber noch ein Wort zu verlieren? Oh, aber in Haderers letzter Rede, da wird noch viel darüber geredet, da wird das geradezu erst entdeckt, da knäuel er in seinem Mund Humanität, bietet Zitate aus den Klassikern auf, bietet die Kirchenväter auf und die neuesten metaphysischen Platitüden. Das ist doch irrsinnig. [...] Das ist ganz und gar schwachsinnig oder gemein». (S. 177/78)

Die humanistische und katholisch-barocke Tradition, auf die sich Österreich beruft, wird somit hinterfragt. Der Kulturpapst Haderer hält seinen jüdischen Tischgenossen ihre mangelhaften Griechisch- und Lateinkenntnisse vor, aber gerade Leute wie er haben verhindert, daß die Vertriebenen und Verfolgten studieren konnten. Durch seine Kompromittierung mit dem Nazismus hat er die Regeln der humanistischen Kultur, die er jetzt zu vertreten behauptet, betrogen.

In einer Welt der Kompromisse und des opportunen Vergessens lebt auch Mladen Raikow, der Protagonist des 1969 erschienenen Romans *Die weiße Stadt* von Milo Dor¹⁶. Milo Dor (Pseud. für Milutin Doroslovac), der 1923 in Budapest geboren wurde, in Belgrad aufwuchs, als Zwangsarbeiter nach Wien kam um dort zu bleiben, ist der typische Vertreter eines mitteleuropäischen Grenzgängertums, der überall und nirgends zuhause ist, ein Kosmopolit wie Joseph Roth oder Stefan Zweig und ein Sprachtalent wie Elias Canetti. Das gilt auch für den Protagonisten seiner Romantrilogie,

¹⁶ Zitate aus Milo Dor: *Die weiße Stadt*, Salzburg-Wien 1994.

Mladen Raikow, der im Wien der Nachkriegszeit seinen Weg zu finden sucht. In einer Welt wo jeder eine Rolle spielt, in einem «erweiterten» polyzentrischen Österreich/Europa, das sich von Hamburg bis Belgrad erstreckt, bewegt er sich als würdiger Nachkomme des habsburgischen Untertans zwischen Cafés, Theatern, Restaurants, aber auch historisch beladenen, monumentenreichen Kirch- und Hauptplätzen. Der ironische, menschenfreundliche Ton, in dem die Geschichte Mladens von ihm selbst und von anderen erzählt wird, soll aber nicht täuschen. Überall tauchen plötzlich und unerwartet Spuren der nazifaschistischen Vergangenheit auf, die untilgbar sind, wie die Folternarben am Körper Mladens. Nicht nur weil man immer wieder auf ex-Nazis stößt, wie im Falle des schmierigen Polizisten oder des Chefredakteurs oder weil man in den Lokalen noch SS-Lieder hören kann, sondern auch wegen der obsessiven Erinnerungen des Protagonisten¹⁷.

Mladen Raikow ist unfähig in der Gegenwart zu leben, scheitert als Schriftsteller und Antiquitätenhändler, weil jede Person, jeder Ort, jedes Objekt ihn (und mit ihm den Leser) in die Vergangenheit zurückversetzt. Bei Lebert oder Fritsch versuchen fast alle Figuren zu vergessen, sogar die Vergangenheit zu verneinen. Bei Dor geschieht das Gegenteil: die Erinnerung wirkt paralyisierend. Mladen Raikow bleibt so ein Möglichkeitsmensch, wie die verschiedenen vom Autor zur Wahl stehenden möglichen Ausgänge seiner Geschichte andeuten. Der Roman selbst weist keine Entwicklung auf, wie das Buch «Die weiße Stadt» (die weiße Stadt ist Belgrad, aber auch die Utopie einer besseren Welt), das Mladen nie zu Ende bringt. Der Autor zeigt selbstironisch den Immobilismus und Konservatismus einer Kultur, der er selbst angehört. Typisch für die Wiener ist gemäß dem Ministerialrat Mrkwitschka ihr Anpassungswille und Domestikegeist, der aus der Zeit stammt, in der aus allen Teilen der Monarchie Leute nach Wien kamen, um den Kaiser und dem Adel zu dienen:

Wir scharwenzeln um unsere Herrschaften herum und tun ihnen schön ins Gesicht, hinter ihrem Rücken schimpfen wir aber ein bißchen über sie, um über unsere Anpassung hinwegzutäuschen. Das Raunzen des Wieners, so bissig es sein mag, ist nur ein Deckmantel für seine Untertänigkeit. (S. 240/41)

Die Liebenswürdigkeit verbirgt in Wahrheit Desinteresse. Wer die doppelte Moral aufgezeigt hat, ist nicht besonders beliebt, so wie Freud oder Karl Kraus, und die Schlußfolgerung ist:

¹⁷ In ihrer Analyse des Romans spricht Marion Hussong von einem «verinnerlichten Widerstand». Vgl. Marion Hussong, a.a.O., S. 130-137.

Wir waren keine Nazis aus Überzeugung, sondern aus Anpassung. Daß wir in unserem Eifer, den neuen Herren genehm zu sein, übertrieben und oft mehr Unheil angerichtet haben als sie, spielt keine Rolle. Unser Gewissen ist rein, wir haben nur unsere Domestikerpflicht getan. [...] Unsere Entschuldigung für unser Kriechertum ist die Überzeugung, daß wir alles nicht wirklich, sondern nur zum Schein tun. Alles nicht wahr, alles nicht wahr. (S. 242)

Es kehrt also die Metapher des Theaters zurück, des Scheins, die sich hier als ein willkommenes Alibi enthüllt, um die eigene Mitschuldigkeit zu mindern. In Wirklichkeit, und in der Wirklichkeit sind, wie es ein paar Zeilen weiter heißt, «von den dreihunderttausend Juden, die vor dem Krieg in Wien gelebt haben, kaum zehntausend noch da» (S. 242). Mladen Raikow selbst bleibt immer ein Fremder, ein «Toter auf Urlaub», wie der Titel des ersten Romans Dors lautet, ein Zeuge der Geschichte, der die anderen in ihrer Gemütlichkeit stört:

Du warst von jeher und bist noch immer ein Fremder, ein Feind jeder etablierten Ordnung, ein Freund der Toten, unter denen du lebst [...] warum verpestetest du die Luft, warum störst du mit deiner krächzenden Stimme die wunderbare Ruhe jener Menschen, die vergessen können, die ohne Gedächtnis und ohne Vergangenheit leben, die nur dem Jetzt und dem Heute verschworen und mit ihrem Dasein zufrieden sind? Warum schreckst du sie mit deinen bösen Träumen auf? (S. 275)

Jemand der sich nicht scheut die eigenen Landsleute zu erschrecken ist Elfriede Jelinek. Ihre Auseinandersetzung mit Österreich und seiner kulturellen Tradition fand einen besonders aggressiven und ikonoklastischen Ausdruck im Roman *Die Kinder der Toten*¹⁸ aus dem Jahr 1995. Die Autorin bezieht sich direkt auf *Die Wolfsbaut*, indem sie als ein Leitmotiv ihres Werkes das vom «Hunger der Toten» (S. 517) verwendet, so wie das des Rollenaustauschs zwischen Lebendigen und Toten. Aber sie geht einen Schritt weiter: aus dem Heimatroman als Kriminalroman wird ein Gruselroman. Lebert begnügte sich, die Gegenwart des Bösen in der Bergwelt anzudeuten, Jelinek schont niemand und nichts in der zerstörerischen Wut ihrer Bilder und ihrer Sprache. Der Mechanismus, der die 660 Seiten des Romans charakterisiert, ähnelt dem der «enttäuschten Erwartung» von Heinrich Heine. Jeder Abschnitt und Satz fängt konventionell an, endet aber mit einem physischen und moralischen Greuel¹⁹. Schon im Prolog ist

¹⁸ Zitate aus Elfriede Jelinek: *Die Kinder der Toten*, Reinbek bei Hamburg 2000 (1997).

¹⁹ Vgl. dazu Sabine Treude: *Die Kinder der Toten oder: Eine Verwicklung der Geschichten mit einer Geschichte, die fehlt*, in Elfriede Jelinek, Text + Kritik 1999.

Österreich gleich als Handlungsort erkennbar. Die Schönheit der Landschaft und der Kult der toten Berühmtheiten als Teil der österreichischen Identität werden herbeizitiert, gleichzeitig aber verzerrt. Die Natur «verwendet» die Menschen und «wirft sie weg» (S. 7), die Namen der großen Musiker und Herrscher werden entstellt (Karl Schubert, Franz Mozart, Otto Hayden, Fritz Eugen Letzter Hauch, Zita Zitter, Maria Theresiana, S. 7). Der Fremdenverkehr wird zum Objekt eines politikbeladenen Sprachspiels, in dem Österreich als Ort «des Handels und des Verwandeln» (S. 7) erscheint. Es ist nur der Anfang einer Vielzahl von ergötzenden und zugleich entlarvenden Sprachspielen, Neologismen, in einer Mischung aus literarischer Sprache, Alltagssprache, Jargon (fast im Sinne eines Horwáth-schen Bildungsjargons), aus Schlagworten, übernommen aus Medien und Werbung.

In der Bilder- und Gegenbilderflut des Romans werden Schein und Wirklichkeit unmittelbar vernetzt. So entpuppt sich der angeblich touristische Ort im Zentrum des Romans als Randgebiet; die Berge sind hoch, aber nicht die höchsten; der Fluß ist klar, aber oft treiben darauf erstickte Forellen; der Gasthof ist malerisch aber nur über eine Art Hühnersteig erreichbar. Es fehlt nicht das Schlößchen irgendeines Erzherzogs der Habsburger, der das Gebiet ruiniert hat, um Erz für seine Kanonen zu gewinnen, und so weiter fort: die Jäger erschießen sich gegenseitig, der Ausflugsbus stürzt in eine Schlucht, der Zug entgleist, die Skifahrer brechen sich das Genick, die Mountainbiker die Beine, Vögel und Kriechtiere werden von den Autos gemetzelt, das Obst fällt wegen einer Insekteninvasion faul von den Bäumen herunter, bei den Kälbern gibt es Mißgeburten, der Regional-Sender ist permanent gestört, schließlich kommt eine Wasserflut, eine riesige Mure, die das Hotel und die Touristen mitreißt.

Das ganze bäuerliche Milieu enthüllt sich als Attrappe, die Landschaft ist «zum Fernsehen geworden», sie ist nicht sie selbst, sondern das Bild der Hobbyphotographen, wird mit dem Reiseführer verglichen und muß «Rechenschaft ablegen» (S. 82). Anstelle von Heimatliebe finden wir Menschen, die «ihre Heimat verkaufen» (S. 148), und Touristen, die ebenfalls nicht hinter die Lügenfassade schauen wollen, die auf dem Gras skilauen, aus dem die Köpfe der Toten auftauchen. Der Schein wird von Jelinek als Lüge stigmatisiert, nicht als «schöner Schein». Zum Thema des Todes gesellt sich das der Erstarrung. Neben der Natur als Organismus, der die Menschen verschluckt und wieder ausspuckt, bietet der Roman ein makabres Stilleben aus einbalsamierten Tieren und Fossilien. Auch die Pension Alpenrose, wie das Schloß Fritschs und das Dorf Leberts, als Teil der österreichischen Identität, steht auf einem Friedhof (bei den Bergungsar-

beiten am Ende des Romans findet man Reste von alten und neuen Toten), ja ist selbst ein Friedhof. Das ganze Land, die Heimat ist in seiner Bilderbuchwelt und Verlogenheit erstarrt:

Dies Land ist eine falsche Mutter, eine Frau, deren Haut schon lang kalt geworden ist und deren Blut unbeweglich, gestockt ist (sogar heute ist dies Land noch so verstockt, seine Fehler nicht zugeben zu wollen!). Dieses nette, häuselige, baumpuschelige Land mit den runden Pompons auf vielen seiner Kirchen, es hat sich, ein spielfreudiges Tier, auf den Rücken gewälzt, nur damit es den Stahl in sich fahren fühlen kann, das Rohe und den Schrecken (S. 228).

Unzählig sind im Roman die Bezüge auf Österreich: vom Barock zum Austropop, von berühmten Kriminalfällen zu Fernsehstars, von Zitaten aus Literatur und Geschichte zu aktuellen Schicksalen von Ski- und Rennweltmeistern. Allgegenwärtig ist der Tod. Es handelt sich aber keineswegs um einen «schönen», romantischen Tod, um ein melancholisches Hinscheiden, wie in der österreichischen dekadenten Tradition, sondern um einen gewaltsamen, blutigen, grauenhaften Tod. Die Autorin präsentiert dem Leser sarkastisch eine ganze Sammlung von Unfällen, Lust- und Selbstmorden, von zerfleischten Kadavern mit schauerlichen Details. Nekrophilie, Vampirismus, Kannibalismus im Sinne einer österreichischen Tradition von Galgenhumor, der bis zum Ekelregenden getrieben wird. Das ganze scheint ein erfundenes Grand-Guignol zu sein; die beschriebenen Mord- und Todesfälle haben sich jedoch im scheinbar so friedlichen Österreich tatsächlich ereignet, wie im Falle der Mannequinschülerin, die in den 50ern vorgewaltigt und ermordet wurde, oder im Falle der Krankenschwester, die Menschen im Altersheim tötete.

Eine wiederholte Metapher ist, wie erwähnt, die der Menschen als Speise. Auf einem Werbeplakat der beschriebenen Region steht: «Unser Geschmack heißt Österreich» (S. 49) und das wird symbolisch und buchstäblich in Bilder umgesetzt. So entsteht eine Orgie, ein Bacchanal aus Trinken, Essen, Blut und Fleisch. Nicht nur die Toten haben Hunger, auch die Lebenden verschlingen im realen und metaphorischen Sinn Speisen, Landschaft, Kulturobjekte (Wien wird z.B. «heißgemacht für Touristen», S. 243) und umgekehrt verschlingen auch Natur und Dinge Menschen. (siehe das Fernsehen, das «pro Sekunde ein paar hundert Personen verschlingen kann», S. 606).

Die auf die Erdoberfläche zurückgekehrten Toten, die den Roman bevölkern, benehmen sich jedoch, wenigstens am Anfang, sehr diskret. Ihre Vorboten, der sportlich aussehende, tödlich verunglückte Skifahrer und die ruhige Studentin, die Selbstmord begangen hat, fallen nicht besonders

unter den Gästen der Pension Alpenrose auf; sie spüren jedoch die Gegenwart anderer Toten und beschwören diese herauf. So sind die drei Wanderer, Parzen, die aus den Bergen heruntersteigen, drei tote Juden, deren Geschäfte enteignet und deren Häuser ausgeplündert wurden. Die in der Heimatlandschaft auftauchenden Zombies sind keine beliebigen Toten. Sie kehren zurück, um «Sichtbarkeit» gegen den täglichen «österreichischen Nachrichtenfluß des Vergessens» (S. 486) zu erlangen. Jelinek verwandelt den Heimatroman in eine Gruselerzählung, um vergangene und aktuelle Greuelataten gegen Menschen und Natur, die sich hinter einer Fassade von Reinlichkeit, Ordnung, Gastfreundschaft verstecken, aufzuzeigen. Der liebevolle österreichische Touristenort scheitert schließlich als solcher, weil hier Hunderte von Menschen, unter den Augen einer aktiv teilnehmenden oder gleichgültigen Bevölkerung verfolgt und getötet worden sind. Die braven Bürger glauben die eigenen Schuldgefühle losgeworden zu sein, in Wirklichkeit «implodieren sie in ihre Schuld hinein» (S. 456).

Auf einmal ist die Vergangenheit wieder da. Wieso jetzt? fragt sich die Autorin. Es ist kein Zufall, und der Roman ist voll von Hinweisen auf die österreichische und internationale politische Aktualität, auf die neuen Führergestalten, auf neue Kriege (zur Zeit der Entstehung des Romans gab es Krieg im früheren Jugoslawien), auf die Fremdenfeindlichkeit, die in Österreich zu Sprengstoffanschlägen und Briefbomben gegen Asylanten führte. Es gab schon immer einen obskuren Kern, der heute wieder an die Oberfläche kommen könnte. Der Wohlstand, der Konsum haben ihn kaschiert, aber die Fäulnis ist geblieben, man riecht sie, wie bei Lebert, in der Luft, in den Wäldern²⁰, entlang der Straßen und Eisenbahnlinien, die die Menschentransporte gesehen haben, in den arisierten Häusern. Eine der eindrucksvollsten Szenen des Romans ist die endlose Prozession von altmodisch gekleideten Figuren mit Pappkoffern, die im Gasthof eintreffen. Es sind jüdische Männer, Frauen, Kinder auf der Flucht, die selbst einst Gäste der Pension waren und sich jetzt in die Halle drängen, gegen die Türen des Speisezimmers prallen, wo man unter den Klängen der Volksmusik feiert.

Die Verdrängung bezieht sich nicht nur auf die Vergangenheit. Man hat ein fiktives Paradies auf Kosten anderer geschaffen: «Das Paradies wird für verwirklicht erklärt, während woanders nur davon geträumt wurde, in Ländern, die zum Schweigen gebracht worden sind» (S. 22).

²⁰ «Der Gestank legt sich wie eine Zierdecke über Haus, Garten, Wald» (S. 438).

Österreich als vermeintliche «Insel der Seligen» (S. 555)²¹ gestaltet sich wiederum als riesige Theaterkulisse. Eine Naturbühne, auf der Laien und Geister auftreten. Es ist ein Theater ständig im Stress herumtreibender Urlauber, schließlich ein primitives und tragisch ausgehendes Theater. Im Fernsehen dagegen präsentiert man die Tragödie als Show, um eine hohe Einschaltquote zu erreichen.

Auch die Religion wird auf reine Äußerlichkeiten reduziert. Die leere und verlassene Waldkappelle Leberts wird restauriert. Sie soll als Tourismusattraktion Massen von Pilgern auf die Berge locken. Hier greift Jelinek die Scheinheiligkeit eines erzkatholischen Landes wie Österreich an – die heilige Allianz zwischen «Jesus und Habsburg» (S. 372), der Doppeladler im Tabernakel – das sich als korrupt und fremdenfeindlich erweist: «Diejenigen, welche hier zu Gott und Seiner Mutter singen und sich beherzigen und bekreuzigen, die gehen bald wieder nach Hause, und dort spielen sie dann eine hervorragende Rolle, wenn ein Zigeuner verbrannt werden soll» (S. 372).

Die Autorin ist im ganzen Roman stark anwesend. Sie kommentiert, vergleicht, vermischt Vergangenes und Aktuelles, indem sie eine Art Panoptikum Österreichs schafft²². So werden Menschen, Orte, Situationen aus den Massenmedien, der Politik, der Tourismus- und Sportindustrie, der Mode- und Schönheitsfabrik mit Erinnerungen an Lager, Folterungen, Arisierungen, Gaskammern, Krematorien, Lagerhalden von Kleidern, Brillen, Haaren, Knochen assoziiert. Um ihr Antiepos über Geschichte und Geschichtsverdrängung zu gestalten schöpft Jelinek aus dem Repertoire des habsburgischen Mythos und der österreichischen Literatur: von Grillparzer kommt das Motiv des Doppelgängers auf der Brücke und die Figur, die sich selber als Schauspieler eines Stückes sieht; von Nestroy der Lumpazivagabundus; von Hofmannsthal die bleichen efebischen Selbstmordkandidaten; von Trakl die «ungeborenen Enkel» (die Kinder der Toten); von Celan die schwarze Milch und das Motiv der Asche und der Haare.

In dieser makabren und äußerst kritischen Anthologie der Geschichte und der Chronik Österreichs, in diesem hyperösterreichischen Roman, gewinnt das Land eine exemplarische Rolle, wird zum Symbol eines kon-

²¹ Der Meldezettel oder die Aufenthaltsbewilligung werden zum Genußschein, vgl. S. 451.

²² Materialien über das komplexe Verhältnis zwischen der Schriftstellerin und ihrem Land bietet Pia Janke (Hrsg.): *Die Nestbesmutzerin. Jelinek & Österreich*, Salzburg und Wien 2002.

sumbessenen und scheinheiligen Westens mit faschistischen Zügen, das anstatt aus der Geschichte gelernt zu haben in Richtung Selbstzerstörung rennt. Der Zynismus der Autorin ist Teil einer apokalyptischen österreichischen literarischen Tradition, die eine unbarmherzige Analyse der Gesellschaft mit phantastischen Visionen kombiniert.

Das Motiv des Weltuntergangs, das in der österreichischen Literatur, vom Barock bis zur Gegenwart, stark anwesend ist, kennt im Werk Thomas Bernhards eine seiner hoffnungslosesten Varianten. Bernhards Roman *Frost*²³ aus dem Jahr 1963 richtet sich in erster Linie gegen den Topos der heilbringenden Natur. Die Landschaft bietet dem neurotischen Städter kein Refugium mehr. Nicht nur, daß sie fremd und kalt wirkt, sie selbst ist krank, morbid, zum Tode verurteilt. Ort der Handlung ist Weng, ein düsteres, häßliches und verwünschenes Dorf. «Alles ist gänzlich ausgestorben» (S. 14), stellt schon am Anfang der nervenranke Maler Strauch fest, der sich vergebens auf der Suche nach Heilung aufs Land zurückgezogen hat. Er wird von einem jungen Medizinstudenten «beobachtet», den der besorgte Bruder des Malers geschickt hat, um ein Bild über den realen Zustand Strauchs zu erhalten. Der Student gerät aber bald unter den Bann des depressiven Malers und erlebt eine Art Erziehung zum Pessimismus. Im Roman gibt es keine objektive Beschreibung, das meiste wird durch die in den Aufzeichnungen des Studenten wiedergegebenen Monologe Strauchs wahrgenommen. So werden sowohl der Neuankömmling als der Leser in einen Sog von Trostlosigkeit hineingezogen. Das Dorfleben wirkt unheimlich und zugleich widerwärtig: die Luft ist verpestet, das Gasthaus ist schmutzig und unaufgeräumt, die Kinder sind kränklich und verkrüppelt, die Eltern versoffen und kriminell veranlagt. In den Worten des Malers war schon immer das Bild einer glücklichen Landbevölkerung lediglich Kolportage. Die Natur selbst schweigt und resigniert vor dem allmächtigen Frost. Der Wasenmeister ist nicht zufällig auch Totengräber: Tiere und Menschen sind im selben traurigen Schicksal vereint. Der Krieg hat schreckliche Erinnerungen hinterlassen, sowohl materielle²⁴ als seelische²⁵. Aber auch die Gegenwart bringt nichts Gutes: Das große Kraftwerk und der Stausee, die im Bau sind, verunstalten definitiv die Landschaft und haben schon viele tragische Arbeitsunfälle provoziert, während die Zellulosefabrik mit ihren Abwässern die Verbreitung der Tuberkulose begünstigt.

²³ Zitate aus Thomas Bernhard: *Frost*, Frankfurt am Main 2003 (1972).

²⁴ «Grausige Spuren habe der Krieg im ganzen Tal hinterlassen» (S. 138).

²⁵ «Alle diese Leute haben ihre Komplexe [...]. Und lauter Kriegserlebnisse, wissen Sie, alles, was die Leute erzählen, handelt vom Krieg» (S. 54).

