

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

# Studia austriaca XVI

Bertha von Suttner • Elfriede Jelinek • Alban Berg  
Friederike Mayröcker • Hans Carl Artmann  
Robert Musil • Richard Beer-Hofmann  
Fritz Lehner • Alfred Polgar

edit

Fausto Cercignani

***Studia austriaca***

An international journal devoted to the study  
of Austrian culture and literature

Published annually in the spring

***ISSN 1593-2508***

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2012) of Vol. XVI (2008)

***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 XVI

Bertha von Suttner • Elfriede Jelinek • Alban Berg  
Friederike Mayröcker • Hans Carl Artmann  
Robert Musil • Richard Beer-Hofmann  
Fritz Lehner • Alfred Polgar

edidit

Fausto Cercignani

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

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums  
für Wissenschaft und Forschung in Wien

## Premessa

Grazie all'accordo concluso con il Console Mario Erschen nel 1994, e rinnovato con il Dr. Georg Schnetzer nel 2008, 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 (DI.L.L.E.FI) dell'Università degli Studi di Milano.

F. C.



## Indice dei saggi

- Klaus Zelewitz – *«Die Waffen nieder» und der explizite bzw. implizite Vorwurf der Trivialität* p. 9
- Marco Castellari – *«Wolken.Heim.» di Elfriede Jelinek e il riuso post-moderno di Hölderlin* p. 23
- Wolfgang Nehring – *Ästhetizismus und Sexorgie: Zum Tempeltraum in Beer-Hofmanns «Der Tod Georgs»* p. 51
- Jürgen C. Thöming – *La donna senza qualità viene dal circo. Commistione di tenere e violente proiezioni immaginarie del desiderio in Robert Musil* p. 63
- Fausto Cercignani – *Il «Woyzeck» di Büchner e il «Wozzeck» di Berg* p. 87
- Hermann Schlösser – *Liebe in Zeiten des Hasses. Eine Lektüre von Fritz Lebners Romantrilogie «Hotel Metropol»* p. 111
- Riccarda Novello – *“Nella Poesia si dischiude l’Autentico”: la funzione conoscitiva della letteratura nella riflessione e nell’opera di Friederike Mayröcker* p. 125
- Martin A. Hainz – *H. C. Artmann Werke – Nachlaß – Wirkung ... und Versäumnis* p. 143
- Maria Teresa De Roberto – *Alfred Polgar e la testimonianza dai tribunali* p. 177

Sezione curata dal Forum Austriaco di Cultura a Milano

*Il Forum Austriaco di Cultura a Milano* p. 191

*Manifestazioni varie organizzate dal Forum Austriaco di Cultura a  
Milano nel 2007* p. 195



Klaus Zelewitz  
(Salzburg)

«Die Waffen nieder»  
und der explizite bzw. implizite Vorwurf der Trivialität

1889 begann Bertha von Suttner mit der Arbeit am Roman *Die Waffen nieder! Ein Lebensgeschichte*. Bis dahin hatte sie vor allem Gesellschaftsromane geschrieben; einer davon ist *High Life* von 1884. Er ist als soziale Quelle für das Leben des Adels, der *jeunesse dorée* interessant. Die Kritik an der Lebensweise dieser Gesellschaft, die in der Forschung herausgestellt wurde, hielt sich freilich in Grenzen: Vor allem macht sich ein Amerikaner über manche «Zöpfe» – Konservatismen – lustig und stellt die gesellschaftlichen Usancen denen der USA gegenüber.

Die Wendung Suttners zur Friedenskämpferin erfolgte also spät, sie war bereits 45. Zwei Jahre vorher hatte sie die Existenz einer Friedensorganisation, der «International Arbitration and Peace Association» in London, entdeckt, Kontakt aufgenommen und sofort reagiert: In die Druckfahnen ihres eben in Entstehung begriffenen Buches, *Das Maschinenzeitalter. Zehn Vorlesungen für Menschen unserer Zeit* (1888), fügte sie noch einen Abschnitt über die internationale Friedensbewegung ein. Vor allem den Satz «Si vis pacem, para bellum!» nahm sie aufs Korn und bezeichnete ihn als altrömisches Relikt.

*Die Waffen nieder!* sind stark von autobiografischen Elementen durchsetzt. Ich möchte auf Eigenschaften dieses Textes zugehen, die inkriminiert werden, mich zum Teil auch selbst stören. Da ist zum einen eine geradezu mörderische Verknüpfungskette zwischen den diversen Kriegen und den individuellen Schicksalen der Mitglieder der Familie Althaus und ihrer sozialen Umgebung, die ich gleich noch einmal auflisten möchte:

Eine kleine Zahl von Personen, die Martha nahe stehen, kommen unmittelbar in Kampfhandlungen um: Arno Dotzky, der Husarenoberleutnant, ihr erster Ehemann, und Graf Karl G, Loris Bruder, (S. 39)<sup>1</sup>, fallen

---

<sup>1</sup> Bertha von Suttner: *Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte*, hg. und mit einem

in der Schlacht von Magenta 1859 (S. 39). Gottfried von Tessow, Tillings preußischer Cousin, stirbt besonders tragisch im Krieg von 1866 (S. 264): Er war auf dem Schlachtfeld auf Tilling zugeritten, hatte ihn verschont und war sofort darauf selbst zum Opfer eines Offiziers an Tillings Seite geworden. Und der Tod des Grafen Griesbach, Loris Ehemann, in der so genannten bosnischen Expedition von 1878 (S. 395) wird nur mit einem dünnen Satz erwähnt.

Wesentlich mehr Menschen in ihrem Umkreis sterben mittelbar durch den Krieg, zum Teil in Kettenreaktionen: Das Haus Althaus auf Schloss Grumitz erhält preußischen Einquartierung, und Marthas Bruder Otto, hurra-patriotisch wie sein Vater, entgeht wegen eines zufällig losgegangenen Schusses in der Nähe der Ulanen nur knapp Schlimmerem.

Die Feinde entpuppen sich freilich binnen kurzer Zeit als ganz normale Menschen, ja sogar als solche mit den besten Umgangsformen, und Knall und Fall – hier wird es wieder ein wenig sehr courts-mahlerhaft – verlobt sich Marthas Schwester Rosa mit einem preußischen Prinzen. Außer einigen Bediensteten gehen Marthas Geschwister Otto, Lilli und Rosa Althaus an der Cholera zugrunde, die vom auktorialen Erzähler als direkte Folge des Bruderkrieges von 1866 dargestellt wird. Dann erschießt sich Konrad Graf Althaus, Marthas Cousin, geschockt durch den Tod seiner Frau Lilli (S. 299).

Marthas Vater, der General, hatte im Familiengespräch und darüber hinaus immer als der Vertreter der Kriegsbefürworter fungiert; damit war auch diese Position, von einem Sympathieträger besetzt, im Roman immer wieder präsent geworden. Schließlich packt die jedoch Cholera auch den in der Kriegsfrage lange unbeugsamen Vater: Er stirbt unmittelbar nach dem Tod seiner drei Kinder an einem Herzinfarkt; schon anlässlich des Todes von Arno Dotzky hatte ihn Martha, vorerst vergeblich, gebeten, den Krieg zu verfluchen: Nun, im Sterben, will er diesen Fluch aussprechen, kann ihn aber nicht mehr vollenden.

Friedrich Tilling, Marthas zweiter Ehemann, ist Österreicher wie sie und schon damit 1871 kein Feind Frankreichs. Aber er ist preußischer Abstammung und spricht in dem von ihr so geliebten Hochdeutsch: Dies und ein paar harmlose Briefe mit Berliner Absender werden ihm zum Verhängnis: Er wird 1871 in Paris fälschlich der Spionage für Preußen bezichtigt und standrechtlich erschossen (S. 387).

Dazu kommt noch einiger mehr: Frau von Ullsmann verfällt nach der

---

Nachwort von Sigrid und Hellmut Bock, Berlin 1990. Nachweise werden im Folgenden im Text in Klammern () nachgesetzt.

Nachricht vom Tod ihres Sohnes im Krieg von 1859 in den Wahnsinn (S. 32). Dass Suttner ihre Protagonistin Martha, während ihr Mann in den Krieg ziehen muss, zusätzlich noch in einer Sturzgeburt ein Kind tot zur Welt bringen und sie wochenlang zwischen Leben und Tod schweben lässt, riecht, und dies nicht gut. Der kriegsbedingte Zusammenbruch der Bank Schmitt & Söhne greift schmerzlich in Marthas Lebensführung ein (S. 166).

Insgesamt wäre hier weniger mehr gewesen, die erzählstrategische Inflation an kriegsbedingtem Sterben enttarnt sich unversehens als Übertreibung, beschädigt den angestrebten Realismus und leistet dem Vorwurf der Tendenz Vorschub.

Was könnte man noch einwenden? – Der Roman könnte straffer sein, besser 300 Seiten als 400 aufweisen: Zum Beispiel die langatmige – und erzählerisch etwas aufgesetzt wirkende, inhaltlich wenig überzeugende – Diskussion über die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht wäre durchaus verzichtbar.

Dass Suttner ihre Protagonistin im Raffer eine Bilderbuchjugend durchleben und eine echte Gräfin sein lässt, sollte man nicht einfach als Courth-Mahler-Manier abtun: Denn umso eindrücklicher tritt damit später Marthas Wandlung hervor, die auf Bildung fußt, die sie sich als eifrige, kreativ neugierige Autodidaktin aus den Buchläden (Thomas Buckle: *History of Civilisation* 46 f.) holt. Die «glänzenden jungen Herren» (S. 49) auf den Bällen, «deren Lebensinteressen in Sport, Spiel, Ballett, Hofkatsch und, wenn es hochging, in Berufsheergeiz (die meisten waren Militärs) gipfelten», interessieren sie jetzt nicht mehr.

Was wird eigentlich aktenkundig aus ästhetischer Perspektive gegen Suttners Roman geltend gemacht? Selbst Kritiker, die ihm grundsätzlich positiv gegenüberstehen, formulieren nebulos: Tolstoi gratulierte Suttner brieflich, dass er das Werk sehr schätze, und notierte zugleich in sein Tagebuch: «Abends *Die Waffen nieder* gelesen, bis zu Ende. Gut formuliert. Man spürt die tiefere Überzeugung, aber unbegabt»<sup>2</sup>.

Helmut Schwarz «vernichtet» die Schriftstellerin diesbezüglich, mit Sicherheit ungewollt, wenn er einerseits schreibt, «es wäre ungerecht, das Buch nur nach seinem literarischen Wert zu würdigen», und etwas später lakonisch feststellt, «daß ihr literarisches Werk die Zeit nicht zu überdauern vermochte»<sup>3</sup>. Auch Beatrix Kempf bleibt ähnlich implizit, wenn sie,

---

<sup>2</sup> Zit. nach Brigitte Hamann: *Bertha von Suttner*, München 1986, S. 139 f.

<sup>3</sup> Helmut Schwarz: *Bertha von Suttner: «Rüstet ab»*, i: *Das österreichische Wort*, Bd. 67, Graz und Wien 1960, S. 7 und 14.

«literarhistorisch gesehen», *Die Waffen nieder!* als «keineswegs ein größeres Kunstwerk als die früheren Romane Bertha von Suttners oder gar ein Meisterwerk»<sup>4</sup> einstuft. Friedrich Heer appelliert in der von ihm 1966 veranstalteten Ausgabe von *Die Waffen nieder!* an die Leser: «Stoßen wir uns nicht heute an einigen Einzelheiten des formalen Stiles dieses ‐Romans‐, dieser ‐Lebensgeschichte‐?»!

Die Liste ließe sich mit Klaus Mannhardt und Winfried Schwamborn<sup>6</sup>, Karl Holl<sup>7</sup> und anderen fortsetzen, freilich ohne Gewinn an Qualität der Argumentation. Wir kommen so nicht wirklich weiter:

Nun wirkt die Sprache des ausgehenden 19. Jahrhundert aus heutiger Perspektive förmlich, ja pathetisch; dies besonders wenn sie Dialoge aus adeligem oder bürgerlichem Milieu wiedergibt; ich möchte dies mit einer kurzen Passage illustrieren:

«Sie warnen mich, meine menschliche Bestimmung zu erfüllen, dem Gesetze der Natur zu folgen?»

«Die Natur! Berufen Sie sich auf die!» zürnte die Baronin und warf ihre Arbeit auf den Tisch. «Die Natur, die uns betrügt, die jeden einzelnen von uns an den glühenden Ketten der Leidenschaften hinschleift zu ihren Zielen, um uns dort elend verkommen zu lassen ... Die Natur, ein schlafender Dämon, der die Welten zusammenräumt – ein rätselhaftes Ungeheuer, unergründlich schlaue, grenzenlos grausam – manchmal unsäglich blöd ... Ja, die Natur – der Natur muß man folgen!» Sie ließ ihre Hände, die sie an die Schläfen gepreßt hatte, längs des Gesichtes herabgleiten und drückte sie nun fest verschränkt an die Brust. «Man muß nicht», sprach sie nach einer Weile ruhig und eindringlich, «wenigstens nicht, ohne sich zur Wehr gesetzt zu haben. Man muß niemals tun, was alle tun».<sup>8</sup>

Diese Passage stammt allerdings nicht aus Suttners *Die Waffen nieder!*, sondern aus der Novelle *Wieder die Alte*, verfasst von der literarhistorisch als Realistin anhaltend hoch geachteten Marie von Ebner-Eschenbach.

---

<sup>4</sup> Beatrix Kempf: Bertha von Suttner. Das Lebensbild einer großen Frau, Wien 1964, S. 28.

<sup>5</sup> Bertha von Suttner. *Die Waffen nieder*, hg. von Friedrich Heer, Wien 1966, S. XIX.

<sup>6</sup> Bertha von Suttner. *Die Waffen nieder*, hg. von Klaus Mannhardt und Winfried Schwamborn, Köln 1978, S. 10; Näheres bei Christina Grossmaier-Forsthuber: Bertha von Suttner: «Die Waffen nieder!» Die Geschichte einer Frau und ihres Romans, Diss. Salzburg 1991, bes. S. 99 ff.

<sup>7</sup> Karl Holl: Pazifismus in Deutschland, Frankfurt M. 1988, S. 43.

<sup>8</sup> Marie von Ebner-Eschenbach: *Wieder die Alte*, in M. v. E.-E: Erzählungen. Autobiographische Schriften, hg. von Johannes Klein, Berlin-Darmstadt-Wien 1960, S. 125 f.

Könnte also, so mein Verdacht, die unterschiedliche ästhetische Bewertung der beiden Schriftstellerinnen gar nicht originär ästhetisch, sondern politisch begründet sein? Könnte eine «literarhistorische» Bewertung auf dieselbe Ursache zurückzuführen sein, sich als eine in Wirklichkeit «polit-literarhistorische» herausstellen?

Bertha hat sich als Autorin, besonders über ihre Protagonistin Martha Althaus im Roman *Die Waffen nieder!*, als Pazifistin profiliert; dazu als Feministin. Es ist auch durchaus plausibel, sie in einer gewissen Nähe zur Sozialdemokratie zu sehen: Von der deutschen Sozialdemokratie erhielt sie begeisterte Reaktionen auf ihren Roman, und Suttner stimmte – unter Verzicht auf Tantiemen – zu, dass *Die Waffen nieder!*, im sozialdemokratischen Parteiorgan *Vorwärts* als Fortsetzungsroman erscheinen konnte, vornehmlich auf der Titelseite.

Martha und ihr (zweiter) Ehemann Friedrich Tilling positionieren sich im Roman auch antifeudalistisch und argumentieren (abgestuft) gegen das militärische Duell (S. 120). Wegen ihrer Sympathie für den Zionismus und ihrer Freundschaft mit Theodor Herzl<sup>9</sup> wurde die Autorin selbst wiederum wiederholt als «Judenbertha» apostrophiert.

Aus ihrer Verachtung des Antisemitismus machte sie keinen Hehl: Weniger in *Die Waffen Nieder!*, dafür umso deutlich in *Martha's Kinder*, der Fortsetzung, verdrängt der Antisemitismus sogar den Pazifismus vom ersten Platz: Nach bewährtem Prinzip wird das Thema in Debatten zum Vorschein gebracht, vor allem aber in Pro und Contra auf Figuren verteilt. Graf Delnitzky hat Marthas Tochter Sylvia geheiratet und entpuppt sich als Antisemit. Die Ehe scheitert, bevor sie richtig begonnen hat, und Delnitzky verwundet Sylvias eigentlich Liebe tödlich, den jüdischen Schriftsteller Hugo Bresser.

Albert Lichtblau hat Suttner in seinem Aufsatz zugestanden, dass sie eine der wenigen gewesen sei, die erkannt hätten, «was “das Endziel der antisemitischen Agitation” war: “die Vernichtung aller Juden”»<sup>10</sup>.

Martha zeigt zudem Interesse am Darwinismus (S. 63), und Werner Michler hat herausgearbeitet, dass auch Suttners pazifistisches Konzept auf der Darwinschen Evolutionstheorie aufbaut<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> *Berta von Suttner* Radio Prag [11-10-2003] Autor: Katrin Bock <http://www.radio.cz/de/artikel/46162>.

<sup>10</sup> Albert Lichtblau: Macht und Tradition. Von der Judenfeindschaft zum modernen Antisemitismus <http://www.sbg.ac.at/ges/people/lichtblau/macht.html>.

<sup>11</sup> Werner Michler: Darwinismus und Literatur. Naturwissenschaftliche und literarische Intelligend in Österreich, 1859-1914, Wien 1999, S. 448 ff. (besonders S. 460 f.).

In Gesprächen äußert sich Suttners alter Ego mehrfach kritisch zur Rolle der christlichen Kirchen. Aber auch mit situativem Arrangement wird sarkastisch Kirchenkritik transportiert (S. 225 f.), zum Beispiel in folgender Passage aus Friedrichs Kriegstagebuch:

Ein preußischer Dragoner, stark wie Goliath, reißt einen unserer Offiziere (einen schmucken schwächtigen Leutnant – wie viele Mädchen schwärmten wohl für ihn?) aus dem Sattel und zerschmettert ihm den Schädel am Fuß der Madonnensäule. Die milde Heilige schaut unbeweglich zu. Ein anderer von den feindlichen Dragonern, ebenso goliathstark, knapp vor mir, fasst meinen Nebenmann und biegt ihn so kräftig nach rückwärts, dass ihm – ich habe es krachen gehört – das Rückgrat bricht ...

Auch dazu gab die Madonna ihren steinern Segen.

Nagl-Zeidler-Castle urteilten aus viel kleinerem zeitlichen Abstand in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts über Bertha und ihren Ehemann Arthur Gundaccar von Suttner: «Bald findet man beide an der Spitze jeder fortschrittlichen Bewegung»<sup>12</sup>. Oder aus anderer Perspektive gesehen, schnoddrig formuliert: Die Suttner hat sich, wofür sie größte Hochachtung verdient, zwischen alle Stühle der gesellschaftlich Dominierenden gesetzt.

Darüber hinaus widmeten Nagl-Zeidler-Castle<sup>13</sup> in ihrer Literaturgeschichte der Autorin mehr als zwei Seiten und loben ihre «gedankliche Zuspitzung des Dialogs, das Geschick zur Antithese, die starke Rolle der gedanklichen Phantasie und die Fähigkeit, alle Folgerungen zu überblicken». Alle diese Qualitäten erwiesen jedoch (nur) «die Begabung Bertha von Suttners zum Tendenzroman» (S. 771), *Die Waffen nieder!* habe «alle Vorzüge und Mängel des Tendenzromans» (S. 772) und kommen schließlich bei allem Lob für ihre Tätigkeit als Friedenskämpferin zum Befund: «Ihre Künstlerschaft dagegen ist gering».

Josef Nadler schreibt einige wenige Sätze über die Suttner, darunter den folgenden: «Und aus Witterung ergriff Bertha von Suttner (1843-1914) die letzte Waffe, die diesen Staat [Österreich-Ungarn] zu retten versucht hatte, die Waffe gegen den Krieg»<sup>14</sup>. Und, bemerkenswert genug, anders als Nagl-Zeidler-Castle stellt Nadler die Suttner auf Augenhöhe mit Marie von Ebner-Eschenbach. Die Passagen sind in allen vier Auflagen

<sup>12</sup> Deutsch-österreichische Literaturgeschichte, 3. Bd., Wien 1935, S. 771.

<sup>13</sup> Deutsch-österreichische Literaturgeschichte, 3. Bd., Wien 1935, S. 771 f.

<sup>14</sup> Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, 3. Aufl., 3. Bd., Regensburg 1928, S. 881.

identisch, auch in der 4. Auflage von 1941 – mit dem Titel *Literaturgeschichte des deutschen Volkes* – erfolgte keine Veränderung, ja es wurde sogar ein Bild der Autorin hinzugefügt.

Umso mehr verblüfft, dass Nadler nach 1945 seine Meinung verändert und in seiner Literaturgeschichte Österreichs Suttners Romane als «literarisch unbedeutend»<sup>15</sup> einstuft. In der zweibändigen Literaturgeschichte des Salzburger Nadler-Schülers Adalbert Schmidt (*Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert*, Salzburg/Stuttgart 1964) sucht man den Namen «Suttner» dann überhaupt vergeblich.

In der großen DDR-Literaturgeschichte wird die Suttner nur in einer Parenthese (außerordentlich erfolgreichem Roman) im Zusammenhang mit den Münchner Naturalisten erwähnt. Ähnlich wie jene zeige auch *Die Waffen nieder* «das Vorherrschen sozialreformerischer Ideen, die nicht selten vom Lasalleanismus abgeleitet sind»<sup>16</sup>. Katrin Bock, die sich dabei in erster Linie auf die Situation in der ČSSR bezieht, skizziert den Hintergrund: «Den Kommunisten war eine Adelige aus Zeiten der Habsburger Monarchie, die sich für Frieden und Völkerverständigung einsetzte, suspekt und so verschwiegen ihre Existenz lieber»<sup>17</sup>.

«Dass es an Kritik und Gegnerschaft nicht mangeln würde, war zu erwarten», stellt Jacques Laager zusammenfassend fest. «Man bezeichnete von Suttner als Träumerin, Phantastin, Utopistin, ja als Vaterlandsverräterin. (Später, im 20. Jahrhundert sollte man auch von “nützlichen Idioten” sprechen, die nicht einsehen wollten, dass Gegner von ihrem Verhalten nur profitieren könnten). Zu ihren Kritikern gehörten weite Kreise der militärhörigen Aristokratie und der hohen Politik. Wegen der Angriffe auf die Verbindung von “Kirche und Kaserne” traf von Suttner auch der Vorwurf des Antiklerikalismus»<sup>18</sup>.

Der schwedische Forscher Ove Bring hat ihr erst auf der Suttner-Tagung im Frühling des Vorjahres in Den Haag eine wichtige Rolle der Autorin im Friedenssicherungsprozess für gut möglich gehalten: «It is conceivable that von Suttner contributed to the progressive development of

---

<sup>15</sup> Josef Nadler: *Literaturgeschichte Österreichs*, 2. erw. Aufl., Salzburg 1951, S. 41.

<sup>16</sup> Kurt Böttcher (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1830 bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Berlin-Ost 1975, S. 1018.

<sup>17</sup> Berta von Suttner Radio Prag [11-10-2003] Autor: Katrin Bock <http://www.radio.cz/de/artikel/46162>.

<sup>18</sup> Jacques Laager: *Die Pazifistin Bertha von Suttner und ihre freimaurerischen Helfer* <http://www.freimaurerei.ch/d/alpina/artikel/artikel-2005-2-01.htm>.

the law on the use of force»<sup>19</sup>. Und er unterstützt auch ihre rechtlichen Auffassungen und deren erzählerische Umsetzung in *Die Waffen nieder!*; so zum Beispiel wenn Martha und Friedrich Tilling dem Konsistorialrat Mölser im inszenierten Beratungsgespräch entgegenhalten, es könnten sich in einem Krieg wohl nicht beide Parteien aus christlicher Sicht auf das Recht auf Notwehr berufen. Martha sagt kopfschüttelnd: «Diese Gründe können doch unmöglich für *beide* Parteien gleich rechtfertigend sein ...» (S. 315).

Der Münchner Naturalist Michael Georg Conrad, Herausgeber der *Gesellschaft* und Du-Freund Bertha von Suttners war, wie Grossmaier-Forsthuber<sup>20</sup> bemerkt hat, einer der wenigen die das Werk wirklich gründlich analysierten. Er tat dies Anfang 1890 recht kritisch in einem Brief und bemängelte besonders das Fehlen von wissenschaftlichen Grundlagen, dass sie zur Figur des Konsistorialrats nicht analog jene eines Schlachtenmalers hinzustellen habe, und eine mangelhafte soziale Orientierung. Den Versuch einer literaturwissenschaftlichen Analyse unternahm aber auch Conrad nicht.

Es scheint an der Zeit, einen kritischen, aber möglich vorurteilsfreien Blick auf die ästhetische Qualität des Buches zu werfen.

Suttners Roman ist auch, und diese Bezeichnung habe ich dafür noch nie gelesen, ein Entwicklungsroman: Martha ist am Beginn des Romans ein kleines naives Mädel, das ein Held werden möchte und bedauert, nicht als Knabe geboren worden zu sein (S. 5). Noch in ihrer jungen Ehe befördern Sie und Ehemann Arno Dotzky den zwei Monate alten Sohn Rudolf zum Gefreiten (S. 14).

Martha ist hingerissen vom Zauber der Montur: «Von einer Revolte meines Gefühls gegen das Kriegführen überhaupt war keine Rede; nur *darunter* litt ich, dass mein geliebter Mann hinauszuziehen in die Gefahr und ich in Einsamkeit und Bangen» (S. 24), stuft wenig später das erzählende Ich die junge Martha von damals recht kritisch ein.

Als Dreizehnjährige hatte sie noch bedauert, nicht als Knabe geboren worden zu sein und so nicht den Zugang zu militärischem Ruhm und historischen Großtaten zu haben. Aber ein wenig später, zugleich ein wenig

---

<sup>19</sup> Ove Bring (Stockholm University): Bertha von Suttner and International Law: *Ius contra bellum* – Delivered on: April 18, 2005 – Occasion: Symposium on Bertha von Suttner – *First woman to be awarded with the Nobel peace Prize in 1905* – Venue: Peace Palace, Den Haag, the Netherlands – Organized by: Ambassadors of Austria, Norway and Sweden.

<sup>20</sup> Christina Grossmaier-Forsthuber: Bertha von Suttner: «Die Waffen nieder!» Die Geschichte einer Frau und ihres Romans, Diss. Salzburg 1991; S. 104 ff.



verschämt kann das erzählende Ich – «nach dreißig Jahren kann man schon so etwas konstatieren» (S. 10) – es sich nicht verkneifen, dass Arno von Dotzky mit der Martha Althaus von damals zugleich «mit dem hübschesten Mädchen des Balles im Walzertakt durch den Saal» geflogen sei.

So wird strategisch exzellent ein Spannungsfeld zwischen einem erzählenden und einem erzählten Ich aufgebaut und im ganzen Roman durchgehalten; wobei diese 30 Jahre Altersabstand naturgemäß langsam weniger und weniger werden und am Ende des Romans gegen Null gehen.

Der Ruf nach einem (dauerhaften) Frieden, der der jungen Martha nur eben entschlüpft war, wird der reifer werdenden mehr und mehr zum Programm. Die Erzählung Friedrich Tillings über den Tod Arno Dotzkys bedeutet schließlich die Wende: eine Wende von einer egozentrischen zu einer kriegs-, einer schlachtfeld-, einer friedenzentrierten Perspektive und – damit konsequent verbunden – zu einer entsprechend veränderten Lebenshaltung: Auch ihr Liebstes, ihr kleiner Sohn Rudolf, soll nun keineswegs mehr Offizier werden und darf die familiären Bleisoldaten, vom Großvater herbeigeschafft, nicht mehr als Spielzeug geschenkt erhalten.

In einem Prozess produktiver Neugierde decouvriert die Autorin die üblichen patriotischen Glamour-Versionen von Krieg. Selbstverständlich kommt ihr dabei die Tatsache zugute, dass Österreich 1859 und 1866 (bei Hamann «die politische [!] und militärische Katastrophe von 1866»<sup>21</sup>) wesentliche militärische Niederlagen einstecken hatte müssen und dass das Image des österreichischen Militärs – ich erinnere an Ferdinand von Saars *Vae victis!* – entscheidend angeknackst war.

Suttners Technik ist einfach, überzeugt aber gerade in ihrer Einfachheit und in der sinnlichen Transponierung. Zum einen wird die historische Rechtfertigung eines politischen Anspruchs des einen Staates (etwa eines Gebietsanspruchs) der entsprechenden Rechtfertigungsideologie des potentiellen Kriegsgegners gegenübergestellt. Oder es wird ein derartiger Anspruch in all seiner Verworrenheit, über 20 Ecken und Kanten, geschickt die Rolle der sich mit der historischen Entwicklung eben erst vertraut machenden, plausibel «naiven» Ich-Erzählerin benützend, informierend und doch zugleich bewusst verwirrend entwickelt und mit Sarkasmen garniert.

Dieses erzählende Ich nimmt besonders im ersten Teil auch auf die Weiblichkeit des erzählten Ich Bezug, legitimiert damit auch seine «Tumbheit» und seine eingeschränkte Perspektive. Als erzählendes Ich agiert es

---

<sup>21</sup> Brigitte Hamann: Bertha von Suttner. Ein Leben für den Frieden, 2. Aufl., München und Zürich 1987, S. 32.

mit dieser eingeschränkten Perspektive weitgehend personal, verzichtet jedenfalls auf Thomas-Mannsche Überheblichkeit.

Die völkerrechtliche Lage beim Konflikt um Schleswig-Holstein von 1864 erarbeitet sich Martha in einem ausführlichen Reflexionsprozess (S. 122 ff.), die aufgefundenen Vereinbarungen despektierlich kommentierend. Mit den Mitteln einer solchen undiplomatischen «Naivität» wird Schritt für Schritt offenkundiger, auf welchem tönernen Grund einerseits die Ansprüche beider Seiten stehen und was – jedenfalls mitunter – von Vokabeln wie «immerwährend», «unverbrüchlich» und ähnlichen in völkerrechtlichen Verträgen zu halten ist (S. 131).

Der Bund verlangt nun von den “Aufständischen”, daß sie den Krieg einstellen. Was sie denn auch tun. Österreichische Truppen besetzen Holstein, und die zwei Herzogtümer werden getrennt. Wo ist nun das verbrieft “ewig zusammenbleiben” hin?

Aber noch immer ist die Angelegenheit nicht festgesetzt. Da finde ich ein Londoner Protokoll vom 8. Mai 1852 (gut, daß man das immer so ganz genau weiß, unter welchem Datum die zerbrechlichen Verträge gemacht worden), welches die Erbfolge Schlesiens dem Prinzen Christian von Glücksburg sichert. (“Sichert” ist gut.) Jetzt weiß ich doch auch, woher die Benennung “Protokoll-Prinz” stammt.

Ein ähnliches Verfahren wie bei der Rechtsfertigungsideologie benützt die Autorin bei den Friedfertigkeitserklärungen, die 1866 einer potentiellen militärischen Auseinandersetzung zwischen Österreich und Preußen voranzugehen und geradezu ein Bestandteil der Mobilmachung zu sein scheinen: Beide Streitparteien versicherten eifrig, selbst keine aggressiven Absichten zu haben, sondern sich lediglich auf eine allfällige Aggression des anderen vorbereiten zu wollen:

Mit Spannung folgte ich nunmehr der Entwicklung der politischen Ereignisse und den darüber in Zeitungen und Gesprächen kursierenden Meinungen und Vorhersagen. «Rüsten» war die Losung. Preußen rüstet im Stillen, Österreich rüstet im Stillen. Jeder behauptete vom andern, dass er rüste, und wenn dieser rüste, müsse jener auch rüsten. Aber wozu denn dieses Waffengeklirre, wenn man nicht angreifen will? fragte ich, worauf mein Vater den alten Spruch vorbrachte: Si vis pacem, para bellum: Wir rüsten ja doch nur aus Vorsicht. – Und die anderen? In der Absicht, uns zu überfallen. – Die sagen aber auch, dass sie sich nur gegen unseren Überfall vorsehen. – Das ist Heimtücke. – Und sie sagen, dass wir heimtückisch seien. – Das sagen sie als Vorwand, um besser rüsten zu können. (Bertha von Suttner: Die Waffen nieder!)

Dazu kommt die Montage von dokumentarischem bzw. pseudo-dokumentarischem Material: Da sind erst einmal die berühmten «roten Hefte», Marthas Tagebücher, in die sie phasenweise vieles – so wird Authentizität fingiert –, dann wiederum leider nichts oder beinahe nichts eingetragen hat: Diese Eintragungen präsentieren das erzählte Ich völlig unvermittelt, quasi im inzwischen historisch gewordenen O-Ton.

Ein Zitat aus einer Olmützer Zeitung zu Anfang des Krieges von 1866 beschreibt die Kriegseuphorie beim Auszug der Regimenter, mit der die spätere Schilderung der tatsächlichen kriegerischen Ereignisse später nur umso stärker kontrastiert.

Gestern verließ das -te Regiment unter klingendem Spiel und flatternden Fahnen unsere Stadt, um sich in den meerumschlungenen Bruderländern grüne Lorbeeren zu holen. Helle Begeisterung erfüllte die Reihen, man sah den Leuten die Kampfesfreude aus den Augen leuchten usw. usw. (Bertha von Suttner: Die Waffen nieder!)

Der Raster «Hüben»-«Drüben» wird in einer Variante ein drittes Mal wiederholt, nämlich was die Erfolgsmeldungen und ihren Wahrheitsgehalt betrifft. Es wird transparent, dass derartige Falschmeldungen in Verbindung mit der sonst üblichen Geheimhaltung zur völligen Desinformation der Bürger im Hinterland führen. Martha hat von ihrem zweiten Gatten Friedrich als letzte Nachricht die Mitteilung erhalten, seine Einheit marschiere nach Königgrätz. Die nächste Nachricht ist die allgemeine von der österreichischen Niederlage und von vierzigtausend Toten und Verwundeten. «Und kein Brief, keine Depesche von Friedrich! War er verwundet – tot? –».

Für die Begründung, warum der Krieg von 1866 unvermeidlich geworden sei, werden Erklärungen von Kaiser Wilhelm und Kaiser Franz Joseph einerseits und der beiden Oberbefehlshaber Feldzeugmeister Benedek und Prinz Friedrich Karl andererseits ziemlich unvermittelt gegenübergestellt: Sie enttarnen sich, nebeneinander gestellt, als absurd, rekurren in der Mehrzahl auf Gott, heben einander auf.

Der Brief, den Tilling anlässlich des Todes seiner Mutter aus Berlin an die ihm noch nicht wirklich vertraute Martha schreibt (S. 78 ff.), ist ein überraschender Meilenstein am Beginn der Liebesgeschichte zwischen den beiden. Noch stärker Botenbericht sind die ausführlichen Auszüge aus Friedrichs Kriegstagebuch von 1866, die ein realistisch-kritisches Bild des Geschehens mitteilen (S. 217 ff.). Denn Marthas Versuche, sich nach der Schlacht von Königgrätz in einer spontanen Reise einen authentischen Eindruck zu verschaffen, scheitern, weil sie dem Grauen des Sterbens physisch und psychisch nicht gewachsen ist und zusammenbricht:

Und ich? Gebrochen, trostlos, vor Schmerz und Ekel überwältigt – nichts habe ich zu helfen vermocht. Schon in der Kirche – unsere erste Etappe – fiel ich auf den Stufen jenes Marienaltars erschöpft zusammen, und Doktor Bresser hatte alle Mühe, mich wieder aufzurichten. Von dort schleppte ich mich an seiner Seite eine Strecke weiter, und wir kamen in eine solche Scheune, welche ein Bild bot, wie es Frau Simon beschrieben. In der Kirche wenigstens war ein weiter Raum, wo die Unglücklichen nebeneinander lagen, hier aber waren sie auf- und ineinander geschichtet, häufen- und knäuelweise; in die Kirchewaren doch Pflegende – vielleicht ein durchmarschierendes Sanitätskorps – gekommen, welche zwar mangelhafte, aber doch einige Hilfe geboten hatten; hier aber waren lauter ganz ungefundene Gebliebene – eine krabbelnde, wimmernde Masse halbverfaulter Menschenreste ... Erstickender Ekel packte mich an der Kehle, bitterster Jammer am Herzen – mir war, als fühlte ich letzteres entzweibrechen –, und ich stieß einen gellenden Schrei aus. Dieser Schrei ist das letzte, was mir von jener Szene in Erinnerung geblieben.

(S. 238)

Obwohl Martha eigentlich sukzessive auf das Geschehen vorbereitet worden ist – einerseits durch eine breite Schilderung eines mitreisenden Regimentsarztes, andererseits durch die Begegnung mit Verwundeten-transporten, trifft sie die unmittelbare Realität überhart, hat sie auch als literarische Figur von ihrer Autorin keine falsche Grandiosität erhalten.

Friedrich wird verwundet nach Wien transportiert und in mehreren Wochen völlig geheilt; Martha aber hat ihr Engagement verstärkt und polemisiert u.a. auch im Familienkreis gegen die affirmative Rolle, die Frauen dem Krieg und dem Militärischen gegenüber einnehmen bzw. auf die sie fixiert werden.

Ein kleines Meisterstück im Grenzbereich zwischen Fiktion und Historie ist Suttner mit der Wiedergabe eines Briefes in englischer Sprache von Hodgson Pratt<sup>22</sup> (S. 392 f.) gelungen, in den als Kopf die wirkliche Adresse der Internationalen Friedensgesellschaft, als Adressatin Martha montiert wird. Dieser Hodgson Pratt, unter anderem Vorsitzender des Weltfriedenskongresses in London 1890, hat natürlich Briefe an die (reale) Autorin und Friedenskämpferin Bertha von Suttner geschrieben; darunter einen undatierten aus 1890 an «Madame la Baronne»<sup>23</sup>, der sich aber inhaltlich nicht mit dem fingierten Brief an Martha deckt.

<sup>22</sup> 1824-1907, Vorsitzender des Weltfriedenskongresses in London 1890 ([http://de.wikipedia.org/wiki/Hodgson\\_Pratt](http://de.wikipedia.org/wiki/Hodgson_Pratt)).

<sup>23</sup> Bertha von Suttner: Memoiren, Stuttgart und Leipzig 1909, S. 436 f.

Der Befund wird eindeutig: Bei *Die Waffen nieder!* handelt es sich um einen Montageroman, zwanzig Jahre vor Rilkes viel gepriesenem Text *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910); Stefan Fiedler nennt als relevante Kriterien: «So findet man in „Malte“ gleich mehrere Textgattungen und Textformen wie zum Beispiel Tagebuchform, Briefform, Beschreibungen und Reflexionen»<sup>24</sup>.

All das trifft auf Suttners Roman in hervorragendem Ausmaß zu. Er verfügt freilich noch über ein «stabiles System»<sup>25</sup> im Sinn von Jürgen H. Petersen, will heißen über eine intakte, nicht disparat gewordene Fabel, die an der Biographie Marthas entlangläuft. Aber insgesamt sind *Die Waffen nieder!* eben dennoch ein ästhetisch höchst innovativer Text, ein «moderner Roman» im vollen Sinn des Wortes lange vor Kafka, Musil oder Döblin.

Lucien Goldmann setzt für die Entwicklung des modernen Romans zwei aufeinander folgende Schritte an – er nennt sie Übergangsperioden: Die erste sei gekennzeichnet, dass in ihr «das Verschwinden der Bedeutung des Individuums zu Versuchen führ[e], die Biographie als Inhalt der Romanwelt durch andere, aus anderen ideologischen Perspektiven stammende Werte zu ersetzen»<sup>26</sup>. Darauf folge eine zweite, ungefähr mit Kafka beginnende Periode, die bis zum französischen *nouveau roman* andauere, die durch jedweden Verzicht auf den Versuch gekennzeichnet sei, «den problematischen Helden und die individuelle Biographie durch einen anderen Inhalt zu ersetzen».

*Die Waffen nieder!* sind meiner Ansicht eher der zweiten als der ersten Periode zuzuordnen: Suttners Martha ist eine zwar eine degradierte Heldin in einer degradierten Welt und stellt einen Teil des liberal-bürgerlichen Wertesystems, vor allem denjenigen, der den Krieg als Mittel der Konfliktlösung akzeptiert, ja propagiert, radikal in Frage: Die authentischen Werte, nach denen sie sucht, findet sie nur in unrepräsentativen Nischen. Selbst im Epilog von 1889, als sich Marthas Tochter verlobt, zeigen die Toasts der Honoratioren, dass sich im Grunde noch immer nichts geändert hat.

Und sind es in Kafkas *Process* die Akteure des Gerichts, die Herrn K. aus für ihn selbst und für uns uneinsehbaren Gründen immer mehr in ihre

---

<sup>24</sup> Stefan Fiedler: Der moderne Roman <http://www.whv.shuttle.de/whv/kaethkollwitz/deutsch/refmdr.htm>.

<sup>25</sup> Jürgen H. Petersen: Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte, Stuttgart/Weimar 1993, S. 95.

<sup>26</sup> Lucien Goldmann: Einführung in die Probleme einer Soziologie des Romans, in: L. G., Theorie des modernen Romans, Neuwied und Berlin 1970, S. 35 f.

Fänge ziehen, so sind es in Suttners Roman die zuerst herannahenden, dann stattfindenden Kriege. Die Schriftstellerin beansprucht dafür die (Un-)Wettermetaphorik, diejenige eines schwarzen Punktes am Horizont, der rasch größer werden kann: «Schon längere Zeit war am politischen Horizont der gewisse “schwarze Punkt” sichtbar» (S. 14).

Die Homologien zu den gerichtlichen Vorladungen für K. bei Kafka (*Der Prozess*) sind bei Suttner die Marschbefehle, die die Offiziere erhalten und die sie, ihre Soldaten und alle ihre Angehörigen existentiell betreffen: Die diesen Entscheidungen zugrunde liegenden Prozesse sind dubios, teilweise undurchschaubar, teilweise nicht nachvollziehbar.

Der Roman entwickelt eine Vision. Marthas Sohn Rudolf, in dieser Phase des Romans längst erwachsen, korrigiert Minister Allerdings, der dauernde Eintracht schlichtweg für unmöglich hält:

«Erlauben Sie», nahm jetzt mein Sohn Rudolf das Wort, «Vierzig Millionen Einwohner eines Staates bilden ein Ganzes. Warum nicht also mehrere hundert Millionen?» (S. 401)

Das ist die Vorwegnahme des europäischen Friedensprojekts EU, und ich freue mich, dass – wie früher schon die Tausend-Schilling-Note – die österreichische Zwei-Euro-Münze auf der Rückseite das Bild Bertha von Suttners trägt: An der Zeit wäre es, dass auch die (österreichische) Germanistik die Position beharrlichen Ignorierens dieser Schriftstellerin verlässt.

Marco Castellari  
(Milano)

*«Wolken.Heim.» di Elfriede Jelinek  
e il riuso postmoderno di Hölderlin*

Franzosen und Russen gehört das Land  
Das Meer gehört den Briten,  
Wir aber besitzen im Luftreich des Traums  
Die Herrschaft unbestritten.

(Heinrich Heine)

1. *«Wer Jelineks Text liest, glaubt nicht, dass man so etwas auf der Bühne darstellen kann»<sup>1</sup>. – Intertestualità & Teatro*

Il 2 marzo 2005 l'acclamato regista Claus Peymann portò in scena al Berliner Ensemble, teatro che dirige come noto dal 1999, *Wolken.Heim. Und dann nach Hause*, di Elfriede Jelinek. Si trattava, a leggere il programma della sala più in vista della capitale tedesca, della prima assoluta dello spettacolo, che era basato in realtà, per essere più precisi, su due testi distinti della scrittrice insignita l'anno precedente del premio Nobel per la letteratura. Il primo, *Wolken.Heim.*<sup>2</sup>, risalente al 1988 e già visto più volte sui pal-

---

<sup>1</sup> UWER 2005. Per i riferimenti bibliografici, si è scelto in questo lavoro di riservare la citazione completa in nota alle fonti, richiamate nelle successive occorrenze e in bibliografia con un titolo abbreviato; alla letteratura critica, invece, si rimanda per brevità con il cosiddetto metodo autore/anno. Fonti e letteratura critica sono integralmente riportate nella bibliografia in calce.