So wie in den Gedichten Trakls sind die Mauern morsch und rissig:

Die Rosenmuster in meinem Zimmer sind von Rissen unterbrochen, die von oben bis unten und von noch viel weiter oben bis in die Tiefe hinunter gehen. Von großen nassen Flecken [...] Und Tag und Nacht arbeitet der Holzwurm [...] Im Keller unten sei ein Riß, von einem Erdbeben zurückgelassen. (S. 167)

Die freundliche Wirtin wird durch die Bemerkungen der beiden Gäste auch für die Leser zu einer widerlichen Figur, die ihren Mann im Gefängnis landen ließ und den Gästen gelegentlich Hunde- und Pferdefleisch verkocht. Es ist, als ob sich das schlechte Gewissen eines ganzen Hauses, eines ganzen Dorfs in die Architektur und in die Natur projiziert. Allmählich erweitert sich die negative Beschreibung des Dorfes auf das ganze «Land», in einer Zweideutigkeit, die sowohl auf die beschriebene Gegend als auf Österreich und die ganze Welt hindeutet. Bernhard schont niemanden und nichts: die Schule ist veraltet, das «ganze Land voller Verbrecher. Voller Mörder und Brandstifter» (S. 187), alle Wege sind voll Blut und der Schnee deckt die Verbrechen. Auch die Religion bietet keinen Trost mehr und dem gesegneten Land widmet Strauch ein «umgekehrtes» Vaterunser (S. 208).

Obwohl der Autor im allgemeinen politische Angriffe und historische Bezüge vermeidet, findet an einer Stelle der Hinweis auf Österreich als staatliche Einrichtung einen direkten, sarkastischen Ton:

Was unseren Staat betreffe, so handle es sich, [...] um so etwas Lächerliches wie einen «kleinen piepsenden Rhesusaffen in einem großen zoologischen Garten», in welchem Garten naturgemäß nur die schönen gutgenährten Exemplare von Leoparden und Tigern und Löwen Interesse erwecken: die Fauchenden! Nur das Fauchen zähle, das Piepsen sei lächerlich [...] Die Demokratie, «unsere Demokratie», sei der größte Schwindel! [...] Selbst «unser Tanz ist tot, unser Tanzen und Singen ist tot! Alles pseudo! Alles ist nur mehr ein Firlefanzen [...] Das Nationale Nationalschande! [...] Unser Staat ist ein Hotel der Zweideutigkeit, das Bordell Europas, mit einem ausgezeichneten überseeischen Ruf. (S. 266)

In Bernhards Roman steht also das typisch österreichische Motiv des Scheins mit einem offenen Bezug zum Tod. Laut Strauch gibt es keine Menschen mehr, nur «Totenmasken von wirklichen Menschen» (S. 248). Diese führen «ein Scheinleben, das zu keinem wirklichen Leben mehr fähig ist. Städte, die längst tot sind, Gebirge auch, die längst tot sind, Vieh, Geflügel, selbst Wasser und die Lebewesen in diesem Wasser Spiegelungen unserer Totenmasken. Ein Totenmaskenball» (S. 248).

Wie sich (Anti)Heimatliteratur und apokalyptische Visionen vereinen lassen, zeigt auch Christoph Ransmayr mit seinem 1995 erschienen Roman *Morbus Kitahara*²⁶. Hier wird die Berg- und Seelandschaft Österreichs zu einem Alptraum. Anders als Lebert oder Jelinek, und noch radikaler als Bernhard, versetzt Ransmayr die Handlung auf eine mythische Ebene, außerhalb der Geschichte. Nach einem verlorenen Krieg ist das entlegene, sich inmitten der Berge befindende Dorf namens Moor seit Jahren von den Truppen der Sieger besetzt. Die Anspielungen auf den Zweiten Weltkrieg, auf die USA, auf den Steinbruch Mauthausens sind jedoch evident. Die Nachkriegszeit wird im Roman sozusagen endlos verlängert. Im düsteren Moor ist das Problem nicht so sehr das Vergessen, im Gegenteil: Die Besatzer organisieren regelmäßig «Rituale der Erinnerungen», die der Bevölkerung ihre Schuld (in der Nähe des Dorfes gab es einen Steinbruch, wo Internierte bis zur Erschöpfung arbeiten mußten) dauernd vor Augen stellen soll. Erinnern heißt aber nicht zugleich verstehen, und der an einer progressiven Blindheit leidende Dorfschmied Bering fängt besser zu «sehen» an, als er entdeckt, daß die Stadtbewohner in Luxus und Edonismus leben und daß der Marmor aus Moor keineswegs für den Bau von «Tempeln der Erinnerung» dient, sondern für die Ausstattung von Vergnügungspalästen.

Während jedoch der Autor auf geschichtlich-politischer Ebene eher unkritisch bleibt und alles auf einen Zyklus des «ewig Rückkehrenden» zurückführt, erweist sich der Bezug auf ewig waltende Naturgesetze auf kulturell-literarischer Ebene problematisch. Typische Figuren der Heimatliteratur wie der Jäger, der Sammler, die Bergfrau, und herkömmliche Situationen, wie der Gang durch Schnee und Eis, das Volksfest oder die Seefahrt wirken entfremdend, wenn auch ohne die Brutalität Jelineks, doch in einer neuen Form von *cupio dissolvi*. Die Welt Moors ist zum Verschwinden verurteilt, sie ist schon verschwunden, vergessen. (Moor war einst ein mondäner Badeort, der jetzt ganz verödet ist.) Es gibt nicht mehr den Stifterschen Einklang zwischen Mensch und Natur. Die Tiermensen des Dorfes vernichten sich gegenseitig und auch das Leitmotiv des Steines bekommt einen negativen Nachklang. Die Steine stehen nicht mehr für Sicherheit und Solidität, die ganze Landschaft besteht vielmehr aus Kieseln und Staub aus einem ausgebeuteten Steinbruch, in dem die Namen der toten Zwangsarbeiter eingemeißelt sind. Auch der besessene Steinesammler Ambras schafft es nicht, seine chaotische Sammlung, wie sein ganzes Leben, in Ordnung zu bringen. Sein Wohnsitz, die große Villa

²⁶ Zitate aus Christoph Ransmayr: *Morbus Kitahara*, Frankfurt am Main 1997 (1995).

Flora, ist das exakte Gegenteil vom Schloß im *Nachsommer* Stiflers. In Stiflers Utopie hatten Menschen, Tier- und Pflanzenwelt, Natur und Kultur ein perfektes Gleichgewicht erreicht, hier ist dieses Gleichgewicht verloren gegangen. Ambras, der ex-Internierte, der mit Protektion der Alliierten über Moor herrscht, lebt hier isoliert, in einem schmutzigen und äußerst ungeordneten Haushalt, umgeben von kaputten Möbeln, schimmeligen Tapeten und zerfetzten Vorhängen. Die Bibliothek ist ausgeplündert, der Garten verwahrlost und seine einzigen Gefährten, außer Bering und Lili, zwei andere Außenseiter des Dorfes, sind einige extrem scharfe Hunde.

In den angeführten Beispielen werden also die Heimat des Heimatromans so wie die Landschaft der Naturidylle – Themen und Gattungen der «klassischen» österreichischen Literatur – zu einer Anti-Heimat, zu einer häßlichen und bedrohenden Natur, in der die Spuren vergangener Missetaten noch verhängnisvoll vorhanden sind. Auch typische Figuren der habsburgisch-literarischen Ikonographie, wie der Aristokrat, der Journalist, der Jude, der Literat, der Professor, der Heimkehrer, der Künstler bleiben weiterhin Protagonisten. Sie werden aber nicht, oder nur teilweise, in einem nostalgischen und «allgemeinmenschlichen» Ton gezeichnet, vielmehr in Situationen gestellt, in denen jegliche Scheinidylle der Vergangenheit und der Gegenwart aufgehoben wird. Eine ähnlich politische Aktualisierung erfahren die Schauplätze der traditionellen österreichischen Literatur: das Schloß, das Café, das Gasthaus, das Hotel. Sie werden entweder als verfallende Stätten und/oder als Hintergrund für brutale Vorfälle beschrieben. Es überleben die Metapher des «theatrum mundi», das Motiv der Maske, des Rollenspiels, so wie das der Allgegenwart des Todes. Diese Motive sind aber geschichtlich gebettet und mit Themen wie Krieg, Konzentrationslager, Menschenverfolgung, Arisierung, so wie mit aktuellen Fragen wie Umweltverschmutzung, Konsumismus, Migration in Verbindung gesetzt.

Diese dramatische, manchmal grausam-sarkastische, manchmal leidende, manchmal ironische Auseinandersetzung mit der geschichtlichen und kulturellen Vergangenheit, diese «Verfremdung des Tradierten», enthält nicht zuletzt Überlegungen über die eigene Identität und Funktion als Staatsbürger und Schriftsteller. Die vielen direkten und indirekten politischen Stellungnahmen dieser oft als «Nestbeschmutzer» gestempelten Schriftsteller zeigen in Wirklichkeit einen ständigen Bezug, eine widerspruchsvolle Haß-Liebe-Beziehung zur Literatur aus Österreich und zum Österreich-Bild in der Literatur als Teil der eigenen und kollektiven Identität.

Fausto Cercignani
(Milano)

Vivere e domandare. Kafka e la ricerca della verità

Lo “Streben” – quel tendersi e anelare dell’essere umano verso una conoscenza irraggiungibile – vanta una lunga e nobile tradizione nella storia della letteratura di lingua tedesca. Sebbene questo filone giunga fino ai nostri giorni, la critica tende a relegarlo in secoli ormai lontani, quasi che la modernità non potesse mai rifarsi allo “Streben” del Faust goethiano, o confrontarsi con quello del tutto particolare di Lessing.

Eppure c’è, nel primo Novecento, almeno un grande scrittore che ci offre uno “Streben” assolutamente personale, ma certamente non estraneo alla tradizione letteraria di cui si diceva. Questo scrittore è Franz Kafka, noto per i suoi problemi personali – basti pensare alla nevrastenia, all’insonnia, al conflitto con il padre, agli amori infelici e alla tubercolosi – ma soprattutto per i suoi singolarissimi scritti, che appartengono alla straordinaria stagione culturale e letteraria di lingua tedesca a Praga nel periodo che va dal tardo Ottocento fino all’avvento del nazismo – avvento che Kafka non vide, perché morì nel 1924, a circa 41 anni, essendo nato nel 1883.

Kafka può essere collegato al filone dello “Streben” non solo perché nei suoi scritti rappresenta l’inesauribile volontà di conoscenza dell’essere umano, ma anche perché coglie drammaticamente gli aspetti più disperati di quella sfida a un’istanza suprema che sembra farsi gioco dei poveri mortali.

Nel *Faust* goethiano il concetto di “Streben” – strettamente legato alla dimensione artistica – s’impone come anelito di azione e di sfida che produce la ricerca spasmodica di una conoscenza superiore, oppure l’illusione di un sapere terreno che soddisfi l’ansia spirituale dell’uomo: fino al calare di quello che per Faust è l’ultimo sipario, il sipario che suggella la sua vicenda così come ogni cosa che passa, come tutto ciò che è solo «Gleichnis»¹, solo parabola, solo allegoria di una verità superiore, una verità che

¹ «Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis; / Das Unzulängliche, / Hier wird’s Ereignis»

resta indefinita e dunque irraggiungibile – indefinita e irraggiungibile come la conoscenza che potrebbe rivelarla.

La sfida all'irraggiungibile è ancor più esplicita in Lessing, il quale seppe esprimere la tensione continua dello "Streben" nella sua famosa *Controreplica* ai protestanti ortodossi (*Eine Duplik*, 1778), là dove si dichiara pronto a rinunciare a «tutta la verità» (a quella «vera»), in cambio della «spinta sempre viva» verso la verità, e ciò anche a costo di essere indotto a errare in eterno². Se lo "Streben" lessinghiano restò confinata nei tre frammenti che avrebbero dovuto darci il *Faust* illuminista (c. 1758)³, forse fu proprio perché il suo sviluppo avrebbe necessariamente comportato un'esplicita esaltazione dell'irrazionale, di un desiderio inesauribile di conoscenza che, pur di conservarsi, preferisce inseguire incessantemente, quasi prefiggendosi di non raggiungerla mai, la meta della ricerca: quella verità autentica e assoluta che Lessing, nel passo appena citato, attribuisce d'altra parte soltanto a Dio.

Negli scritti di Kafka l'insaziabile sete di sapere si configura come uno "Streben" del tutto particolare, in un contesto assolutamente diverso⁴. Ma

nis; / Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan» – Erich Trunz (cur.), *Goethe. Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*, Monaco, Beck, 1972, vv. 12104-12109.

² «Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit, und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte, und spräche zu mir: wähle! Ich fiele ihm mit Demut in seine Linke, und sagte: Vater gib! die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!» – Herbert G. Göpfert et al. (cur.), *Gotthold Ephraim Lessing. Werke*, Monaco, Hanser, 1970-1979, vol. VIII, p. 33.

³ La datazione dei tre frammenti del *Doktor Faust* rimane controversa. Si veda Herbert G. Göpfert et al. (cur.), *Gotthold Ephraim Lessing. Werke*, Monaco, Hanser, 1970-1979, vol. II, pp. 774-775. Per un attento studio di tutta la questione si legga Hans Henning, *Lessings Faust-Pläne und -Fragmente*, in Peter Boerner e Sydney Johnson (cur.), *Faust through Four Centuries. Retrospect and Analysis – Vierhundert Jahre Faust. Rückblicke und Analyse*, Tübinga, Niemeyer, 1989, pp. 79-90.

⁴ 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 Ottilia 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*

il fondamento è il medesimo, anche perché comporta, come in Lessing, sia una sfida all'istanza superiore, sia quel particolare meccanismo mentale che consente di anelare a un qualcosa che in realtà si preferisce cercare per sempre: non solo perché non si vogliono accettare le condizioni imposte all'uomo da un'entità suprema, ma anche perché si considera lo "Streben" come un qualcosa di inerente alla natura umana. L'uomo non può non voler conoscere la verità, direbbe Kafka, perché questo soltanto significa il suo essere uomo.

Per il grande scrittore praghese, rifiutarsi di accettare le condizioni imposte all'uomo vuol dire rifiutarsi di accettare la "Legge", che è, almeno in parte, la legge mosaica (e dunque divina), ormai dimenticata dall'ebreo occidentale e secolarizzato. E rifiutarsi di accettare la Legge è il grande peccato d'orgoglio e di presunzione che avvicina Kafka a Lessing, anche se nello scrittore praghese il rifiuto viene esercitato nei confronti di un'entità che può assumere, di volta in volta, colorazioni diverse e certamente più complesse.

Lessing, come abbiamo accennato, preferisce scegliere la «spinta sempre viva» verso la verità che la mano sinistra di Dio gli offre piuttosto che «tutta la verità» (quella «vera») che si trova nella mano destra del Creatore⁵. Kafka si rifiuta di superare la soglia che conduce alla Legge e alla verità assoluta. La scelta tra mano destra e mano sinistra di Dio, che in Lessing riassume magistralmente le due possibilità offerte all'uomo, si ripresenta infatti in Kafka come scelta tra il superamento della soglia che conduce alla verità assoluta e il rifiuto più o meno consapevole di varcarla, rifiuto che consente di continuare a domandare.

Il motivo della soglia e del suo superamento ricorre più volte negli scritti di Kafka, proprio perché rappresenta la possibilità/impossibilità di entrare in rapporto con la verità e l'assoluto. In un frammento probabilmente scritto alla fine del 1920, l'io narrante supera il primo guardiano della Legge, poi si spaventa subito e torna indietro, nell'assoluta indifferenza dell'altro, a conferma del fatto che oltrepassare la soglia non dipende da chi la presidia:

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.

⁵ Si veda sopra, alla nota 2.

Superai il primo guardiano. Successivamente mi spaventai, tornai indietro di corsa e dissi al guardiano: “Sono passato di qui mentre eri voltato dall'altra parte”. Il guardiano guardava davanti a sé e taceva. “Certo non avrei dovuto farlo”, dissi. Il guardiano continuava a tacere. “Il tuo silenzio significa che ho il permesso di passare?” ...⁶

Il paradosso kafkiano, qui, consiste nel fatto che la soglia non può essere oltrepassata senza l'autorizzazione del primo guardiano, il quale però si disinteressa della cosa. D'altra parte, avendo oltrepassato la soglia, l'io narrante si sente in colpa e si spaventa, perché varcare quella soglia significa rinunciare alla propria ricerca, significa perdere la possibilità di porre domande.

Ce lo conferma un'annotazione del 1917, nella quale Kafka privilegia in maniera inequivocabile il puro e semplice domandare rispetto al domandare per ricevere risposta:

Prima non capivo perché non ricevevo risposta alla mia domanda, oggi non capisco come potessi credere di poter domandare. Ma certo non lo credevo affatto, domandavo soltanto.⁷

L'uomo è condannato a domandare se sia possibile essere ammessi al cospetto della verità assoluta ed è condannato a non ricevere risposta. Ma c'è di più: l'uomo inganna se stesso convincendosi che l'ostacolo che si frappone tra lui e la Legge sia un guardiano, mentre il vero impedimento è la volontà del singolo di non varcarne la soglia. Scrive Kafka in una breve annotazione del 1920:

Non passare il tuo tempo nella ricerca dell'ostacolo, forse non ce n'è affatto.⁸

⁶ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 359: «Ich überlief den ersten Wächter. Nachträglich erschrak ich, lief wieder zurück und sagte dem Wächter: “Ich bin hier durchgelaufen, während du abgewendet warst”. Der Wächter sah vor sich hin und schwieg. “Ich hätte es wohl nicht tun sollen”, sagte ich. Der Wächter schwieg noch immer. “Bedeutet dein Schweigen die Erlaubnis zu passieren?” ...». Si noti che, per indicare il superamento del primo guardiano, Kafka usa il verbo transitivo *überlaufen* “superare correndo” in senso figurato, allo stesso modo in cui si potrebbe usare per indicare il superamento di un ostacolo («Ich überlief das erste Hindernis»).

⁷ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 43: «Früher begriff ich nicht, warum ich auf meine Frage keine Antwort bekam, heute begreife ich nicht, wie ich glauben konnte, fragen zu können. Aber ich glaubte ja gar nicht, ich fragte nur».

⁸ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 303: «Verbringe nicht die Zeit mit dem Suchen des Hindernisses, vielleicht ist keines da» (si veda anche sopra, alla nota 6).

L'impedimento esterno dunque non esiste, è solo una proiezione di quello interiore, perché varcare la soglia della Legge significherebbe accettarne il dominio e rinunciare alla libertà di tendere perennemente verso la conoscenza assoluta – una rinuncia impossibile tanto per Lessing quanto per Kafka.

Il breve frammento sul guardiano che non dà risposta rappresenta benissimo anche l'enigmaticità dell'universo kafkiano, ma indica soprattutto, come abbiamo visto, che il superamento della soglia dipende in ultima analisi dall'individuo. E ciò è vero anche per il famoso testo intitolato *Davanti alla Legge* (*Vor dem Gesetz*, 1914), che costituisce l'unica parte pubblicata in vita del romanzo *Il Processo* (*Der Prozeß*). Questo lavoro – lasciato incompiuto in alcune sue parti – fu composto tra il 1914 e gli inizi del 1915, ma fu dato alle stampe dall'amico Max Brod solo nel 1925⁹. Sebbene Kafka intendesse offrire al pubblico soltanto la «leggenda» intitolata *Davanti alla Legge*¹⁰ e non tutto il romanzo, è preferibile partire dal contesto in cui l'autore stesso l'ha collocata, e più precisamente dal nono capitolo¹¹, là dove il protagonista – il funzionario di banca Joseph K. – incontra il capellano delle carceri durante una visita al duomo della sua città. Dopo aver invitato Joseph K. a non ingannarsi sul misterioso tribunale che lo ha posto sotto giudizio, l'ecclesiastico si esprime in questo modo:

[...] negli Scritti che introducono alla Legge, di questo inganno si dice: Davanti alla Legge sta un guardaporta [...]¹²

Come si vede subito da questo particolarissimo incipit, la parola chiave è “inganno”, la quale d'altronde denota uno dei motivi fondamentali dell'universo kafkiano. L'inganno che pervade e domina l'universo mondo attraversa infatti in maniera più o meno sotterranea tutta l'opera di Kafka, il quale ce lo presenta di volta in volta in situazioni specifiche, che ten-

⁹ *Der Prozeß*, Berlino, Die Schmiede, 1925. Alcune parti del romanzo, indicate dallo stesso Kafka, sono incomplete. La “leggenda” *Vor dem Gesetz* era già apparsa tre volte durante la vita dell'autore: su «Selbstwehr. Unabhängige Jüdische Wochenschrift» (Praga), IX/34 (07.09.1915), su «Vom jüngsten Tag. Ein Almanach neuer Dichtung», 1916 e infine in *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*, Lipsia, Wolff, 1919, un volumetto di quattordici «piccoli racconti» accolti da Kurt Wolff nella sua collana espressionista *Der jüngste Tag*.

¹⁰ Nel registrare il suo lavoro alla esegesi di *Vor dem Gesetz* (13 dicembre 1914), Kafka si mostra molto soddisfatto della sua «Legende» (*Tagebücher*, 448).

¹¹ Il nono appartiene alla serie dei capitoli che Kafka considerava compiuti.

¹² *Der Prozeß*, 255: «Täusche dich nicht», sagte der Geistliche. “Worin sollte ich mich denn täuschen?” fragte K. “In dem Gericht täuschst du dich”, sagte der Geistliche, “in den einleitenden Schriften zum Gesetz heißt es von dieser Täuschung: Vor dem Gesetz steht ein Türhüter [...]».

dono però a configurarsi come casi concreti e, per così dire, applicativi di un principio universale. Nel nostro caso l'inganno metafisico emerge da una sorta di parabola: la parabola del campagnolo che chiede di entrare nella Legge, si sente rispondere che per ora il permesso non può essergli concesso¹³ e così trascorre tutta la vita seduto presso il portone della Legge aspettando che gli venga consentito l'ingresso¹⁴. Quando ha ormai logorato tutte le sue energie vitali in questa interminabile attesa e nell'insaziabile sete di sapere¹⁵, ecco che, sul punto di morire, «tutte le esperienze di quell'intero periodo si raccolgono nella sua testa in una domanda che non ha mai posto al guardaporta»¹⁶. E la domanda è questa: «“Tutti sicuramente tendono verso la Legge [...] come mai in tutti questi anni nessuno, all'infuori di me, ha chiesto il permesso di entrare?”»¹⁷. La risposta che gli giunge all'orecchio proprio mentre sta morendo è chiarissima, anche perché il guardiano gliela urla da vicino: «“Qui nessun altro poteva ottenere il permesso di entrare, poiché questa entrata era destinata soltanto a te. Ora vado a chiuderla”»¹⁸.

Il commento di Joseph K. è inequivocabile: «Il guardaporta ha dunque ingannato quell'uomo»¹⁹. E certamente *Davanti alla Legge* è anche la parabola dell'inganno universale, delle forze maligne e beffarde che insidiano da sempre l'essere umano. Ma è anche la parabola di chi preferisce logorare la propria esistenza in un incessante domandare invece di trovare il coraggio per varcare quella soglia. Pur vedendo che «il portone che conduce alla Legge è aperto come sempre», il campagnolo preferisce infatti

¹³ *Der Prozeß*, 255-256; cfr. *Erz.*, 120: «Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, daß er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen. “Es ist möglich”, sagt der Türhüter, “jetzt aber nicht”».

¹⁴ *Der Prozeß*, 256; cfr. *Erz.*, 121: «Dort sitzt er Tage und Jahre. Er macht viele Versuche, eingelassen zu werden und ermüdet den Türhüter durch seine Bitten».

¹⁵ *Der Prozeß*, 257; cfr. *Erz.*, 121: «“Was willst du denn jetzt noch wissen?” fragt der Türhüter, “du bist unersättlich”».

¹⁶ *Der Prozeß*, 257; cfr. *Erz.*, 121: «Nun lebt er nicht mehr lange. Vor seinem Tode sammeln sich in seinem Kopfe alle Erfahrungen der ganzen Zeit zu einer Frage, die er bisher an den Türhüter noch nicht gestellt hat».

¹⁷ *Der Prozeß*, 257; cfr. *Erz.*, 121: «“Alle streben doch nach dem Gesetz”, sagt der Mann, “wie kommt es, daß in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat?”».