<sup>2</sup> Il titolo è, in primo luogo e per ammissione stessa dell'autrice, un riferimento agli *Uccelli*: nella commedia di Aristofane, la città ideale fondata da Pistetero ed Evelpide è chiamata *Nephelokokkygia* (in italiano è reso con "Nubicuculia"). Dalla denominazione tedesca, *Wolkenkuckucksheim*, che ha come in altre lingue anche il significato corrente di "utopia irrealizzabile", "mondo dei sogni", Jelinek ha tolto il secondo sostantivo (*Kuckuck*, cuculo), al cui posto ha inserito un punto. La critica si è poi data molto da fare per stabilire che tipo di significato abbia tale omissione e quali altri riferimenti il titolo (indubbiamente polisemico) possa nascondere. Fra gli altri, si veda in particolare STANITZEK 1991.

coscenici di lingua tedesca, è uno dei testi per il teatro più noti di Jelinek: il violento atto di accusa al nazionalismo tedesco è costituito nella sua interezza di citazioni più o meno letterali, estratte da testi, fra l'altro, di celebri poeti (Kleist, Hölderlin) e filosofi tedeschi (Fichte, Hegel e Heidegger) e composte in una delirante monodia di un non meglio precisato soggetto plurale, che scandisce i suoi vaneggiamenti al ritmo di variazioni sul tema «Wir sind zuhaus»<sup>3</sup>. Il secondo testo portato in scena quella sera, *Und dann nach Hause*, è stato scritto invece per l'occasione come una sorta di *suite* del primo ed è ispirato a un fatto d'immediata attualità, lo sciopero dei lavoratori della fabbrica di automobili Opel<sup>4</sup>.

Una *halbe Uraufführung*, una prima solo a metà, commentava nei giorni seguenti sui principali quotidiani la critica, che nel complesso accolse lo spettacolo con freddezza, quando non con aperto scontento. In certi casi erano le scelte registiche a non convincere, in altri gli accenti negativi riguardavano anche il testo: non solo l'appendice attualizzante, sulla quale si abbatté un coro unanime di critiche, ma anche *Wolken.Heim.*, arduo ma ormai consolidato lavoro che può ben dirsi un classico del cosiddetto tea-

---

<sup>3</sup> La locuzione compare, come accennato sopra, in continue variazioni, quali ad esempio «Jetzt sind wir zuhaus»; «Wir sind bei uns zuhaus»; «Wir sind hier zuhaus» e via dicendo. Il testo risale, quantomeno in una forma preliminare, al 1987 (sulla genesi confronta POSCHMANN 1997: 274, che rinvia a CADUFF 1991). Contrariamente a quanto spesso si legge, la prima pubblicazione avvenne in contemporanea con la prima rappresentazione (Bonner Schauspielhaus, 21 settembre 1988, regia di Hans Hoffer), nel *Programmheft* di quello spettacolo. Seguirono cinque edizioni in volume: la prima nel piccolo *Theaterverlag* di Ute Nyssen & J. Bansemmer (Köln 1989), la seconda, frequentemente e a torto indicata come prima edizione assoluta, da Steidl (Göttingen 1990), la terza presso il medesimo editore e corredata di un CD con la lettura di Barbara Nüsse (Göttingen 1993), la quarta nella Universal-Bibliothek di Reclam a consacrare il testo come classico del teatro contemporaneo (Stuttgart 2000, UB 18074). In questo lavoro citerò dalla quinta edizione, nella seguente ristampa: Elfriede Jelinek: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte, oder sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. Mit einem Text zum Theater von E. J. Reinbek* bei Hamburg (1997) 2004<sup>3</sup>. La traduzione italiana (Elfriede Jelinek: *Nuvole. Casa*. A cura di Luigi Reitani. Milano 1991) è anche in assoluto la prima edizione italiana di un testo teatrale di Jelinek. Sulla ricezione di Jelinek in Italia confronta SECCI 2002 e VILLAN 2007, nonché REITANI 2005, che rimane il saggio in italiano più completo e stimolante sulla scrittura jelinekiana per il teatro. In seguito al conferimento del premio Nobel nel 2004, anche altri testi teatrali di Jelinek sono stati tradotti in italiano (si vedano in calce bibliografia, fonti: *Sport; Bambiland; L'addio*).

<sup>4</sup> Sulla messinscena berlinese si può utilmente consultare il *Programmheft* edito dal Berliner Ensemble (Nr. 63, Berlin 2005). *Und dann nach Hause* è stato pubblicato in «manuskripte» 166 (2004): 28-33; questo testo, a quanto mi risulta, non è ancora stato tradotto in italiano.



tro postdrammatico<sup>5</sup>, era additato come «Textgeschwafel»<sup>6</sup>, se non di peggio – uno dei recensori più critici glossava il suo articolo con un’eloquente parafrasi del titolo dello spettacolo: «Und endlich nach Hause»<sup>7</sup>, attribuendo alla messa in scena la peggiore fra le “qualità” che le si possano accollare, vale a dire quella di essere «eine einschläfernde Veranstaltung»<sup>8</sup>.

Se da un lato il feuilleton rilevava, con malizia più o meno palese, la “strana coincidenza” in virtù della quale Peymann estraeva dal cappello una prima di Jelinek proprio in quel giro di mesi, cavalcando l’onda del Nobel senza troppo curarsi della reale e totale novità del pezzo, dall’altro l’effetto-Nobel colpiva alcuni fra i critici stessi, che sembravano cogliere (finalmente) l’occasione per “vendicarsi” di un’onorificenza che in molti, evidentemente, ritenevano immeritata (o, perché no, immorale, o politicamente inopportuna). Ancora una volta, dunque, Jelinek aveva fatto centro. Sì, perché nulla segue meglio alla sua intenzione autoriale (che ben si scorge qui e altrove, con buona pace dei fautori poststrutturalisti della “morte dell’autore”) di una reazione d’aperto fastidio. Anche dietro alle affermazioni di più sovrano distacco – quale vuol essere, ad esempio, la citata dichiarazione di noia – si manifesta, infatti, l’evidente disagio di chi non sa da che parte prendere l’oggetto volante non identificato sul quale dovrebbe scrivere una recensione – disagio che, non si può sottacere, pare in certi commenti notevolmente accresciuto dal fatto di avere a che fare con un testo di violenta polemica antinazionalista, redatto per di più poco prima dei mesi decisivi fra ’89 e ’90 da una scrittrice (!) austriaca (!) d’origine in parte ebraica (!), in parte slava (!) e riproposto quando ormai la rinascita del sentimento nazionale aveva, nella riunificata Germania, preso il posto di “vecchi” tabù<sup>9</sup>. D’altronde, in un denso saggio apparso qualche anno fa

---

<sup>5</sup> La sistemazione teorica del concetto ha riguardato da principio l’ambito della scienza del teatro e non quella della letteratura in senso stretto («postdramatisches Theater», LEHMANN 1999); per applicazioni della medesima categoria o di nozioni molto simili («nicht mehr dramatischer Theatertext») alla scrittura di Jelinek (e di altri) si vedano soprattutto POSCHMANN 1997 e JAEGER 2007.

<sup>6</sup> STADELMAIER 2005.

<sup>7</sup> NEUBAUER 2005.

<sup>8</sup> BIENERT 2005.

<sup>9</sup> Jelinek, per evitare che i critici austriaci dormissero sonni tranquilli credendo che *Wolken.Heim.* riguardasse solo i cugini prussiani, non aveva ad ogni modo mancato di aggiungere un epilogo *ad hoc* per la messa in scena viennese del 1993, intitolato *An den, den’s angeht* e poi pubblicato in «Wespennest» 91 (1993): 35-36. D’altronde, come cercherò di dimostrare nel prosieguo delle mie riflessioni questo testo di Jelinek ha i tipici tratti dell’opera classica, determinata eppure allo stesso tempo sciolta da un concreto riferimento polemico –

sulle pagine di questa stessa rivista, Evelyn Polt-Heinzl lamentava l'utilizzo sciovinistico dell'aggettivo «austriaca» nelle prime reazioni alla messa in scena di *Wolken.Heim.*, che sembravano voler indicare l'estraneità dell'autrice al mondo tedesco e dunque, senza troppi mezzi termini, il carattere abusivo della sua critica<sup>10</sup>.

Indicativo appare, sia ben chiaro, non tanto il giudizio sulla data messa in scena, che può effettivamente essere poco o per nulla riuscita – nemmeno un commentatore di gran vaglia quale Peter Iden, formulando un giudizio più sfaccettato, nascondeva le proprie remore rispetto alla regia di Peymann: «Wirklich geglückt ist sie nicht»<sup>11</sup> –, quanto piuttosto il corto circuito in virtù del quale la singola *Inszenierung* diviene il metro su cui misurare il testo e, con ulteriore salto logico, la produzione teatrale tutta di Jelinek. Era solo Iden, d'altra parte, a ricordare sulla «Frankfurter Rundschau» come proprio *Wolken.Heim.* avesse già conosciuto, dopo la prima rappresentazione del 1988 a Bonn, una ripresa di grande spessore nel 1993, quando il regista Jossi Wieler aveva aperto la sua attività al Deutsches Schauspielhaus di Amburgo con una «leise, unerhört intensive Umsetzung» del testo di Jelinek, guadagnando così l'invito al Berliner Theatertreffen dell'anno successivo<sup>12</sup> – sulle pagine degli altri giornali, invece, non erano menzionate né quella né altre possibili prove della spiccata teatralità che *Wolken.Heim.* ha dimostrato di possedere se, *ça va sans dire*, opportunamente tradotto sulla scena<sup>13</sup>. Al contrario, con voluto travisamento

---

in fondo l'aggiunta di postille e/o continuazioni non fa che confermare indirettamente questo fatto.

<sup>10</sup> POLT-HEINZL 2001: 45. Simili toni capita di avvertire anche in studi critici; vedi *infra*, n. 23.

<sup>11</sup> IDEN 2005.

<sup>12</sup> *Ibidem*. Uno dei membri della giuria, Rolf Michaelis, definì la messa in scena «eine der schönsten Inszenierungen des Schauspielhaus Hamburg». Anche Werner Burkhardt, a proposito dello spettacolo amburghese, commentava con palese approvazione la simbiosi fra scelte registiche e testo di partenza: «Mit hellwachem Sinn für Timing und Rhythmus, mit großem Mut für die langen, die sprechenden Pausen führt Jossi Wieler sein Sextett durch die Welt des Trittfassens auf neuem Boden, der Verzagtheit, auch der leisen Komik. [...] Großer, mehr als verdienter Beifall» (BURKHARDT 1993). La prima al Deutsches Schauspielhaus ebbe luogo il 23 ottobre 1993.

<sup>13</sup> Sulla nozione di «Theatralität» in relazione alla particolare scrittura intertestuale di Jelinek si vedano ancora PFLÜGER 1996 e POSCHMANN 1997, la quale ben sintetizza: «Die Theatralität der Sprache ergibt sich [...] vor allem aus ihrer Intertextualität, in welcher zugleich der Sinn des Textes zu finden ist: in der Wechselwirkung zwischen manifestem und latentem Textsinn» (208). Si leggano inoltre le considerazioni di Eva Brenner, che dimostra sia in teoria, sia nella sua pratica registica la felice trasposizione sulla scena dei testi di Jelinek (BRENNER 2008, *s.p.*).

di un *tópos* della giovane critica jelinekiana, molti recensori facevano intendere fra le righe che la scrittura di Jelinek non fosse *per definitionem* adatta al teatro: l'estetica antidrammatica (secono alcuni postdrammatica) della scrittrice austriaca era così stravolta in un'incapacità della sua parola di funzionare a teatro *a priori* – un'accusa, questa, che non era beninteso espressa a piene lettere, bensì giocando con autodefinizioni formulate dall'autrice stessa sul filo di una più o meno gustosa ironia: alla «Textflächenmonteurin Elfriede Jelinek, die ja völlig zu Recht keine Dramatikerin sein möchte»<sup>14</sup>, era in questo modo indirettamente imputata la colpa di avere ella stessa elaborato una scrittura non teatrale – l'ipotesi che potesse trattarsi di una scrittura *diversamente* teatrale non era presa in considerazione.

Compiaciuta, certa critica poteva così chiudere il cerchio dell'argomentazione e relegare *Wolken.Heim.* nel recinto di una provocatorietà ormai sbiadita, nel limbo di un linguaggio che non funziona più, nella musealità di una curiosità letteraria impolverata – e solo per questo portata agli allori di Stoccolma:

In den Achtzigerjahren wäre so etwas noch als postdramatisches Theater bejubelt worden, jetzt ist man trotz aller bühnenhandwerklichen Perfektion froh, wenn es nach nicht mal zwei Stunden endlich vorbei ist. Adieu, Theatermuseum! So gesehen war Elfriede Jelinek wirklich reif für den Nobelpreis.<sup>15</sup>

Per la verità, anche guardando ora alle poche reazioni del tutto positive a questa recente messa in scena di *Wolken.Heim.*, scarseggia comunque la capacità di accogliere la forza critica del testo – qui forse più per leggerezza che per malizia. Se definire «Sprachliche Symphonie der deutschen Seele»<sup>16</sup> un testo che dell'ideologema “anima tedesca” fa un vero e proprio massacro è a dir poco fuorviante, addirittura imbarazzanti sono affermazioni come quella di Helmut Uwer, per il quale lo spettacolo era splendido

---

<sup>14</sup> STADELMAIER 2005. Simile il tono di NEUBAUER 2005: «Ein solches Textgebilde ist, natürlich, nicht dramatisch, wie überhaupt Jelinek Figuren als Instanzen ablehnt. So hängt alles an der Arbeit des Regisseurs. Und am guten Willen des Publikums». L'elemento d'indubbia verità – la lontananza di questa Jelinek da una scrittura drammatica, quanto meno secondo il concetto tradizionale di dramma – è così spostato attraverso formulazioni fra l'ironico e il sarcastico («da proprio ragione», «da buona volontà del pubblico») in un ambito di facile populismo, in cui il critico teatrale finge di scendere al livello dell'uomo della strada e rifiuta ostentatamente l'intellettualismo dello spettacolo.

<sup>15</sup> BIENERT 2005.

<sup>16</sup> ANONIMO 2005.

nonostante «einem inhaltlich nichts angeboten wird»<sup>17</sup>. D'altronde, anche recentissime analisi critiche concludono cinquanta pagine di stretto *close-reading* del testo con l'inquietante considerazione che «One of the beauties of *Wolken.Heim.*» – di un testo che riunisce, giova ricordarlo, con un preciso fine di critica ideologica affermazioni razziste e scioviniste, certo accanto a formulazioni d'alta poeticità – «is that one need not view it in any light than that of itself. One can analyze it simply as a work of beautiful poetic text»<sup>18</sup>.

2. «*Ich gehe zu den Wurzeln zurück, wo das hypertrophe Nationalgefühl entstanden ist*»<sup>19</sup>. – *Intertestualità & politica*

Le *tirades* antijelinekiane, provenienti specialmente dalla critica teatrale conservatrice (da un punto di vista estetico, o politico, o entrambi), come le ingenue bighellonerie basate sul sentito dire, quando non su un travisamento totale del testo, sono in vario modo sintomatiche, per la storia del gusto e della cultura, ma non è chi non veda come tutte finiscano per *non* affrontare la specificità della tessitura teatrale – teatralissima – e politica – politicissima – del testo di Jelinek<sup>20</sup>. Come accennavo, anche un veloce

<sup>17</sup> UWER 2005.

<sup>18</sup> FLIEDER 2006: 52. Credo che non vi possa essere dimostrazione più palese di quanto fallimentare sia un'analisi puramente formale dei testi di Jelinek, che colga solo la loro (indubbia) vicinanza alla linea austriaca avanguardistico-sperimentale insomma, e non la loro precisa intenzione didattico-politica, o almeno culturale. Marlies Janz, una delle voci più autorevoli della critica jelinikiana, aveva già nel 1995 sottolineato come «Die satirischen Mythendestruktionen, die ihr [Jelineks; M.C.] Werk mit wechselnden Gegenständen und sich ausdifferenzierenden ästhetischen Verfahrensweisen leistet, sind stets bezogen auf ihre materialistische Gesellschaftsanalysen und verstehen sich als aufklärerische Ideologiekritik» – e d'altro canto ammonito, proprio riguardo a *Wolken.Heim.*: «Was schützt einen solchen Text, der von einem offenkundig faschistoiden kollektiven Subjekt gesprochen wird und dessen monologische Form bereits den Ausschluß jedes "anderen" [...] impliziert, davor, als faschistischer Identifikationstext gelesen zu werden?» Janz aveva poi molto da elencare, rispetto a questa domanda – interpretazioni (teatrali, critiche o filologiche) che invece riducano *Wolken.Heim.* a un testo di pura bellezza poetica non fanno che lavorare per un annullamento della differenza fra critica del linguaggio mitizzante e demistificazione critica di quello stesso linguaggio, fra (nazi)fascismo e critica al (nazi)fascismo.

<sup>19</sup> SEEGER 1993. La citazione è tratta da un'intervista che l'autrice concesse in occasione della prima rappresentazione austriaca di *Wolken.Heim.* (Vienna, Volkstheater, 1993). Per le successive messe in scena nella "patria" dell'autrice (Vienna 1994, Klagenfurt 1999) si leggano le considerazioni della regista in BRENNER 2008: *s.p.*

<sup>20</sup> Per una discussione anche di alcune recensioni alla prima messa in scena di *Wolken.Heim.* si veda POLT-HEINZL 2001: 45s.

sguardo alla sua storia scenica insegna come esso non solo costituisca un vero e proprio punto di svolta nella drammaturgia dell'autrice austriaca (e un importante momento della storia del teatro tedesco degli ultimi decenni), ma anche un sismografo dello *status quaestionis* del discorso dell'identità (nazionale) tedesca. *Wolken.Heim.*, infatti, con la fusione di attualità e universalità tipica del classico, offre di volta in volta a registi, attori e pubblico l'occasione di confrontarsi con un mito (il germanesimo) e con la sua strutturazione linguistica, accolta in quella «extrem intertextuell Schreibweise»<sup>21</sup> del pezzo jelinekiano che del germanesimo vuole essere, al tempo stesso, anche la decostruzione demitologizzante. In particolare, nella nostra epoca dominata, almeno in ambito germanofono, dall'evento della caduta del muro e della susseguente riunificazione tedesca, *Wolken.Heim.* è sembrato colpire nel segno quella rinascita di sentimento nazionale di cui ancora oggi ancora tanto si parla.

In realtà, Jelinek scrisse il testo prima del novembre dell'89, e anche la prima rappresentazione avvenne *vor der Wende*. Conturbante rimane indubbiamente il fatto che ciò accadde proprio un anno prima del terremoto, esattamente in quella Bonn che stava per compiere gli ultimi passi da capitale della *Rheinrepublik*; non meno simbolica appare inoltre la circostanza che la successiva messa in scena amburghese del 1993 seguisse poi, grazie all'invito al *Theatertreffen*, la *translatio imperii* sulle rive della Sprea. Ancora una volta secondo i crismi del classico, il testo di Jelinek anticipava dunque di poco (o forse avvertiva prepararsi nell'aria) il ridestarsi di tensioni e tentazioni nazionali (stiche) e, nelle successive riprese sulle scene dentro e fuori i confini tedeschi, non mancava di fungere da specchio per manifestazioni differenti di simili afflitti. Non è dunque un caso che nella prima edizione in volume a vasta diffusione (Göttingen 1990) sia stata dato per scontato, contro ogni evidenza filologica, il rapporto consequenziale fra il processo di riunificazione nazionale in corso dopo la caduta del Muro e la stesura del testo.

La possibilità, per il testo di Jelinek, di configurarsi come classico, seppure di nascita così recente, risiede nella sua configurazione linguistica, o meglio intertestuale. In qualche modo, si potrebbe dire, esso si dà forma di classico per la sua natura di testo "cannibale" (o, come forse preferirebbe Jelinek, "vampirico"): proprio in virtù del suo costituirsi in gran parte di citazioni (più o meno fedelmente riportate) da una vera "tradizione tedesca" (che come vedremo non è però una tradizione unica, monolitica), esso viene a costituirsi come luogo d'espressione di un discorso di lunga durata

---

<sup>21</sup> JANZ 1995: IX.

e perciò passibile di continua rilettura; d'altro canto, il meccanismo intertestuale (la scelta, la variazione, la composizione) reca in sé fortissime tracce critiche, sostanzialmente demitologizzanti e riferibili a una precisa volontà d'autore, che è tutt'altro che assente da questo collage di testi altrui.

È Jelinek stessa, innanzi tutto, a dirci parole importanti sulla genesi di *Wolken.Heim*. La scrittrice è, in linea generale, prodiga d'affermazioni, programmatiche o *ex post*, specialmente in forma d'intervista. Proprio sulla "coincidenza" storica, ad esempio, raccontava a Luigi Reitani in un colloquio del 18 agosto 1990:

Il testo è stato scritto all'incirca un anno prima che subentrassero le premesse storiche per la riunificazione tedesca. Certo è singolare che io abbia avuto l'idea di lavorare sul germanesimo in un momento in cui nulla lasciava sia pur lontanamente immaginare che la Germania si sarebbe trovata al centro dell'interesse europeo [...] Io non ho nulla di tedesco, di germanico ... anche la mia origine non è germanica – e rispetto al germanesimo ho dunque uno sguardo estraneo, distante.<sup>22</sup>

Quest'estraneità, che purtroppo emerge qua e là nella critica come difetto<sup>23</sup>, è dunque il punto di partenza del lavoro di Jelinek. Forse di qui discende anche la scelta – che pure, in forme da principio non così estreme, è tipica di tutta la sua scrittura teatrale – di costruire il testo sul montaggio puro, "facendo parlare la lingua"<sup>24</sup> da sola ed eliminando senza pietà quei rimasugli di struttura drammatica che i lavori precedenti ancora mantenevano: non ci sono personaggi, nemmeno quelli deprecologizzati a mere macchine parlanti delle *pièces* a cavallo fra anni '70 e '80, non c'è alcuna indicazione registica, il testo si presenta come un unico monologo suddiviso in blocchi solo per mezzo di righe vuote. Nulla lo distingue graficamente da una prosa (altamente lirica) – Jelinek d'altronde aveva indicato proprio in «prosaähnliche Texte» l'unico tipo di scrittura teatrale che poteva concepire dopo aver letto quel testo fondamentale per il teatro contemporaneo che è *Bildbeschreibung* di Heiner Müller<sup>25</sup>. Per *Wolken.Heim*, il suo pri-

<sup>22</sup> *Nuvole. Casa*: 55. L'intervista, rielaborata in italiano da Luigi Reitani, è riportata in calce alla già citata traduzione di *Wolken.Heim*.

<sup>23</sup> Quasi a voler sottrarre a Jelinek l'autorizzazione a parlare di cose tedesche: si veda ANNUB 2005: 176ss.

<sup>24</sup> Il programma poetologico di far parlare «die Sprache selbst» è espresso dall'autrice nel romanzo *Lust* (cfr. JANZ 1995: 123) ed è un momento fondante della sua scrittura teatrale, nella quale come dice bene Luigi Reitani, «a esibirsi è il linguaggio, o meglio la *langue* nel senso di Saussure» (REITANI 2005: 9).

<sup>25</sup> Elfriede Jelinek: *Statement anlässlich der FiT Veranstaltung der Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft Wien* (15.11.1987). In: Ursula Ahrens (Hrsg.): *Frauen im Theater (FiT)* –

mo lavoro dopo la svolta postdrammatica, come possiamo oggi chiamarla, Jelinek aveva per di più scelto il tema incandescente dello stretto legame fra idealismo e nazionalismo sciovinista, operando accanto al cambio di rotta formale anche una decisa virata tematica nella sua produzione per il teatro, al cui centro fino al precedente *Krankheit oder moderne Frauen* era stata soprattutto la problematica dei sessi – ora, almeno per *Wolken.Heim.* e per il successivo *Totenauberg*, sono piuttosto la tradizione tedesca e in particolare la filosofia a essere nel mirino per il loro legame fatale con il (nazi)fascismo<sup>26</sup>.

Il carattere di svolta che *Wolken.Heim.* assume nella produzione per il teatro di Jelinek è stato ampiamente notato negli studi critici – non necessariamente in positivo. Corina Caduff, ad esempio, in una presentazione generale che, anche per la sua collocazione editoriale, va considerata come rappresentativa, elenca quegli elementi del teatro tradizionale con i quali, a partire dall'opera in questione, Jelinek rompe senza riserve: «Es gibt keine Handlung mehr, keine Raum- und Zeitstruktur, keine charakterisierbaren Figuren [...], d.h. keine voneinander unterschiedene Sprechinstanzen, keine Szeneneinteilung, keinen Nebentext»: ciò che rimane sono «Sprach-Puzzles, zusammengesetzt aus Figuren-Schablonen, Zitaten, Handlungsteilen» all'insegna di un «intertextuelles Spiel mit verschiedenen Diskursen» che si configura come preminente rispetto alla rete di riferimenti che già caratterizzava i testi teatrali precedenti<sup>27</sup>. Con questa «Zäsur», che andrebbe situata esattamente fra *Krankheit oder moderne Frauen* e *Wolken.Heim.*

---

*Dokumentation 86/87*. Berlin 1988: 88. In questa direzione, diceva Jelinek, voleva da quel momento volgere la sua scrittura per il teatro. Il testo di Heiner Müller *Bildbeschreibung* risale al 1984 e fu pubblicato nel 1985, prima in «Sinn und Form» (1985), quindi più volte in forma di volume e ancora in «Theater heute» (1985) 12: 37-38. In Italia è tradotto con il titolo *Descrizione di un quadro* in: Heiner Müller: *Lo stakanovista e altri testi. Teatro III*. Postfazione di Roberto Menin. Trad. di Roberto Menin, Graziella Galvani, Peter Kammerer. Milano 1998. Per la possibilità che già con *Begierde oder Fabrerlaubnis (Eine Pornographie)* (1986) abbia inizio «una nuova forma di teatro che si sviluppa unicamente attraverso il linguaggio, annullando l'azione», e che la svolta di Jelinek sia dunque precedente a *Wolken.Heim.*, si veda VILLAN 2007: 16.

<sup>26</sup> Interessante a questo proposito la proposta di Andrea Geier, che legge *Totenauberg* e *Wolken.Heim* «als eine Art Diptychon über Heidegger», come un vero e proprio «Doppelprojekt Heidegger» (GEIER 2006: s.p.). In effetti Heidegger (come anche Hölderlin) è presente nella tessitura intertestuale di entrambe le opere, nella seconda anche esplicitamente come personaggio – secondo Geier anche la fittissima presenza di citazioni hölderliniane variate *ad hoc* in *Wolken.Heim.* è da leggersi soprattutto come “messa in scena” della violenta usurpazione della parola dello svevo negli scritti del filosofo.

<sup>27</sup> CADUFF 2000: 765; 770.

e che si attua altresì con un passaggio a un monologismo estremo (poi revocato), Caduff vede però realizzarsi anche una sostanziale perdita di vitalità della scrittura (post)drammatica di Jelinek<sup>28</sup> – la svolta è dunque letta espressamente come una svolta verso il peggio:

Meines Erachtens trägt *Wolken.Heim.* bereits die Tendenz in sich, die dann vor allem die nachfolgenden Stücke von Jelinek prägen: eine zu programmatische Idee, eine sprachliche Hermetik, eine nahezu obsessive Gleichförmigkeit der Rede.<sup>29</sup>

La radicalità delle scelte formali che Jelinek attua in *Wolken.Heim.* è, per altro, caratteristica unanimemente individuata negli studi specifici, sia in quelli che, come Caduff, ne criticano l'eccessiva astrattezza e dubitano della sua perspicuità, specie sulla scena<sup>30</sup>, sia in quelli che, partendo dal presupposto teorico di una drastica alterità della scrittura per il teatro di Jelinek rispetto alla drammaturgia tradizionale, rintracciano proprio nel connubio fra intertestualità, decostruzione dei miti (sulla scia di Barthes) e critica ideologica la cifra di una *diversa* teatralità, che adeguate «postdrammatische Schauspieltechnik» e «dekonstruktivistische Strategien des experimentellen Koerpertheaters [*sic!*]» riescono a tradurre sulla scena<sup>31</sup>.

È d'altronde proprio Jelinek a porre l'accento sul legame fra l'innovativa struttura formale e l'intenzione critica di *Wolken.Heim.* – dalle quali discende in forma di corollario la necessità di leggerli (sulla carta e sulla scena) alla luce di parametri almeno in parte diversi da quelli tradizionali. An-

<sup>28</sup> *Ibid.*: 765. «Seither [seit der Zäsur; M.C.] haben ihre Theaterstücke an Vitalität verloren.»

<sup>29</sup> *Ibid.*: 773.

<sup>30</sup> Un esempio: Lia Secci deriva proprio dalla struttura formale del testo il suo carattere non teatrale e con ciò anche la sua mancata ricezione sulle scene italiane: «Si tratta di un *Lese-Stück*, per di più costruito secondo il principio dell'intertestualità. Perciò, nonostante l'ottima prova del traduttore, si può capire che non abbia attirato registi. [...] [*Wolken.Heim.*] ha poco di teatrale: è un soliloquio evocativo che tesse una trama di corrispondenze dal germanesimo dell'idealismo romantico, all'esistenzialismo nazionalista, fino all'estremismo idealista dei terroristi. Anche i recensori non prendono in considerazione questo lavoro in una prospettiva scenica» (SECCI 2002: 101ss.). Nel frattempo anche in Italia si è portato sulla scena il testo di Jelinek, nella regia, drammaturgia e interpretazione di Maria Inversi; a quanto mi risulta, lo spettacolo è stato messo in scena a Teramo (al Maggiofest, 10 maggio 2006), a Palermo (23 febbraio 2007), a Trieste (19 marzo 2007) e a Foggia (08 maggio 2007).

<sup>31</sup> BRENNER 2008: *s.p.* Come Brenner, fanno dell'allontanamento di Jelinek dalle strutture tradizionali della drammaturgia un punto di partenza per andare alla ricerca di una nuova teatralità, fra gli altri, JANZ 1995, PFLÜGER 1996, POSCHMANN 1997, KAPLAN 2006.



zitutto, Jelinek situa la sua opera in una categoria, quella del postmoderno, in cui non può (più) vigere il paradigma dell'originalità:

Ich glaube, daß so etwas wie Originalität seit der Postmoderne nicht mehr möglich ist, daß man schon so ein gigantisches Sampler an Geschriebenem hat. Und ich greife immer wieder auf Montage zurück und auf Zitate. Aber ich lasse die Zitate nicht einfließen, sondern ich stelle sie so wie Flügelaltäre aus. Das ist eine ständige Beschäftigung mit schon Geschriebenem, was ja die Wiener Gruppe auch gemacht hat.<sup>32</sup>

Con pari chiarezza, però, Jelinek distingue questo procedimento intertestuale da un mero gioco citazionale: contro una certa visione del postmoderno come perdita di una precisa intenzione semantica dell'autore, la scrittrice difende con forza la crucialità del proprio intervento sui testi composti. In questo modo – con un paradosso solo apparente – l'autorialità, se non l'originalità, riemerge al fondo del montaggio di citazioni, precisamente in seno al procedimento stilistico stesso dell'intertestualità in senso proprio, che vive dell'antichissimo principio retorico della *variatio*, modulato espressamente in senso straniante:

Die Zitate [...] sind verfremdet und von mir auf eine Aussage hin zugespitzt worden. Es gibt ja kaum ein Zitat, das im Wortlaut von mir verwendet worden wäre. [...] Ich wollte das Material amalgamieren. Insofern ist es ein postmodernes Stück, weil ich das Material zu einem ganz neuen Textkörper werden lassen wollte, der dann wieder ein neues ewiges Leben hat.<sup>33</sup>

Come molti studiosi hanno bene indicato sul piano generale dell'opera tutta di Jelinek, la premio Nobel coniuga in *Wolken.Heim.* con particolare intensità al lavoro di destrutturazione del linguaggio (in questo caso del

---

<sup>32</sup> TIEDEMANN 1994: 37. Per una contestualizzazione della scrittura di Jelinek nella lunga tradizione austriaca di riflessione critica sul linguaggio si veda REITANI 2005: 9-11. Lo stesso Reitani riporta nell'intervista in calce alla traduzione italiana di *Wolken.Heim.* affermazioni molto simili: «Sono intervenuta nelle citazioni in un modo molto netto, trasformandole in un nuovo linguaggio che senza essere il mio non è più quello originale. Ho fatto miei questi testi, servendomene. In questo senso non c'è originalità – tutto è stato già detto da tempo, e si può solo gettar luce su ciò che è già stato detto.» (REITANI 1990: 60)

<sup>33</sup> ANONIMO 1995: 14. Non sorprenda l'accostamento: Jelinek non è in ciò molto lontana dal procedimento del teatro documentario, che pure con diversi presupposti metteva in atto un'assai simile riorganizzazione di materiali testuali preesistenti in un nuovo organo linguistico, anche in quel caso secondo un determinato principio d'ordine tendenzialmente ideologico.

linguaggio come discorso mitico del nazionalismo) una precisa intenzionalità politica, che a mio parere è *mutatis mutandis* ampiamente erede della tradizione brechtiana almeno quanto il disvelamento critico del linguaggio può esserlo del filone austriaco e della scuola barthesiana. Nella medesima intervista, d'altronde, Jelinek afferma la politicità non negoziabile delle sue operazioni intertestuali in *Wolken.Heim.*, certo nell'ambito di un'«eliminazione sistematica di ogni commento autoriale, a favore dell'autonomia dell'oggettivazione scenica»<sup>34</sup> che, come è stato scritto, almeno sulla superficie del testo cancella indubbiamente ogni traccia di teatro epico:

Das Verfahren ist einem sehr leidenschaftlichen, engagierten politischen Ziel untergeordnet und hat auch eine aufklärerische Intention. [...] Ich habe einen sehr starken aufklärerisch-didaktischen Impetus und der wird dadurch klar, daß ich das Material nicht unverbindlich nebeneinanderstelle, sondern es im Hinblick auf eine politische Aussage ordne. [...] Ich habe mich schon immer für diese Technik interessiert, weil sie deutlich macht, daß die Sprache immer alles sagt, ohne daß man noch viel dazuarbeiten muß. Die Sprache spricht schon selbst.<sup>35</sup>

Il montaggio di citazioni in un monologo obbedisce dunque a una precisa volontà politico-didattica: pur scomparendo dalla presenza palese del

---

<sup>34</sup> REITANI 2005: 14. Luigi Reitani storicizza con le parole citate le precedenti, perentorie affermazioni di Jelinek, che aveva legato così al magistero dello *Stückeschreiber* di Augusta il suo debutto in campo drammatico *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1977): «Io vedo il mio dramma su Nora come sviluppo del teatro brechtiano con i moderni mezzi della letteratura, con i mezzi della cultura pop degli anni Cinquanta e Sessanta, che risiedono nell'accostare materiale preesistente – in forma pura o combinandolo con materiale proprio, strappato dal contesto originario – per raggiungere una consapevolezza delle situazioni e dei dati di fatto.» (Elfriede Jelinek: *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*. In: «TheaterZeitschrift» (1984) 7: 16, traduzione dello stesso Reitani) Reitani ha perfettamente ragione a sostenere che «con gli anni ciò che rimaneva di intreccio tradizionale nel teatro dell'autrice si è andato progressivamente sfaldando», ma non concordo pienamente con il fatto che a ciò si sia accompagnata la revoca di «ogni riferimento a Brecht»: pure nell'abbandono di una struttura drammatica al cui interno solo poteva configurarsi il teatro brechtiano, Jelinek rimane a mio parere legata a quel modello, certo in forma dialettica. *Wolken.Heim.* né è in parte la prova, come cercherò di dimostrare nella parte finale di questo lavoro riguardo al riuso hölderliniano. Su Jelinek e Brecht si leggano, proprio a conferma della “prossima distanza” fra i due, i testi del 1998 (centenario della nascita di Brecht) che l'autrice raccoglie sul suo sito web sotto il titolo *Zu Brecht* (rispettivamente: *Alles oder Nichts*, in: «Theater der Zeit» 1998; *Brecht aus der Mode*, in: «Berliner Tagesspiegel» 10.2.1998; *Das Maß der Maßlosigkeit*, in: «Die Zeit» 5.2.1998).

<sup>35</sup> *Ibid.*: 13s.

testo, che si offre come *performance* orale di un soggetto altro e al tempo stesso indefinito, la “voce muta” dell’autrice opera la scelta, la composizione e la variazione delle citazioni stesse e traspare dunque a un livello certo profondo, ma non sopprimibile. L’istanza soggettiva, nonostante tutto, rimane estensore del testo, che, per usare una metafora musicale che potrebbe piacere a Jelinek, è un *pot-pourri* di brani opportunamente riarrangiati e affidati, per l’esecuzione, a un coro – senza che ciò significhi evidentemente un’assenza dell’autore: *Wolken.Heim.* rimane in ogni sua riga, anche in quelle prese di peso da altre “fonti”, un testo di Elfriede Jelinek, pena la perdita del suo potenziale critico<sup>36</sup>.

3. «*Fünf Jahre mindestens werde ich jetzt Hölderlin nicht mehr zitieren*»<sup>37</sup>. –  
Intertestualità & Hölderlin

Il punto forse più delicato – come si evince anche da una certa insistenza della critica a questo riguardo – del procedimento jelinekiano di scelta, montaggio e variazione intertestuale delle proprie “fonti” è il riuso di testi hölderliniani<sup>38</sup>. Particolarmente discussa è stata la circostanza che, mentre per quanto riguarda l’utilizzo di citazioni da opere di filosofi quali Fichte, Hegel e Heidegger Jelinek non ha in sostanza dovuto cambiare nulla perché esse si adattassero al discorso sciovinista del “noi” che parla nel suo testo, per il poeta svevo (come anche per Kleist, di cui però qui non si potrà approfondire il riuso) ciò è potuto al contrario avvenire solo a prezzo di una serie di drastici interventi nella lettera hölderliniana. In particolare, s’è notato da più parti – con più o meno sdegno per la profanazione dell’intoccabile *poeta dei poeti* – che Jelinek ha mantenuto l’architettura complessiva del frammento di testo citato, variandolo però poi di quel poco che basta per snaturarne il significato originario: paradigmatica può essere considerata la trasformazione del celebre verso «Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort»<sup>39</sup> in «Und was wir sahn, das Heilige, ist unser Wort»<sup>40</sup>, poiché riunisce due delle tipologie più ricorrenti, ovvero il passag-

<sup>36</sup> O, addirittura, con la conseguenza di non distinguerlo più da un «faschistischer Identifikationstext», come sottolinea Janz 1995: 123.

<sup>37</sup> Così il personaggio «junge Frau» all’inizio della seconda parte di *Totenauberg* (p. 30).

<sup>38</sup> Utilizzo questo termine, che mi sembra al momento fra i migliori nella (lunga) serie di categorie che la scienza letteraria ha elaborato per le pratiche intertestuali. KAPLAN 2006: 29 propone invece, sulla scia del «creative misreading» di Harold Bloom, il termine «Fehllesen» proprio in riferimento alla trasformazione della lirica hölderliniana in *Wolken.Heim*.

<sup>39</sup> Friedrich Hölderlin: *Wie wenn am Feiertage ...*, v. 20.

<sup>40</sup> *Neue Theaterstücke*. 138.

gio dalla prima persona singolare a quella plurale (la critica ha coniato per questo tipo d'alterazione il participio «einge-wir-t»<sup>41</sup>) e dal modo congiuntivo all'indicativo. Decisivo, inoltre (benché su quest'aspetto si sia insistito meno), è che Jelinek combina passaggi disparati di testi diversi, con il risultato che il montaggio crea ancora più distorsioni di senso della specifica modifica testuale sul singolo verso o brano – in verità, un'ulteriore aspetto di cui tenere conto è il fatto che il montaggio non riguarda solo testi hölderliniani, ma li accosta a ulteriori ipotesti. Si potrebbe sintetizzare questo procedimento così: Jelinek prende un certo numero di testi di Hölderlin, li smembra, ne varia alcuni essenziali benché minimi aspetti, li ricompone frammezzo ad altri dello stesso autore e a fianco di brani di altri autori nonché a passaggi in cui, in parte imitando lessico e stile delle sue fonti, è sostanzialmente Jelinek a comporre.

Il primo ad affrontare in uno studio specifico la complessa questione della *funzione* di tale procedimento è stato Dieter Burdorf, filologo hölderliniano di vaglia che ha subito posto i termini principali su cui poi il dibattito si è svolto. Anzi tutto, Burdorf situa la procedura di Jelinek in un ambito nettamente differente da quello della «poetische Hölderlin-Rezeption»<sup>42</sup>: dopo avere rapidamente ricordato come Hölderlin, a partire dalla sua riscoperta a inizio Novecento, abbia funto da «Chiffre [...], sei es für den modernen Autor schlechthin, sei es für ein bestimmtes, sich den bürgerlichen, klassizistischen Normen entziehendes literarisches Programm»<sup>43</sup>, Burdorf enuclea, a fianco di una corposa tradizione di opere (pseudo)biografiche, la procedura della citazione come via maestra per il recupero di Hölderlin nel Novecento – Paul Celan è qui ricordato come esempio eclatante. A questa tradizione non apparterebbe invece l'opera di Jelinek (Burdorf scrive espressamente: «das Werk der österreichischen Schriftstellerin Elfriede Jelinek»<sup>44</sup>): diversamente dai «kryptische Zitate»<sup>45</sup> nel romanzo *Last*,

<sup>41</sup> CADUFF 2000: 772ss. Alcuni critici non disdegnerebbero, credo, il doppio senso di una parafrasi nell'italiano «an-noi-ato».

<sup>42</sup> BURDORF 1990: 29. Burdorf intende con ciò la presenza di Hölderlin nella poesia (nel senso più lato di "scrittura") moderna e contemporanea.

<sup>43</sup> *Ibid.* Anche per questo, in verità, ne deriva un'esclusione di Jelinek. Per una tipologia della ricezione attiva (che preferisco a «poetica») nel campo specifico del teatro si vedano le considerazioni preliminari in CASTELLARI 2006.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.* Non ho qui approfondito, per evidenti ragioni di spazio, la presenza dell'ipotesi hölderliniano anche in altre opere di Jelinek. Nel romanzo *Last* (1989) testi di Hölderlin sono inseriti nel tessuto narrativo, con profonde variazioni e a scopi principalmente di critica sociale. Burdorf non può considerare, per evidenti ragioni cronologiche,

che sono basati sul procedimento di decostruzione e nuovo montaggio, il riuso hölderliniano in *Wolken.Heim.* funziona a parere di Burdorf secondo una modalità di sostanziale distorsione del testo di partenza. In particolare, è la «Demontierung der lyrischen Subjektivität»<sup>46</sup> (il succitato passaggio, ad esempio, da «ich» a «wir», ne è prototipo) a permettere che la parola utopica di Hölderlin possa essere piegata al «dumpfes Pathos des “wir”»<sup>47</sup>. Un’aberrazione, quella di Jelinek, che – questa la tesi di Burdorf – capovolge in ultima analisi il significato originale del testo hölderliniano e con ciò però, con apparente paradosso, ne salva il messaggio:

Jelineks Hölderlinzitate verweisen daher gerade durch ihre verfremdende Gestalt auf das Original. Dessen utopisches und emanzipatorisches Potential [...] wird in Jelineks Prosatexten nicht etwa denunziert oder destruiert, sondern in der Negation gerade festgehalten.<sup>48</sup>

Burdorf non tiene minimamente in conto alcuni aspetti fondamentali del testo di Jelinek, la sua analisi essendo condotta, per così dire, tutta nella prospettiva di Hölderlin. Non fa alcuna menzione, ad esempio, della circostanza che quello di Jelinek sia un testo teatrale – il che, quanto meno, permetterebbe di inserirlo sì, e pienamente, in una tradizione di riuso di Hölderlin sulle scene –, né porge orecchio alla decisiva polifonia di *Wolken.Heim.* e in generale alla sua struttura vocale prima che grafica, né considera infine il fatto che quello che Jelinek cita non è tanto Hölderlin, come sottolinea già Georg Stanitzek, quanto la «Hölderlin-Begeisterung» di marca *deutschnational*<sup>49</sup>.

È lo stesso Stanitzek, nelle sue riflessioni più saggistiche che critiche, e in ogni caso non centrate su questo singolo aspetto hölderliniano, a segnalare anche il carattere non monolitico di *Wolken.Heim.*, che è tutt’altro che uniforme nella sua tonalità: egli individua in *Wolken.Heim.*, con terminologia musicale di grande aderenza al testo jelinekiano, una «Hölderlin-» e una «*Wir dabeim-Schleife*»<sup>50</sup>. Grazie a queste indicazioni è stato possibile

---

la pièce *Totenaufer*, in cui torna un riuso hölderliniano non dissimile da quello di *Wolken.Heim.*, pure in chiave integralmente heideggeriana.

<sup>46</sup> *Ibid.*: 36.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> STANITZEK 1991: 17. Sulla scia di Stanitzek, su questo punto, la maggior parte dei successivi interpreti; cfr. JANZ 1995: 123 e, con particolare pregnanza, POLT-HEINZL 2001: 52. Margarete Kohlenbach sostiene contro quest’evidenza che Jelinek attacchi il linguaggio stesso di Hölderlin come falloocratico (KOHLENBACH 1991).

<sup>50</sup> STANITZEK 1991: 17. Anche interpreti molto accorti hanno invece letto *Wolken.Heim.* come un unico blocco linguistico, pur notandone la spiccata musicalità: si veda

superare come obsoleta la questione, posta da Burdorf, dello stravolgimento della lettera hölderliniana e guardare invece più specificamente alla modalità di riuso che Jelinek mette in atto in *Wolken.Heim*. come a una procedura tipicamente postmoderna (di «pla(y)giam», come ben indica già Gerda Poschmann<sup>51</sup>) – allo stesso tempo ciò permette anche di considerarla una tappa di un percorso storico preciso, per nulla isolata da altre forme (teatrali) di ricezione hölderliniana, come accennerò in conclusione.