¹⁸ *Der Prozeß*, 257; cfr. *Erz.*, 121: «“Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn”».

¹⁹ *Der Prozeß*, 257: «“Der Türhüter hat also den Mann getäuscht”».

credere che il guardiano sia un vero ostacolo e decide di non cercare di entrare senza permesso²⁰. E soltanto poco prima di morire riuscirà a distinguere, sia pure a mala pena, lo splendore «che erompe inestinguibile dalla porta della Legge», quello splendore che non ha bisogno né di guardiani né di portavoce²¹.

Ora, il cappellano delle carceri – che pure ha introdotto la narrazione per illustrare il concetto di inganno – fa seguire il suo racconto da una «esegesi»²² che tende a dimostrare l'impossibilità di dare un preciso significato alla leggenda, in quanto ogni tentativo di interpretazione comporta la possibilità che l'esegeta s'inganni. Nonostante le apparenze, le sue sottili disquisizioni finiscono così col ribadire il motivo iniziale, perché l'inganno emerge come principio ordinatore del mondo non solo dalla leggenda, ma anche dalla sua esegesi.

Ogni tentativo di conoscere la verità è dunque ingannevole, e coloro che asseriscono di custodirla devono ricorrere all'inganno per conservare il loro potere. Così il guardiano, che si vanta di essere potentissimo per difendere la propria autorità:

Poiché il portone che conduce alla Legge è aperto come sempre e il guardaporta si fa da parte, l'uomo si china per guardare nell'interno attraverso il portone. Quando se ne accorge, il guardaporta ride e dice: «Se ti attira tanto, provaci pure, nonostante il mio divieto di entrare. Ma bada: io sono potente. E sono soltanto il guardaporta di grado più basso. Di sala in sala, però, ci sono guardaporta, uno più potente dell'altro. Già la vista del terzo non riesco a sopportarla più nemmeno io».²³

²⁰ *Der Prozeß*, 256; cfr. *Erz.*, 120: «Da das Tor zum Gesetz offensteht wie immer und der Türhüter beiseite tritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehen».

²¹ *Der Prozeß*, 257; cfr. *Erz.*, 121: «Schließlich wird sein Augenlicht schwach, und er weiß nicht, ob es um ihn wirklich dunkler wird oder ob ihn nur die Augen täuschen. Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht».

²² Così la chiama lo stesso Kafka nei diari. Si veda sopra, alla nota 10.

²³ *Der Prozeß*, 256; cfr. *Erz.*, 120: «Da das Tor zum Gesetz offensteht wie immer und der Türhüter beiseite tritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehen. Als der Türhüter das merkt, lacht er und sagt: "Wenn es dich so lockt, versuche es doch, trotz meinem Verbot hineinzugehen. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehen aber Türhüter, einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr vertragen"».

La potenza del primo guardiano è forse soltanto millantata, ma ciò che più conta è che, nelle sue parole, c'è un implicito riconoscimento della possibilità che il campagnolo possa varcare la soglia della Legge senza il suo permesso.

Quanto al cappellano delle carceri, egli deve necessariamente difendere il misterioso tribunale di cui fa parte e che ha posto sotto giudizio Joseph K.²⁴. Ma nell'argomentare la sua difesa del guardiano e della Legge, l'ecclesiastico si rivela talmente condizionato dal suo incarico che il protagonista del romanzo non può fare a meno di considerare «desolante» la conclusione dell'esegesi. Perché se davvero non è lecito giudicare il comportamento di un servo della Legge, allora – argomenta a sua volta Joseph K. – «la menzogna viene trasformata in ordine universale»²⁵. Dopo questa constatazione – che si configura come parallela a quella del campagnolo nel momento in cui riceve la sua ultima risposta – Joseph K. dovrà morire. Nel successivo e ultimo capitolo (il decimo) verrà prelevato da due grotteschi individui, condotto in una cava fuori città e lì ucciso «come un cane», con un coltello da macellaio²⁶.

L'esegesi della leggenda conferma dunque la convinzione di Kafka che l'inganno sia l'unica «Legge» possibile, l'unico principio ordinatore che l'uomo possa conoscere. Ma l'intrico delle argomentazioni del cappellano ci riconduce anche alla rappresentazione della possibilità/impossibilità di superare la soglia senza prima averne ottenuto il permesso. Nel riportare l'opinione secondo la quale il guardiano sarebbe «subordinato» al campagnolo, l'ecclesiastico sostiene infatti che, mentre il primo è «legato» alla propria mansione (senza peraltro conoscere «l'interno della Legge»), il secondo è «effettivamente libero», anche perché la «storia non fa parola di

²⁴ Nel capitolo in questione l'appartenenza dell'ecclesiastico al tribunale che ha posto sotto giudizio Joseph K. viene chiarita al di là di ogni dubbio. Si vedano, per es., questi due passi: «[...] obwohl [der Geistliche] selbst zum Gerichte gehörte [...]» (*Der Prozeß*, 255); «[Joseph K.:] “Du bist eine Ausnahme unter allen, die zum Gericht gehören. Ich habe mehr Vertrauen zu dir als zu irgend jemandem von ihnen, so viele ich schon kenne. Mit dir kann ich offen reden”. “Täusche dich nicht”, sagte der Geistliche» (*Der Prozeß*, 255). Il cappellano delle carceri si è presentato come tale («Ich bin der Gefängniskaplan»), *Der Prozeß*, 252) sostenendo di aver convocato Joseph K. nel duomo per parlargli («Ich habe dich hierher rufen lassen», sagte der Geistliche, “um mit dir zu sprechen”), *Der Prozeß*, 252). Di tutto ciò il protagonista non sa nulla, essendosi recato nel duomo per fare da guida a un ospite italiano, che però non si è presentato all'appuntamento.

²⁵ *Der Prozeß*, 264: «“Trübselige Meinung”, sagte K. «Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht».

²⁶ *Der Prozeß*, 272: «“Wie ein Hund!”, sagte [Joseph K.], es war, als sollte die Scham ihn überleben».

alcuna costrizione». Si tratta, come si può vedere, di un ulteriore, implicito riconoscimento della possibilità che il campagnolo possa varcare la soglia della Legge senza il permesso del guardiano. Il campagnolo può infatti andare dove gli pare: «soltanto l'ingresso nella Legge gli è proibito, e per di più da uno solo, dal guardaporta»²⁷. La proibizione si ripresenta dunque ancora una volta come un dato incerto, privo di reale autorità, dovuto soltanto al capriccio di un singolo individuo, bugiardo e beffardo, che nel finale sostiene addirittura di poter chiudere il portone della Legge – portone che invece, recita la leggenda, è sempre spalancato²⁸.

Né va dimenticato che se il comportamento del guardiano – così come quello del cappellano e dei due carnefici – ubbidisce a una logica salda e inattaccabile, è anche vero che questa misteriosa logica non può «resistere a un uomo che vuole vivere»²⁹. Ma né il campagnolo, né Joseph K. (che pronuncia queste parole poco prima di essere ammazzato) vogliono veramente vivere. Piuttosto che accettare l'autorità del tribunale e, con essa, la legge della condizione umana (fatta di colpa e non solo di innocenza), Joseph K. preferisce farsi uccidere come un cane. Piuttosto che sottomettersi alla Legge, superando di slancio la porta spalancata, il campagnolo preferisce logorarsi per tutta la vita ponendo domande a un individuo che non rappresenta un vero e proprio ostacolo per la volontà dell'uomo.

Ora, se l'impedimento esterno non esiste, se è soltanto una proiezione di quello interiore, rifiutarsi di varcare la soglia della Legge significa respingerne il dominio per privilegiare la propria libertà e la propria ricerca. A questo punto, però, sembra giusto domandarsi: ma dove conduce la ricerca di Kafka? Se il *Faust* goethiano si conclude con la constatazione che ogni cosa che passa è solo «Gleichnis»³⁰, solo parabola, solo allegoria di

²⁷ *Der Prozeß*, 261-262: «Man sagt, daß [der Türhüter] das Innere des Gesetzes nicht kennt [...] Daß er den Mann als einen Untergeordneten behandelt, erkennt man aus vielem, das dir noch erinnerlich sein dürfte. Daß er ihm aber tatsächlich untergeordnet ist, soll nach dieser Meinung ebenso deutlich hervorgehen. Vor allem ist der Freie dem Gebundenen übergeordnet. Nun ist der Mann tatsächlich frei, er kann hingehen, wohin er will, nur der Eingang in das Gesetz ist ihm verboten, und überdies nur von einem einzelnen, vom Türhüter. Wenn er sich auf den Schemel seitwärts vom Tor niedersetzt und dort sein Leben lang bleibt, so geschieht dies freiwillig, die Geschichte erzählt von keinem Zwang. Der Türhüter dagegen ist durch sein Amt an seinen Posten gebunden, er darf sich nicht auswärts entfernen, allem Anschein nach aber auch nicht in das Innere gehen, selbst wenn er es wollte».

²⁸ Si veda sopra, alla nota 20.

²⁹ *Der Prozeß*, 272: «Die Logik ist zwar unerschütterlich, aber einem Menschen, der leben will, widersteht sie nicht».

³⁰ Si veda sopra alla nota 1.

una verità superiore indefinita e irraggiungibile, Kafka non può fare a meno di ritornare continuamente, ora con metafore o parabole, ora con l'interpretazione "razionale" (come nell'esegesi del testo *Davanti alla Legge*)³¹, ad un'unica conclusione: per l'uomo la verità è inconoscibile, perché l'uomo è stato esiliato dalla verità.

Ciò implica, per Kafka, l'impossibilità di cogliere non solo la vera essenza della condizione dell'uomo, ma anche l'intima realtà della propria anima, la quale è impenetrabile per l'osservatore e perfino sconosciuta a se stessa. «L'osservatore dell'anima», scrive Kafka, «non può penetrare nell'anima» e «l'anima non sa di sé»³². Il mondo interiore non può dunque essere conosciuto e quindi, scrive ancora Kafka, «ammette soltanto di essere vissuto, non descritto»³³. Se l'artista-scrittore tenta di rappresentarlo, ecco che la verità lo acceca, lasciando appunto intravedere soltanto una luce abbacinante (lo splendore che per un attimo si palesa al campagnolo morrente)³⁴ e la smorfia beffarda di una dimensione umana che sfugge all'eterno tentativo dei mortali: «La nostra arte è un essere abbagliati dalla verità», annota Kafka, «la luce sulla smorfia che si ritrae è vera, nient'altro»³⁵. L'impossibilità di raggiungere la conoscenza riguarda anche la verità dell'universo mondo e della realtà esistenziale dell'uomo, perché al di fuori dell'anima non c'è nient'altro³⁶. Al pari della dimensione interiore, la condizione di tutto il genere umano può dunque essere soltanto vissuta, non conosciuta.

Che cosa resta, allora, a un artista-scrittore che, come Kafka, non crede nelle potenzialità evocative e rivelatrici del linguaggio e nella suggestione lirica? Quale può essere il suo mezzo espressivo quando cerca di cogliere quella verità che lo abbaglia? La risposta più chiara emerge dai suoi testi

³¹ Si veda sopra, alla nota 22.

³² *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 93: «Der Beobachter der Seele kann in die Seele nicht eindringen, wohl aber gibt es einen Randstrich, an dem er sich mit ihr berührt. Die Erkenntnis dieser Berührung ist, daß auch die Seele von sich selbst nicht weiß».

³³ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 72: «Die innere Welt läßt sich nur leben, nicht beschreiben».

³⁴ Si veda sopra, alla nota 21.

³⁵ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 46: «Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendet-Sein: Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht ist wahr, sonst nichts».

³⁶ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 93: «[Die Seele muß] unbekannt bleiben. Das wäre nur dann traurig, wenn es etwas anderes außer der Seele gäbe, aber es gibt nichts anderes».

meglio riusciti, perché in essi Kafka cerca di rappresentare la condizione umana così come lui la vede affidandosi quasi esclusivamente a metafore o parabole, oppure a un'interpretazione "razionale" che, a ben guardare, si configura anch'essa come metafora o parabola. Come abbiamo visto, infatti, il cappellano delle carceri – che ha narrato la leggenda *Davanti alla legge* per illustrare il concetto di inganno – fa seguire il suo racconto da una «esegesi» che tende a dimostrare l'impossibilità di dare un preciso significato alla leggenda stessa, così che l'inganno emerge come principio ordinatore del mondo sia dalla narrazione, sia dal tentativo di spiegarla razionalmente. Non solo la leggenda, in cui domina un'atmosfera del tutto irrealista, ma anche l'esegesi, con le sue argomentazioni "logiche", è dunque una parabola dell'inganno universale e metafisico che pervade il mondo kafkiano.

Kafka ha rappresentato magistralmente la mostruosità di questo inganno in racconti quali *Un medico di campagna* (*Ein Landarzt*)³⁷ e *Il cacciatore Gracco* (*Der Jäger Gracchus*)³⁸, in cui forze imperscrutabili e imprevedibili si manifestano improvvisamente e beffardamente nella vita del singolo riducendolo improvvisamente e senza scampo alla condizione di morto vivente. In questi testi, l'inganno concepito nell'interiorità kafkiana viene proiettato sull'universo mondo e coinvolge l'intera umanità, a prescindere dalla vocazione, dalla professione, dall'atteggiamento o dal comportamento del singolo. Ma in realtà i protagonisti di questi e altri racconti sono particolarissime proiezioni dell'autore, così come il loro mondo rappresenta la dimensione della sua interiorità. L'origine dell'impianto metafisico secondo cui l'inganno è l'unica legge, l'unico principio ordinatore che

³⁷ Probabilmente composto nell'inverno 1916-1917, pubblicato per la prima volta a Lipsia nel 1918 nell'almanacco letterario di Kurt Wolff (già lettore presso la casa editrice Rowohlt) e poi accolto nell'omonimo volumetto di «piccoli racconti» uscito nella collana espressionista *Der jüngste Tag* fondata dal dinamico editore. *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen* (Lipsia, Wolff, 1919) è il secondo volumetto curato dall'autore, che lo dedicò al padre. 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.

³⁸ 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»*).

l'uomo possa conoscere è infatti strettamente legato alla ricerca kafkiana della verità.

«Ci sono soltanto due cose», annota Kafka, «la verità e la menzogna. La verità è indivisibile, non può quindi conoscere se stessa; chi vuole conoscerla, deve essere menzogna»³⁹. Per comprendere appieno questa riflessione bisogna partire da un'altra annotazione, solo apparentemente più oscura: «non c'è un avere», annota Kafka il 24 novembre 1917, «soltanto un essere», soltanto un esistere che nel suo inesorabile scorrere verso la morte sembra quasi desiderare l'ultimo respiro, l'attimo del soffocamento finale⁴⁰. La verità della condizione umana può soltanto essere vissuta, non posseduta. Si può *essere* verità in quanto la si vive, ma non si può *avere* la verità, perché questa è inconoscibile. Per conoscere la verità bisognerebbe essere al di fuori di essa, ma siccome l'uomo vive nella verità e questa è indivisibile, egli è necessariamente escluso dalla conoscenza della sua condizione. Per cercare di conoscere la verità, l'uomo deve per forza uscire dalla verità, e se non è più nella verità, allora è nella menzogna.

Secondo Kafka, l'uomo ha già ricevuto tutto ciò che di positivo potesse ottenere, vale a dire un'esistenza che gli consente di *essere* nella verità senza bisogno di cercarla, senza bisogno di agire. Ma se cerca di *avere* la verità, se cerca di agire, allora scoprirà che il suo destino è quello di fare qualcosa di negativo: «Ci è ancora imposto di compiere il negativo; il positivo ci è già stato dato»⁴¹. L'uomo ha già ricevuto tutto ciò che può avere, vale a dire la possibilità di vivere la verità, non di averla. In termini biblici, ciò significa che colui che agisce sfidando i limiti umani vorrebbe di nuovo mangiare dall'Albero della Conoscenza, vale a dire dall'albero che infonde la capacità (riservata soltanto a Dio) di stabilire la distinzione tra bene e male. Ma l'uomo è stato esiliato in un mondo in cui è possibile soltanto vivere la verità e dove ogni originaria conoscenza della verità assoluta è stata cancellata. L'esilio è dovuto al fatto che, con il peccato originale (il tentativo di usurpare un privilegio riservato a Dio), l'uomo non solo ha disobbedito, ma si è anche avvicinato pericolosamente agli attributi divini: onniscienza e immortalità. Se avesse mangiato anche i frutti dell'Albero della Vita dopo aver gustato i frutti dell'Albero della Conoscenza, sarebbe infatti di-

³⁹ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 99: «Es gibt nur zweierlei: Wahrheit und Lüge. / Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen; wer sie erkennen will, muß Lüge sein».

⁴⁰ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 42: «Es gibt kein Haben, nur ein Sein, nur ein nach letztem Atem, nach Ersticken verlangendes Sein».

⁴¹ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 42: «Das Negative zu tun, ist uns noch auferlegt; das Positive ist uns schon gegeben».

ventato del tutto simile a Dio. Il primo libro della Bibbia non lascia dubbi a questo proposito:

Il Signore Iddio disse allora: “Ecco che l’uomo, per la conoscenza del bene e del male, è diventato come uno di noi. Ora egli non stenda più la mano e non prenda anche dall’Albero della Vita, mangiandone e vivendo per sempre!”⁴²

Queste le parole che precedono la cacciata dell’uomo dal giardino dell’Eden. Nel riprenderle, Kafka non solo tende a sminuire l’importanza del peccato originale, ma giunge perfino a dire che l’uomo si ritrova nella sua condizione di peccatore anche perché non ha ancora mangiato dell’Albero della Vita:

Perché ci lamentiamo per il peccato originale? Non per causa sua siamo stati cacciati dal Paradiso, bensì per l’Albero della Vita, perché non ne mangiassimo.

Siamo peccatori non solo perché abbiamo mangiato dall’Albero della Conoscenza, ma anche perché non abbiamo ancora mangiato dall’Albero della Vita. La condizione in cui ci troviamo è di peccato, a prescindere dalla colpa.⁴³

I due alberi della tradizione biblica servono a Kafka anche per ritornare sul concetto di verità. La contrapposizione, qui, non è più tra verità e menzogna, bensì tra due diversi tipi di verità: la verità di chi agisce nella ricerca di un sapere assoluto che viene soltanto dall’Albero della Conoscenza, e la verità di chi riposa tranquillo in una dimensione che conosce soltanto il bene, magari nell’attesa di un aldilà in cui potrà godere dell’immortalità che viene dall’Albero della Vita. Per il breve arco della sua esistenza l’uomo kafkiano possiede veramente solo la prima verità, dal momento che la seconda gli appare soltanto come intuizione fugace. L’unica sua consolazione è che la seconda appartiene all’eternità, così che la prima si estingue nella sua luce:

Ci sono per noi due specie di verità, così come sono rappresentate dall’Albero della Conoscenza e dall’Albero della Vita. La verità di chi

⁴² Genesi 3, 22-23.

⁴³ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 48: «Warum klagen wir wegen des Sündenfalles? Nicht seinetwegen sind wir aus dem Paradiese vertrieben worden, sondern wegen des Baumes des Lebens, damit wir nicht von ihm essen». E subito dopo: «Wir sind nicht nur deshalb sündig, weil wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, sondern auch deshalb, weil wir vom Baum des Lebens noch nicht gegessen haben. Sündig ist der Stand, in dem wir uns befinden, unabhängig von Schuld».

agisce e la verità di chi riposa. Nella prima il bene si divide dal male, la seconda non è altro che il bene stesso, essa non sa né del bene né del male. La prima verità ci è data veramente, la seconda in forma di presagio. Questa è la visione triste. Quella lieta è che la prima verità appartiene all'attimo, la seconda appartiene all'eternità; perciò la prima verità si estingue in effetti nella luce della seconda.⁴⁴

In questo passo si potrebbe scorgere una sorta di consolazione perfino per colui che cerca incessantemente senza mai trovare, per colui che, come ormai sappiamo, si contrappone nettamente a chi accetta di vivere la vita così com'è, senza rifiutare la Legge della condizione umana.

Ma il concetto dominante nell'opera di Kafka è che l'uomo ha due sole modalità di esistenza: essere nella verità oppure essere nella menzogna. E dal momento che Kafka cerca incessantemente la verità, ecco che il suo mondo è, per forza di cose, il mondo della menzogna e dell'inganno, di un inganno che, nella sua prospettiva, potrà coinvolgere tutti, anche coloro che hanno accettato di vivere semplicemente nella verità, senza mai cercarla, senza mai sottrarsi al dominio di una Legge che tutto regola e che tutto "spiega".

Cercare di sottrarsi a questa Legge significa, lo ricordiamo, indugiare davanti a una porta aperta, così come fa il campagnolo nella leggenda kafkiana. Cercare di sottrarsi a questa Legge vuol dire, in altre parole, non capire che esiste, sì, una meta, la verità ultima, ma che non esiste una via per raggiungerla. «C'è una meta», ha scritto Kafka, «ma nessuna via; ciò che noi chiamiamo via è indugiare»⁴⁵.

⁴⁴ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 109: «Es gibt für uns zweierlei Wahrheit, so wie sie dargestellt wird durch den Baum der Erkenntnis und den Baum des Lebens. Die Wahrheit des Tätigen und die Wahrheit des Ruhenden. In der ersten teilt sich das Gute vom Bösen, die zweite ist nichts anderes als das Gute selbst, sie weiß weder vom Guten noch vom Bösen. Die erste Wahrheit ist uns wirklich gegeben, die zweite ahnungsweise. Das ist die traurige Anblick. Der fröhliche ist, daß die erste Wahrheit dem Augenblick, die zweite der Ewigkeit gehört, deshalb verlischt auch die erste Wahrheit im Licht der zweiten».

⁴⁵ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, 42: «Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern».

Evelyne Polt-Heinzl
(Wien)

*Der österreichische Autor Walter Toman
Eine Einladung zur Wiederentdeckung*

Wenn man bei literarisch Interessierten, die die Nachkriegszeit bewusst miterlebt haben, den Namen Walter Toman erwähnt, lautet eine häufige Reaktion etwa so: Seine Arbeiten haben mir gefallen, ich hab ihn geschätzt, aber dann nichts mehr von ihm gehört, was ist aus ihm geworden? Versucht man Antwort auf diese Fragen in einschlägigen Literaturgeschichten zu suchen, erfährt man zumeist nicht sehr viel mehr. Von elf Hinweisen auf Walter Toman im Register der zwölfbändigen *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart* sind acht bloße (zumeist aufzählende) Erwähnungen. Seiner Prosa ist ein schmaler Absatz gewidmet, der Lyrik knapp eineinhalb Seiten. Generell finden seine Gedichte eher Erwähnung als seine Prosa, gelten sie doch als eine der spärlichen Spuren der sogenannten Trümmerliteratur in Österreich. Albert Berger, der das hohle Pathos vieler Gedichte der jungen AutorInnen der Nachkriegszeit untersuchte, bezeichnet Walter Toman als den «am wenigsten "lyrische(n)" Lyriker dieser Generation», dessen Gedichte mit ihrer illusionslosen, veristischen Sprache jede Beschwichtigung abwehren. «[...] bei ihm reimt sich nichts, und in seinen Gedichten ist die zerstörende Gewalt der Vergangenheit festgehalten, in einer Art Lyrik des Absurden»¹. Größere literaturwissenschaftliche Arbeiten über Walter Toman gibt es im deutschen Sprachraum bislang kaum; die einzige umfangreichere Arbeit über den Autor Toman ist eine (unpublizierte) Dissertation aus dem Jahr 1975, entstanden an der Universität von Padua².

¹ Albert Berger: Schwieriges Erwachen. Zur Lyrik der jungen Generation in den ersten Nachkriegsjahren (1945-1948). In: *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. Hrsg.: Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei, Hubert Lengauer. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1984, S. 190-206, S. 201.