La stessa Jelinek aveva d'altronde indicato questa via, in primo luogo quando spiegava che «i versi di Hölderlin danno il ritmo», nel senso che «Hölderlin è il metronomo che scandisce il tempo musicale del testo»<sup>52</sup>: evidentemente più complesso, dunque, il ruolo della citazione dei testi lirici dello svevo rispetto a quella di altre fonti, specie quelle da testi filosofici<sup>53</sup>. La parola hölderliniana compare in *Wolken.Heim*. certo qua e là deformata (e come tale ha una funzione di *mise en abyme* della strumentalizzazione e perversione che essa ha subito in un ben preciso filone della ricezione, quello nazionalista e poi nazionalsocialista) ma, soprattutto, mantiene la parte preponderante del suo splendore formale, portando a espressione così in grandiosa ambivalenza il proprio fascino – che la propaganda naturalmente ha sfruttato fino a fondo.

Jelinek così, che come molti altri considera i testi hölderliniani «die höchste Ausformung deutscher Sprache»<sup>54</sup> e dunque riconosce loro indiretta-

---

ad esempio Marlies Janz, che parla di un «gleichsam monolithischer Text, der durch keine erzählerische Intervention und durch keinen dialogischen Widerspruch gebrochen ist» (JANZ 1995: 123). Al contrario, il testo è ampiamente stratificato, il dialogo apertamente trasferito dal tradizionale scambio di battute fra diversi personaggi alla dialogicità tipica del metodo intertestuale. Sulla «Dialogizität» si legga PFLÜGER 1996, che basa tutto il suo studio su questo concetto d'eredità bachtiniana; sull'ottima definizione di «teatro delle voci» si veda REITANI 2005 (titolo).

<sup>51</sup> POSCHMANN 1997: 275ss. L'intraducibile gioco di parole con i termini inglesi per «gioco» e «plagio» indica perfettamente la natura formale del fenomeno, meno il suo *côté* ideologico-politico.

<sup>52</sup> *Nwolle. Casa.*: 57.

<sup>53</sup> Non ho qui lo spazio per approfondire la funzione dei testi filosofici intessuti in *Wolken.Heim*. Basti dire che, nonostante ciò rimanga spesso in ombra negli studi critici, essa è del tutto diversa da quella dei testi poetici; Jelinek stessa afferma esplicitamente che proprio la filosofia tedesca è l'oggetto (più che il mezzo) della sua critica: «das Entscheidende ist der Blick auf das Deutsche, auf die Philosophie des Idealismus, [...] Also auf das Denken der Deutschen und auf die Geschichte, die sozusagen nie ruht, die immer wieder, wie in der Legende, aus dem Boden wächst.» (FEND/HUBER-LANG 1994: 4)

<sup>54</sup> WINTER 1991. Jelinek elenca, fra l'altro, proprio Hölderlin fra i suoi antenati letterari nel volume *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften*. Hrsg. von Elfriede Jelinek und Brigitte Landes. München 1998.

mente una capacità seduttiva, non sceglie casualmente nel *corpus* del poeta, ma rielabora, come hanno calcolato studi specifici, ben 45 poesie appartenenti soprattutto alla fase media, vale a dire, come ben sottolinea Evelyn Annuß, «genau jener Teil [...], der in der Rezeption des deutschen Nationalismus tonangebend ist»<sup>55</sup>. Questo massiccio utilizzo di Hölderlin ne fa l'autore più presente in *Wolken.Heim.* – empiricamente, compare in sostanza almeno una volta e spesso più volte in ogni pagina; Christian Klein ha calcolato che, in percentuale, si tratta di un 36% del totale. Un terzo abbondante, dunque, al quale, come rileva il medesimo studioso, va aggiunto che «la prose de Jelinek reproduit mimétiquement la diction hölderlinienne, de sort que les vers de Hölderlin, qui sont fondus dans le récit en prose, contaminent l'ensemble du texte»<sup>56</sup>.

La meticolosa analisi di Stefanie Kaplan, alla quale rimando per i dettagli, ha recentemente saputo catalogare quest'imponente lavoro di recupero, variazione e riscrittura in diverse strategie retoriche, dalla *geminatio* all'ellissi, dall'inversione alla paronomasia: ne risulta fin nei suoi minimi aspetti un procedimento di trasformazione della lirica hölderliniana che in Jelinek rimane sempre conscio della sua funzione mimetica e assieme critica della deformazione mitologizzante a fini di strumentalizzazione ideologica – non solo lo studio di Kaplan, d'altronde, sottolinea che nella forma come nei contenuti di questa deformazione sia difficile non scorgere il fantasma di Heidegger, che dei testi hölderliniani abusò da par suo<sup>57</sup>. Forse

<sup>55</sup> ANNUß 2005: 175. Stefanie Kaplan elenca minuziosamente i testi in questione nell'ordine del loro riutilizzo intertestuale in *Wolken.Heim.: An Eduard, Die Liebe, [Wie wenn am Feiertage ...], Lebenslauf, Menons Klagen um Diotima, An die Deutschen, Elegie, Der Neckar, Der Frieden, Die Heimat, An eine Fürstin von Dessau, Palinodie, Mein Eigentum, Ganymed, Der Rhein, Der Einzige* (terza stesura), *Patmos, Friedensfeier, Hyperions Schicksalslied, Der Tod fürs Vaterland, Der Zeitgeist [Zu lang schon ...], Abendphantasie, Des Morgens, Stimme des Volks* (seconda stesura), *Gesang des Deutschen, Der Wanderer* (seconda stesura), *Der Gang aufs Land, Das Abnenbild, Stuttgart, Brot und Wein, Chiron, Blödigkeit, Hälfte des Lebens, Am Quell der Donau, Germanien, Patmos* (preliminari di una stesura posteriore), *Stimme des Volks* (prima stesura), *Heimat, Die Titanen, [Einst hab ich die Muse gefragt ...], Der Ister, Mnemosyne* (terza stesura), *Die Wanderung, [Wohl geh ich täglich ...], Unter den Alpen gesungen, Rückkehr in die Heimat, Der Mensch, Die scheinbeiligen Dichter* (KAPLAN 2006: 10). Jelinek pare aver utilizzato come testo di riferimento la *Kleine Stuttgarter Ausgabe* (Hrsg. von Friedrich Beißner und Adolf Beck. Stuttgart 1944-62); cfr. KAPLAN 2006: 20.

<sup>56</sup> KLEIN 2004: 64. «La prosa di Jelinek riproduce mimeticamente la dizione hölderliniana, così che i versi di Hölderlin, che sono fusi nel racconto in prosa, contaminano il testo nel suo insieme».

<sup>57</sup> «Im Zusammenhang mit dieser Umdeutung von Hölderlins *[Wie wenn am Feiertage ...]* treten auch Parallelen zu Heideggers Interpretation von *[Wie wenn am Feiertage ...]* auf.» (KAPLAN 2006: 80). Andrea Geier elenca numerosi punti di contatto fra lo Hölderlin che

eccessivo è sostenere, come fa Andrea Geier, che *Wolken.Heim.* sia da intendersi *solo* come parodia del “metodo” heideggeriano di usurpare il linguaggio del poeta per estrarne ciò che meglio si attaglia alle proprie elucubrazioni e che meglio concorre a deformare Hölderlin, poeta dell’anelito a un fruttuoso incontro fra *Eigenes* e *Fremdes* se mai ce ne furono, in un cantore dei valori della zolla – ricordo almeno però *en passant* la meravigliosa stoccata che Th. W. Adorno lanciò al filosofo della *Hütte*, ricordando con lucido e sovrano sarcasmo l’imbarazzo di quest’ultimo di fronte alle «braunen Frauen» evocate da Hölderlin in *Andenken* e irriducibili a canoni “estetici” arianeggianti<sup>58</sup>.

Piuttosto, le forzature heideggeriane dei testi poetici di Hölderlin sono *uno* degli obiettivi polemici di Jelinek, certamente uno fra i più sintomatici esempi di una metodologia d’appropriazione che l’autrice però – è questo un punto cruciale – proprio attraverso la pluralità delle voci su cui compone il “finto monologo” non vuole restringere a un singolo esempio, per di più passato, ma universalizzare a matrice sempre gravida, gravida più che mai di violenta esclusione dell’altro. Lo stesso Heidegger insomma, più che protagonista di *Wolken.Heim.*, è come altri inglobato dal «wie» divoratore di differenza nel suo delirio verbale. Come ho già sottolineato, però, tale delirio verbale non è certo riducibile fino in fondo a un monolite, in cui davvero ogni difformità venga appianata su un unico tono. Non solo perché, si è detto, le voci dei poeti e quelle dei filosofi abbisognano di diversi gradi di adattamento all’ideologia sciovinista – questo in fondo, al livello finale del testo teatrale, può fare poca differenza – ma perché permane anche nel testo jelinekiano una risoluta differenza fra le varie schegge fonico-verbali, così che la citazione con variazione di Hölderlin funge davvero, come è nelle intenzioni d’altronde della «Echoinstallation»<sup>59</sup> che è

---

compare nelle interpretazioni di Heidegger e quello che affiora in *Wolken.Heim.* (molte poesie fra quelle chiamate in causa corrispondono; Heidegger postula un collettivo di “noi poeti” assai simile al soggetto che parla in *Wolken.Heim.*; anche il filosofo sminuzza *ad hoc* i versi del poeta), per poi concludere: «Die Antwort auf die Frage, warum die Hölderlin-Gedichte in *Wolken.Heim.* so dominant sind, lautet also: Heidegger. Das Stück führt eine gewaltsame Lektüre der Hölderlin-Gedichte vor, stellt dieses Verfahren im Text selbst aus und knüpft dabei an Heideggers entstellende Lektüren von Hölderlins Gedichten an.» (GEIER 2006, *s.p.*)

<sup>58</sup> ADORNO 1965: 169. Nella sua interpretazione, Heidegger trasformò le donne brune in «deutschen Frauen». Il passo hölderliniano completo recita: «An Feiertagen gehn / Die braunen Frauen daselbst / Auf seidnen Boden / Zur Märzzeit, / Wenn gleich ist Nacht und Tag, / Und über langsamen Stegen, / Von goldenen Träumen schwer, / Einwiegende Lüfte ziehen.» (*Andenken*, vv. 17-24)

<sup>59</sup> STANITZEK 1991: 26.



*Wolken.Heim.*, «wie ein Herzschrittmacher oder ein Metronom»<sup>60</sup>. Così, quando – senza alcuna indicazione, nemmeno paratestuale – si “passa” da una citazione all’altra, non di meno lo spettatore avverte un deciso salto tonale.

Ecco un esempio: il diciannovesimo blocco si apre hölderlinianamente con variazioni sul tema dell’elegia *Der Wanderer*:

Alt sind sie geworden indes, sie bleichte der Eispol, und im Feuer  
des Süds fielen die Locken ihnen aus. Wir waren zuhaus. Von fern-  
her kommen sie und müd bis in die Seele, um wiederzusehen das  
Land. Noch einmal müßte die Wang ihnen glühen, und erloschen  
fast glänzt ihr Auge noch auf. Sind sie zuhaus bei uns.<sup>61</sup>

Poche righe e qualche altra citazione hölderliniana dopo, specie da *Germanien*, il paragrafo si conclude con il riuso (molto moderato) di uno dei più celebri e cristallini passaggi lirici dello svevo – quella conclusione della prima strofe di *Patmos* che per altro è, per riaffermare quanto già accennato, impareggiabile espressione dell’utopia hölderliniana dell’incontro fra *Eigenes* e *Fremdes*. L’apertura del capoverso successivo, tuttavia, accostando senza soluzione di continuità a quell’aerea suggestività le pesantissime parole heideggeriane della famigerata *Rektoratsrede*, produce uno scarto musicale che non può non essere avvertito – perfino volendo lasciare che il «wir» inglobi alla propria chiacchiera sciovinista anche i versi di Hölderlin:

Und furchtlos gehen die Söhne der Alpen über den Abgrund weg

<sup>60</sup> FEND / HUBER LANG 1994: 4.

<sup>61</sup> *Neue Theaterstücke*: 153. Così la lettera originale della prima elegia hölderliniana (*Flora-Fassung*), vv. 43-48: «Alt bin ich geworden indes, mich bleichte der Eispol, / Und im Feuer des Süds fielen die Locken mir aus. / Aber wenn einer auch am letzten der sterblichen Tage, / Fernher kommend und müd bis in die Seele noch jetzt / Widersähe dies Land, noch Einmal müßte die Wang’ ihm / Blüh’n, und erloschen fast glänzte sein Auge noch auf.» Qui, come si vede, la prima persona singolare (l’io lirico fittizio, il viandante appunto) come pure la terza del periodo ipotetico (il morente che l’io lirico immagina commuoversi al ritorno in patria) confluiscono in un’unica terza plurale, la sintassi è semplificata, il ritmo avvolgente del distico elegiaco è mantenuto in alcuni cola e, su un piano generale, in forma di una diffusa musicalità di sfondo. Come un colpo di frusta risuona invece l’aggiunta jelinekiana del «Wir waren zuhaus», che, come, detto ritma l’intero pezzo e torna già qui, variato in chiusa in una probabile interrogativa («Sind sie zuhaus bei uns»). L’unica variazione semantica (al di là del cambiamento di soggetto) è l’eliminazione della metafora hölderliniana del “fiorire della guancia” a favore di un più concreto “scottare/infocarsi della guancia”. Cfr. KAPLAN 2006: 70 per una (poco convincente) interpretazione del soggetto plurale come «die mythischen Gestalten der deutschen Sagen» di cui qui si canterebbe il ritorno (la guancia scotterebbe per l’euforia).

auf leichtgebaueten Brücken. Drum, da gehäuft sind rings, um Klarheit, die Gipfel der Zeit, und die Liebsten nah wohnen, ermattend auf getrenntesten Bergen, so gib unschuldig Wasser, o Fittiche gib uns, treuesten Sinns hinüberzugehn und wiederzukehren.

Wissenschaft als Wille zum geschichtlichen Auftrag des deutschen Volkes als eines in seinem Staat sich selbst wissenden Volkes, Wissenschaft und deutsches Schicksal müssen zumal im Wesenswillen zur Macht kommen.<sup>62</sup>

È questo naturalmente solo uno dei passaggi che si potrebbero analizzare. Già dal breve estratto, però, credo si possa avvertire la pluralità di voci che compongono il “monologo”: non nel senso di una presenza di personaggi a cui, secondo i crismi tradizionali, siano affidate diverse modalità e intenzioni espressive, e nemmeno nel senso di un “coro”, termine spesso chiamato in causa per analizzare *Wolken.Heim*. Polifonico è questo testo nella sua costituzione formale perché, seppure dominato da una volontà uniformatrice, in esso permangono accenti differenti: guardando in particolare a Hölderlin, ciò non accade dunque, come intendeva Burdorf, nel segno quasi paradossale di una sopravvivenza del senso utopico della parola poetica nella forma straniata, deformata e violentata, quanto piuttosto nella *messa in scena* della sua ricezione, o meglio di una sua (storica, e sempre possibile) modalità di ricezione, che espone, mostra e riapre come una ferita il testo del poeta *assieme* alle sue deformazioni, tenendolo ben distinto (musicalmente, grazie al suo inconfondibile suono) dalla voce *non* deformata di chi lo deforma.

Teatrale non è dunque solo *Wolken.Heim*. nel suo complesso, teatralissima è qui la rappresentazione di Hölderlin e della sua ricezione. La funzione del riuso hölderliniano (*lato sensu*, come riuso anche della sue rifrazioni) va perciò ricercata in un ambito specificamente teatrale. Jelinek stessa, ricordando in un'intervista come si figurasse la resa sulla scena della sua opera, ci consegna un'immagine in cui è evidente il riferimento a un processo di ricezione/deformazione già in atto:

---

<sup>62</sup> *Neue Theaterstücke*. 154. Così la lettera originale dell'inno hölderliniano (vv. 6-15): «[...] und furchtlos gehn / Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg / Auf leichtgebaueten Brücken. / Drum, da gehäuft sind rings / Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten / Nah wohnen, ermattend auf / Getrenntesten Bergen, / So gib unschuldig Wasser, / O Fittige gib uns, treuesten Sinns / Hinüberzugehn und wiederzukehren.» Jelinek interviene sul brano lirico unicamente con l'aggiunta di «um Klarheit». Per il brano tratto dal discorso d'insediamento del filosofo al rettorato dell'Università di Friburgo, intitolato *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität*, cfr. HEIDEGGER 1983<sup>2</sup>: 10.

*Nwole. Casa.* è nato come testo per il teatro: non come dramma, ma come monologo. Ho sempre immaginato sulla scena una delle tre Nore, intente a lavorare a maglia una calza, mentre il testo proviene da una vecchia radio tedesca dell'epoca nazista.<sup>63</sup>

Dalla «radio tedesca dell'epoca nazista» esce anche uno Hölderlin falsificato *ad hoc*, che come tale – come prodotto già intertestuale – reca in sé tanto l'ipotesto, “incontaminato” se ciò può darsi, quanto le variazioni più o meno malevole apportate su di esso. Jelinek non sceglie, va detto chiaramente anche contro certe conclusioni troppo affrettate della critica, di esporre il testo hölderliniano a una rappresentazione che possa instillare il dubbio che già esso rechi in sé i germi della successiva usurpazione nazionalista e nazionalsocialista – altrimenti lo avrebbe citato solo nella sua forma originale<sup>64</sup>. Al contrario, mostrando un prodotto intertestualmente già corrotto, Jelinek opera a un livello assai meno banale: è così messa in scena, infatti, la forma complessa del fenomeno-Hölderlin, che l'autrice sa essere inscindibile dalle letture che i suoi testi hanno già subito. D'altro canto, come si è visto, la presenza della parola hölderliniana nella tessitura di *Wolken.Heim.* non si limita a questa tematizzazione delle devianze ermeneutiche (e della loro perenne latenza), ma costituisce anche ulteriori sensi, ad esempio per la sua funzione ritmico-musicale di metronomo, o per il suo rimandare, in termini di intertestualità tradizionale e nonostante la deformazione, al testo di origine, come pure, con una “doppia referenzialità” tipica di questa *littérature au deuxième degré*, alla persona storica del poeta<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> *Nwole. Casa.*: 56s.

<sup>64</sup> Sposo dunque in pieno l'opinione di Evelyn Polt-Heinzl: «Steht die Unschuld des Hypotextes hier im Wesentlichen außer Frage, gilt das nicht für die Rezeption. Die pietätlosen Verfälschungen und Umschreibungen, die Jelinek gerade an Hölderlins Verse vornimmt, sind also auch zu lesen als Sichtbarmachung der Enteignung dieses Autors durch bildungsbürgerliche und später nationalsozialistische Vereinnahmung» (POLT-HEINZL 2001: 52). Stefanie Kaplan, invece, che pure segnala come «Die Entstellungen an Hölderlins Gedichten durch Jelineks Verfahren verweisen auch auf eine weitere Dimension von Hölderlins Werk: die Geschichte der Hölderlin-Rezeption als Instrumentalisierung des Dichters», giunge però ad affermare anche che *Wolken.Heim.* dimostra «dass die apodiktische Sprache Hölderlins und die Hermetik seiner Lyrik einer nationalistischen Vereinnahmung wenig Widerstand bieten» (KAPLAN 2006: 85, 95). Ancora più estrema l'affermazione di Eva Brenner, che sostiene come nelle lettere dei terroristi della RAF (una delle ulteriori fonti intertestuali di Jelinek) sia rintracciabile un pathos irrazionale simile a quello di alcune poesie di Hölderlin: «denen [den RAF-Gefängnisbriefen] [...] dasselbe irrationale Pathos innewohnt wie der Realitätsflucht [sic!] mancher Hoelderlin-Gedichte [sic!]»; BRENNER 2008: s.p.

<sup>65</sup> A quanto mi risulta, solo Evelyn Polt-Heinzl ha battuto la (non facile) via del recu-

Alla luce di quanto emerso dall'analisi, si può quindi concludere che il riuso postmoderno di Hölderlin che Jelinek mette in opera in *Wolken. Heim.* non è affatto estraneo alla ricezione del poeta nel Novecento. Da un lato, sono qui messi letteralmente in scena, secondo gli stilemi tipici di quest'autrice, alcuni momenti storici di quella stessa ricezione, specialmente ma non unicamente del suo versante filosofico e ideologico. Dall'altro, inoltre, anche qui per mezzo di tecniche peculiari del "teatro non drammatico" del premio Nobel, il testo teatrale si riallaccia ampiamente alla ricezione attiva di Hölderlin sulle scene novecentesche, e, da un punto di vista più generale, anche a quel filone assai ampio di «poetische Hölderlinrezeption» dal quale Burdorf voleva vederlo escluso. Non inganni la prima apparenza: è evidente la differenza, solo per fare qualche esempio, rispetto al riaffiorare dei versi hölderliniani nella lirica di uno Celan o di un Bobrowski, o in rapporto alla delicata ricostruzione fisionomica della biografia del poeta di un Peter Härtling, in cui ampiamente riemerge la parola, e non solo la vita dello svevo – solo una pregiudiziale estetica o ideologica sul lavoro di Jelinek può però giustificare una sua esclusione dalla ricca storia, che ancora procede, della continua rifunzionalizzazione del testo hölderliniano. Nel segno palese di un matrimonio fra scrittura intertestuale e lavoro critico sul linguaggio e sul mito *Wolken.Heim.* è un importante tassello – postmoderno – di questo discorso.

Ciò risulta particolarmente evidente se si cerca di situare l'opera di Jelinek nell'ambito per il quale l'autrice l'ha scritta, ovvero il teatro. Non credo sia un caso che, portando Hölderlin sulle scene, nel 1988 alla prima di *Wolken.Heim.* e nelle successive riprese, Jelinek si riallacci a una tradizione che, almeno nel secondo Novecento, fa capo a Bertolt Brecht. Con la messa in scena di *Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlin'schen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Bertolt Brecht* (Coira, 15 febbraio 1948) si è infatti aperta una stagione in cui, a vario titolo e secondo modalità differenti, alcuni dei nomi più importanti del teatro di lingua tedesca fanno i

---

pero, all'interno di *Wolken.Heim.*, di una tematizzazione di Hölderlin in quanto poeta, e non solo del suo testo – ipotizzando, in particolare, che sia proprio lo svevo quel *Fremdling* di cui, quasi in chiusa a *Wolken.Heim.* si dice, interpolando con le hölderliniane *Ermunterung* e *Hälfte des Lebens*, che «Wir sehen ihn nicht, und gesellte er sich auch zu uns, im Winde klirrten die Fahnen. Bis heute wäre er namenlos, ewig hinab in die Nacht verwiesen» (*Neue Theaterstücke*: 158; cfr. POLT-HEINZL 2001: 61). Seguendo questo accenno, ci si potrebbe spingere a un'interpretazione che, rovesciando l'apparente entusiasmo hölderliniano del «wir», evidenziasse come in realtà la comunità sciovinista che prende qui la parola escluda dal proprio consesso Hölderlin – similmente a quanto successe a suo tempo, specie secondo una determinata lettura della biografia del poeta.

conti con Hölderlin, nelle vesti di traduttore, di drammaturgo e di personaggio. Heiner Müller, tipicamente in un rapporto di eredità dialettica con il magistero di Brecht, ritocca appena la traduzione hölderliniana in *ÖDIPUS, TYRANN* (Berlino, 14 ottobre 1967), Peter Weiss unisce poesia, follia e politica nel discusso dramma *Hölderlin* (Stoccarda, 18 settembre 1971), Klaus Michael Grüber realizza nel giro di pochi anni due epocali spettacoli berlinesi di matrice hölderliniana (*Empedokles. Hölderlin lesen* alla Schaubühne, 14 dicembre 1975 e *Winterreise* allo Olympiastadion, 1 dicembre 1977) e via dicendo fino alla recente ripresa dell'*Antigone* di Sofocle/Hölderlin/Brecht al Berliner Ensemble (25 agosto 2006) per mano di György/George Tabori, uno degli ultimi spettacoli dello *Spielmacher*<sup>66</sup>.

In questo recupero di Hölderlin per il teatro anche *Wolken.Heim.* ha, *mutatis mutandis*, il suo posto. «Sviluppo del teatro brechtiano con i moderni mezzi della letteratura, con i mezzi della cultura pop degli anni Cinquanta e Sessanta, che risiedono nell'accostare materiale preesistente – in forma pura o combinandolo con materiale proprio, strappato dal contesto originario – per raggiungere una consapevolezza delle situazioni e dei dati di fatto»<sup>67</sup>, diceva Jelinek a proposito del suo primo lavoro per il teatro: l'autrice prosegue il suo programma di “svolgimento dialettico creativo” a partire da Brecht anche in *Wolken.Heim.*, traslando nel postmoderno la spinta «aufklärerisch-didaktisch»<sup>68</sup> contro il ridestarsi di tendenze scioviniste. Come, su un piano generale, *Wolken.Heim.* propone un matrimonio tipicamente jelinekiano fra intertestualità e critica politico-culturale, così, nel dettaglio, il riuso hölderliniano si configura come una *variatio* postmoderna dei precedenti hölderlinismi della drammaturgia critica in senso lato. Nell'unico modo possibile all'interno della poetica postdrammatica di Jelinek, – ovvero attraverso un gioco intertestuale (molto serio) con lo splendore seduttivo dei testi di Hölderlin e con le derive della loro ricezione – *Wolken.Heim.* prosegue dunque ad ammonire il pubblico tedesco, sulla scia di Brecht:

Ihr aber lernet, wie man sieht statt stiert  
 Und handelt, statt zu reden noch und noch.  
 So was hätt einmal fast die Welt regiert!  
 Die Völker wurden seiner Herr, jedoch

<sup>66</sup> Sulla presenza hölderliniana nel teatro tedesco si vedano gli accenni in CASTELLARI 2006: 303-306, su Brecht nello specifico CASTELLARI 2004.

<sup>67</sup> Cfr. nota 34.

<sup>68</sup> Cfr. nota 35.

Daß keiner uns zu früh da triumphiert –  
Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch!<sup>69</sup>

### BIBLIOGRAFIA

#### 1. Opere di Elfriede Jelinek e di altri autori

- An den, den's angeht* Elfriede Jelinek: *An den, den's angeht*. In: «Wespennest» 91 (1993): 35-36.
- Bambiland* Elfriede Jelinek: *Bambiland*. Traduzione di Claudio Groff. Torino 2005.
- Brecht* Bertolt Brecht. *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Frankfurt a.M. 1967ss.
- Heidegger* Martin Heidegger: *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität, Das Rektorat 1933/34*. Frankfurt 1983.
- Hölderlin* Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Friedrich Beißner und Adolf Beck. Stuttgart: 1944-62. (Kleine Stuttgarter Ausgabe)
- L'addio* Elfriede Jelinek: *L'addio. La giornata di delirio di un leader populista*. Introduzione di Elena Stancanelli. Roma: Castelvecchi 2005.
- Müller* Heiner Müller: *Bildbeschreibung*. In: «Sinn und Form» (1985): 1042-47. Ora anche in: *id.: Werke 2. Die Prosa*. Hrsg. von Frank Hörnigk. Frankfurt a.M.: 1999: 112-119. Trad. it. in: Heiner Müller: *Lo stakanovista e altri testi. Teatro III*. Postfazione di Roberto Menin. Traduzione di Roberto Menin, Graziella Galvani, Peter Kammerer. Milano 1998.
- Neue Theaterstücke* Elfriede Jelinek: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte, oder sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. Mit einem Text zum Theater von E. J. Reinbek bei Hamburg* (1997) 2004<sup>3</sup>.
- Nuvole. Casa.* Elfriede Jelinek: *Nuvole. Casa*. A cura di Luigi Reitani. Milano 1991.
- Sport* Elfriede Jelinek: *Sport. Una pièce. Fa niente. Una piccola trilogia della morte*. Introduzione di Luigi Reitani. Traduzione di Roberta Cortese. Milano 2005.
- Totenauberg* Elfriede Jelinek: *Totenauberg. Ein Stück*. Reinbek bei Hamburg 1991.
- Und dann nach Hause* Elfriede Jelinek: *Und dann nach Hause*. In: «manuskripte» 166 (2004): 28-33.
- Verwandtschaften* *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften*. Hrsg. von Elfriede Jelinek und Brigitte Landes. München 1998.

<sup>69</sup> Bertolt Brecht, *Epilog*. La sestina chiude come noto il dramma *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941). In Bertolt Brecht. *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Band 4. Frankfurt 1967: 1835.

<i>Wolken.Heim.</i>	Elfriede Jelinek: <i>Wolken.Heim.</i> Köln 1989.
<i>Wolken.Heim.</i> <sup>2</sup>	Elfriede Jelinek: <i>Wolken.Heim.</i> Göttingen 1990.
<i>Wolken.Heim.</i> <sup>3</sup>	Elfriede Jelinek: <i>Wolken.Heim.</i> Göttingen 1993.
<i>Wolken.Heim.</i> <sup>4</sup>	Elfriede Jelinek: <i>Wolken.Heim.</i> Stuttgart 2000.

## 2. Letteratura critica, interviste, recensioni

ADORNO 1965	Th. W. Adorno: <i>Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins.</i> In: <i>id.: Noten zur Literatur III.</i> Frankfurt 1965.
AHRENS 1988	Ursula Ahrens (Hrsg.): <i>Frauen im Theater (FiT) – Dokumentation 86/87.</i> Berlin 1988.
ANNUß 2005	Annuß, Evelyn: <i>Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens.</i> München 2005: 175-193.
ANONIMO 1995	Anonimo: <i>Interview mit Elfriede Jelinek, 21.6.1995 in München.</i> Elfriede Jelinek-Forschungszentrum.
ANONIMO 2005	Anonimo: <i>Suche nach deutscher Identität. «Wolken.Heim. Und dann nach Hause» von Elfriede Jelinek wurde in Berlin uraufgeführt.</i> In: «Vorarlberger Nachrichten» 4. März 2005.
BIENERT 2005	Michael Bienert: <i>Deutschland, ein Waldgefängnis.</i> In: «Stuttgarter Zeitung» 04.03.2005.
BISKY 2005	Jens Bisky: <i>Deutsches Rauschen.</i> In: «Süddeutsche Zeitung» 04.03.2005.
BRENNER 2007	Eva Brenner: <i>Jelinek inszenieren – Die Dekonstruktion des Subjekts.</i> URL: <a href="http://www.praesens.at/elfriede-jelinek-forschungszentrum/Daten/Brenner.pdf">http://www.praesens.at/elfriede-jelinek-forschungszentrum/Daten/Brenner.pdf</a> . (Ultima consultazione: 19.01.2008).
BURDORF 1990	Dieter Burdorf: « <i>Wohl geben wir täglich, doch wir bleiben hier.</i> » Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks. In: «Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht» 21 (1990): 29-36.
BURKHARDT 1993	Werner Burkhardt: <i>Aus dem Nichts – die letzte Chance?</i> In: «Süddeutsche Zeitung» 26.10.1993.
CADUFF 1991	Corina Caduff: <i>Ich gedeihe inmitten von Seuchen, Elfriede Jelinek – Theatertexte.</i> Bern et al. 1991.
CADUFF 2000	Corina Caduff: <i>Elfriede Jelinek.</i> In: <i>Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts.</i> Hrsg. von Alo Allkemper und Norbert Otto Eke. Berlin 2000: 764-778.
CASTELLARI 2004	Marco Castellari: <i>La presenza di Hölderlin nell'«Antigone» di Brecht.</i> In: «Studia theodisca» 11 (2004): 143-182.
CASTELLARI 2006	Marco Castellari: <i>Hölderlin im italienischen Theater,</i> in «Estudios Filológicos Alemanes» 12 (2006): 301-318.
FEND/HUBER-LANG 1994	Franz Fend; Wolfgang Huber-Lang: <i>Eine lautlose Implosion. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek über «Wolken.Heim.», europäische Visionen, österreichische Literatur und deutsche Heimerde.</i> In: «Theater Phönix. Zeitschrift für dramatische Kultur» 73 (1994): 4-5.

- FLIEDER 2006 James Benjamin Flieder: *German National Identity in Elfriede Jelinek's Wolken.Heim*. Tallahassee (FL) 2006. URL: [http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-11142006-015705/unrestricted/JF\\_Thesis.pdf](http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-11142006-015705/unrestricted/JF_Thesis.pdf), ultima consultazione 31 gennaio 2008.
- GEIER 2006 Andrea Geier: *Geburtstagsgrüße mit Hölderlin. Arendt – Heidegger – Jelinek und die Wohnsitze des Denkens*. In: *literaturkritik.de* 10.2006, URL: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=10034](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10034), ultima consultazione 31 gennaio 2008.
- HAB 2006 Ulrike Haß u.a.: *Elfriede Jelinek*. In *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – KLG-online*. München 2006.
- IDEN 2005 Peter Iden: *Ach, du grüne Vierzehn*. In: «Frankfurter Rundschau» 04.03.2005.
- JAEGER 2007 Dagmar Jaeger: *Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*. Bielefeld 2007.
- JANZ 1995 Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart 1995.
- KAPLAN 2006 Stefanie Kaplan: «Fern noch tönt unser Donner». *Zur literarischen Transformation der Lyrik Friedrich Hölderlins in Elfriede Jelineks «Wolken.Heim.»*. Wien 2006. URL: [http://www.praesens.at/elfriedejelinekforschungszentrum/Daten/Stefanie\\_Kaplan\\_Diplomarbeit.pdf](http://www.praesens.at/elfriedejelinekforschungszentrum/Daten/Stefanie_Kaplan_Diplomarbeit.pdf), ultima consultazione 31 gennaio 2008.
- KLEIN 2004 Christian Klein: «Wolken.Heim.» *ou les enjeux d'une polyphonie*. In: «Austriaca. Cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche» 59 (2004): 63-75.
- KOHLNBACH 1991 Margarete Kohlenbach: *Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks «Wolken.Heim.»* In: *Elfriede Jelinek*. Hrsg. von Kurt Barsch und Günther A. Höfler. Graz 1991: 121-153.
- LEHMANN 1991 *Postdramatisches Theater*. Berlin 1999.
- NEUBAUER 2005 Hans-Joachim Neubauer: *Und endlich nach Hause*. In: «Rheinischer Merkur», 10.03.2005.
- PFLÜGER 1996 Maja Sybille Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterstücke von Elfriede Jelinek*. Tübingen 1996.
- POLT-HEINZL 2001 Evelyn Polt-Heinzl: *Elfriede Jelineks verstörende Arbeit im Steinbruch der Sprache. «Wolken.Heim.» als Analyse historischer Gedächtnislücken*. In: «Studia austriaca» 9 (2001): 43-61.
- POSCHMANN 1997 Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen 1997.
- REITANI 2005 Luigi Reitani: *Il teatro delle voci*. In: *Sport*: 9-27.
- SECCI 2002 Lia Secci: *Il teatro di Elfriede Jelinek in Italia*. In: *Il teatro contemporaneo di lingua tedesca in Italia*. A cura di Lia Secci e Hermann Dorowin. Napoli 2002: 101-113.
- SEEGERS 1993 Armgard Seegers: «Menschen interessieren mich nichts». *Interview mit Elfriede Jelinek*. In: «Hamburger Abendblatt», 21.10.1993.
- STADELMAIER 2005 Gerhard Stadelmaier: *Grün ist Deutschlands Unglück*. In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung» 04.03.2005.



- STANITZEK 1991 Georg Stanitzek: *Kuckuck*. In: *Gelegenheit. Diebe. 3x deutsche Motive*. Hrsg. von Dierk Baecker; Rembert Huser und Georg Stanitzek. Bielefeld 1991: 11-80.
- TIEDEMANN 1994 Kathrin Tiedemann: *Das Deutsche scheut das Triviale. (Interview mit Elfriede Jelinek)*. In: «Theater der Zeit» (1994) 6: 34-39.
- UWER 2005 Helmut Uwer: *Leben im Textgebirge. Neufassung von «Wolken.Heim. Und dann nach Hause» von Elfriede Jelinek im Berliner Ensemble. Claus Peymann inszenierte ein Spektakel ohne Handlung*. In: «Salzburger Nachrichten» 4.3.2005.
- VILLAN 2007 Caterina Villan: *Ritratto di Elfriede Jelinek. La sua ricezione in Italia*. Padova 2007. URL: <http://www.tesionline.it/default/tesi.asp?id=20420>, ultima consultazione 31 gennaio 2008.
- WINTER 1991 Riki Winter: *Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In *Dossier 2: Elfriede Jelinek*. Hrsg. von Kurt Bartsch und Günther Höfler. Graz 1991: 9-19.

\* \* \*

Wolfgang Nehring  
(Los Angeles)

*Ästhetizismus und Sexorgie: Zum Tempeltraum  
in Beer-Hofmanns «Der Tod Georgs»*

Ich beginne diesen Beitrag mit einer persönlichen Bemerkung: Vor nicht langer Zeit las ich das Buch des brasilianischen Autors Paulo Coelho *Veronika beschließt zu sterben*. Ich war enttäuscht oder beinahe verärgert über die oberflächliche Behandlung eines interessanten Themas, doch ein Satz, der Gedanke eines Psychiaters, hat sich mir eingeprägt: «Es schien so, als hätten alle den Wunsch, mindestens einmal im Leben an einer Orgie teilzunehmen»<sup>1</sup>. Als ich bald darauf im Kontext einen Goethe-Kurses den *Faust*-Film von Gustav Gründgens wieder sah, fühlte ich mich bei dem obszönen Hexentreiben der Walpurgisnacht an dieses Zitat erinnert. Wieder einige Monate später erlebte ich in Los Angeles Wagners *Tannhäuser*. In der Venusberg-Szene turnten und wogten, sich verschlingend und verschlungen, mit nicht mehr als einem schmalen String bekleidet, Frauen und Männer über die Bühne, und obwohl die professionelle Kritik diese Bilder unfreundlich aufgenommen hatte, schien das Publikum davon angetan. Ich las die Regieanweisungen in Wagners Textbuch nach und fand, dass die Inszenierung die Beschreibung des Autors legitim umgesetzt hatte. Seit der Romantik sind Gemeinschaftsorgien kein strenges Tabu. Novalis' *Märchen von Eros und Fabel* schließt mit einem Welt-Liebesfest. In Goethes *Faust* geht es wilder und, sowohl sprachlich als auch bildlich, unsittlicher zu. Wagner lebt bildnerisch wie musikalisch seine Sinnlichkeit aus.

Im Fin de siècle nimmt, unter dem Einfluss der Ideen und Forschungen von Bachofen, Nietzsche, Rohde und – etwas später – Freud<sup>2</sup>, das In-

---

<sup>1</sup> Paulo Coelho, *Veronika beschließt zu sterben (Veronika Decide Morrer)*, Zürich: Diogenes, 2002, S. 154.

<sup>2</sup> J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht*, 1861; Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1871; Erwin Rohde, *Psyche*, 1894; Sigmund Freud, *Studien über Hysterie* 1895; ders., *Totem und Tabu*, 1913.

teresse an orgiastischen Kulte und Erscheinungen zu. Hofmannsthal, Beer-Hofmann, Heinrich und Thomas Mann suchen die triebhaft-dionysischen Kräfte im Individuum ebenso wie in der Gemeinschaft zu ergründen. Der Individualist und rationalistische Psychologe Arthur Schnitzler beschwört in seinem Drama *Der Schleier der Beatrice* (1900) die orgiastische Lust einer ganzen Stadt herauf. Für das Weiterleben dieser Faszination in der Gegenwartsliteratur steht Patrick Süskinds *Das Parfum* (1984) ein, in dem, wie wir jüngst durch die Verfilmung (2006) erinnert wurden, eine mordlustige, lynch-bereite Menge zu einer großen verzückten Liebes- oder Sexualgemeinschaft verwandelt wird.

Beer-Hofmann, Hofmannsthal und Thomas Mann haben gemeinsam, dass sie ihre Orgien nicht primär aus der Psychologie, wie Schnitzler, oder aus der spekulativen Philosophie, wie Novalis, ableiten, sondern religiös-mythischen Vorgaben folgen. Die Historie scheint am Ende des 19. Jahrhundert mehr oder weniger abgewirtschaftet zu haben. Man sucht jetzt in die ursprünglicheren und rätselhafteren Tiefen des Mythos einzudringen. Hofmannsthal möchte in seinem geplanten Drama *Pentheus* die *Bakchen* des Euripides erneuern, d.h. den Sieg des dionysischen Prinzips über das dorische Griechentum und seine Abwehrmechanismen dramatisieren, und er setzt sich vor, den «tragischen Grundmythos» zu gestalten, die Wiedervereinigung des zerstückelten Dionysos-Zagreus<sup>3</sup>. Thomas Manns *Tod in Venedig* basiert unmittelbar auf Nietzsches Dichotomie von Apollo und Dionysos; der orgiastische Schlüsseltraum Gustav von Aschenbachs ist darüber hinaus besonders der Beschreibung des Dionysos-Kults in Erwin Rohdes *Psyche* verpflichtet.

Beer-Hofmanns ästhetizistischer Roman *Der Tod Georgs* enthält im zweiten Kapitel, das einen langen schmerzlich empfundenen Traum vom Tod der Frau des Helden darstellt, die Vision eines orientalischen Tempelbaus in der syrischen Stadt Hierapolis und daran anschließend die Darstellung eines orgiastischen Frühlingsfestes, das aus den Tempelriten hervorgeht. Der Autor hat selbst angedeutet, dass seiner Beschreibung die Schrift Lukians *Die Syrische Göttin* zugrunde liegt<sup>4</sup>. Lukian war ein griechisch schreibender Schriftsteller vom Euphrat im zweiten nachchristlichen Jahrhundert. Da sein Buch aber nichts über den Tempelbau enthält und wenig über die Sexorgie, lag es nahe, nach weiteren Quellen zu forschen. Rainer Hank hat überzeugend auf Jacob Burckhardts *Die Zeit Con-*

<sup>3</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze III, Aufzeichnungen* hrsg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt 1980, S. 359.

<sup>4</sup> Richard Beer-Hofmann, *Gesammelte Werke*, Frankfurt 1963, S. 882.

*stantins des Großen* (1853) hingewiesen<sup>5</sup>, ein Werk, in dem der Tempel und der Tempeldienst von Hierapolis mit Blick auf Lukian kritisch beleuchtet werden. Burckhardt, der Schweizer Großbürger und Renaissance-Enthusiast ist kein unvoreingenommener Kulturhistoriker. Er beschreibt die fremden Bräuche als ungunen «Götzendienst» und versäumt nicht, seinen Abscheu oder Ekel vor dem «Unfug» zum Ausdruck zu bringen<sup>6</sup>. Im Jahr 1898 erschien ein eigenes Buch von Karl Humann (und anderen) über Hierapolis, aber damals war Beer-Hofmanns Roman, obwohl er erst 1900 im Druck erschien, im wesentlichen abgeschlossen. Die Publikation von 1898 kommt als Anregung nicht mehr in Betracht, sondern nur als weiteres Zeugnis für das große Interesse der Zeit an der mythisch-religiösen Kultur der Vergangenheit. Wir müssen davon ausgehen, dass Beer-Hofmann verschiedene Quellen genutzt und eigene Motive und Ideen freizügig mit dem Übernommenen verknüpft hat.

Die Gottheit, der der syrische Tempel von Hierapolis gehört, ist die Naturgöttin Astarte oder Atargatis. Doch jeder, der Beer-Hofmanns Beschreibung ihres Kults liest, wird sich an dionysische und verwandte Riten erinnert fühlen. Das liegt nicht primär an dem modernen Autor, der die Kultgebärden nicht unterscheiden kann oder leichtfertig vermischt, sondern es ist darin begründet, dass der religiöse Synkretismus der Antike die Gottheiten verschiedener Völker und Kulturen miteinander identifizierte und verschmolz. Schon bei Lukian gilt Dionysos als möglicher Begründer des Heiligtums von Hierapolis<sup>7</sup>. Die beiden großen Phalloi vor dem Tempel scheinen auf Dionysos zu verweisen und sollen nach Lukian ein Geschenk des Gottes sein. Aber auffälliger noch ist die Ähnlichkeit oder Verwandtschaft der Astarte mit der phrygischen “Göttermutter”, mit Kybele, die ihrerseits selbst wiederum eine Verwandte des Dionysos ist, d.h. – von dionysisch-orgiastischem Geist inspiriert und zugleich diesen anregend oder inspirierend. Das Kultbild der Astarte im Tempel von Hierapolis, die Göttin auf dem Löwenwagen sitzend, mit einer Turm- oder Mauerkrone auf dem Haupt, gleicht völlig den Darstellungen der Kybele. Wer sich nicht klar macht, dass Phrygien und Syrien verschiedene Länder sind und durch eine beträchtliche Entfernung getrennt, kann die nie beim

---

<sup>5</sup> Rainer Hank, *Mystifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerks Richard Beer-Hofmanns*, Frankfurt 1984.