² Helmut Kiem: *Beitrag zur Kritik Walter Tomans*. Padua: Univ. Diss., 1974/75.

Ein Grund für diese relativ geringe literarhistorische Präsenz ist sicher in lebensgeschichtlichen Zusammenhängen zu suchen. Von Anfang an lag Walter Tomans Arbeitsschwerpunkt weniger im literarischen denn im wissenschaftlichen Bereich. Mit 18 Jahren, ein halbes Jahr nach der Matura zum Militärdienst eingezogen, kehrte er nach einer schweren Verwundung 1942 nach Wien zurück, wo er ein Psychologiestudium begann und bereits 1944 abschloss. Nach 1945 war er als Assistent bei Hubert Rohracher am Wiederaufbau des Psychologischen Instituts der Universität Wien wesentlich mitbeteiligt und betreute experimentelle Übungen zu Allgemeiner und Persönlichkeitspsychologie. Bereits im Studienjahr 1947/48 nahm Walter Toman die Möglichkeit wahr, in Form eines Visiting Scholarship der Carl-Schurz-Stiftung (Philadelphia) ein Jahr in den USA zu verbringen. Für einen jungen Intellektuellen aus einem zerstörten Land, das durch sieben Jahre von der internationalen geistigen Entwicklung hermetisch abgeschlossen war, eröffnete dieser Studienaufenthalt ungeahnte Horizonte. Nicht zuletzt durch die Massenemigration europäischer Intellektueller und durch eine von Faschismus und Kriegshandlungen im eigenen Land ungebrochene Entwicklung bot die USA ein geistiges Klima von beeindruckender Vielfalt. Abgesehen von der enormen intellektuellen Bereicherung war es schließlich auch dieser frühe Amerikakontakt, der Walter Toman nach seiner Habilitation 1951 und dem Bruch mit Rohracher, der das zunehmende Interesse seines Schülers an Psychotherapie und Psychoanalyse ablehnte, zu einer Berufung an die Harvard Universität, Boston, durch Gordon Allport und Harry Murray verhalf. 1954 holte ihn Abe Maslow dann an die Brandeis Universität, Boston, und insgesamt wurde ein zwölfjähriger Amerika-Aufenthalt daraus. Erst im Jahr 1963 kehrte Toman als Professor für Psychologie an die Universität Erlangen und damit zumindest nach Europa, wenn auch nicht eigentlich nach Österreich, zurück, obwohl er zwischendurch immer wieder bei seiner zum Teil nach Wien übersiedelten Familie lebte. Auch nach seiner Emeritierung bis zu seinem Tod am 28. September 2003 hatte Walter Toman abwechselnd in Erlangen und Wien seine Lebensschwerpunkte.

Walter Tomans erfolgreiche Karriere als Wissenschaftler – bereits 1953 erhielt er den Förderungspreis der Stadt Wien für Beiträge zur Einführung wissenschaftlicher Methodik in die Tiefenpsychologie, 1961 erschien sein erfolgreichstes wissenschaftliches Werk *Family Constellation* (deutsch *Familienkonstellationen*, 1965)³ – bedeutete einen schroffen Kontinuitätsbruch in

³ Für die wissenschaftlichen Publikationen Walter Tomans vgl. Psychologie und komplexe Lebenswirklichkeit. – Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Toman. Hrsg.:

seiner Entwicklung als österreichischer Schriftsteller. Der langjährige Auslandsaufenthalt impliziert einen Verlust an Kontakten, ein Abgeschnittensein von den kulturellen Entwicklungen im eigenen Land und auch eine wachsende Distanz zur Muttersprache. Schon für die unmittelbare Nachkriegszeit gilt, dass das persönliche Zeitbudget zu einem großen Teil vom wissenschaftlichen Arbeitszusammenhang okkupiert war, dass sowohl die eigene literarische Tätigkeit wie auch die Verständigung mit schreibenden KollegInnen, die Teilnahme am kulturellen Leben allgemein als Freizeitbeschäftigung konzipiert bleiben musste. Allerdings war der akademische Bereich in dieser Zeit nicht selten auch der Ort, wo sich die junge, geistig ausgehungerte Schriftstellergeneration traf, wo man gemeinsam Neues entdeckte und diskutierte, wobei die Interessengebiete weit gesteckt waren und von großer Offenheit zeugen. Literarisches und Literaturtheoretisches faszinierte ebenso wie Wissenschaftstheorie, Philosophie und Mathematik. Nicht nur im *Café Raimund*, im *Strobkoffer* oder im *Ha-welka* traf man sich, sondern eben auch in Seminaren und Kollegien. Hertha Kräftner war Studentin an Walter Tomans Institut, mit Ingeborg Bachmann besuchte er mathematisch-philosophische Veranstaltungen im Institut für Wissenschaft und Kunst, sein Büro stand der Redaktion des Bandes *Das tägliche Bemühen*⁴, einer der ersten Anthologien der Jungen nach 1945, zur Verfügung. Sowohl aus diesen persönlichen Kontakten wie auch aus seiner Bibliografie gewinnt man entgegen seiner Selbstaussage «Ich war nicht in der Literatur zu Hause – ich habe sie eher nur genossen, wie ein Schmetterling»⁵, das Bild eines durchaus im Zentrum des literarischen Geschehens stehenden Jungautors. 1950 erhält Walter Toman mit dem Lyrikpreis der Zeitschrift *Lynkeus* seine erste Auszeichnung, im November des selben Jahres nimmt er an den ersten St. Veiter Literaturtagen teil, bereits 1951 erscheint sein erster Erzählband in der von Hans Weigel betreuten Reihe des Jungbrunnen Verlages *Junge österreichische Autoren*, dem ein Jahr darauf ein Band im angesehenen Münchner Biederstein Verlag folgt; seine Gedichte und Erzählungen sind in allen einschlägigen Anthologien und Literaturzeitschriften der Zeit zu finden. Bereits im Dezember

Walter F. Kugemann, Siegfried Preiser, Klaus A. Schneewind. Göttingen, Toronto, Zürich: Verlag für Psychologie Dr. C. J. Hogrefe, 1985, S. 393 – 398 (enthält eine komplette Bibliografie bis 1985); Psychologie in Selbstdarstellungen. Band 3. Hrsg.: Ernst G. Wehner. Bern, Göttingen, Toronto: Verlag Hans Huber, 1992, S. 329-365.

⁴ Das tägliche Bemühen. Gedichte österreichischer Hochschüler. Hrsg.: Kulturreferat der Österreichischen Hochschülerschaft. Wien: Europäischer Verlag, (o. J.).

⁵ Evelyne Polt-Heinzl: Gespräch mit Walter Toman. Baden, 16.4.1992. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien. DST-TK:3429.

1948 würdigte Adelbert Muhr den Lyriker Toman mit dem Ausruf «Ich wage es zu sagen: seit Werfel ist kein Dichter in Österreich, der diese bannende Suggestion hat»⁶. 1951 zählt ihn Hans M. Loew, Herausgeber der 1947 erschienenen Anthologie *Die Sammlung. Junge Lyrik aus Österreich*, gemeinsam mit Milo Dor und Christine Busta zu den schon etablierten AutorInnen der jungen Generation⁷.

Dass sich in der Literaturgeschichte bislang trotzdem nur relativ spärliche Spuren von Walter Toman finden, ist unabhängig von den lebensgeschichtlichen Besonderheiten zu einem Teil auch eine Folge der selektiven Wahrnehmung der Literatur der fünfziger Jahre. Vielen Vertretern der jungen Generation dieser Zeit war bis heute «noch keine Auferstehung aus dem Grab der Jahre gegönnt»⁸. Abgesehen von der epigonalen Fortführung der sogenannten österreichischen Tradition, verkörpert vom Großteil der Staatspreisträger der fünfziger Jahre (Franz Nabl, Max Mell, Rudolf Henz), präsentiert sich die Literatur dieser Zeit in der Rückschau als «lange Rollbahn für den mächtigen Aufstieg»⁹ der geschmähten Avantgarde in den sechziger und siebziger Jahren (H. C. Artmann, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker und die später so benannte *Wiener Gruppe*). Ihre literarhistorische Position ist mittlerweile ebenso gesichert wie jene von Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Paul Celan oder Heimito von Doderer. Damals wie heute jedoch kaum beachtet bleibt eine Gruppe junger AutorInnen, zu denen etwa Hertha Kräftner, Otto Laaber, René Altmann, Walter Buchebener und auch Walter Toman zählen. Sie waren weniger am (Sprach)Experiment orientiert denn an einer ungeschönten Verarbeitung der Kriegs- und Nachkriegsrealität aus eigenem Erleben. Ihre Gedichte und Prosaskizzen erschienen, soweit überhaupt gedruckt, verstreut in Anthologien und meist kleinen bis kleinsten Literaturzeitschriften. Bis heute sind ihre Werke zum Teil (mit Ausnahme Hertha Kräftners) kaum ediert und nur schwer zugänglich. Sie scheinen nicht ins Bild der fünfziger Jahre zu passen, obgleich sich in ihren Texten das Zeitgefühl und die Lebensrealität jenseits offizieller Euphemismen und posthumer Idyllisierung häufig viel unmittelbarer und unverfälschter ausdrückt als in vielen Werken des literarischen Kanons.

⁶ Adelbert Muhr: Österreichische Lyrik seit 1945. In: Die Zeit. Halbmonatsschrift für Kunst, Kultur und Politik. H. 16. 15.12.1948, S. 21-23, S. 22.

⁷ Hans M. Loew: Der begabte Einzelgänger. In: Der Student. April 1951, S. 65.

⁸ Wendelin Schmidt-Dengler: Gelerntes Verdrängen. Zu einem Verhaltensmuster in der österreichischen Literaturwissenschaft nach 1945. In: Freibord. Jg. 12, H. 57. 1987 (1/1987), S. 7-18, S. 18.

⁹ Ebda, S. 11.

Die Tendenz zu kleinen literarischen Formen ergab sich einerseits, weil ihnen oft nur kurze Zeit zum Schreiben blieb, sei es aus beruflich-existentialen Gründen wie bei Walter Toman oder aufgrund ihres frühen Todes: Hertha Kräftner beging 23jährig Selbstmord, Walter Buchebner mit 35, Otto Laaber mit 39, Gerhard Fritsch mit 55, René Altmann starb mit 49 Jahren. Zum anderen scheiterten größere Projekte vielfach auch am geistigen Klima, das sie in Mutlosigkeit und Resignation verstummen ließ. Es bedarf einer enormen Kraft und Selbstsicherheit, sein Leben ausschließlich literarischer Tätigkeit zu widmen in einem sozialen Milieu, das für die Erzeugnisse dieser Bemühungen so sichtlich kein Interesse hat wie das Klima des wirtschaftlichen Wiederaufbaus für die Literatur dieser jungen AutorInnen.

Da ihnen Buchpublikationen zumindest vorerst in der Regel verschlossen blieben, waren sie vor allem auf Literaturzeitschriften und Anthologieprojekte, allmählich auch auf den Hörfunk verwiesen. Literaturzeitschriften wie der von Otto Basil 1945 bis 1948 herausgegebene *Plan* oder *das silberboot* (1946 bis 1952) von Ernst Schönwiese spielten in den unmittelbaren Nachkriegsjahren auch bei der Abdeckung des enormen Informationsdefizits über internationale Kunstentwicklungen eine zentrale Rolle. Jahrelang war man zuerst im Austrofaschismus und dann unter dem Faschismus von der Moderne abgeschlossen gewesen, die ausschließlich im Ausland stattfand. Die in der NS-Zeit verbotenen und verfemten künstlerischen Bewegungen waren der jungen Generation weitgehend unbekannt. 1957 schildert der heute ebenfalls vergessene Hanns Weissenborn (Jahrgang 1932) die atemlose Begeisterung und Spannung, mit der man daran ging, jede Art moderner Kunst zu rezipieren:

[...] nach Kriegsende wurden plötzlich die Schleusen geöffnet, wir erfuhren, was inzwischen außerhalb vorgegangen war. Die meisten von uns lasen zum ersten Male ausländische Autoren der letzten zwanzig, dreißig Jahre. Zum ersten Male aber auch die deutsche und österreichische Lyrik des Expressionismus, des Dadaismus, des Surrealismus. Wir lernten T. S. Eliot kennen, Paul Eluard, Louis Aragon, Federico Garcia Lorca, Pablo Neruda, Stramm, Benn und Trakl und die Lasker-Schüler, und die vielen anderen, von deren Existenz uns bis dahin nichts bekannt war.¹⁰

¹⁰ Hanns Weissenborn: Jenseits der Plakate. Österreichs junge Lyrik. In: Continuum. Zur Kunst Österreichs in der Mitte des 20. Jahrhundert. Hrsg.: Institut zur Förderung der Künste in Österreich. Wien: Rosenbaum, 1957, S. 146-175, S. 149.

1947 bis 1953 organisierte der Österreichischen PEN-Club eine Nachwuchsaktion für junge AutorInnen, geleitet von Hermann Hakel, der unter anderem Ingeborg Bachmann, Gerhard Fritsch, Marlen Haushofer und Hertha Kräftner entdeckte und förderte. 1948 bis 1951 gab Hakel die Zeitschrift *Lynkeus* heraus, in der Jeannie Ebner, Hertha Kräftner und auch Walter Toman publizierten. Von 1950 bis 1952 erschienen drei Folgen der Lyriksammlung *Tür an Tür*, ediert von Rudolf Felmayer, der bereits im *Plan* eine Rubrik *Junge Lyriker* betreut hatte. Dieses engagierte Anthologieprojekt versuchte einen Überblick zu bieten über das – entgegen der häufig ventilierten These von der Erschöpfung der Talente und trotz der gewaltsamen Dezimierung der kulturellen Intelligenz durch Faschismus, Exil und Krieg – enorme Reservoir an jungen künstlerischen Begabungen. Heute sind diese Bände eine gesuchte Fundgrube für Erstveröffentlichungen vieler mittlerweile renommierter österreichischer NachkriegsautorInnen ebenso wie für jene SchriftstellerInnen, die noch immer auf ihre Entdeckung warten. 1951 legte auch Hans Weigel den ersten Band seines bis 1956 existierenden Jahrbuchs *Stimmen der Gegenwart* vor, wo von Ernst Jandl bis Thomas Bernhard eine Vielzahl österreichischer AutorInnen frühe Texte publizierten.

Als Walter Toman nach 1945 literarische Arbeiten zu veröffentlichen begann – bis 1946 entstand vorwiegend Lyrik, in der Folge zunehmend Kurzprosa –, waren es genau die hier aufgezählten Publikationen und Initiativen, die ihm dafür zur Verfügung standen. Seine Texte erschienen im *Lynkeus*, im *Plan*, in den ab 1946 vom Unterrichtsministerium finanzierten Zeitschrift des Theaters der Jugend *Neue Wege*, in den frühen Anthologien ebenso wie in Hans Weigels *Stimmen der Gegenwart* (1951, 1952, 1954, 1956) und den Lyriksammlungen *Tür an Tür* (1950, 1951), die Rudolf Felmayer herausgab, der ihn «überhaupt ermuntert hat, Gedichte zu machen»¹¹. Wichtig wurde auch die Bekanntschaft mit Heimito von Doderer, «der eigentlich verantwortlich dafür ist, dass bei Biederstein ein Erzählungenband von mir erschien. Doderer (kam) bei einer Lesung, in der Eisenreich und ich und andere vorgelesen haben, auf mich zu und hat gesagt, er glaubt, das wäre bei Biederstein unterzubringen»¹². Auch für den Geschenkband zu Heimito von Doderers 60. Geburtstag, dessen Entstehung Hans Weigel betreute, schrieb Walter Toman einen Beitrag¹³.

¹¹ Viktor Suchy: Gespräch mit Walter Toman. Wien, 8.3.1972. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien. DST TB 265.A.1.

¹² Evelyne Polt-Heinzl: Gespräch mit Walter Toman, 1992, a. a. O.

¹³ Vgl. dazu: Hans Weigel: In memoriam. Graz: Styria, 1979, S. 11f.

Insgesamt umfasst Walter Tomans literarisches Werk neben der im Band *Distelvolk* (1955) gesammelten Lyrik der Frühzeit, dem Kurzroman *Das Dorf mit dem Drachen* (1959)¹⁴ und einem weiteren unveröffentlichten Kurzroman, etwa 200, zum Teil bis heute nicht publizierte Erzählungen und Prosaskizzen¹⁵. 23 davon erschienen Anfang der fünfziger Jahren in zwei kleinen Bänden *Die eigenwillige Kamera* (1951) und *Busse's Welttheater* (1952)¹⁶, die rasch wieder vergriffen waren. Während Walter Tomans Amerika-Aufenthalt wurde eine Reihe seiner Prosaarbeiten in englischer Übersetzung präsentiert¹⁷ und 1994 folgte im österreichischen Deuticke Verlag ein Sammelband mit 33, zum Teil erstveröffentlichten Erzählungen¹⁸. In den neunziger Jahren erschienen zwei Bände mit erzählerisch verarbeiteten Episoden zu alltagspraktisch orientierten psychotherapeutischen Fallgeschichten¹⁹. Dass bis heute das Interesse an seinen Texten nie ganz versiegt ist, belegt die Tatsache, dass seine Arbeiten aus den fünfziger Jahren immer wieder in Anthologien und Zeitschriften abgedruckt werden²⁰.

¹⁴ *Distelvolk*. Gedichte. Ill.: Gerhard Swoboda. Wien, München, Basel: Kurt Desch, 1955; *Das Dorf mit dem Drachen*. Ein kleiner Roman. Wien: Bergland Verlag, 1959. (Neue Dichtung aus Österreich. 57/58).

¹⁵ Die unveröffentlichten Texte befinden sich in der Handschriftensammlung der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien.

¹⁶ *Die eigenwillige Kamera*. Ill.: Kurt Absolon. Wien: Jungbrunnen, (1951). (Junge österreichische Autoren. 4); *Busse's Welttheater*. Ill.: Paul Flora. München: Biederstein, 1952.

¹⁷ *A Kindly Contagion*. Übers.: Harry Zohn. Ill.: Walter Lorraine. Indianapolis, New York: Bobbs-Merrill-Sams, 1959; *Chicago Review*. Jg. 10. 1956. H. 3; Jg. 11. 1957. H. 1 und 2; Jg. 12. 1958. H. 2, S. 75-81; *Folio*. Jg. 3. 1965. H. 2, S. 3-12, alle in der Übersetzung von Harry Zohn.

¹⁸ Walter Toman: *Heilsame Abstände*. Hrsg., Vorw.: Evelyne Polt-Heinzl. Wien: Deuticke, 1994.

¹⁹ *Psychotherapie im Alltag*. Vierzehn Episoden. München: C. H. Beck, 1991. (Beck'sche Reihe. 438); *Notrufe*. Zehn Geschichten aus der psychotherapeutischen Praxis. München: C. H. Beck, 1994. (Beck'sche Reihe. 1066).

²⁰ Zum Beispiel: *Zeit und Ewigkeit*. Tausend Jahre österreichische Lyrik. Hrsg., eingel.: Joachim Schondorff. Nachw.: Heinz Politzer. Düsseldorf: Claassen, 1978, (2. völlig neu bearb., erw. Auflage 1980); *Verlassener Horizont*. Österreichische Lyrik aus vier Jahrzehnten. Hrsg.: Hugo Huppert, Roland Links. Berlin: Volk und Welt, 1980; *Liebe und Tod in Wien*. Geschichten aus einer Stadt. Hrsg.: Jean Gyory. Frankfurt/M.: Insel, 1987 und 1992. (Insel Taschenbuch. 815); *Neue Stimmen der Gegenwart*. Texte österreichischer Autoren. Hrsg.: Wolfgang Harranth. Wien, Stuttgart: K. Thienemanns Verlag, Edition Weitbrecht, 1991; Zur ausführlichen Bibliografie vgl. Walter Toman: *Heilsame Abstände*, 1994, a. a. O., S. 189-197.

Was die Faszination der Erzählungen Walter Tomans ausmacht, ist vielleicht die spezifische Mischung aus Zeittypik in Motivwahl und Technik und der beharrlich und unpräventiös gestellten Frage nach dem Wie und Warum menschlichen Verhaltens. Deutlich bleibt das rationale Erkenntnisinteresse des Psychologen immer präsent, wobei eine Einflussnahme aber auch in die andere Richtung wirksam wurde. Walter Toman über sich selbst: «Meine literarischen Interessen, die mich in meinen wissenschaftlichen Ambitionen all die Jahre wie eine Ausgleichsbeschäftigung begleitet hatten [...] bewirkten [...] unter anderem eine allmähliche Verlagerung meiner psychologischen Interessen in die Bereiche der Motivation und Motivationsentwicklung des Menschen»²¹.

Charakteristisch für einen Großteil seiner Erzählungen ist ein Moment des Absurden, Irrationalen, das sich als Reflex der zeittypischen Surrealismusrezeption in vielen Prosatexten der fünfziger Jahre findet, die häufig nach einem vergleichbaren Muster funktionieren. In meist banale, mit großer Nüchternheit und Genauigkeit beschriebene Alltagsszenen tritt plötzlich etwas Ungewöhnliches, Absurdes, sei es ein seltsames Geschehen oder eine absolut unerwartete Reaktion des Helden. Dabei kann man an Erzählungen von Ilse Aichinger (*Der Gefesselte*), Hertha Kräftner (*Die Baumschneider*) und Marlen Haushofer (*Die Entfremdung*) ebenso denken wie an *Die Mannequins des Ibykus* von Ingeborg Bachmann oder die Skizzen aus Thomas Bernhards *Ereignisse* (entstanden 1957, veröffentlicht 1969). Von den neu einströmenden Kunstrichtungen der Moderne der ersten Jahrhunderthälfte beeinflusste der Surrealismus die österreichischen Autoren zweifellos am nachhaltigsten. In der Malerei wie in der Literatur eroberten sich die österreichischen KünstlerInnen eine magische Bilderwelt, die den Bezug zur Realität nie ganz aufgab, sondern sie schillernd und häufig vieldeutig überhöhte. Darin liegen auch Stärke und zugleich Grenze dieser Variante der österreichischen Surrealismusrezeption und -aneignung. Das Surreale steht hier nie für eine «Para-Realität», die assoziativ aus dem Unbewussten des Künstlers erwächst und außerhalb rationaler Kausalzusammenhänge steht, es bleibt vielmehr ins Phantastische gesteigerte Realität. Die einzelnen Bilder sind surreal, doch dahinter verbergen sich rational gesetzte Aussagen und Urteile über Realität, verschlüsselt und schillernd, aber bewusst gesteuert und mit konkretem Bezug zu einer sichtbaren bzw. entschlüsselbaren Aussageintention. Jedes scheinbar frei gesetzte Symbol trägt eine Nachricht.

²¹ Psychologie in Selbstdarstellungen, 1992, a. a. O., S. 335.

Befragt nach bedeutenden künstlerischen Eindrücken, nennt Walter Toman die Vertreter der *Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, die eben nicht surrealistisch war, aber Verfremdungseffekte durch absurde Elemente setzte. Ohne Zögern bestätigt er das Bestehen von «Querverbindungen» und «eine starke Affinität» zu den Arbeiten von Hausner, Lehmden, Fuchs und Hutter²², obwohl er sonst die Frage nach Vorbildern zurückweist. Das gilt auch für die häufig vermuteten Vorbildfiguren Brecht (für die Lyrik) und Kafka (für die Prosa), die er alle erst spät kennen gelernt und auch dann nur vereinzelt gelesen habe²³. Dass die eigene Produktion zumindest zu einem Teil der Rezeption jener Autoren voranging, die sich dem Literaturhistoriker im nachhinein so selbstverständlich als Referenzfiguren aufdrängen, verdeutlicht die Rolle des Zeitstils als Stimulus, der sich Werken auch ohne bewusste Reflexion des Autors einschreibt.