<sup>6</sup> Jacob Burckhardt, *Die Zeit Constantins des Großen*, Große Illustrierte Phaidon-Ausgabe, o.J., S. 119-124.

<sup>7</sup> Lucian, *De Dea Syria*, ed. and translated (Greek/English) by Harold W. Attridge and Robert Oden, Missoula 1976, pp. 24-25.

Namen genannte große Göttin anstandslos für Kybele halten. Auch die Kultformen von Astarte, Kybele und Dionysos gleichen einander: Flöten, Rasseln und Tympanums begleiten und stimulieren die religiöse Ekstase. Die Priester der Astarte und der Kybele sind geschlechtslose Eunuchen, die aber wie raffinierte Dirnen den Trieb, die Geschlechtslust der feiern den Massen reizen. Lukian nennt die Astarte-Priester Galloi mit demselben Namen, der ihnen im Kybele-Kult zugehört. Die Selbstentmannung, Selbstverstümmelung auf dem Höhepunkt der Raserei wird hier wie dort als heiliger Akt und Eintritt ins Priestertum erzählt.

Die Tempel-Vision in *Der Tod Georgs* ist eine wiedererlebte, d.h., wie wir aus der neueren Gedächtnisforschung wissen, durch das Gedächtnis neu geformte, neu geschaffene Kindheitserinnerung des Helden. Die "Erinnerung" wächst nicht aus der Wirklichkeit von Pauls Leben, sondern aus seinem Traumerleben, dem Leiden des Träumenden an dem Sterben einer Frau, die es nie gab. Die Vision stellt also eine Art Traum im Traum dar, zwiefach entkoppelt von einer unbeträchtlichen Gegenwart. Gewesenes, Vorgestelltes und Gegenwärtiges vereinigen sich in dem Buch zu zeitloser, «seelischer Zeit»<sup>8</sup>. Traum und Wirklichkeit sind, wie man ebenso oft bewundernd wie tadelnd bemerkt hat, für den Helden und damit auch für den Leser, weitgehend ununterscheidbar. Der Traum und die traumhafte Reflexion erscheinen intensiver als jedes reale Geschehen. Paul steht in Ehrfurcht vor der Fülle seiner Traumgesichte: «nichts Gleichgültiges hatte es da in seinem Leben gegeben» (65)<sup>9</sup>, «aus ihm geboren war die Welt, in der er träumte» (115). So erscheint der Traum letztlich als die tiefere, die eigentliche Wirklichkeit.

Auch sprachlich sind Traum und Realität in dem Buch nicht unterschieden. Wir hören überall den gleichen feierlichen Sprachton, die poetisch gesteigerte Sprache der erlebten Rede, aus dem Innern des Helden hervorgehend und doch formal in der dritten Person vom eigenen Ich sprechend und dadurch eine begrenzte Objektivität bewahrend. Die Fülle der schmückenden Adjektive verleiht dem Stil die Aura von dekorativer Kostbarkeit – ganz gleich ob der Autor das zerfurchte Gesicht einer alten Bäuerin beschreibt, das Grauen und den körperlichen Verfall des Alters, die Trost- und Hoffnungslosigkeit kranker Menschen oder – die Poesie arabischer Märchen, die Lebenswünsche spielender Kinder und die

<sup>8</sup> Erich von Kahler, «Der Tod Georgs», *Modern Austrian Literature* 17,2 (1984), S. 56.

<sup>9</sup> Ich zitiere nach der *Großen Richard Beer-Hofmann-Ausgabe in sechs Bänden*, hrsg. Von Günter Helmes und anderen: *Der Tod Georgs* (= *Werke* Bd. 3), hrsg. Von Alo Allkemper, Paderborn: Igel, 1994.

Schönheit und das Glück einer Landschaft. Die poetische Genauigkeit wird dabei bis zum Manierismus gesteigert. Der Bann der Sprache nimmt den Leser, wenn er sich erst einmal auf den Ton eingelassen hat, mit geradezu erotischer Anziehung gefangen. Der Ästhetizismus Pauls ist daher nicht einfach negatives Am-Leben-Vorbeileben, wie man meinen könnte, sondern zugleich differenzierte Beobachtung und phantasievolle Bereicherung der Realität.

Es überrascht deshalb nicht, dass sich auch die Tempel-Vision nur inhaltlich, nicht aber sprachlich von den anderen Partien des Buches unterscheidet. Das Religiöse und Orgiastische bringt keinen neuen Ton mit sich; denn der sakral-feierlich Diskurs ist, wie gesagt, bereits etabliert. Er erwuchs aus Pauls Selbstbetrachtung, die die ganze Welt durchdringt. Hartmut Scheible nennt das, unzufrieden mit der Macht des Ästheten, den «Herrschaftsanspruch» des «kranken Ichs»<sup>10</sup>. Deshalb braucht Paul in der Tempel-Vision auch nicht als konkrete Person zu erscheinen; immer, auch im Fremden und Befremdlichen, ist er geistig gegenwärtig. Die Position des Protagonisten unterscheidet Beer-Hofmanns Tempel-Vision grundlegend von Thomas Manns dionysischer Traumerzählung in *Der Tod in Venedig*. Thomas Mann nennt Aschenbachs Erlebnis einen «furchtbaren Traum», gemischt aus «Angst und Lust»<sup>11</sup>. Der Held erlebt sich selbst mitten im Traum; er wird trotz seines Grauens und seiner Gegenwehr dem eigenen vertrauten Ich entfremdet. Das ruchlose Flötenspiel, das tierisch-menschliche Treiben von Bacchantinnen und Satyrn, die Obszönität von Sex und Gewalt, von Schmerz und Lust reißen ihn mit, «und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Untergangs» (Mann, 80). Paul bleibt persönlich außerhalb der Traumvision; er sieht dem Bau des Heiligtums und dem rasenden Fest zu. Obwohl die Ereignisse in ihm selbst stattfinden, steht er darüber, ohne sich zu verlieren. – Der Ton der Erzählung bleibt nicht nur im zweiten Kapitel, sondern bis zum Ende des Romans der gleiche. Deshalb ist es so überraschend und, wie schon Schnitzler angemerkt hat<sup>12</sup>, so unbefriedigend, dass wir am Schluss des Buches einen ganz anderen Paul erkennen sollen, einen, dem sich in Gemeinschaft, Gerechtigkeit und dem Erbe seines jüdischen Blutes eine neue Wirklichkeit erschließt.

---

<sup>10</sup> Hartmut Scheible, "Nachwort" zu Richard Beer-Hofmann, *Der Tod Georgs*, Stuttgart: Reclam 1995, S. 120-160; Zitat S. 133.

<sup>11</sup> Thomas Mann, *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*, Frankfurt: Fischer Taschenbuch 1993, S. 78.

<sup>12</sup> Schnitzler an Beer-Hofmann, Brief vom 2. Mai 1900, in: Arthur Schnitzler, *Briefe 1875-1912*, hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt 1981, S. 380-81.

Jens Malte Fischer spricht von der äußersten «Durchgeformtheit» des Romans<sup>13</sup>. Das ist richtig, wenn man das Netz der Bezüge, die raffinierte, Beziehung stiftende Wiederholungstechnik im Auge hat – nicht aber wenn man auf eine konsequente Konstruktion der äußeren oder inneren Handlung Wert legt.

Der Bau des Heiligtums ist ein Gemeinschaftswerk von vielen, die ihr Leben daran gesetzt haben, mächtige Steine, zu schleppen und zu wälzen, – Menschen, die nicht über sich und ihr Werk hinaussahen und denen ihr Arbeitsplatz zum Grab geworden ist. Zugleich erscheint das Werden des Tempels als selbsttätiges Wachsen und Sich-Türmen, triumphales Sich-Aufwerfen über der Tiefe – geschieden von der gewöhnlichen Welt. Auf einer zweiten Stufe des Entstehens haben die Menschen den Bau mit Bildern geschmückt und wiederum ihr eigenes Leben eingebracht, indem sie durch die «Bilder der Götter» «von sich» (28) selbst redeten. Scheible und Stefan Scherer sehen deshalb in dem Tempelbau eine «Allegorie der Kulturentwicklung» (Scherer 254)<sup>14</sup> – von der Natur zur Kunst bzw. von der Natur zur Subjektivität. Am Ende stehe das Verfügen über die Natur, steht die Ambivalenz der Kunst und das Leiden an der Individuation, – ein Spiegel der Moderne. Das klingt sinnig und sinnvoll, ist aber spekulativ-gewaltsam und nicht ohne Einschränkung zu akzeptieren. Zugegeben: mit Kunst und Künstlichkeit hat das Tempelwesen viel zu tun. Die reichen Ornamente und Bildwerke, die rituellen Handlungen, der ganze Exotismus wirken maniert und überzogen. Gedanken an die Künstlichkeit des *Fin de siècle* stellen sich geradezu von selbst ein. Aber von einer ursprünglicher Natureinheit oder überhaupt von Natur ist in Beer-Hofmanns Text nicht die Rede, von Subjektivität der Tempelpraxis noch weniger. Die Tempel-Vision lebt vielmehr gerade davon, dass Naturprinzipien, Religion und Kunst nicht unterschieden sind; wohl wird ein raffiniertes rituelles Spiel inszeniert, aber ganz elementare Bedürfnisse finden darin Nahrung. Wie Löwen, Bären, Pferde, Adler in dem Tempelbezirk in paradiesischer Eintracht miteinander umgehen, so vereinigen sich Frömmigkeit, Lust und Intellekt zu vorrationaler Einheit und Intensität.

Die eigentliche Orgie, die sexuelle Vermischung der festlichen Menge umfasst nur zweieinhalb von den zwölf Seiten der Tempel-Vision, aber sie ist vielfach vorbereitet. Von den goldnen Säulen und dem goldenen Dach des Tempels hören wir, dass sie durch Prostitution finanziert wurden,

---

<sup>13</sup> Jens Malte Fischer, *Fin de siècle*, München 1978, S. 198. Ähnlich in dem Aufsatz des Verfassers in *Sprachkunst* 2 (1971), S. 211-227.

<sup>14</sup> Stefan Scherer, *Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne*, Tübingen 1993.



«durch die Spende vieler Jungfrauen und Knaben, die in den heiligen Hainen der Küste, fromm der Göttin dienend, fremden an Land gestiegenen Männern Lust gegeben» hatten (30). Die nackten Jungfrauen und Jünglinge, die den aus einem See aufragenden Altar schwimmend bekränzen, wecken bereits erotisches Begehren. Und die ausführliche Beschreibung der Priester, die geschlechtslos und scheinbar alterslos, geschminkt und von weichen weiblichen Bewegungen, als Zeremonienmeister der Orgie figurieren sollen, weist pointiert auf das ekstatische Ende voraus. «Unerfüllbar und unersättlich» heißt ihr «träges Schmachten», aber die Zerstörung des ursprünglichen Sexualtriebes hindere sie nicht, «Lust zu geben und Lust zu empfangen» (35). Bereit, sich gebrauchen zu lassen, haben sie gelernt, ihre Haut, den Tastsinn ihrer Finger und die Saugkraft der Lippen zum äußersten Lustdienst zu verfeinern. Einige von ihnen erklettern die hohen Phallen und leiten das Treiben von oben. – Die Besucher des Festes selbst sind durch die «inbrünstige Andacht des Tages» (38) und durch die körperliche Nähe der sie umdrängenden Menschen erhitzt und gleichsam schon «eins» geworden; alle spüren noch bevor der Taumel beginnt, was sie wollen: «Fühlen wollten sie – endlich ihr Leben fühlen, den Kreis gleich verrinnender Tage ... sprengen ... die schlummernde Lust des Lebendigseins jubelnd wecken» (38). Im Innern des Tempels gibt es einen Fries, auf dem Männer, Frauen und Tiere sich «gatteten in unerhörten Verschlingungen. Giganten, in Schlangenleibern endend, ringelten sich um Kentaurinnen; von einem Lust empfangend, einem anderen sie gebend» (35). Damit scheint das mythische Leitbild vorgeprägt.

Der Taumel beginnt mit dem Aufschrei einer Frau, die die Spannung nicht mehr aushält, die in der Menge den «einen», den Geliebten ihrer geheimen Träume, zu erkennen glaubt und sich den Weg zu ihm bahnt. Scheible und Scherer identifizieren den «einen», an dem sich die Sexszene entzündet, mit Paul. Doch dafür gibt es keinen anderen Grund als den Respekt der Interpreten gegenüber den populären Traum-Theorien Sigmund Freuds, die eben davon ausgehen, dass man immer von sich selbst träumt<sup>15</sup>! Im Text bleibt der hemmungslos Begehrte ebenso wie die schreiende Frau anonym, was durchaus einleuchtet, weil die Orgie jede Individualität aufhebt. Paul gibt als Träumender und Reflektierender den Dingen zwar Leben, aber er selbst bleibt un-affiziert. Er hält gleichsam den Atem an; etwas pathetisch heißt es von ihm: er «hemmte so den Gang

---

<sup>15</sup> Scheible geht sogar noch weiter. Er erhebt Paul gleichsam zum Führer der Massenorgie und reflektiert, skrupellos in einen gesellschaftlich-politischen Diskurs übergehend, über das Verhältnis von «Führer und Masse» (143).

des eigenen Lebens, wenn große Schicksale klirrend und ehern an ihm vorbeischnitten» (42).

Ein geradezu programmierter Unfall, ein zerbrochener Krug mit siedendem Öl bringt die zitternde, lustbereite Menge in Bewegung. Jetzt passiert alles ganz unpersönlich: «es brach los» (40). Die Ekstase sprengt das «erstickende Schweigen», der Rausch bemächtigt sich der Menschen, die nicht länger einzelne bleiben, nicht mehr selbst bestimmen, was sie tun, sondern sich in einer «heißen Flut von liebezitterndem Fleisch» (40) auflösen. Wie bei Thomas Mann gehen Lust und Schmerz eine tödliche Verbindung ein. Ineinander geschobene Paare oder Sexgruppen sinken zu Boden, andere fallen über sie und lieben sich auf dem wogenden Bett der Leiber. Schreitende setzen «auf keuchende Kehlen erstickend ihren Fuß, erschauernd in der Wollust des Wehetuns» (40). «Lustbebende Hüften» trinken «gierig den heißen Strom des neuen Lebens» (40), während unter den Küssen des Spendenden die Lippen einer anderen erkalten. Und wenn die Glieder der Rasenden endlich ermüden, stacheln die Priester sie mit Wein und ihren eigenen dargebotenen Leibern zu neuem Taumel.

Was bedeutet dieser sexuelle Rausch? Astarte ist eine Natur- und Fruchtbarkeitsgöttin. Das Frühlingsfest und die geschlechtliche Ekstase symbolisieren kultisch den neuen Zyklus des Lebens, die Erneuerung der zeugenden Kräfte in Natur und Mensch. Aber was bedeutet die Ekstase für die Menge, für den Träumer, für den Autor, für den Leser? Otto Oberholzer hat 1947 in einem der frühesten Bücher über Beer-Hofmann<sup>16</sup> den Tempelraum, sich eng an die chthonischen Motive haltend, undifferenziert positiv interpretiert. Die Kluft, der Abgrund unter dem Tempel, bedeutet den Mutterschoß. Die mann-weiblichen Priester «verkörpern den die Gegensätze der Geschlechter überbrückenden ganzen Menschen, der alle Möglichkeiten des menschlichen Seins in sich ausgebildet hat» (Oberholzer 53). Für Paul sei die Tempel-Vision ein Wunschtraum «aus Sehnsucht nach Liebe und erotischer Partnerschaft». Sie habe eine «kathartische» Wirkung (Oberholzer 54). Hier spricht offensichtlich ein Interpret, der, romantisch belesen, heile Vorstellungen vom Leben hat, dem alle Erfahrungen des menschlichen Daseins und der Kunst plausibel erscheinen, dem die Hintergründigkeit des *Fin de siècle* keine tieferen Rätsel aufgibt.

Aber sind neuere Deutungsversuche überzeugender? Jens Malte Fischer, der durch eins der besten Bücher zum *Fin de siècle* ausgewiesen ist, meint, dass in der «farbenprächtigen Szenerie» des Festes die «erotische

---

<sup>16</sup> Otto Oberholzer, *Richard Beer-Hofmann. Werk und Weltbild des Dichters*, Bern: Francke 1947.

Phantasie» des Helden, «die an den geschlechtlosen hermaphroditischen, bzw. krank dahindämmernden Frauenfiguren der Paul umgebenden Wirklichkeit kein Genügen» finde, schließlich auf ihre Kosten komme (Fischer, *Fin de siècle*, 202). Es ist ohne Zweifel richtig, die Sexualorgie als Gegenbild zu Pauls Ästhetizismus und seinem unterentwickelten Sinn für Erotik zu verstehen. Aber liegt Pauls mangelnder Sinnentrieb daran, dass er den falschen Frauen begegnet ist? Und besitzt die Ekstase des Festes die ihr zugeschriebene kompensatorische Vitalität? Von Pauls Wirklichkeit wissen wir wenig; eine kränkliche Frau gibt es ausschließlich in seinem Traum! Diese “femme fragile” hermaphroditisch und unsexuell zu nennen und die von mann-weiblichen Priestern gestachelte Orgie als Ausdruck des verdrängten Lebensverlangens damit wohlwollend zu konfrontieren, geht nicht gut an. Das weit verbreitete Urteil, dass die blassen Frauengestalten im *Fin de siècle*, und besonders im Jugendstil, geschlechtslos und ohne sexuellen Reiz seien, bedarf der Korrektur. Sie haben durchaus sexuelle Anziehungskraft, nur eben eine andere als üblich. Und die Orgie enthält so viel Künstlichkeit, dass die elementaren Vitalkräfte, die sich darin austoben, selbst in den Geruch der Dekadenz geraten.

Hartmut Scheible will deshalb von einer «Kompensation für [...] unterdrückte Triebimpulse» nichts wissen. Die Sexualorgie könne keine befreiende Wirkung haben, weil die «zwanghaften Züge» die «lustbetonten» dominieren. Scheible findet die Raserei «unerotisch» und «unlustvoll» (139). Darüber hinaus hat er an der Sexualität auszusetzen, dass sie bei dem Fest nicht Ziel, sondern Funktion sei. Doch wozu wird sie funktionalisiert? Wir haben gehört: «Fühlen wollten sie – endlich ihr Leben fühlen» (38). Kann man den Menschen diesen Wunsch verdenken? Ist das eine zweckhafte Umfunktionalisierung des Geschlechtstriebes? Ist der Wunsch nach intensivem Leben nicht in dem Sexualtrieb angelegt, unmittelbar mitgegeben? Ihn umzudeuten zu «Triebschwäche», macht wenig Sinn. – Für Scheible stellt, wie wir gesehen haben, die Tempelwelt die Kunst, die Künstlichkeit, die Subjektivität der Moderne dar sowie das Leiden unter der Individuation. Die ganze Vision wird, vielleicht weil der Roman eine so reiche Fülle an typischen Jugendstil-Motiven enthält, jedenfalls ohne dass der Autor sich auf genauere Erklärungen einlässt, als Gestalt gewordener Jugendstil aufgefasst. Und nun kommt der Verfasser zu dem rasanten Schluss: Die Kunst bedürfe einer neuen Rechtfertigung. «In den Verrichtungen der Priester, die [...] die Tempelorgie inszenieren, sind unschwer die Aufgaben zu erkennen, die dem Künstler des Jugendstils zugewiesen werden» (138). Diese Bemerkung bleibt so kryptisch und dunkel, wie sie eingeführt wird! Wer weist den Priestern oder den Künstlern ihre Aufgabe zu? Die Göttin?

Der Träumer? Der Autor? Der Leser? Mir scheint: ausschließlich der Interpret. Und was ist die Aufgabe? Überwindung der Entfremdung, der Isolation? Wahrscheinlich, – aber wie soll die zustande kommen? Durch das Festtreiben, verstanden als Jugendstilkunst? Die Tempelorgie wäre demnach also einerseits Ausdruck der Entfremdung, andererseits dazu vorgesehen, die Entfremdung zu überwinden. Sexualität und der Rekurs auf Triebenergien erscheinen als Versuch einer Versöhnung, aber als falsche Versöhnung, – Jugendstilkunst als verzweifelter und misslungener Versuch, die Moderne zu heilen. Beer-Hofmann scheint also mit seinem Projekt, das Leben des *Fin de siècle* zu reformieren, gescheitert zu sein.

Aber hat er wirklich versagt? Hat er denn Scheibles spekulative Ziele angestrebt? Man darf wohl zweifeln! Man muss genauer auf den Text sehen. Bei der Auslegung der Tempel-Vision ist zu unterscheiden, was die Szene für die Priester, für die Menge, für Pauls Leben und für den modernen Leser bedeutet. Die Priester dienen den Sexriten der Göttin. Die Menge will einmal aus der Alltäglichkeit ausbrechen und intensiv leben. Paul stellt sich eine von der eigenen Einbildungskraft genährte und ihm dennoch fremde Welt gegenüber. Der moderne Leser folgt Pauls Perspektive, ohne sich Blick und Urteil des Helden unbedingt zu eigen zu machen. Wenn ihm, dem Leser, wie Scheible die sexuelle Raserei «unlustvoll» vorkommt, dürfen wir dasselbe nicht den Beteiligten unterstellen. Die Lust der Menschen, die Raserei der Wollust bis zum Akzeptieren des möglichen Todes wird immer wieder hervorgehoben.

Der träumende Paul erscheint nach der Tempelszene unverändert. Weder Wollust noch Ekel vor den damit verbundenen Scheußlichkeiten nehmen von ihm Besitz. Er hat eine vor-rationale, vor-ästhetische Vision aufgerufen, aber er durchlebt den Kontrast zu seinem ästhetizistischen Leben ohne gefühlsmäßige oder erkenntnismäßige Erschütterung. Sein Ästhetizismus bleibt nicht nur erhalten, sondern ermöglicht darüber hinaus erst, die erinnerte Vision mit allen ihren beeindruckenden und abstoßenden Bildern zu genießen. Vitalität und Dekadenz schließen sich für Paul und für den Leser nicht aus. Vitalität kann zu Dekadenz werden und Dekadenz zu Vitalität. Dionysische Lebenskraft und raffinierte Kunstfertigkeit können ein Bündnis eingehen. Paul hat, gerade durch seine ästhetische Lebenshaltung, Zugang zu beiden; der Leser ebenso, wenn ihm nicht das eine oder das andere Prinzip durch persönliche Vorgaben und Vorurteile verschlossen ist.