Der Handlungsauftritt der meisten Erzählungen Walter Tomans ist betont lapidar: Ein Besuch bei Freunden, ein Spaziergang durch die Stadt, eine falsch gehende Uhr. An einem bestimmten Punkt kippt die gewohnte Perspektive, die Handlung schlägt ins Absurde um, ohne dass diese zweite, irrationale Ebene in Sprache und Darbietungsgestus irgendwie abgehoben wäre. Ein Eisberg schwimmt die Donau entlang (*Der Eisberg*²⁴), auf Fotografien ist nie das fotografierte Objekt, sondern der Fotograf abgebildet (*Die eigenwillige Kamera*), geheimnisvolle Doppelgänger tauchen auf und leben das Leben des gedoppelten Paares perfekt weiter (*Die Doppelgänger*), dem erwachenden Bürofräulein erscheint die eigene Kündigung als Bilderstory an der Zimmerdecke (*Das Mädchen, das an diesem Morgen*), realer Wohnraumangel wird mit organisiertem Sprengstoffeinsatz abgeholfen (*Das Scheffelhaus*), ein kleiner Angestellter hält den Lauf der Sonne an (*Der Wundertag*), Menschen fliegen zugeworfenen Semmeln nach (*Vom Balkon meines Hotels*). All das wird im distanzierten Berichtston der völlig unspektakulären Exposition und mit ungebrochener Liebe zum Alltagsdetail geschildert. Mit ihrem leicht fasslichen Ton und einer klaren Struktur kommen die Texte formal der amerikanischen short story nahe. Sie leben von einem «zentralen Einfall skurril-surrealer Natur [...], der geradlinig weiterentwickelt wird; die Pointierung ist schwebend, bei aller Unwahrscheinlichkeit der Ereignisse wahrt Toman [...] die realistische Erzählhal-

²² Viktor Suchy: Gespräch mit Walter Toman, 1972, a. a. O.

²³ Ebda.

²⁴ Alle im folgenden erwähnten Erzählungen in: Walter Toman: Heilsame Abstände, 1994, a. a. O.

tung»²⁵. Das Phantastische bleibt in sich stets logisch, und unter der Voraussetzung, dass man sich auf die neue Ebene einlässt, auch nachvollziehbar. Der Autor ist «mehr ein Befremder als ein Verfremder, und auch wenn er in seinen Erzählungen nie bewußt Psychologie betrieben habe und psychologischen Problemen nicht direkt nachgegangen wird, so gibt es doch immer eine psychologische Perspektive, psychologische Deutungsmöglichkeiten, die wieder auf einen realen Ausgangspunkt zurückführen»²⁶.

Der befremdliche Kern vieler seiner Erzählungen lässt sich häufig auf reale Erlebnisse zurückführen, auf die Erfahrungen der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit. In der Erzählung *Vom Balkon meines Hotels* wirft ein Gast Semmeln auf die Straße. Jeden Tag wird die Menschenmenge unter dem Balkon größer, immer höher springen die Menschen, um die begehrten Semmeln zu ergattern, bis einige sogar das Fliegen erlernen. Die Erzählung wurde 1951 veröffentlicht, und das verleiht dem Geschehen auch eine reale Dimension. Doch «Toman entfernt sich vom realen Boden so wie die hochspringenden, am Balkon bald hochfliegenden Semmeljäger. Es ist gleichsam die Bewegung ins Allgemeine, die Metapher für Not und Überfluß, für die Welt, die da zweigeteilt ist und die wenigen Auserwählten da oben, die in einem von bewaffneten Portieren bewachten Hotel sitzen und sich den Luxus, besser: Zynismus leisten, Essen aus dem Fenster zu werfen, und die Massen da unten, etwa die der Dritten Welt, die sich nach dem Essen strecken. Als es einigen wenigen gelingt, zum Balkon aufzusteigen, wird die Sache lästig und der Hotelgast reist ab»²⁷. Die Parabel *Das Scheffelhaus*²⁸ wiederum, in der die Bewohner gegenseitig in ihre Wohnungen durchbrechen, ist vor dem zeithistorischen Hintergrund auch lesbar als Karikatur auf die Absurdität der Lebensraumfrage und auf die realen Lebensumstände in den Ruinen der zerbombten Städte.

²⁵ Paul Kruntorad: Prosa in Österreich seit 1945. In: Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Bd. 5. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980, S. 135-323, S. 192; dass der Autor dabei «auf Schmunzeleffekte bedacht» sei, ist allerdings ein grobes Missverständnis Paul Kruntorads.

²⁶ Gerhard Zeillinger: Literatur der Befremdung. Der Schriftsteller und Psychologe Walter Toman wird 75. In: Wiener Zeitung, 10. 3. 1995, Beil., S. 6.

²⁷ Gerhard Zeillinger: Aktuelle fünfziger Jahre. Walter Tomans gesammelte Prosa. In: Literatur und Kritik, H. 287/288, 1994, S. 89-91, S. 89f.

²⁸ Zuerst erschienen in drei Fortsetzungen in: Neue Wege. Jg. 6, 1950/51, H. 61 (Jänner 1951), S. 12f; H. 62 (Februar 1951), S. 21-25; H. 63 (März 1951), S. 11-13.

Häufig wird das Ungewöhnliche von den Perspektivfiguren nicht gleich zur Kenntnis genommen oder die absurde Komponente als solche bis zum Schluss negiert und nicht selten mündet das Geschehen wieder in die reale Alltäglichkeit ein. «Es sind gleichnishafte Erzählungen, die die Wirklichkeit verfremden, sich aber nicht aus ihr entfernen und so die Aussagekraft erhöhen»²⁹. Die Form der kurzen Erzählung entspricht der Absicht, den (kurzen) Augenblick des Übergangs ins Verkehrte, Irrationale zu zeigen, das vorübergehend an die Stelle der Realität tritt. Erwachsen den Figuren durch die plötzlichen Veränderungen außergewöhnliche Kräfte, die ihre Umwelt in Aufregung versetzen, nehmen sie das ohne besondere Erregung, gleichsam nur registrierend, hin. Das automatische Fortsetzen des alltäglichen Verhaltens wird zur lebensrettenden Abwehrreaktion in angstbesetzten Schrecksituationen. Wie sie gekommen sind, verschwinden diese Fähigkeiten zumeist fast unauffällig wieder bzw. verlieren an Bedeutung und bleiben ohne längere Konsequenz, wodurch sie etwas Tagtraumhaftes erhalten (*Die Schattenspiele, Der Wundertag, Der Gläubige*). Überhaupt erinnern Reaktionen und Verhalten der Figuren oft an ein Traumgeschehen, wo für das wache Bewusstsein absurde Handlungsabläufe keine Verwunderung hervorrufen und eine eigene Logik besitzen.

Aus dem Widerspruch zwischen logischer Erzählstruktur und «verkehrtem» Erzählgeschehen, das sich zumindest teilweise rationalen Begriffen entzieht, erwächst der sprachliche Reiz und die innere Spannung der Erzählungen. Das Phantastische, das – ähnlich wie bei den Malern des Phantastischen Realismus – mit großer Detailsorgfalt gezeichnet wird, dient als Vehikel, Distanz zur Realität zu gewinnen, um sie aus dem gewonnenen Abstand heraus emotionsloser betrachten zu können. Die Entfernung vom Gewohnten durch den Übergang ins Alogische zielt bei Walter Toman weniger auf die menschliche Existenz an sich, weckt keine metaphysischen Fragen und wirkt nur selten beklemmend wie in *Die Fahrt im Waggongestänge* und *Ich hatte 100 Meter Vorsprung*.

Zumeist dient die Verfremdung durch den Sprung ins Absurde mehr der angewandten Motivationsforschung, die in verschiedenen Versuchsanordnungen menschliche Verhaltensmuster hinterfragt. Die bildhafte Darstellung von typisierten Figuren in bestimmten, absurden Settings und ihre Reaktionsweisen nutzt Toman für einen genauen analytischen Blick auf Verhaltensweisen in extremen Situationen. Es sind die «Absonderlichkeiten menschlichen Verhaltens, die komisch sind»³⁰, und die den Autor

²⁹ Gerhard Zeillinger: Aktuelle fünfziger Jahre, 1994, a. a. O., S. 89.

³⁰ Viktor Suchy: Gespräch mit Walter Toman, 1972, a. a. O.

Walter Toman faszinieren. Im Mittelpunkt des Interesses stehen nicht die «irrealen Situationen [...], sondern vielmehr die Reaktionen der Umwelt darauf. So wie der Autor die Schilderungen des Phantastischen sprachlich nicht von den Beschreibungen des “realen” Alltags abhebt, lässt er auch seine Figuren agieren: Sie begegnen dem in ihr Leben einbrechenden Absurden mit Gelassenheit, nehmen das Unerklärliche als gegeben hin und vermögen sich erstaunlich rasch in den neuen Verhältnissen einzurichten»³¹. Lustvoll werden aus absurden Ereignissen fiktive satirische Milieuschilderungen oder aus fiktiven absurden Situationen realistische Szenarien entworfen. Es ist die Grundannahme, die absurd ist, nicht die Reaktionen der Menschen. Nimmt man als gegeben, dass ein Eisberg die Donau entlang schippert, ist das in der Erzählung *Der Eisberg* beschriebene Verhalten der Menschen und der gesellschaftlichen Entscheidungsträger absolut logisch und zweckdienlich.

Die Eindimensionalität der Handlung, die sich linear entwickelt, ihr meist offener Schluss, der auf jede *Conclusio* verzichtet und die bruchlose Geschlossenheit ihrer «magischen», den Naturgesetzen widerstrebenden Eigenwelt, verleiht vielen Erzählungen einen parabelhaften Charakter, der mitunter zum Märchenhaften tendiert (*Im Lande der Orier*, *Am Hirsebreiberg*). In diese Richtung deuten auch jene Erzählungen, in denen «einfältige Weise», die ein Leben in den vorgezeichneten Bahnen und unter vorgegebenen Umständen verweigern, irgendwie recht behalten, auch wenn sie nicht eigentlich Sieger bleiben (*Carola das Hubn*, *Bobbi der Wachmann*). Hafet vielen Figuren etwas Stoisches an – sie nehmen das Außergewöhnliche kommentarlos hin und versuchen sich in der neuen Situation einzurichten (*Die Schattenspiele*, *Die Doppelgänger*, *Busse's Welttheater*) –, scheinen jene Figuren, die eine größere Aktivität entwickeln und damit bis zu einem gewissen Grad erfolgreich sind, moralisch eher zweifelhaft (*Im Lande der Orier*, *Die große Fahne*). Häufiger aber stellt sich die Vergeblichkeit und Ausweglosigkeit allen Handelns heraus, sei es als Metapher allgemein menschlicher Grundbefindlichkeit (*Am Hirsebreiberg*, *Die Fahrt im Waggongestänge*, *Der Haupttreffer*), sei es, weil die Figuren im entscheidenden Moment das Ziel aus den Augen verlieren (*Ich hatte 100 Meter Vorsprung*) oder sei es aufgrund (gesellschafts)politischer Bedingungen, die außerhalb der Kompetenz der Akteure liegen (*Der große Ring*). Dinge können demgegenüber eine gewisse Selbsttätigkeit entfalten und handlungsindizierend wirken (*Der Gläubige*, *Die eigenwillige Kamera*), was in der erwähnten Erzählung *Der Eisberg* in einer

³¹ Thomas Diecks: Absurde Nachkriegswelten. Walter Tomans gesammelte Prosa. In: Neue Zürcher Zeitung, 20.3.1994, S. 22.

humoristischen Variante apokalyptischer Katastrophenvisionen kulminiert.

Der distanzierende Ton der Erzählungen, der Gefühl und Pathos bewusst ausklammert – sprachlich manifestiert in der häufigen Verwendung der indirekten Rede und überlanger Kausalsätze – verhindert dabei ein Übergewicht des Resignativen selbst in jenen Erzählungen, die mit leiser Trauer von den Schwierigkeiten zwischenmenschlicher Beziehungen handeln (*So sind wir beide gewappnet*). Verhalten bleiben aber auch die utopischen Entwürfe einer möglichen, besseren Welt (*Der große Ring*), einer neuen Menschlichkeit, die es zu erlernen gelte (*Das gute Beispiel, Bobbi der Wachmann*). Walter Toman selbst sah in seinen Erzählungen keinen Pessimismus, aber doch die Überzeugung, «dass der Mensch zu allem Schlechten fähig ist, wenn er nicht erzogen wird und dass daher alles davon abhängt, wie sich die Menschen ihr Leben miteinander einrichten und mit welcher Sorgfalt sie sich erziehen»³². Walter Toman glaubte an die Lernfähigkeit und Erziehbarkeit des Menschen und so liegt die «Größe dieser Texte» darin, «daß sie zwar allesamt schwarze Geschichten sind, sich aber nie in Zynismus erschöpfen»³³.

³² Viktor Suchy: Gespräch mit Walter Toman, 1972, a. a. O.

³³ Gerhard Zeillinger: Aktuelle fünfziger Jahre, 1994, a. a. O., S. 90.

* * *

Paola Gheri
(Salerno)

*Il monologo muto della Signorina Else
Considerazioni su «Fräulein Else» di Arthur Schnitzler*

Già Hugo von Hofmannsthal considerava *Fräulein Else* (1924) un capolavoro. Pochi anni dopo che la novella era apparsa sulla «Neue Rundschau» scriveva infatti all'autore: «Ja, so gut *Leutnant Gustl* erzählt ist, *Fräulein Else* schlägt ihn freilich noch; das ist innerhalb der deutschen Literatur wirklich ein genre für sich, das Sie geschaffen haben»¹. Con entrambe le novelle Schnitzler aveva, se non propriamente creato, di certo sfruttato al massimo le possibilità espressive del cosiddetto «monologo interiore», quella forma letteraria che, convogliando le spinte psicologizzanti della narrativa di fine Ottocento, elimina drasticamente la voce narrante per cedere la parola al personaggio, ai suoi pensieri e alle sue emozioni. Il ventennio che separa *Leutnant Gustl*, del 1900, da *Fräulein Else*, seconda e ultima opera scritta da Schnitzler in questa forma, può essere anzitutto considerato come prova indiretta della cautela dell'autore verso un tipo di scrittura irto di difficoltà. Il «monologo interiore» si confronta infatti con livelli e linguaggi dell'interiorità che si sottraggono alla presa dell'espressione tradizionale, pur dovendo comunque farli comparire «nella ineludibile verbalità del surrogato linguistico»². Inoltre, secondo una dichiarazione di Schnitzler medesimo, questo tardivo ritorno al monologo sarebbe stato espressamente dettato dall'argomento stesso dell'opera³.

¹ H. v. Hofmannsthal – Arthur Schnitzler, *Briefwechsel*, a cura di T. Nickel e H. Schnitzler, Frankfurt a.M., Fischer, 1964, p. 312 (lettera del 3 giugno 1929).

² M. Pagnini, *Il continuo mentale nella sua rappresentazione narratologica*, «Intersezioni», 21, 2001, pp. 409-425, (qui p. 416).

³ «Es freut mich herzlich, daß Ihnen das “Fräulein Else” so wohlgefällt. Eine trouvaille ist es ja eigentlich nicht, dieselbe Technik habe ich ja im “Leutnant Gustl” schon angewandt. Es ist eigentlich merkwürdig, daß sie seitdem so wenig benützt wurde, da sie ganz außerordentliche Möglichkeiten bietet. Freilich eignen sich nur wenige Sujets dazu, sonst hätte wahrscheinlich vor allem ich selbst von dieser Form öfters Gebrauch ge-

In ogni caso Hofmannsthal, col suo entusiasmo, ha colto nel segno e per un bilancio attuale *Fräulein Else* ha avuto tutto il successo che secondo il famoso poeta meritava. Non solo per la magistrale applicazione della allora nuova tecnica narrativa, ma anche per la sottile arte psicoanalitica con la quale vengono colti in maniera problematica e polemica i rapporti, i ruoli e i valori sociali e viene esposta la tragedia di un soggetto femminile prigioniero di un'atroce trama morale. Molto è stato scritto sui rapporti tra la scrittura di Schnitzler e le teorie di Freud, sulla possibile psicopatologia della protagonista⁴, sulla critica rivolta dal testo a un'economia che nel valore dello scambio annienta quello della persona, in particolare della donna, di Else, nella fattispecie. Molto si è anche discusso sui limiti e sulle implicazioni retorico-letterarie di questa narrazione drammatizzata che pretende, nella finzione, di ricopiare in modo oggettivo e impersonale, i dati percettivi come si presentano alla coscienza del personaggio⁵. Oggi, infatti, si è ben lontani dal credere che il discorso di Else apra direttamente le porte sulla sua realtà psichica, così come si nutrono fondati dubbi sul fatto che questa soggettivizzazione assoluta della forma sia veramente «un marchio di fabbrica dell'avanguardia nella narrativa»⁶. Tuttavia, nonostante

macht»; lettera a Stephan Zweig del 6 novembre 1924, in A. Schnitzler, *Briefe 1913-1931*, a cura di P. M. Braunwarth et. al., Frankfurt a.M., Fischer, 1984, pp. 372 e sg.

⁴ Fra i più recenti contributi si segnalano A. Lange-Kirchheim, *Adoleszenz, Hysterie und Autorschaft in Arthur Schnitzlers Novelle Fräulein Else*, «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 42, 1998, pp. 265-300, B. Lersch-Schumacher, *Ich bin nicht mütterlich». Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers Fräulein Else*, «Text und Kritik», 138/139, 1998, pp. 76-88. Contro la riduttività dell'approccio psicoanalitico si veda, ad esempio, W. Müller-Seidel, *Letteratura moderna e medicina. A proposito dell'opera letteraria di Arthur Schnitzler*, in *Arthur Schnitzler e il suo tempo*, a cura di G. Farese, Bari, Shakespeare & Company, 1981, p. 86; U. Weinhold, *Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbildes der Jahrhundertwende*, «Jahrbuch für internationale Germanistik», 1, 1987, pp. 110-144 (qui pp. 123 sg.) e infine S. L. Yeo, «Entweder oder». *Dualism in Schnitzler's Fräulein Else*, «Modern Austrian Literature», 32, 2, 1999, pp. 15-26.

⁵ Cfr. J. P. Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 200 sg. Sulla stessa linea anche G. Genette, *Figure II. Il discorso del racconto*, trad. it. Torino, Einaudi, 1976, pp. 216-221 e P. Bürger, *Prosa der Moderne*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988, pp. 393-395. Al monologo interiore si rimprovera il disonesto paradosso di potenziare, piuttosto che superare, quella stessa illusione di realtà che caratterizza la narrazione ottocentesca. La scomparsa del narratore non sopprime affatto l'artificio della composizione, lo rende solo interamente invisibile.

⁶ G. Bevilacqua, *Dal naturalismo conseguente al monologo interiore*, «Intersezioni», 21, 2001, 3, 441-449 (qui p. 441). Secondo lo studioso l'inizio della narrativa moderna va cercato non a valle, ma a monte del Naturalismo Conseguente di fine Ottocento. È infatti questo

le nascoste ascendenze “naturalistiche” che gli si possono attribuire, il monologo schnitzleriano non sembra affatto pensato come una “tranche” della vita dell’anima della protagonista. Esso risponde piuttosto ad una raffinata strategia letteraria, grazie alla quale il dramma di Else e la forma drammatica del testo si integrano, si spiegano e si potenziano a vicenda, non per rappresentare una presunta verità dei fatti, interiori o esteriori che siano, ma per comunicare, col rigore proprio del linguaggio artistico, la realtà di un’esperienza che sfugge al senso e dunque al discorso comune. La questione dell’esistenza femminile nella moderna società borghese, così centrale nell’intera opera schnitzleriana, si intreccia, qui più che in ogni altra opera dell’autore, con la voce della donna stessa e con la lingua di cui dispone⁷.

La vicenda, come si apprende dal tormentato soliloquio di Else, è semplice: Else T., una bella ragazza diciannovenne, figlia di un noto avvocato ebreo della buona società viennese, trascorre un periodo di vacanza presso la zia Emma e il cugino Paul nel lussuoso hotel «Frattazza» a San Martino di Castrozza. Qui riceve una lettera della madre, la quale la prega di intercedere presso il mercante d’arte von Dorsday, amico di famiglia, per ottenere in prestito la somma di denaro necessaria a salvare il padre, che si è appropriato di fondi pupillari, dalla prigione sicura. Il signor Dorsday si dice disposto a concederla a condizione che Else si mostri nuda ai suoi occhi. Tale richiesta stringe Else nella morsa di conflitti insolubili: deve accettare la condizione posta da von Dorsday e salvare il padre? E se ciò accadrà, potrà poi riprendere la sua vita di ragazza per bene o la società non avrà ormai per lei altro posto che quello riservato alle prostitute? Deve rinunciare e condannare il padre al carcere? Il padre la ama veramente? E la madre, che ha scritto la lettera immaginando sicuramente a quali rischi avrebbe esposto la figlia, le vuole bene? Alla fine Else vestita di un solo mantello si reca nella sala di musica dell’albergo dove suppone che von Dorsday stia ascoltando una pianista che suona il *Carnaval* di Schumann. Qui, al culmine di una crisi emotiva, lascia cadere il mantello, ri-

movimento a teorizzare per la prima volta la necessità di una letteratura che elimini ogni possibile istanza di correlazione dei dati percettivi.

⁷ A tutti coloro che in *Fräulein Else* avevano visto il ritratto di un certo momento storico e precisamente di una borghesia tardo-ottocentesca tramontata con la guerra, Schnitzler ha sempre riposto rivendicando con vivace forza polemica l’assoluta attualità dell’opera; cfr. lettera del 3 novembre 1924 a Jakob Wassermann, in A. Schnitzler, *Briefe 1913-1931*, cit., pp. 370 e sg., oppure la lettera del 14 dicembre 1924 a Georg Brandes, in G. Brandes – A. Schnitzler, *Ein Briefwechsel*, a cura di K. Bergel, Bern, Francke, 1956, pp. 141-143 (qui p. 142).

mane nuda sotto gli occhi dell'uomo e di tutti gli astanti e cade a terra, lasciando credere di aver perduto i sensi. Tra lo scandalo generale viene trasportata nella sua stanza e, mentre ancora la si crede svenuta, Else, non vista, pone fine al dolore ponendo fine alla sua vita: si suicida assumendo una forte dose di veronal.

Nonostante l'uso ormai comune, iniziato dallo stesso Schnitzler, di definire *Fräulein Else* come una «novella», di propriamente narrativo nel testo non resta più nulla. Togliendo al discorso del personaggio qualsiasi supporto esterno, istanza e tempo narrativi, cornice e commento, la scrittura si fa drammatica. In questo testo, per di più, dramma e teatro costituiscono una metafora complessa grazie alla quale l'enunciato da una parte e la forma del monologo dall'altra entrano in un rapporto di strettissima reciprocità semantica. Il muto soliloquio di Else è figura di una solitudine irrimediabile le cui ragioni, più o meno evidenti, tessono la trama dei motivi, tra i quali uno in particolare sembra farsi carico di questa corrispondenza. Si tratta del motivo dello sguardo, che si ripete ossessivo in ogni pagina, poiché ossessiona, ovviamente, la protagonista. Fin da quando il sipario si leva sulla sua coscienza, luogo che proprio in quei primi anni del XX secolo Freud aveva codificato come “teatrale”, troviamo un io a confronto con gli sguardi e con le parole altrui. Le voci degli altri risuonano nella mente di Else non solo sotto la forma delle battute che la raggiungono immediatamente dal mondo esterno (segnalate nel testo dal corsivo), ma anche e soprattutto sotto la forma dei valori che queste voci hanno assunto, delle violenze che per lei sono diventate convertendosi in occhi impietosi.

Il codice morale della convenienza domina fin dall'inizio il teatro della coscienza di un'Else sempre preoccupata di osservare le buone maniere, di vestire l'abito giusto, di sorridere o di inchinarsi come si conviene. Le quinte di una società retta dalle apparenze, dunque a sua volta teatrale, sono andate a costruire anche lo scenario interiore della ragazza, stringendosi sempre di più sulla parte che si sente costretta a recitare: «Das war ein ganz guter Abgang. Hoffentlich glauben die Zwei nicht, daß ich eifersüchtig bin [...]. Nun wende ich mich noch einmal und winke ihnen zu. Winke und lächle. Sehe ich nun gnädig aus?»⁸. «“Buona sera”. Sie sagt mir buona sera. Jetzt muß ich mich doch wenigstens verneigen. War das zu tief?» (FE, 212). Tesa e insicura Else partecipa ai vuoti rituali della buona cre-

⁸ A. Schnitzler, *Fräulein Else*, in Id., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das erzählerische Werk*, Frankfurt a.M., Fischer, 1961, vol. V, p. 209. In seguito citeremo nel corso del testo con la sigla FE seguita dall'indicazione della pagina.

anza, preoccupata di piacere, di risultare gradita alla zia, al cugino, ai vari ospiti dell'albergo.

Il volto violento e negativo di questo spossante teatrino sociale si segnala con particolare insistenza nel motivo dello sguardo. La ragazza studia gli sguardi altrui, temendone il giudizio. Chi potrebbe accorgersi guardandola che il padre sperpera da anni il patrimonio di famiglia al gioco? «Immer diese Geschichten! [...] Wer möcht' mir das ansehen? Niemand sieht mir was an, auch dem Papa nicht. Und doch wissen es alle Leute» (FE, 217). Lo stesso portiere sembra sospettare qualcosa: «Warum schaut mich der Portier so merkwürdig an?» (FE, 222). Il signor von Dorsday pare addirittura intuire il contenuto della lettera che Else ha appena letto: «Merkt Dorsday, daß ich ihn erwarte? Ich sehe nicht hin, aber ich weiß, daß er hersieht» (FE, 224). Il denominatore comune di questi e degli innumerevoli altri sguardi che Else crede rivolti a lei è la violenza. Non cercando un vero scambio, essi si trasformano in espressioni inquisitorie che, prive di ogni reciprocità, rendono Else il mero «oggetto di una informazione, mai soggetto di una comunicazione»⁹.

La preoccupazione per lo sguardo altrui che indaga, giudica e condanna è un *Leitmotiv* costante nei pensieri scomposti della ragazza. È il *Leitmotiv* che accompagna e rimanda alla forza di una morale che, avendo fatto dell'occhio e dell'osservazione le sue metafore fondamentali, si è tanto più insediata nella coscienza quanto più si è resa anonima e sfuggente nelle strutture sociali¹⁰. Dal padre, che di tale morale è l'espressione corrotta e contraddittoria (si ricordi che è un legale di indiscussa fama e capacità), Else non riceve nessuna esplicita accusa, nessuna minaccia, nessun ricatto. Né si trova nel testo alcuna espressione che alluda a ordini o coercizioni. Eppure, proprio in forza di questi *omissis*, nel monologo di Else si esprime una coscienza che ha assunto su di sé tutte le costrizioni e i tabù di un'autorità invisibile, installatasi ormai completamente nell'individuo e nel

⁹ M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1976 e rist., p. 218.

¹⁰ È appunto la tesi sostenuta da Foucault nell'opera sopra citata, in particolare nel capitolo intitolato «Il paonoptismo». L'osservazione, forma moderna di controllo e sorveglianza, rende inutile la presenza identificabile del potere (colui che si sa osservato tende a iscriverne in sé norme e prescrizioni) e, proprio per questo, si afferma nelle moderne società industriali come espressione e strumento di un potere che si tutela e rafforza occultandosi. Sul legame tra vedere e potere e sulle sue implicazioni nella cultura occidentale cfr. il recente studio di U. Curi, *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, in particolare le pp. 209-244.

suo linguaggio¹¹. L'assenza del contesto interlocutorio dal piano dell'enunciazione è la spia formale di questa nascosta presenza¹². Bisogna cercare nei pensieri di Else – questo è l'invito che il testo rivolge al lettore – le istanze che la condannano a morte. Altrimenti il suicidio della ragazza rimane inspiegabile, esagerato rispetto ai motivi visibili.

Poco importa, infatti, se e come gli altri la guardino veramente. Ciò che conta, invece, è che gli sguardi sofferti da Else sono letteralmente iscritti nel suo pensiero monologante, sono le proiezioni di una coscienza fissata su un giudizio che, proprio nel suo rimanere inespresso e invisibile, la tiene continuamente in scacco. Perciò la forma del monologo viene come a disegnare le pareti di una cella di isolamento: Else si vive esposta a sguardi e giudizi altrui senza poterli verificare, senza poterli ricambiare in un reale dialogo. E il giudizio per Else è già verdetto. «Urteilen», la parola tedesca che significa «giudicare», conserva nel suo etimo il senso di una “divisione”, di una “separazione” che richiama l'esperienza della persona espulsa dai *mores* civili, estromessa dal corpo sociale. Anche se la parola non compare mai nel testo, noi la percepiamo come il suo sottinteso profondo, come la matrice occulta che struttura l'intero linguaggio di Else in un monologo punteggiato da sguardi nei quali la ragazza, come il condannato della colonia penale di Kafka, non ha che da scoprire la sentenza. Perché la «colpa è sempre indubbia»¹³ e ad Else, fin dall'inizio, si manifesta

¹¹ Secondo Friedbert Aspetsberger (*Zeitypisches in Schnitzlers und Hofmannsthal's Kunstformen*, in Id., *Der Historismus und die Folgen: Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert*, Frankfurt a.M., Athenäum, 1987, pp. 11-27) il talento narrativo di Schnitzler si realizza specificamente in una «Aussparungstechnik» grazie alla quale la problematica profonda dei testi si manifesta proprio in ciò che non viene detto: «Die Form schlägt in den Gehalt in der Weise um, daß dieser innerhalb der dargestellten Welt minimalisiert, gleichsam ausgespart werden kann. Dieses dialektische Verhältnis soll als Aussparungstechnik bezeichnet werden», p. 19. La struttura di un discorso siffatto richiama la categoria psichica che Schnitzler, aggiungendola alle tre note categorie freudiane, ha definito «medioconscio» (Mittelbewußtsein o Halbbewußtsein). Il medioconscio corrisponde infatti a un livello fortemente socializzato del discorso – in altre parole alla cosiddetta mentalità – ed è, proprio perciò, secondo Müller-Seidel, il peculiare «territorio del monologo interiore e della erlebte Rede»; cfr. W. Müller-Seidel, *Arztbilder im Wandel. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers*, München, Vlg. der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1997, pp. 40 e sg.

¹² Questa «assenza di totalità sociale» che secondo Martin Swales (*Arthur Schnitzler*, in *Handbuch der deutschen Erzählung*, a cura di K. K. Pohlheim, Düsseldorf, Bagel, 1981, pp. 421-432, qui pp. 423 e sg.), minaccerebbe l'organicità narrativa dei romanzi di Schnitzler, rappresenta nella novella una delle più alte conquiste formali. La totalità sociale è assente dalla novella perché è assente dalla vita della protagonista, per la quale la società non esiste più che come istanza censurante.

¹³ F. Kafka, *Nella colonia penale*, trad. it. a cura di L. Borghese, Venezia, Marsilio, p. 67.

come desiderio proibito. Else si definisce «sensuale», conosce sogni perversi e gli impudichi piaceri della seduzione, come quando, ad esempio, eccitata dalla situazione, si è lasciata guardare dal balcone da due uomini in barca sapendo di mostrare le belle forme del suo corpo:

Und ich hab' mich gefreut. Ah, mehr als gefreut. Ich war wie be-
rauscht. Mit beiden Händen hab' ich mich in die Hüften gestrichen
und und vor mir selber hab' ich getan, als wüßte ich nicht, daß man
mich sieht. Und der Kahn hat sich nicht vom Fleck bewegt. Ja so bin
ich, so bin ich. Ein Luder, ja. Sie spüren es ja alle. (FE, 234)

Sono pensieri colpevoli, atteggiamenti imperdonabili, quelli che Else in più occasioni confessa a se stessa e, immancabilmente, concepisce sotto il segno della colpa. E la colpa si presenta a lei come un problema ontologico. Else non può essere ciò che è e non sa essere fino in fondo ciò che dovrebbe essere: un'irreprensibile signorina della buona società¹⁴. Fred, che al maschile riesce perfettamente in questo ruolo, viene a malincuore scartato:

Fred, das ist nämlich Herr Friedrich Wenkheim, nebstbei der einzige
anständige Mensch, den ich in meinem Leben kenne gelernt habe.
Der einzige, den ich geliebt hätte, wenn er nicht ein gar so anständi-
ger Mensch wäre. Ja, ein so verworfenes Geschöpf bin ich. Bin nicht
geschaffen für eine bürgerliche Existenz, und Talent habe ich auch
keines. (FE, 243)

L'eros, che si presenta come alternativo all'amore e che ciononostante rimane irrinunciabile per Else, è, socialmente parlando, colpa e corruzione. Se Fred la conoscesse veramente, dice Else a se stessa, non la ammirerebbe più; del resto, a lui preferisce l'italiano, la «canaglia» intraprendente «con la faccia da antico romano». «Abietta», «sfacciata» e «corrotta» sono gli attributi con i quali accompagna le fantasie dei suoi desideri proibiti, mentre, non trovando termini positivi per esprimerli, li maschera nelle forme di un linguaggio impedito e di un immaginario sequestrato dai luoghi comuni del discorso culturale¹⁵:

¹⁴ La radicalità con cui in Else si manifesta il conflitto fra essere e dover essere e che costituisce la radice dei suoi molti pensieri contraddittori, non nasce tanto da una più o meno patologica incapacità di risolvere i conflitti, quanto da un integerrimo senso morale che le vieta di farlo. Il trucco vile che consente ai benpensanti – da Dorsday a Paul, da Cissy all'amica Bertha e ai suoi stessi genitori – di tenere in piedi la facciata della rispettabilità, consumando sordide storie di sesso e tradimento al riparo dal giudizio sociale, non rappresenta per Else una soluzione. Cfr. S. L. Yeo, *op. cit.*

¹⁵ Sulla stilizzazione a cui Else sottopone i suoi sogni erotici e la sua stessa immagine,

Nach Amerika würd' ich ganz gern heiraten, aber keinen Amerikaner. Oder ich heirat' einen Amerikaner und wir leben in Europa. Villa an der Riviera. Marmorstufen ins Meer. Ich liege nackt auf dem Marmor. (FE, 209)

In questo quadro perfetto, che con una pennellata congiunge tutte le sacrosante virtù sociali – agiatezza, bellezza, matrimonio –, si insinua, quasi di contrabbando, la nudità di un'Else “cadaverica”, adagiata sul marmo come nella tradizionale iconografia del nudo femminile. Else sa, in fondo, che quella nudità senza vita è il prezzo da pagare al matrimonio. Una nudità diversa, quella che scandalosamente esprimerebbe i suoi sensi, è riservata alla «canaglia» segretamente attesa (FE, 234):

Ach Fred ist im Grunde nichts für mich. Kein Filou! Aber ich nähme ihn, wenn er Geld hätte und dann käme ein Filou – und das Malheur wäre fertig. (FE, 220)

L'uomo desiderato, la canaglia senza scrupoli, (altrimenti invocata come «matador») appartiene al mondo dell'illecito, mentre la sicurezza sociale, l'amore eventualmente, appartengono alla convenienza, a un mondo che non intende affatto riconoscere a Else la forza del suo eros¹⁶. Né sarà l'oscena richiesta di von Dorsday, che pretende di guardarla nuda in cambio del denaro necessario a salvare il padre, a rispondere al bisogno della ragazza. Dorsday piuttosto lo mortifica e lo umilia, costringendolo alla soddisfazione del suo narcisistico voyerismo. Desiderando solo guardarla, contemplarla come se fosse un bell'oggetto prezioso e inutile¹⁷, Dorsday non può, o non vuole, vederla.

Dopo la richiesta di Dorsday la situazione precipita, l'offerta del mercante innesca per Else una discesa senza ritorno. Ed è ancora uno sguardo

ricorrendo a modelli figurativi o letterari, cfr. A. Aurnhammer, *op. cit.*, p. 503; U. Weinhold, *op. cit.*, pp. 123 e sg; A. Lange-Kirchheim, *op. cit.*, p. 282.

¹⁶ Come osserva Rolf Allerdissen, che più di altri insiste sulla forza del desiderio erotico di Else e sul conflitto tra questo e altrettanto potenti scrupoli morali: «Die immerwiederkehrende Selbstdefinition als eines “Luders” bezeichnet ihren Anspruch auf ungehemmte Äußerungsmöglichkeiten ihrer erotischen Triebhaftigkeit [...]. “Matador” und “Filou” sind Entsprechungen zu Elses Begriff des “Luders”», R. Allerdissen, *Arthur Schnitzler: impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*, Bonn, Bouvier, 1985, pp. 43-45.

¹⁷ In uno dei suoi sogni di morte, della propria morte, Else porta chiaramente alla luce questa verità. Crede di sentire Dorsday che, da buon commerciante, davanti al cadavere di lei, riflette sul valore dell'acquisto: «Ö, es war der Mühe wert [...], ich habe noch nie einen so schönen Körper gesehen. Es hat mich dreißig Millionen gekostet. Ein Rubens kostet dreimal so viel», FE, 237.

a tormentarla, ad allontanarla da se stessa, a spingerla verso la morte. Di segno opposto, è vero, rispetto all'occhio inquisitore della coscienza¹⁸, ma con lo stesso messaggio: condanna a morte. Dopo la proposta di Dorsday, infatti, lo sguardo diventa per Else il luogo di un paradosso tragico. L'occhio castrante, che vieta il desiderio, si lega in un vincolo ambiguo con lo sguardo che manifesta sì il desiderio, ma di Dorsday soltanto. Else, ridotta a merce di scambio, rimane esclusa dalla relazione. Nel medesimo gesto, quello del guardare, vengono a congiungersi per lei tanto la legge che la sua ibrida trasgressione, tanto il veto del desiderio quanto l'equivoco surrogato di quest'ultimo, in virtù di una deroga riservata al mondo e all'immaginario maschili. In questo surrogato dell'eros altrui Else non può trovare che raddoppiata la propria alienazione. All'occhio della coscienza, del Padre, del super-io, che censura e condanna il desiderio di lei, si affianca quello che la idealizza senza vederla e che sull'impersonalità del denaro e sulla reificazione della sua bellezza ne annienta il valore di soggetto, costringendola in uno pseudo-rapporto che, escludendo ogni reciprocità e possibilità di dialogo, la riduce a feticcio. Gli occhi di Dorsday «penetrano nella [...] fronte» di Else, «ardono» e «minacciano» ad un tempo (FE, 257). La ragazza sente addirittura lo sguardo di lui «sulla nuca, attraverso lo scialle» (FE, 224), nessuno, dice, l'ha «mai guardata così» (FE, 230): «sta davanti a me e mi fissa attraverso il monocolo, forandomi quasi la fronte con lo sguardo e tace» (FE, 229). Il monocolo torna più volte a turbare i pensieri di Else. Nel suo significativo singolare è segno di una violenza che non sta tanto nel noto simbolismo fallico connesso allo sguardo, ma nel narcisismo di un guardare la cui arrogante ottusità annienta l'identità della ragazza. Fissato sul corpo fruibile, indifferente al volto, ai gesti e alle parole di lei, lo sguardo di Dorsday toglie a questo fasullo riconoscimento ogni valore individuante e lo appiattisce sullo specchio della propria proiezione. Col suo odioso monocolo Dorsday rappresenta un'economia, del denaro come del desiderio, fondata sulla fruizione di ciò che, proprio a questo scopo, deve essere misconosciuto come altro e ridotto a oggetto. Nella misura in cui reifica, un tale sguardo disumanizza, blocca la vita della donna in un'immagine e la costringe ad accettare come unica condizione di riconoscimento la trasformazione in un seducente cadavere¹⁹.

¹⁸ Istanza, come si diceva, resa già in sé contraddittoria dagli gli illeciti commessi dal padre di Else, nonché dalla tacita "vendita" di cui il medesimo fa oggetto la figlia. Sul-l'ambivalenza destabilizzante della figura paterna cfr. S. Kershner, *Le "cas" Else? Un monologue hysterique*, «Austriaca», 34, 1992, pp. 173-190, qui p. 181.

¹⁹ Cfr. fra i numerosi esempi: «Aber ich werde einen Brief hinterlassen mit testamen-

Else, in effetti, è votata alla morte molto prima di subire il ricatto del mercante. Quando immagina il proprio annuncio funerario o pensa alle cartine di veronal, la ragazza articola, più o meno consapevolmente, la condizione negativa posta dal sistema sociale alla sua identità. Per questo Else è già sola, esclusa dal dialogo prima ancora di ricevere la lettera della madre. Dominata e determinata dallo sguardo altrui la sua immagine “ri-conosciuta” è, fin dall’inizio, dolorosa estraneità a se stessa: «Guten Abend, schönstes Fräulein im Spiegel, behalten sie mich in gutem Andenken, auf Wiedersehen» (FE, 222). La proposta di von Dorsday, in fondo, non fa che ribadire, esasperandola in maniera traumatica, la logica di una cultura che ha già incastrato la ragazza, inchiodando la sua identità femminile in una muta esposizione ai significati contraddittori di una morale ipocrita da un lato e all’ottica alienante del desiderio maschile dall’altro. Else può essere solo oggetto, di un buon matrimonio, del desiderio altrui, di sguardi che non la vedono: «Ich bin ja ganz allein. Ich bin ja so furchtbar allein, wie es sich niemand vorstellen kann» (FE, 221). Mentre la prospettiva di lei sugli altri e sulla situazione coincide con uno sguardo vuoto e con una voce assente.

Dove non c’è reciprocità non può esserci neppure comunicazione. L’indifferenza altrui al desiderio di Else nega a lei ogni attiva partecipazione alla costruzione di uno spazio sociale, nega Else come soggetto sociale. Per lei la realtà dell’altro si è dissolta, si è cioè risolta in uno sguardo che la ritaglia come icona esanime e corpo desiderabile (von Dorsday), come oggetto di scambio (i genitori) o che la condanna come soggetto desiderante e colpevole (la zia, Cissy, il discorso sociale), ma sempre e comunque muto. Per quanto si esponga Else rimane un insieme di predicati (bella, brava, di buona famiglia e così via) oltre i quali esiste un io che resta inespresso. Sogni, deliri, fantasie suicide invadono perciò l’interiorità della ragazza che nessuno interpellava e della quale il drammatico monologo misura e definisce la solitudine²⁰.

Denudandosi pubblicamente nella sala dell’albergo Else non fa che portare a compimento con perfetta coerenza quel dramma di solitudine assoluta che coincide con la forma del testo. Il suo plateale denudamento,

tarischer Verfügung: Herr von Dorsday hat das Recht, meinen Leichnam zu sehen. Meinen schönen nackten Mädchenleichen. So können Sie sich nicht beklagen, Herr von Dorsday, daß ich Sie übers Ohr gehaut habe», FE, 243.

²⁰ Sulla corrispondenza tra la forma del monologo interiore e l’afasia (in-fanzia) di Else quale sua condizione socialmente e culturalmente determinata cfr. U. Weinhold, *op. cit.*, p. 129.

accompagnato con tragica ironia dalle note del *Carnaval* di Schumann²¹, rappresenta però anche l'ultimo disperato tentativo di convertire in un gesto, in una scelta individuale il ruolo passivo che le viene imposto e che non le appartiene. Invece di vendersi a chi la ricatta, Else si dona a tutti, anzi, allo sguardo di tutti: «Wenn einer mich sieht, dann sollen mich auch andere sehen. Ja! – herrlicher Gedanke! – Alle sollen sie mich sehen. Die ganze Welt soll mich sehen» (FE, 249). Non potendo entrare in un autentico rapporto con gli altri, Else sembra illudersi di conquistare, per così dire, “per moltiplicazione” la dimensione sociale che non possiede. Else però si rende presto conto che moltiplicare gli sguardi significa solo moltiplicare le violenze e incamminarsi ancor più verso la morte: «Und dann kommt das Veronal» (FE, 249). La sua muta trasgressione, proprio perché muta, viene infatti immediatamente riassorbita nella morale e nel discorso di cui è figlia: tra lo sdegno e lo scandalo generali la «crisi isterica» della ragazza viene condannata come la messinscena di un'eccentrica. L'ipocrisia dei buoni borghesi ha trovato il capro espiatorio sul quale rovesciare il suo inespresso peccato capitale: la falsità. Così, in questo gioco sofisticato e perverso di quinte teatrali, i valori si capovolgono: il gesto autentico di una donna condannata al silenzio, ovvero costretta a esprimersi nel linguaggio “illogico” del corpo, viene respinto come indecente messinscena da consumati attori per nulla disposti a tollerare alcuna verità che smascheri la recita perpetua cui si sono consacrati. La scena sociale esclude con la paradossale accusa di istrionismo chi non sta al gioco. Proiettando su questi la colpa della finzione, i reali commedianti dimenticano la propria. E la recita può continuare ...

In un mondo così chiuso alla sua stessa menzogna, così ostinato nel proteggere la propria cecità, la vicenda tragica, che per definizione poggia sul disvelamento della verità, diventa irrepresentabile²² e si consuma tutta

²¹ L'ironia non sta solo nel titolo, evocativo di recite e mascheramenti, che Schumann ha dato alle sue «scene» musicali, ma anche in quello, più nascosto, della terza scena citata che si intitola, appunto, *Reconnaissance* e a cui Schumann faceva riferimento come a un «incontro tra innamorati». «Auf der Ebene der Fiktion deutet “Reconnaissance” die Liebesbegegnung sowie deren Ironisierung und Pervertierung in Elses Enthüllungsakt ein»; A. Lange-Kirchheim, *op. cit.*, p. 296.

²² Significativamente nessuno dei lavori teatrali di Schnitzler realizza o sfocia in una tragedia vera e propria. Come ha scritto Claudio Magris a proposito di *Komtesse Mizzi*: «Nach Liebe und Haß kann alles so weitergehen, als ob nichts gewesen wäre, es gibt nicht einmal mehr den Ansatz einer Tragödie. Dem bitteren erotischen Karussell entspricht ein ebenso zynisches Spiel der gesellschaftlichen Gruppen»; C. Magris, *Arthur Schnitzler und das Karussell der Triebe*, in *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, a cura di H. Scheible,

nell'anima inascoltata dell'escluso e nel suo linguaggio interdetto: «Ich höre, aber ich schweige. Ich bin ohnmächtig, ich muß schweigen» (FE, 262). «Ohnmächtig» significa «svenuta», ma anche, letteralmente, «impotente». Else, impotente, ascolta le parole che reintegrano il suo gesto in un ordine logico comprensibile e controllabile: malata, isterica, folle.

Tra le parole di condanna e di convenienza di ospiti e parenti, Else si avvia verso la morte. Una scelta definitiva che la porta vicino alla verità e di questa lascia affiorare il volto forse più terribile. Else si comprende infatti come vittima di un omicidio collettivo, di una congiura sociale: «Alle sind sie Mörder. Dorsday und Cissy und Paul, auch Fred ist ein Mörder und die Mama ist eine Mörderin. Alle haben sie mich gemordet und machen sich nichts wissen. Sie hat sich selber umgebracht, werden sie sagen. Ihr habt mich umgebracht, Ihr Alle, Ihr Alle!» (FE, 263). Con gli occhi finalmente chiusi, Else, grazie a uno dei vari rovesciamenti di prospettiva che il testo realizza, comincia a vedere e, proprio per questo, ad abbandonare l'ossessione dello sguardo altrui. Quanto più il linguaggio derivato, che ne articolava il discorso secondo i luoghi comuni della morale, cede il posto alla tragica coscienza del gioco crudele che li produce, tanto più alla preoccupazione per lo sguardo si sostituisce una vana e disperata richiesta d'ascolto: «Warum hört Ihr mich denn nicht? Wißt Ihr denn nicht, daß ich sterbe? Aber ich spüre nichts. Nur müde bin ich. Paul! Ich bin müde. Hörst du mich denn nicht? Ich bin müde, Paul [...]. Du kannst doch nicht hören, wenn du so schnell durch die Hauptallee reitest» (FE, 264 sg.). Il corpo immobile sostituisce le parole impossibili di Else, la quale si predispone ad abbandonare per sempre una partita altrettanto impossibile. A questo punto l'ingenua domanda del cugino, che apriva il testo su una partita a tennis tra Else, lui e la sua amante, acquista tutto il significato e il valore simbolico di un'anticipazione e di un destino: «*Du willst wirklich*

München, Fink, 1981, pp. 71-80 (qui p. 79). Studi recenti fanno diretto riferimento al *bürgerliches Trauerspiel* e vedono in *Fräulein Else* una sorta di punto d'arrivo nella storia di questo genere. Nell'epoca tardo industriale la morale borghese affermata dal *Trauerspiel*, grazie al sacrificio delle figlie (l'esplicito termine di paragone è *Emilia Galotti* di Lessing), contro il "nemico" aristocratico, ha perduto, col venir meno di quest'ultimo, la possibilità stessa della rappresentazione drammatica, rivelando piuttosto il vuoto dei valori che il *Trauerspiel* pretendeva di difendere. Cfr. B. Matthias, *Masken des Lebens – Gesichter des Todes: zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, pp. 150-164 e B. Prutti, *Weibliche Subjektivität und das Versagen des sanften Patriarchen in Schnitzlers Fräulein Else*, «Orbis Litterarum», 59, 3, 2004, pp. 159-187.

nicht mehr weiterspielen, Else?” – “Nein, Paul, ich kann nicht mehr. Adieu» (FE, 209).

Diversamente dalla «sposa promessa», protagonista della novella omonima (*Die Braut*, 1891), Else non riesce a trovare nella scelta della prostituzione un'alternativa al gioco sociale che, come la sposa, rifiuta:

Auf einem Maskenball lernte ich sie kennen, nach Mitternacht [...]. Sie war nicht maskiert und machte durchaus kein Hehl aus ihrer wahren Person. Sie gehörte zur Kategorie der aufrichtigen Dirnen und hatte selbst in dem Maskentrubel, der alle Frauen so sehr dazu reizt, durchaus kein Bedürfnis Komödie zu spielen.²³

Così inizia il racconto della storia di una donna che condivide con Else gli stessi presupposti: intelligente, di buona famiglia, destinata al matrimonio. La «sposa promessa» getta presto però la maschera della rispettabilità, abbandona il fidanzato, la famiglia e le sicurezze della vita borghese, e, per assecondare il suo indomabile eros, diventa una prostituta. Sebbene anche la sua scelta non risolva la schizofrenia che il codice borghese e patriarcale impone al soggetto femminile separando eros e sentimento, desiderio e amore, istinto e istituzione, la protagonista senza nome di questa vicenda riesce quantomeno ad abbandonare la scena sociale senza morire e a trasformare la sua emarginazione in una solitaria dimensione di autenticità: «wie ich sie nun eine Weile anschaute, dieses Antlitz mit dem ruhigen Ausdruck der Glücklichen, welche ihren wahren Beruf gefunden, unbekümmert um die Meinung der anderen, da fiel es mit einem mal hell in meine Seele und ich konnte begreifen, was sie gemeint» (B, 96).

Else invece rimane sulla scena, dove, come l'eroe della tragedia antica, si dà un'inevitabile morte. Vari aspetti avvicinano idealmente questo testo schnitzleriano al modello tragico. Gli eventi esterni (lettera materna e ricatto di Dorsday) innescano la peripezia di una caduta annunciata dalla definizione di Else come soggetto alienato e l'antico fato riceve una traduzione moderna nel discorso, cioè nel sistema di valori, che la incatena. La sua morte però non porta catarsi, né a lei, né tantomeno agli “spettatori” coinvolti sulla scena. Se gli uni rimangono chiusi nella loro “volontà di menzogna”, per Else non c'è più il coro che, commentando gli eventi e accogliendo misericordioso il sacrificio dell'eroe, ne riscattava la colpa e la sofferenza in un ordine superiore alla contingenza storica e sociale. E non c'è più un narratore che ne faccia le veci. Nella sommessa *pietas* di que-

²³ A. Schnitzler, *Die Braut. Eine Studie*, in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. I, p. 92. In seguito citeremo nel corso del testo con la sigla B seguita dal numero della pagina.

st'ultimo la vicenda tragica di un'Emma Bovary o di un'Effi Briest, per citare altre popolari vittime femminili delle letterature, poteva ancora trovare una forma di riscatto. Chi narra di una vita altrui è qualcuno che ne ha ascoltata la storia e che, col proprio ascolto e ancora di più col proprio narrarla, le conferisce valore e dignità. Else invece muore sola, muta e senza colpa, priva d'ascolto e della misericordia del racconto. Muore isolata, letteralmente "in vacanza"²⁴ e "fuori luogo", fuori da uno spazio sociale che le si nega, che anzi, con sguardi spietati la ri-taglia come oggetto escludendola da ogni dialogo e relazione fra persone. Perciò il monologo di Else si fa metafora di un silenzio e di una morte dell'io che preesiste al suo gesto suicida e, nello stesso tempo, lo motiva. La «sposa promessa», quest'antenata più forte e più fortunata della signorina Else, non ha solo scelto coraggiosamente di seguire la sua vocazione, ha anche incontrato il suo narratore. Invece di concludere «piacevolmente» la serata con lei, oggetto muto e anonimo dei suoi bisogni, il mancato cliente ne accoglie la storia e la racconta:

Freilich hab' ich nun die Worte, mit denen sie mir schlicht und bereitwillig ihr Bekenntnis ablegte, vergessen, aber die Geschichte selbst steht mir eigentlich klarer vor Augen als in der Stunde, da ich sie vernahm. Übergänge haben sich für mich gefunden, Lücken, welche sie im Erzählen ließ, habe ich unbewußt im Bedenken, im Erinnern ausgefüllt. (B, 92 e sg.)

Rinunciando al corpo della prostituta per ascoltarne la storia e raccontarla, l'uomo abbozza un dialogo. Con un gesto di cui ammette i limiti, cioè la relatività di un punto di vista che rimane pur sempre il suo, presta comunque a lei, altrimenti muta, la propria voce, intreccia, nel ricordo, la sua esperienza al racconto di lei e per lei, emarginata e reietta, fonda un sia pur esiguo spazio sociale. La riflessione che conclude il racconto è il documento indiretto di una comunicazione avvenuta:

Denn haben wir's nicht alle an den Frauen, von denen wir wahrhaftig geliebt wurden, schaudernd und in stummer Verzweiflung hundertmal erlebt, wie wir im Moment der Erfüllung für sie verloren gingen, wir, mit der ganzen Majestät unseres Ich, und wie unsere gleichgültige Persönlichkeit das allmächtige Gesetz bedeutete, zu dessen zufällige Vertretern wir bestellt waren. (B, 96 e sg.)

²⁴ Per il rapporto etimologico e semantico tra l'esperienza di castrazione vissuta dalla protagonista e il nome del luogo: San Martino di Castrozza, dove «Castrozza» significa appunto «pascolo dei castrati», cfr. A. Lange-Kirchheim, *op. cit.*, p. 269, nota n. 13.

Attraverso la prostituta l'uomo ha scoperto un aspetto sconcertante del desiderio femminile e, riconoscendo la minaccia che esso rappresenta per la «maestà» del suo "ego", riconosce il suo stesso "peccato" culturale. Evidentemente il racconto della donna ha messo in moto un tentativo di capire, di guardare oltre le maschere di una presunta normalità costruita sulla negazione del soggetto femminile. Perciò, il fatto che il narratore sia un uomo non toglie, come è stato affermato²⁵, ma dà valore all'esperienza della protagonista. Forse anche per Else ci sarebbe stato un riscatto se al posto di tanti sguardi arroganti avesse almeno trovato un ascolto e un racconto. Ma questa è, appunto, un'altra storia.

²⁵ Cfr., ad esempio, D. Schmidt, *Geschlecht unter Kontrolle: Prostitution und moderne Literatur*, Freiburg i. B., Rombach, 1998, pp. 177-179.

* * *

Hermann Schlösser
(Wien)

*Das schöne Ganze – die beunruhigenden Stellen
Beobachtungen zu Albert Drachs
literarischem Umgang mit der Sexualität*

Ehrbarer Prolog: Ein Holzschnitt von Dürer

An einem Tisch sitzt der «Zeichner des liegenden Weibes»¹, das Blatt Papier, auf dem er seine Arbeit tun wird, liegt noch leer vor ihm. Es ist in Planquadrate eingeteilt, bildet also ein horizontal ausgelegtes Netz. In der Vertikalen entspricht ihm ein Gitterfenster, durch das hindurch der Künstler sein Objekt betrachten und fixieren kann. Als ob mit dieser doppelten Vergitterung noch immer nicht genügend Präzision erreicht wäre, steht das so genannte «Richtscheit» im Blickfeld, das ist, wie das Grimmsche Wörterbuch weiß: «ein langer, schmaler, genau abgezogener stab, wonach man die geradlinigkeit eines gegenstandes prüft oder eine gerade linie abnimmt»².

Der Gegenstand, dessen Geradlinigkeit hier geprüft werden soll, breitet sich auf zwei Kissen hinter dem Gitterfenster aus und ist eine Frau. Ihr Busen ist nackt, ausdrucksvoll gespreizt ruht ihre große Hand auf dem kaum verhüllten Oberschenkel. Als ob sie schlafe oder anderweitig stillgestellt wäre, liegt sie mit geschlossenen Lidern auf dem Zeichentisch und bietet sich den Blicken des Mannes dar, der sie in höchster Aufmerksamkeit betrachtet. Erotisches Wohlgefallen oder gar sexuelle Absichten sind dabei jedoch nicht im Spiel. In geordneter Kleidung, mit der Miene sachlicher Konzentration füllt der Zeichner seine Planquadrate aus. Würde er

¹ Albrecht Dürer: Der Zeichner des liegenden Weibes, aus: Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit, abgebildet und kommentiert in: Gert Mattenklott: Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers, Reinbek: Rowohlt 1982, insbes. S. 47-77. Abbildung S. 72.

² Vgl. den Artikel «Richtscheit» in: Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Band 14, Leipzig: Hirzel 1893, bzw. Reprint München: dtv 1984, Spalte 901f.

Rasenstücke, Hasen oder betende Hände abbilden, wäre seine Kunstanstrengung genau dieselbe.

Ein unanständiger Strich durch die allzu schöne Rechnung

Auch Anselm Stemminger und sein Freund, der so genannte «Cousin», die in Albert Drachs Roman «Untersuchung an Mädeln» aus dem Jahr 1971 eine gewisse Rolle spielen, porträtieren ein liegendes Weib: Esmaralda Nepalek, eine der beiden Heldinnen des Romans. Damit sind die Gemeinsamkeiten mit Dürers Zeichner aber auch schon erschöpft. Die Romanfiguren bedienen sich nicht des Zeichenstifts, sondern der Kamera, vor allem aber verwenden sie dieses moderne Mittel der Bilderzeugung nicht für disziplinierte Kunstübungen, sondern als sexuellen Stimulus:

Nach dem Essen bedeutete er (der Cousin, H. S.) dem Mädchen, es müsse sich jetzt sofort ausziehen, man werde von ihr Photographien machen, der Herr (Stemminger, H. S.) habe mit dem Film zu tun und könne es dort unterbringen, doch müsse man dazu den Körper genau unter die Lupe nehmen, wie es vielleicht wisse. Sie wußte davon nur wenig, da sie nicht häufig ins Kino und angeblich nicht in Filme dieser Art ging, doch wurde sie von den Herren eingehend unterrichtet und anschließend auch nicht ohne ihre spätere Mitwirkung entkleidet. Man fand ihren Wuchs und ihre Erscheinung großartig und schritt sofort zu Photographien, die aber offenbar hauptsächlich auf die allerweiblichsten Stellen beschränkt blieben, welche noch dazu besonders hervorzuheben waren. Schließlich erklärte der Vetter, der sie immer in die geeigneten Stellungen brachte, wenn sie nicht von selbst in solche gelangte, er müsse jetzt mit ihr in körperliche Verbindung treten, auch dies sei für die Photographie notwendig, wenn auch sein Gesicht nicht gezeigt werde. Da sie zögerte, beförderte er sie unter Mitwirkung des Photographen auf das Bett, woselbst er sich mit ihr vereinigte, während der andere photographierte. Weil aber seine Art der Liebesauffassung von dem anderen nicht durchaus gebilligt wurde, mußte er schließlich mit dem Mann an der Kamera Platz tauschen und selbst die Aufnahme bewerkstelligen, während der andere die zu photographierenden Stellungen einnahm. Esmaralda wollte angeblich protestieren, kam aber nicht dazu, wie sie sagte.³

³ Albert Drach: *Untersuchung an Mädeln*. Kriminalprotokoll. München/Wien: Hanser 1991, S. 152.

Die beiden Männer, die man hier bei ihrem dubiosen Tun beobachten kann, haben keine schöne – d.h. *ästhetisch* befriedigende – Abbildung eines weiblichen Körpers im Sinn. Im Unterschied zum Künstler betrachten sie ihr Modell nicht mit interesselosem Wohlgefallen, sondern nehmen es zudringlich «unter die Lupe». Dennoch sind sie auch keine Voyeure, deren Begehren durch unziemlich nahes Hinschauen schon zu befriedigen wäre. Mit der einfachen «Schaulust», die spätestens seit dem 18. Jahrhundert in die Wahrnehmungs- und Darstellungsformen von Literatur und Kunst eingedrungen ist⁴, geben sich die zwei Protagonisten hier nicht zufrieden. Sie sind nicht nur Photographen, sondern auch und vor allem Pornographen.

Was dies bedeutet, beschreibt Albert Drach sehr präzise, obwohl er das Wort «Pornographie» nicht verwendet, und schon gar nicht definiert. Gewiss entzieht sich dieser Begriff auch einer allgemein anerkannten und eindeutigen Klärung, doch lässt sich aus der Fülle verschiedener Definitionsversuche immerhin ein kleinster gemeinsamer Nenner herauschälen: Die pornographische Darstellung erotischer Szenen unterscheidet sich von der nicht-pornographischen wohl vor allem durch die fast ausschließliche Fixierung auf den Genitalbereich. Ein populäres Erotiklexikon beschreibt dieses spezifische Interesse mit den Worten: «Der Mann ist sein Penis; die Frau besteht aus Vagina, umgeben mit Fleisch, garniert mit Haaren, Lippen, Brüsten, Po. Andere Werte als sexuelle gibt es nicht»⁵.

Auch die Szene aus dem Roman mit dem zudringlichen Titel «Untersuchung an Mädeln» gehorcht dieser pornographischen Fixierung. Kaum haben die beiden Männer die «großartige» Gesamterscheinung der Frau wahrgenommen, stoßen sie auch schon zu den «Stellen» vor, auf die es ihnen einzig ankommt. Da sich ihre Gier aber nicht nur optisch befriedigen lässt, tun die Photographen, was dem Dürerschen Zeichner nie und nimmer erlaubt wäre: Sie «treten» abwechselnd mit dem Mädchen «in körperliche Verbindung», während der jeweils andere die Kamera bedient. Wie sehr oder wie wenig Esmaralda Nepalek mit dem Vorgehen einverstanden ist, bleibt zweifelhaft, doch ist gewiss, dass sie – im Gegensatz zur ruhenden Schönheit auf Dürers Holzschnitt – am Geschehen aktiv beteiligt ist. Eine gewisse exhibitionistische Neigung wird ihr durchaus nachgesagt. Immerhin wird ihre Bereitschaft, als Lustobjekt zur Verfügung zu stehen,

⁴ Vgl. hierzu: Ulrich Stadler/Karl Wagner (Hg.): Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst. München: Fink 2005.

⁵ Artikel «Pornographie» in Lykke Aresin/Kurt Starke: Lexikon der Erotik. München: Knauer 1996, S. 414-422, Zitat S. 418.

mit dem Versprechen geweckt, sie könne sich einen Zugang zum Film eröffnen, indem sie sich vor der Kamera ausziehe. Es gehört zu den Trivialmythologien, die über die Filmindustrie im Umlauf sind, dass die Karrieren vieler Filmschauspielerinnen so begonnen hätten. Für Esmaralda Nepalek erfüllt sich der Mädchentraum von einer Zukunft als Star allerdings so wenig wie jeder andere ihrer naiven Wunschträume. Im Verlauf des Romans werden die beiden «Mädeln» Esmaralda Nepalek und Stella Blumentrost systematisch ausgenutzt, betrogen und vergewaltigt. Auch in der hier zitierten schmutzigen Szene hat sich Esmaralda ganz umsonst entkleidet, denn am Ende des Phototermins wird sie unbezahlt und unbedankt nach Hause geschickt.

Dass die Photographie hier vor allem als Mittel zur Sexerpressung eingesetzt wird, zeigt sich unmittelbar nach dieser Episode, als die beiden Männer behaupten, ihre Bilder seien leider alle misslungen. Der Erzähler, der – wie meist in der Prosa Albert Drachs – mehrere Möglichkeiten gegeneinander abwägt, vermutet allerdings, diese Behauptung sei ein Versuch, die Frau zu einer Wiederholung zu verführen, während die angeblich missglückten Photographien längst als pornographische Handelsware «günstig an den Mann gebracht»⁶ würden. Andererseits hält er jedoch auch für möglich, dass die Männer die Kamera nur benutzt haben, um das Mädchen gefügig zu machen, und dass in Wahrheit gar keine Photographien angefertigt worden sind. Doch wie es sich damit auch verhalten mag – fest steht am Ende der Episode, dass die erotischen Photographien verschwunden sind. Ein bedeutender ästhetischer Verlust ist damit nicht zu beklagen, denn dass die Zudringlichkeit der Photographen zu künstlerisch wertvollen Darstellungen geführt hätte, wird in Drachs Text nicht einmal von ihnen selbst behauptet.

Wie darf man eine solche Szene verstehen?

Der Roman «Untersuchung an Mädeln» ist eines der geglücktesten Beispiele für den «Protokollstil», der als die eigentliche literarische Erfindung des Schriftstellers und Juristen Albert Drach gilt⁷: Ein anonymer «Protokollant» ergreift – schon durch die juristisch-bürokratische Form seines Erzählens – Partei gegen die Personen, von deren Geschicken er berichtet. Die beiden Hauptfiguren Esmaralda und Stella stehen unter dem Verdacht, einen Mann ermordet zu haben, der sich ihnen unsittlich ge-

⁶ Drach, *Untersuchung* (wie Anm. 3) S. 153.

⁷ Vgl. hierzu Matthias Settele: *Der Protokollstil des Albert Drach. Recht, Gerechtigkeit, Sprache, Literatur*. Frankfurt/Berlin/Bern: Lang 1992.

nähert hat. Obwohl nicht einmal die Leiche des angeblichen Opfers gefunden wird, gelingt es den jungen Frauen nicht, das Gericht von ihrer Unschuld zu überzeugen. Da sie nachweislich sexuelle Kontakte zu mehreren Männern hatten, sieht das Gericht ihre moralische Verworfenheit als erwiesen an, und alles, was die Frauen zu ihrer Verteidigung vorbringen, wird gegen sie verwendet. Allerdings gelingt Drach in der «Untersuchung an Mädeln» – wie auch in seinem ähnlich konstruierten Roman «Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum» (entstanden 1939, erstmals erschienen 1964) – ein dialektisches Kunststück: Je mehr belastendes Material sich ansammelt, desto unschuldiger erscheinen die Angeklagten, während sich die scheinheiligen, heuchlerischen Ankläger als die wahren Untäter erweisen.

Da die justiz- und gesellschaftskritischen Intentionen dieses Protokollstils außer Zweifel stehen, neigen Drachs Leser und Leserinnen dazu, auch seine zum Teil sehr drastischen Darstellungen der Sexualität als angewandte Sozialkritik zu verstehen. André Fischer kommentierte etwa: «Es gibt wohl kaum einen Roman, der frauenverachtendes Denken so eindringlich und präzise vorführt wie Drachs Kriminalprotokoll *Untersuchung an Mädeln*»⁸. In diesem Sinn ließe sich also behaupten, die oben zitierte Szene sei nichts anderes als eine kritische Demontage des männlich-pornographischen Blicks. *En gros* hätte man mit dieser Behauptung wahrscheinlich sogar Recht, *en detail* bleiben jedoch Zweifel, die nicht leicht zu begründen sind. Gewiss, der Erzähler des Textes ist ein Protokollant, den man sich als durch und durch widerwärtige Figur vorzustellen hat. Ebenso gewiss sind der Cousin und Stemmingen keine Sympathieträger. Und doch: Klingt in dieser Beschreibung nicht eine kaum verhohlene Lust an der erregenden Szene mit? Spekuliert der Autor nicht wenigstens ein bisschen mit der Möglichkeit, dass *dieser* Reiz seines Textes zumindest männlichen Lesern nicht verborgen bleiben wird? Haben nicht schon einige Leser öffentlich zu Protokoll gegeben, dass die erotischen Erregungspotentiale der Drachschen Texte nicht ohne Wirkung auf sie geblieben sind?⁹

⁸ André Fischer: «Der Zynismus ist ein Anwendungsfall der Ironie». Zum Humor bei Albert Drach. In: Gerhard Fuchs/Günther A. Höfler (Hg.): Albert Drach. Dossier Band 8, Graz: Droschl 1995, S. 31-50, Zitat S. 37.

⁹ Vgl. Konrad Paul Liessmann: Puppingers Orgien – Notizen zu einer geheimen Hauptfigur in Albert Drachs «Untersuchung an Mädeln». In: Bernhard Fetz (Hg.): In Sachen Albert Drach. Sieben Beiträge zum Werk. Wien: WUV-Universitätsverlag 1995, S. 36-49, sowie Hermann Schlösser: «Einschlägige Erregungen». Sieben Untersuchungen zu Albert Drachs Roman «Untersuchung an Mädeln», ebenda, S. 17-35.

Aufgrund solcher und ähnlicher Erwägungen hat Konrad Paul Liessmann provokant behauptet, «daß Drach durchaus Talent zu einem großen Pornographen haben dürfte»¹⁰. Um diese Behauptung zu stützen, könnte man in fast allen Texten Drachs Zitate finden. Im Kurzroman «Das Goggelbuch» z.B., den Drach 1942 verfasst, aber erst 1967 veröffentlicht hat, wird die Hauptfigur, Xaver Johann Gottgetreu Goggel, auf seinen weitläufigen Reisen zum Augenzeugen einer Orgie, und mit ihm zusammen kann der voyeuristisch interessierte Leser beobachten, wie sich eine ganze Gruppe von Frauen nackt zur Schau stellt, wobei ihre Geschlechtsmerkmale gerade so «hervorgehoben» werden wie die «allerweiblichsten Stellen» Esmaralda Nepaleks:

Ja, sie reißen sich und einander geradezu die Kleider vom Leibe, behalten sich sodann wie Mänaden, die, anstatt so zum Vorschein gekommene Orte der Verlockung durch Tuchhüllen abzudämpfen, diese durch Weinreben aus der Dessertschüssel geradezu hervorheben, umwinden und schmücken.¹¹

Noch manches dieser Art ließe sich zitieren, doch würde sich im Lauf einer solchen Blütenlese nicht der Autor Drach als Pornograph erweisen, sondern derjenige, der die einschlägigen Zitate gesammelt hat. Wer den reich gegliederten, vielfältigen Sprachleib der Texte ignoriert, und sich einzig und allein mit erregenden Einzelheiten abgibt, geht mit dem literarischen Werk so pornographisch um wie die beiden Photographen mit dem Körper der Esmaralda. Das ist gewiss nicht verboten, zumal es bei Drach genügend «Stellen» gibt, die diesem Spezialinteresse entgegen kommen. Will man jedoch genauer begreifen, wie Drach selbst Sexualität, Weiblichkeit und Schönheit ins Verhältnis setzte, darf man seine Darstellungen erotischer Situationen nicht aus ihren jeweiligen Zusammenhängen reißen.

Jungfrauen, Huren und Heilige

In seinem Roman «“Z.Z.” das ist die Zwischenzeit» (1968) dokumentiert Drach historisch exakt die kurzlebige Epoche des österreichischen Ständestaates. Aufs genaueste zeigt er, wie sich der latent vorhandene Antisemitismus immer unverschämter zu äußern wagte und wie die österreichische Politik immer nachgiebiger gegen das nationalsozialistische Deutschland wurde. In diesen zeitgeschichtlich nachprüfbaren Kontext sind je-

¹⁰ Liessmann, ebenda, S. 42.

¹¹ Albert Drach: Das Goggelbuch. Wien: Verlag der Apfel 1993, S. 65.

doch auch amouröse Abenteuer eingebettet. Ihrer bedarf der Protagonist – ein noch junger Mann, der durchweg «der Sohn» genannt wird –, um der Tristesse und der Bedrohlichkeit des ständestaatlichen Alltags wenigstens gelegentlich zu entkommen. Unter anderem berichtet er von einer Frau Anfang dreißig, die er «das alte Mädchen» nennt. Sie interessierte sich für Literatur, «weil sie körperliche Erlebnisse offenbar nicht hatte¹²», wie es maliziös genug heißt. So traf man sich zu schöngeistigen Gesprächen, deren Sittsamkeit durch die Reizarmut der Frau garantiert war. Nur der Vater des Erzählers ließ sich zuweilen zu einem Kuss auf ihre Stirn hinreißen – was der Sohn sich nur dadurch erklären mag, dass der Vater im «alten Mädchen» «eine der Gnade würdige Kreatur»¹³ erkannte. Doch gehört diese väterliche Herablassung durchaus zur Vorgeschichte einer kurzen Affäre, die der Sohn in gnadenloser Anschaulichkeit berichtet.

Nach dem Tod des Vaters, der in Drachs Bericht eine sehr bedeutende Rolle spielt, sucht diese Freundin den trauernden Sohn auf, um ihre Anteilnahme zu bekunden und zugleich ein Buch zurückzubringen, das sie ausgeliehen hatte. «Der Sohn» ist nicht in guter Stimmung: Er, der eine Anwaltskanzlei betreibt, muss in einer schwierigen Rechtssache beim Kanzler vorstellig werden, dessen Name ungenannt bleibt, der aber ausführlich genug beschrieben ist, um als Kurt von Schuschnigg kenntlich zu sein. Der junge Anwalt macht sich wenig Hoffnung auf den erfolgreichen Ausgang seiner Causa, nimmt sich aber immerhin vor, «in Schönheit vor dem Diktator zu scheitern». Zur Vorbereitung auf dieses Vorhaben verordnet er sich jene «Herzstärkung», die vom Geschlechtsverkehr ausgeht¹⁴. Den ganzen Tag ist er schon vergeblich auf der Suche nach einer Gelegenheit dazu gewesen – da taucht das «alte Mädchen» auf.

Der Sohn ersetzt nun das schöngeistige Gespräch, das zu Lebzeiten des Vaters zwischen ihnen üblich war, durch eine Tat, die den Namen «Vergewaltigung» verdient, im Text jedoch nicht erhält. Er stürzt sich auf die Frau, reißt ihr die Kleider vom Leib, was nicht ohne Gegenwehr geschieht. Erst als er «ihre seidige Haut» rühmt, gibt sie nach, beteuert aber weinend, «sie hätte bisher niemals einem Manne angehört»¹⁵. Diese Versicherung schützt vor Zudringlichkeit nicht, und schließlich kommt es zur Entjungferung. «Bei Aufdrehen der Nachkastellampe» registriert der Er-

¹² Albert Drach: «Z.Z.: das ist die Zwischenzeit». Ein Protokoll. München: dtv 1996, S. 61.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Vgl. ebenda.

¹⁵ Ebenda, S. 63.

zähler dann das befleckte Betttuch, nutzt aber zugleich die Gelegenheit, das Opfer seiner Attacke erstmals genauer zu betrachten:

Im übrigen schien ihm bei Licht besehen das frühere Mädchen noch weniger Vorzüge aufzuweisen, als ihm sein Tastsinn vorgetäuscht hatte. Es waren ihre Einzelteile wie bei falschgelösten Setzspielaufgaben ohne Proportion aneinandergesetzt, insbesondere ihre Brüste ungleichmäßig ausgebildet, die Beine nicht entsprechend zu den Schenkeln gesteigert, der Leib nicht so angefügt, wie es gemeinen Vorstellungen entsprach.¹⁶

Ob der Doppelsinn des Wortes «gemein» hier bewusst ins Spiel gebracht wird oder nicht, ist schwer zu entscheiden. Klar hingegen ist, dass der Erzähler, der «in Schönheit vor dem Diktator scheitern» möchte, eine Frau vergewaltigt hat, die ihm *danach* als hässlich erscheint. Während sein Tastsinn noch eine «seidige Haut» wahrnahm, nimmt der Gesichtssinn Anstoß am unproportionierten Verhältnis zwischen den «Einzelteilen». Brüste, Beine, Schenkel und Leib fügen sich nicht zu jenem ausgeglichenen Ganzen, das dem Erzähler – klassischer Ästhetik treu – als *conditio sine qua non* der Schönheit gilt. Doch tut die ästhetische Enttäuschung der sexuellen Gier des Erzählers keinen Abbruch, eher im Gegenteil. Die gerade zitierte Beschreibung des liegenden Weibes wird mit den Sätzen fortgesetzt:

Das Bemerkenswerteste war jedenfalls jene Stelle, auf die es ihm am meisten angekommen war und auf welche er sich nunmehr ausschließlich festlegte. Da der Widerstand jetzt gänzlich weggefallen war und mit der Zeit sogar einem wohlwollenden Entgegenkommen Platz machte, konnte die gleiche Funktion noch dreimal im Dunkeln und ein viertes Mal bei Licht wiederholt werden. Diese letzte Vervollständigung seines Besitzergreifens, welche knapp vor dem abgeschlossenen und nach dem bereits begonnenen Ankleiden erfolgte, war dem Umstand geschuldet, daß die ruhigen Augen der bisherigen Jungfrau nun wie die einer Hure blauumrändert waren und so förmlich nach einer Zugabe verlangten, die dann auch beigefügt wurde.¹⁷

Ganz wie die beiden Photographen aus der «Untersuchung an Mädeln» sieht auch der Erzähler hier von der Gesamterscheinung der Frau ab, und konzentriert sich auf die «Stelle», die seiner Geilheit dienlich ist. Diese Fixierung auf das Genital rechtfertigt er auf die denkbar schnödeste Weise:

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ Ebenda, S. 63f.

Indem er die Gesamterscheinung der missbrauchten Frau für unansehnlich erklärt, braucht er sich mit Anschauen nicht aufzuhalten, und kann sich ihrer immer wieder bedienen. Dazu fühlt er sich umso mehr berechtigt, als auch die Frau danach zu verlangen scheint. Zwar sagt sie nichts dergleichen, doch sieht der Mann es ihren Augen an, dass hier etwas stattgefunden hat, was in einem anderen Text Drachs als «Hurenwerdung»¹⁸ beschrieben wird: Die unberührte Jungfrau wirft sich weg und verwandelt sich in eine Dirne (die hier freilich nicht einmal bezahlt wird).

Allerdings beschreibt Drach im selben Text auch die Verwandlung einer Prostituierten in eine Heilige. In einem Pariser Nachtlokal schaut der Sohn sieben Tänzerinnen zu, die seinen ästhetischen Ansprüchen gerechter werden als das «alte Mädchen» in seinem Heimatort Mödling in Niederösterreich: «In besagter Mitte aber tanzten, indem sie ihre Reize zu äußerster Geltung brachten, hübsche und frische Mädchen, insgesamt sieben, von denen die siebte geradezu schön zu nennen war. Alle hatten nur ein kurzes Höschen an, der Oberkörper war völlig frei und tadellos in Ordnung ...»¹⁹.

Der Sohn erfährt, dass diese Frauen keine gewöhnlichen Dirnen seien, sondern «reizvolle Damen aus der Provinz», die in Paris etwas Geld verdienen, und sich nach drei Monaten Aufenthalt entscheiden, ob sie heimkehren wollen oder «in ordinären Bordellen um Aufnahme ansuchen»²⁰. Die definitive «Hurenwerdung» scheint hier also noch bevorzustehen, und das Interesse des Sohnes richtet sich naturgemäß auf «die siebte», «geradezu schöne» Frau. Eben sie setzt sich dann auf seinen Schoß, der Sohn aber entzieht sich diesem Annäherungsversuch, dessen kommerzielle Interessen offensichtlich sind. Mit einer Frau, die «geradezu das Gesicht einer Heiligen»²¹ hat, will der Erzähler offenbar in einem Pariser Nachtlokal nicht intim werden.

Die beiden allerschönsten Frauen erscheinen jedoch gleich zu Beginn des Romans. Beide sind vor den Zustellungen des lüsternen Sohnes sicher, denn die erste ist keine andere als seine Schwester, und die zweite ist ein unbekanntes junges Mädchen, das in dem Fenster eines Hauses «wie zur Auslage» steht und herabschaut. Diese Mischung aus Sichtbarkeit und Unreichbarkeit entlockt dem Sohn eine Definition der wahren Schönheit:

¹⁸ Vgl. Albert Drach: Vermerk einer Hurenwerdung. In: A. D.: Ironie vom Glück. Kleine Protokolle und Erzählungen. München/Wien: Hanser 1994, S. 69-89.

¹⁹ Drach, «Z.Z.» (wie Anm. 12), S. 166.

²⁰ Ebenda.

²¹ Vgl. ebenda.

Es (das Mädchen, H. S.) war so schön wie des Sohnes eigene Schwester, die er bis dahin als den Inbegriff der Vollendung in einem einzigen und schon auf Grund der zu nahen Verwandtschaft für ihn unerreichbaren Exemplar angesehen hatte. Dabei verstand er unter Schönheit nicht nur die aus dem Dargebotenen zu folgernde Vollendung der einzelnen Stücke, sondern auch deren Zusammensetzung und Einklang nebst einem Anziehungsmoment, das einen gewissen erotischen Reiz vermittelte und damals schon mit dem ungenauen Gemeinplatz Sex-Appeal schlecht umschrieben wurde. Denn es handelte sich keineswegs um eine weit verbreitete Eigenschaft, sondern um das Idealbild für einen Einzelgänger, der außer in dem Wunder natürlicher Einheit noch in dem Zauber reiner Weiblichkeit bestand, der in dieser Mischung Kreaturen minderer Ausgeglichenheit entweder abgeht oder nicht in der richtigen, also in spärlicher oder größerer Dosis beigemengt erscheint²².

Als ob der Schriftsteller des 20. Jahrhunderts ein Schüler des Renaissance-Malers Dürer wäre, erklärt er hier im Namen der «natürlichen Einheit» die vollkommen harmonische Balance der Teile und des Ganzen zum Inbegriff des Schönen. Und während es ihm nichts ausmachte, das schlecht proportionierte «alte Mädchen» zu vergewaltigen, will er die wahrhaft schönen Frauen vor jedem sexuellen Übergriff verschonen – ganz wie Dürers Zeichner, den das Gitter der Kunstübung vom liegenden Weib trennt. Bei der Schwester gelingt dies «schon auf Grund der zu nahen Verwandtschaft», und auch bei der siebenten Tänzerin in Paris kann sich der Sohn sittsam zurückhalten, weil ihn die Rührung über die nachklubgeschändete Heiligkeit übermannt hat. Drachs Bücher handeln genau besehen nicht von Frauen, sondern von männlichen Frauenbildern.

Diese Scheu vor der vollkommenen Schönheit ist in Drachs Text allerdings nicht von Dauer. Das Geklärte, Distanzierte, Reine fordert ihn nicht nur zur Anbetung, sondern auch zur Entwertung heraus. Dies bekommt das «wunderbare Fenster mädchen» zu spüren, das in seiner unerreichbaren Höhe nicht verharren darf. Eines Tages steigt es herab und sucht den Sohn in seiner Kanzlei auf, doch schlägt dies nicht zum Guten aus. Die beiden werden nämlich mit «der Wirklichkeit im üblichen Sinne»²³ konfrontiert, und dabei bleibt die Verehrung ebenso auf der Strecke wie die Schönheit. Es entspinnt sich eine Amoure, die während eines gemeinsamen Waldspaziergangs in eine Affäre umgewandelt werden soll. Bevor

²² Ebenda, S. 30.

²³ Ebenda, S. 45.

es so weit kommt, stoßen die beiden Spaziergänger jedoch auf einen Toten, der überraschenderweise im Wald liegt und den Sohn an seinen verstorbenen Vater erinnert. Schon dieses Memento Mori stimmt die Lust des Sohnes auf Erotik sehr herab. Vollends verdorben wird seine Laune jedoch, als ein Fußball, der sich vom nahen Sportplatz verirrt hat, auf der Leiche landet. Das Mädchen, das einst schön wie ein Bild im Fensterrahmen stand, schießt den Ball auf den Platz zurück und gibt sich als «aktives Mitglied einer Mädchenfußballgruppe» zu erkennen.

Eine Frau, die solch robusten Zeitvertreibern nachgeht, kommt für den Sohn als Gegenstand der Anbetung nicht mehr in Frage, und es versteht sich, dass nach diesem «Realitätsschock»²⁴ ihre Schönheit nicht mehr so makellos strahlt wie zuvor. Insbesondere die Beine der Fußballerin erscheinen dem Erzähler plötzlich als «muskulös, teilweise behaart und nicht so proportioniert, wie er nach der Ansicht im Fenster bisher geglaubt hatte»²⁵. Während er sich aber bei dem «alten Mädchen» durch körperliche Unregelmäßigkeiten gerade nicht von *dem Einen* abhalten ließ, stehen dieses Mal die unproportionierten Beine einer Annäherung ebenso im Wege wie vorher die vermeintliche makellose Schönheit. Das Paar trennt sich also unverrichteter Dinge.

Epilog: Distanz als Voraussetzung der Kunst

Die erotisch aufgeladenen Passagen in den Büchern Albert Drachs speisen sich aus fragwürdigen Quellen. Die Photographen aus der «Untersuchung an Mädeln» sind Pornographen, deren Interesse nicht dem schönen Abbild des Ganzen gilt, sondern den «Stellen», die hervorgehoben und vergrößert werden, bis sie sexuell stimulierend wirken. Auch hat der Erfinder dieser Szene mit Anselm Stemming und ähnlichen Ausgeburten seiner Phantasie vieles gemein: Der «Sohn» im Roman «*“Z.Z” das ist die Zwischenzeit*» ist ein kaum camouffiertes Selbstbildnis Drachs in seinen jungen Jahren. Die Vergewaltigungs-, Verklärungs- und Entwertungsphantasien, denen man in diesem Buch begegnet, lassen sich nicht einem unsympathischen Protokollanten zuschreiben. Sie gehören zum Autor.

Trotzdem gibt es keinen Grund, Albert Drach mit einem Pornographen der primitiven Spielart zu verwechseln. Die Qualität eines Schrift-

²⁴ Mit diesem Wort wird die Szene von Gerhard Fuchs beschrieben, der dem Wechselspiel von Erhöhung und Erniedrigung in Drachs Frauendarstellung detailliert nachgeht. Vgl.: Gerhard Fuchs: Männer, Mütter, Mädeln. Die Funktionalisierung des Weiblichen bei Albert Drach. In: Dossier (wie Anm.8), S. 79-121.

²⁵ Drach. «Z.Z.» (wie Anm. 12), S. 46.

stellers erweist sich im 20. Jahrhundert nicht mehr in der Sauberkeit und Sozialverträglichkeit seiner Phantasien, sondern einzig in der Intensität und Originalität seines Schreibens. Albert Drach erarbeitete sich in überlegter Auseinandersetzung mit den Vorgaben der juristischen, aber auch der literarischen Tradition eine Ausdrucksweise, die unter anderem den schwer zu fassenden Umtrieben des sexuellen Begehrens auf eine Weise gerecht wird, die weit jenseits moralischer Bewertungen liegt. Im Unterschied zu vielen anderen Autoren war Drach imstande, Sachverhalte darzustellen, ohne sie dadurch schon gutzuheißen. Wie etwa die Vergewaltigung des «alten Mädchens» zeigt, verweigerte er auch im Rückblick auf sein eigenes Leben jede Schönfärberei, aber auch jede Entschuldigung.

Die Grundlage, auf der sich ein solch schonungsloses Schreiben entfaltet, ist die mit künstlerischen Mitteln erzeugte Distanz zur eigenen Person und zu den Ereignissen, die doch zugleich aus intimer Nähe dargestellt werden. Mag sein, dass es eine allzu kühne Verallgemeinerung ist, zu behaupten, jede ernsthafte Kunstanstrengung verdanke sich der Distanz zum Unmittelbaren. Für Drachs Kunst immerhin ist sie wesentlich, und desgleichen zählte sie auch zu den Kardinaltugenden Albrecht Dürers, der in seinem Lehrbuch «Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit» sein Idealbild eines würdigen Künstlers entwarf: Er macht keine Jungfrauen zu Huren, und stört sich auch nicht an behaarten Beinen. Er wandelt jedes potentiell erotische Signal in ein ästhetisches um, und die Irritation, die doch auch ihn angesichts eines leicht bekleideten Frauenkörpers befallen könnte, beruhigt sich in der Bemühung um die richtige Perspektive. Die Schönheit seiner Werke ist also eine Frucht der Entsagung, oder weniger pathetisch ausgedrückt: Die Qualität seiner Bilder verdankt sich der Selbstkontrolle. Wo ein Bild nach den Regeln seiner Kunst gelingen soll, darf Erregung nicht die Hand führen, Begehrlichkeit nicht die Blicke lenken. Das schöne, von keiner Leidenschaft entstellte Abbild des Ganzen und seiner Teile entsteht hier also in sorgsam austarierter Distanz. Auch Drachs weit weniger schöne, von verschiedensten Leidenschaften durchzogene Beschreibungen erotisierender Stellen, schlecht zusammengesetzter Körperteile, bloß noch erträumter Harmonien wären nicht zustande gekommen ohne die Distanznahme eines sehr kunstbewussten Autors. Deshalb haben der österreichische Romancier des 20. und der deutsche Maler des 15. Jahrhunderts doch etwas Wichtigeres gemeinsam als nur das A und das D, die zufällig gleichen Anfangsbuchstaben ihrer Namen.

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 2004

LETTERATURA (letture, presentazione di libri ecc.)

Presentazione del libro “Il canto dell’esule – La parola nella poesia” con
Ivo De Gennaro e Gino Zaccaria

Milano, 11.02.2004

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Nell’ambito di “Poeti del ’900” presentazione di “Doron Rabinovici”

Milano, 23.02.2004

In collaborazione con Piccolo Teatro Studio

Presentazione “Il Cabaret Austriaco” con

Nicoletta Dacrema, Topsy Küppers

Milano, 24.03.2004

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Presentazione del libro “Nel segno di Saturno – Studi su Grillparzer” con

Riccardo Morello

Milano, 12.05.2004

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Lettura bilingue di poesie di Ingeborg Bachmann con

Dott.ssa Michaela Bürger-Koftis, Ilaria Messina

Genova, 25.06.2004

In collaborazione con Centro Culturale Italo-Austriaco

Serata letteraria con Gerhard Rühm e Monika Lichtenfeld nell’ambito del
Festival Internazionale della Poesia

Genova, 27.06.2004

In collaborazione con Centro Culturale Italo-Austriaco

Recitazione di Peter Waterhouse nell'ambito
del Festival "Pordenone legge"

Pordenone, 26.09.2004

In collaborazione con Biblioteca Austriaca a Udine

Conferenza e presentazione del libro Adalbert Stifter "Saggi e note di
letteratura e d'arte" con

Maria Luisa Roli, Giorgio Cusatelli

Milano, 29.09.2004

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Recitazione e concerto "Al di là dell'Est" con una poesia di Peter Handke
"Gedicht an die Dauer"

Cividale del Friuli, 19.07.2004

In collaborazione con Mittelfest

CONFERENZE

Dibattito "Karl Kraus – Gli aforismi" con

Barbara Maj, Valerio Marchetti, Massimo Scensa

Bologna, 10.05.2004

In collaborazione con: Museo Ebraico, Bologna

Dibattito in occasione dell'inaugurazione della mostra "Ingeborg
Bachmann – Scrivere contro la Guerra" con

Luigi Reitani, Michaela Bürger-Koftis, Ursula Isselstein,

Genova, 25.05.2004

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco

Convegno internazionale "Pensare in immagini: arte e letteratura tra mito
e ragione" con

Marianne Gruber, Hans-Dieter Bahr

Milano, 28./29.10.2004

In collaborazione con: IULM, Università di Bergamo, Goethe Institut
Mailand

Dibattito in occasione dell'inaugurazione della mostra "Ingeborg Bachmann – Scrivere contro la Guerra" con Beatrix Sellinger, Hans Höller, Anna Czajka
Parma, 28.10.2004

In collaborazione con: Università di Parma

Conferenza "Paul Celan tra la Shoa e la memoria delle sue origini"

con Rosalba Maletta

Milano, 10.03.2004

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Conferenza "Rilke e Picasso" con

Elisabetta Pothoff

Milano, 31.03.2004

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Conferenza "Fritz Wotruba e le sue opere nelle citazioni di Elias Canetti" con

Lavinia Larice Larisch

Milano, 28.04.2004

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

Conferenza "Kafka e l'artista scrittore" con

Fausto Cercignani

Milano, 17.11.2004

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura

MOSTRE

"Ingeborg Bachmann – Scrivere contro la guerra"

Pavia, 13.01. – 29.01.2004

In collaborazione con: Università degli Studi di Pavia, Comune di Pavia, Istituto Pavese per la Storia della Resistenza e dell'Età Contemporanea

“Ingeborg Bachmann – Scrivere contro la guerra”

Trento, 15.03. – 03.04.2004

In collaborazione con: Comune di Trento, Università degli Studi di Trento, Biblioteca Austriaca a Trento

“Ingeborg Bachmann – Scrivere contro la guerre”

Milano, 19.04. – 08.05.2004

“Ingeborg Bachmann – Scrivere contro la guerra”

Genova, 22.06. – 08.07.2004

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco

“Ingeborg Bachmann – Scrivere contro la guerra”

Torino, 13.09. – 15.10.2004

In collaborazione con: Università degli Studi di Torino

“Ingeborg Bachmann – Scrivere contro la guerra”

Parma, 18.10. – 08.11.2004

In collaborazione con: Università di Parma

CINEMA

“Memoria e Oblio – Il nuovo Cinema Austriaco tra Haneke e Freud”

Presentazione dei film: “La pianista”; “Das Schloß”; “Funny Games”; “Stories”; Benny’s Video” (regista Michael Haneke); “Gebürtig” (registi Robert Schindel – Lukas Stepanik) “Nordrand” (regista Barbara Albert); “Hundtage” (regista Ulrich Seidl); “Blue Moon” (regista Anna Maria Dusl); “Yugo-Film” (regista Goran Rebic)

Milano, 27.01 – 01.02.2004

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