Da Paul durch die Tempelvision nicht verwandelt wird, da sie auf die Handlung keinen Einfluss hat, bleibt noch die Frage zu beantworten, was den Autor, was einen Autor wie Richard Beer-Hofmann bewegte, mit sei-

nem Roman über die Reize und Gefahren des Ästhetizismus eine wilde syrische Tempelorgie zu verknüpfen. War es primär der Geist der Epoche, das von den aufsehenerregenden Arbeiten der anfangs genannten Mythen- und Kult-Forscher geweckte Interesse? Oder dürfen wir in der Vision eine Liebeserklärung an das Ausgefallene sehen, an die Dekadenz? Wollte der Autor die Welt des Gewöhnlichen herausfordern oder sie transzendieren? Hier können wir nur spekulieren. Die persönlichen Beweggründe bleiben uns weitgehend verschlossen.

Beer-Hofmann hatte sich unter den Jung-Wienern neben Loris-Hofmannsthal am deutlichsten dem zeitgenössischen Form- und Schönheitskult verschrieben. Als Person und in seiner Lebensweise erschien er in noch höherem Maße Ästhet als Hofmannsthal. Sein Dasein glich durchaus dem von Paul: berufslos, schöngeistig, intellektuell, lebte er ein unverbindliches Leben. Konfrontierte er deshalb seinen Helden mit dem Fremden, dem ganz anderen, einem bis zur Dekadenz gesteigerten Vitalismus? Der Kontrast der orgiastischen Gewalt zum eigenen Leben, die Begegnung mit aus dem gewöhnlichen Leben verdrängten Ursprungs Kräften hat die meisten Dichter des Fin de siècle fasziniert. Sie wollten sich für alles öffnen, glaubten an allem Anteil nehmen zu können, wie es vor allen anderen Hermann Bahr propagiert hat. Thomas Mann bedurfte des dionysischen Prinzips für den Plot seiner Novelle. Der Autor selbst gibt dabei nicht viel von sich preis. Schnitzler suchte, die Befreiung der menschlichen Triebkräfte in einer Extremsituation zu verstehen. Er bleibt auch als Dichter einer orgiastischen Renaissance in erster Linie Psychologe. Beer-Hofmann und Hofmannsthal haben, wie es scheint, ein besonders stark ausgeprägtes Bedürfnis nach Totalität, haben den Wunsch, die Allseitigkeit des Lebens zu begreifen, die Reize des Schönen wie des Hässlichen, des Raffinierten wie des Gewaltigen in ihr Werk zu einzubringen. Wir haben anfangs gesehen, wie der Mythos die Welt der Historie zu verdrängen suchte; ähnlich, will es scheinen, vermag das Orgiastische in den ästhetischen Stil einzudringen und sich im Extremfall seiner zu bemächtigen.

\* \* \*

Jürgen C. Thöming  
(Dresda)

*La donna senza qualità viene dal circo  
Commistione di tenere e violente  
proiezioni immaginarie del desiderio in Robert Musil*

Per l'artista Thilo Reißmann  
del Circo Roncalli

- I *Guerra nel Nord Italia*
- II *Freud ha dimenticato un complesso di Pentecilea?*
- III *Dipinti emblematici nell'Uomo senza qualità*
- IV *Tra monaca e donna dell'età della pietra: Rachel*
- V *Rapporto sessuale svelato e tinte sadiche*
- VI *I più antichi ricordi d'infanzia: gli odori*
- VII *Amore del bambino per i cavalli e i manifesti di animali*
- VIII *Scambio di sesso*
- IX *Donne del circo*

La letteratura e le scienze, fanno notare, già da molto tempo, che la tendenza della società alla violenza all'interno della sfera privata spesso è la conseguenza di un'insensibilità accanita e di ferite sociali. Vale la pena visionare testimonianze storiche di strani piaceri per la violenza immaginaria, osservata, visualizzata ed esercitata di persona. Il cosmo poetico di Musil può essere interpretato anche come fenomenologia della bellicosità dei popoli dei paesi mitteleuropei nel ventesimo secolo, come fenomenologia di amore e violenza. Il bilancio scettico di Musil è noto; lo richiamiamo alla memoria in una variante del 1925: «Non esistono mezzi radicali contro la guerra. Perché non esistono mezzi radicali contro la stupidità, la fantasia e la bestialità dell'uomo» (GW 7, 674)<sup>1</sup>. Non è certo in tali

---

<sup>1</sup> I passi musiliani vengono citati nel testo nell'edizione italiana e tedesca come segue: GW = Robert Musil: *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek 1978 | Tageb. = Robert Musil: *Tagebücher*. 2 Bände, hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek 1976 | Briefe = Robert Musil: *Briefe 1901-1942*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek 1981 | USQI = Robert Musil: *L'uomo senza qualità*, a cura di Giorgio Cusatelli e per la traduzione di Ada Vigliani, Milano, 1992 | USQII = Robert Musil: *L'uomo senza qualità*, con un'introduzione

formulazioni teoriche antropologiche e storiche che risiede l'importanza e l'unicità di Musil – da 200 anni a questa parte non sono certo mancate teorie ed analisi nella storia della scienza europea – piuttosto nell'alto grado di autenticità della sua rappresentazione del mondo. Le modalità del sentire dell'uomo europeo tra il 1890 e il 1940 vengono messe a nudo in modo radicale e fissate per i posteri attraverso strutture linguistiche in una forma il cui valore – a malapena apprezzato dai contemporanei del poeta – sembra, tuttavia, esercitare sulle generazioni degli ultimi 75 anni un fascino ancora più intenso. Gli immediati obiettivi principali di Musil possono anche perdere d'importanza, mentre i “sottoprodotti” delle sue verbalizzazioni artistiche mostrano ancor oggi un contenuto di realtà sufficientemente autentico e una figuratività analitica tali da esprimere con efficacia tanto il loro valore informativo storico-teorico quanto quello d'intrattenimento poetico.

### I Guerra nel Nord Italia

Il racconto *Grigia*, ambientato nell'Italia settentrionale, ad esempio, non è un testo sulla guerra e la violenza, ma piuttosto una sorta di storia d'amore. Ciononostante, in alcuni passaggi di rilievo, è in parte fenomenologia della guerra, della stupidità, della fantasia, della bestialità. L'entusiasmo per la guerra e per la violenza e il suo legame con il repertorio di atteggiamenti sessuali vengono resi espliciti dal narratore in una piccola scena che descrive un incontro serale tra uomini nella Valle del Fersena: «Era l'anima media dell'uomo, uguale ovunque: Europa. [...] E intanto sempre il suono del grammofono. “Rosina, andiamo a Lodz, Lodz, Lodz ...”» e «“Vieni nella mia pergola d'amore ...” Un profumo astrale di cipria, [...] una nebbia di lontano *variété* e di sessualità europea» (TD, 22; GW 6, 244). Più avanti è un'aria della *Tosca* ad assumere, quindi, la forma di un gioco d'amore, e il narratore affida al protagonista il compito di un bilancio analitico articolato e differenziato: «[...] era la nuda voluttà che in città è diffusa su tutte le cose, che non si può distinguere dall'omicidio, dalla gelosia, dagli affari, dalle corse automobilistiche [...] non era neanche più la voluttà, era sete di avventure – no, non era sete di avventure, era un coltello che si abbatteva

---

di Adolf Frisé e per la traduzione di Ada Vigliani, Milano, 1998 | D = Robert Musil: *Diari*, a cura e per la traduzione di Enrico De Angelis, Torino, 1980 | T = Robert Musil: *I turbamenti del giovane Törless*, a cura e per la traduzione di Bianca Cetti-Marinoni, Milano, 1978 | TD = Robert Musil: *Tre donne*, traduzione di Anita Rho, Torino, 1970. – La traduzione dei brani per cui all'indicazione in lingua tedesca non viene affiancato il corrispondente italiano è stata condotta dal redattore italiano dell'articolo.



giù dal cielo, un angelo sterminatore, la follia degli angeli, la guerra?» (TD, 23; *ibid.*).



Acquatinta di Alfred Zangerl  
Robert Musil: *Grigia. Novelle*. Potsdam 1923, S. 26

Il contesto offre sufficienti tesi a commento per la comprensione di questo passo tanto da rendere superflua qualsiasi ulteriore teoria analitica esterna al testo: il tipo dell'uomo europeo appartenente alla classe media e alta dei primi tre decenni del XX secolo, non trova nella propria vita – al di là dell'attività professionale – alcun senso; «nessuno di loro» ha «mai vissuto veramente» il tempo, lo ammazzano semplicemente, «brutalmente come macellai». In parte questa brutalità è da mettere in relazione con la loro vita sessuale, banale e mancata. A ciò conseguono surrogati sublimanti d'azione violenta (omicidio, affari, corse automobilistiche).

Nel passo “pucciniano” il narratore si mostra di godere dell'arte erotica ed erotizzante, tuttavia e senza indugio le contrappone la facilità con cui la musica erotizzante si offre alle manipolazioni: «Rosina, andiamo a Lodz,

Lodz, Lodz ...» (TD, 22; GW 6, 244). I tedeschi in guerra erano soliti dare ai loro cannoni Krupp nomi di ragazza come Berta e Rosa. L'affettuosa promessa di viaggio è, in realtà, una minaccia di guerra che si esplica in un linguaggio fallico nei confronti di una città polacca. La guerra appare in modo più che palese come tentativo d'estasi proiettato su un oggetto deviato, in un contesto pericoloso per l'uomo<sup>2</sup>.

Quanto Musil sia risoluto nel discutere ambiti possibili di tentativi d'estasi e di relazioni commiste di pulsioni sessuali, egli lo dimostra chiaramente in un passaggio estremamente di grande rilievo dell'*Uomo senza qualità*, vale a dire nelle prime 12 righe del secondo libro. Invece delle corse automobilistiche compare qui una sei giorni ciclistica, e il bilancio satirico suona come segue: «Eppure la lirica è per me al di sopra di tutto!» «È dunque uno svago per Lei?» «No, una passione!» (USQ II, 7; GW 3, 671)

Nella novella *Grigia* Musil descrive, tra l'altro, come l'uomo europeo si getti nella guerra con superficialità e gioia poiché si sente nauseato e stanco della propria esistenza banale, poiché la sua naturale inclinazione per l'avventura si è trasformata in una morbosa sete d'avventura. Ciò vale sia per Prima Guerra Mondiale sia per l'atmosfera spirituale degli anni '20 e '30: la guerra d'Abissinia intrapresa da Mussolini e quella in Polonia intrapresa da Hitler ne sono le naturali conseguenze.

## II *Freud ha dimenticato un complesso di Penthesilea?*

Questi convincimenti insieme con l'accentuazione del nesso tra il comportamento maschile aggressivo in guerra e il comportamento sessuale fallocentrico e primitivo sono tutt'altro che nuove. Tuttavia, Musil elabora un'ipotesi esplicativa con una maggiore accentuazione della dimensione sessuale a cui Freud – se ne fosse venuto a conoscenza – avrebbe magari dato il nome di complesso di Penthesilea. Musil formula tale ipotesi in Italia, dove giunge giovane soldato, eppure egli la tace in *Grigia* del 1921. La variante più articolata della sequenza di immagini d'ispirazione erotica la si può rileggere nei diari. Qui non si parla genericamente di «un angelo sterminatore, follia angelica», bensì di un «angelo femminile. È la voluttà mai realizzata in vita. La guerra» (D, 527; Tageb., 345).

Nel saggio *Penthesileiade* (1912) Musil chiama questo tipo di estasi erotica «ebbrezza da inferiorità» e allude con ciò ai sentimenti di un Achille che – vinto dalla guerriera amazzone Penthesilea – viene costretto all'amore. Dopo

<sup>2</sup> Un eccellente riepilogo di tali percorsi di pensiero e di tali motivi in Musil è offerto dal volume di Kurt Krottendorfer: *Das experimentelle Verhältnis von Literatur und Realität in Robert Musils "Drei Frauen"*. Wien 1995.

aver accennato alla germanica Brunhilde e alle Valchirie, l'autore ricorda «Era e Atena; quand'esse nella furia della battaglia sfioravano un eroe, questi impallidiva tremante» (GW 8, 986). Partendo da queste esemplificazioni mitologiche della propria ipotesi relativa all'accettazione della guerra in quanto basata su un fondamento erotico, Musil passa direttamente all'esempio citato in precedenza dell'angelo della mitologia ebraico-cristiana: «Qui sono andati perduti interi territori dell'anima, patrimonio primordiale europeo, e sono da ritrovare possibilità. Le ultime indagini sulla sessualità degli abitanti del cielo furono condotte nel Medioevo» (ibid.). In breve, l'ipotesi musiliana suona così: il maschio europeo della prima metà del secolo si attende dalla guerra un'estasi sessuale che non solo è carica di aggressività fallica, ma che rende possibile uno stato di ebbrezza da inferiorità, percepita con modalità erotica all'approssimarsi della morte. Nell'episodio ambientato fra la Cima di Vezzana e il Lago di Caldonazzo nel racconto *Il merlo* Musil ha descritto quest'ebbrezza.

Il saggio *Penthesileide* accenna a soluzioni utopiche per la problematica dell'ebbrezza da inferiorità caricandola di toni satirici e dando la seguente indicazione: se il maschio europeo potesse sfogare il proprio misconosciuto bisogno di stati d'estasi da inferiorità in modo altro dall'avventura bellica, allora la sua disponibilità alla guerra scemerebbe. Con ironia Musil porta l'esempio svedese di una di «quelle coppie umane spiritualmente riformate di oggi» (GW 8, 985): la consorte è deputato del partito di maggioranza, il consorte del partito d'opposizione. Il passaggio dallo stile ironico al patetico è indice del fatto che Musil, a conclusione della *Penthesileide*, descrive visioni utopiche:

Potrebbe giungere un tempo in cui si ammetteranno solo relazioni erotiche possibili nella molteplicità e l'erotica bipolare verrà considerata un peccato o una debolezza. [...] Pensabile [...] nell'immagine [...] di un amico che, senza che il desiderio mai lo sfiori, agisca da regolatore della sensualità di due amanti. Pensabile come un triangolo, dove non esista alcuna sensualità che sottragga qualcosa al rispettivo terzo, nessuna che non tenga silenziosamente per mano l'altro e che coinvolga l'onda affannosa del suo polso, alternativamente, per tenere l'anima lontana e libera, come fosse campo e selva. (GW 8, 987)

Da profano non mi è possibile portare alcun contributo alla questione se abbia ragione Freud nel considerare l'aggressività come un impulso sessuale parziale oppure se l'abbia Adler che sembra intendere l'aggressività come un comportamento reattivo e, dunque, come qualcosa di assolutamente storico. Posso solo qui, sull'esempio di Musil, prendere atto della fenomenologia delle modalità del sentire dell'uomo mitteleuropeo tra il

1890 e il 1940, e vagliare, quindi, le espressioni storiche di bisogni teneri e violenti e delle loro commistioni, e completarli poi con ipotesi analitiche.

### III *Dipinti emblematici nell'Uomo senza qualità*

Nel corso della storia della propria scrittura Musil concentra nelle opere molti dei suoi teoremi in dipinti emblematici, alcuni dei quali si trovano alle pareti del palazzo viennese del Conte Leinsdorf descritto nell'*Uomo senza qualità*. In questo palazzo il protagonista del romanzo, in qualità di segretario dell'Azione Parallela, ha in dotazione uno studio e Hans Georg Pott ha individuato quali dipinti vi si trovano<sup>3</sup>.

Poiché nei testi musiliani compaiono pochi dipinti, pare opportuno assegnare a questi qui descritti un elevato grado di ricostruibilità semantica. «[...] un quadro a tinte scure [...] che raffigurava cavalieri occupati a trapassare con le lance le parti molli di altri cavalieri caduti; sulla parete opposta c'era invece una signora solitaria, le cui parti molli erano accuratamente salvaguardate da un corsetto stretto in vita e ricamato d'oro» (USQ I, 302-303; GW 1, 1223). Senza che occorra riprendere qui l'argomentazione di Hans Georg Pott e senza che vengano interpretati i quadri descritti e ideati per il testo, vorrei sottolineare che la composizione stilistica del richiamo narrativo ai dipinti è indice del fatto che si tratta qui di una messa a fuoco visiva simultanea dei temi "sessualità" e "violenza". «Parti molli» e «signora solitaria» sono commenti che il narratore inserisce con intento erotico e che suggeriscono un grottesco disequilibrio tra vita femminile e vita maschile all'interno di uno strato sociale storico.

Certo Musil appende nello studio di Ulrich questi dipinti emblematici non solo nella loro funzione di esemplificazioni storiche, bensì probabilmente anche con l'intento satirico di suggerire l'attualità della loro emblematicità: le forme ataviche di convivenza dell'uomo europeo giungono ad estendersi fino al XX secolo inoltrato. Attraverso la sua modalità narrativa saggistico-satirica Musil tenta di distruggere le false ideologie popolari che sorreggono e lasciano sopravvivere con negligenza queste strutture ataviche.

Dato che credo che un simile tentativo di distruzione si realizzi sul piano della narrazione anche in relazione ai dipinti emblematici che raffigurano i cavalieri, cerco – magari con il CD-ROM – i passaggi del testo che si riferiscono al complesso dei guerrieri in armatura e ottengo il rimando al capitolo 28 del secondo volume dell'*Uomo senza qualità*. Il protagonista Ulrich

<sup>3</sup> Hans Georg Pott: *Robert Musil*. München 1984. S. 177.

si è trasferito ad abitare con la bella sorella Agathe e si accorge di come lui – l'uomo della ragione, aggressivo ed ironico, il cacciatore di donne che agisce da sadico quasi per gioco, il matematico egocentrico – sviluppi una percezione del proprio corpo assolutamente altra: «Un guerriero sgucciato dall'armatura! Per la prima volta da tempo memorabile sente sulla pelle l'aria della natura invece che il ferro battuto e vede il proprio corpo farsi così debole e stanco che gli uccelli potrebbero portarselo via!» (USQ II, 380; GW 3, 941). E proprio nel medesimo contesto i protagonisti discutono saggisticamente la poco efficace polarizzazione maschile-femminile:

In origine l'amore è semplicemente l'impulso ad avvicinarsi e l'istinto di afferrare. Lo si è separato nei due poli "signore" e "signora", con le folli tensioni, inibizioni, convulsioni e degenerazioni che ne sono risultate; [...] Sono convinto, Agathe, che se si potesse sciogliere quel legame fra uno stimolo epidermico e l'intera condizione umana i più sarebbero contenti. (USQ II, 379-380; GW 3, 940)

Per tutta la sua vita Musil ha ridicolizzato e ironizzato in forma costruttiva la fatale ideologizzazione di quella sfera dai contorni sfumati che comprende sessualità e amore, e anche in questo capitolo riassume questo stato di cose con grande chiarezza: «Bisogna distinguere. C'è in primo luogo un'esperienza fisica che appartiene alla categoria degli stimoli epidermici; la si può provocare come piacere puro senza alcun intervento morale, anzi senza sentimento» (USQ II, 380; GW 3, 941)

#### *IV Tra monaca e donna dell'età della pietra: Rachel*

È evidente come Musil crei un nesso tra il grande tema della guerra e le uniche tre «figure dipinte con toni caldi» del primo volume del romanzo (il Generale Stumm von Bordwehr, la cameriera Rachel e Ulrich; cfr. Briefe, 564). Ciò sorprende nel caso della giovane Rachel al cui fascino erotico Ulrich pare non sapersi sottrarre.

Il narratore la dota di una sicurezza d'istinto che suscita simpatia e, ad esempio, le fa pronunciare una delle frasi centrali del romanzo: «Adesso parlano di guerra!» (USQ I, 243; GW 1, 180). Non credo di esagerare nel proporre la seguente ipotesi: Musil crea le figure di Stumm von Bordwehr e Rachel, dotate entrambe di charme e simpatia, anche con l'intento di circondare la guerra, per così dire, di un'aura seducente, senza dubbio con un'intenzione satirico-analitica e anche autocritica, come si potrebbe aggiungere in considerazione del comportamento di Musil nel 1914.

Attraverso la citazione che segue è facile ricostruire il modo di lavorare dello scrittore. Nel contesto tematico della guerra Musil si imbatte nella

metafora semantica appartenete al mondo di lingua tedesca «sentiero di guerra» (*Kriegspfad*) e ne osserva il suo parziale impiego nell'ambito afferente al comportamento maschile durante il periodo dell'accoppiamento. Prendendo spunto da questi nessi semantici Musil costruisce una sequenza di immagini che ben si adatta alla sua tematica del "comportamento atavico dell'orda (*Hordeverhalten*) dell'uomo del presente". A tal proposito vorrei ricordare che il narratore aveva già evidenziato il proprio interesse per "orde" e "pascoli" proprio nella prima pagina del romanzo.

Sotto il profilo della tecnica narrativa appare a dire il vero arbitrario mettere in relazione questa sequenza di immagini proprio con Rachel; tuttavia, quest'operazione riesce appieno nel momento in cui la cameriera non venga completamente assorbita dall'analogia preistorica, ma appena sfiorata attraverso l'impiego di una similitudine che affida totalmente al lettore l'intensità dell'attualizzazione dell'immagine. Ulrich osserva a proposito di questo «tipo di ragazzine» e dei loro eventuali mariti: «Devono essere intrepide e resistenti come le donne dell'età della pietra, che di notte dividevano il giaciglio e di giorno, durante le marce, portavano le armi e le suppellettili del loro guerriero» pensò, quantunque lui personalmente, eccetto che nella lontana preistoria della virilità al risveglio, non avesse mai percorso quel sentiero di guerra. Sospirando si sedette [...]» (USQ I, 239; GW 1, 178)

Considerare questo sospiro un moto di regressione non richiede l'elaborazione di alcuna teoria particolarmente ardita se solo si guarda non tanto alla discriminazione della donna in quanto oggetto delle proiezioni di piacere maschili, bensì se si considera quel moto come espressione del desiderio struggente cui si è accennato e che si rivolge a un comportamento sessuale pubertario caratterizzato da fantasie di violenza. Questa interpretazione viene rafforzata dal paragone immediatamente successivo tra l'abito da cameriera e quello da monaca: «Ripensandoci gli venne in mente che la tenuta bianca e nera, imposta a quelle ragazzine, aveva gli stessi colori di quella delle monache [...]» (ibid.). L'immagine un poco insulsa, al di sotto del niveau musiliano, appare quasi fuori luogo al narratore stesso che, infatti, conclude: Ulrich «ne fu stupito» (ibid.). L'immagine dai toni leggermente sadici dovrebbe, dunque, sortire l'effetto di una "sorpresa psicoanalitica" che l'Ego non censura e che il narratore, ma non il protagonista, intuisce.

Il sentiero di guerra della sessualità pubertaria rimane, in questo contesto narrativo, completamente enigmatico, anzi, potrebbe venire a cadere e venire inteso come una comune esperienza normale, citata come da cliché. Solo lettori come l'allievo di Freud René Spitz giungono alle dovute con-

clusioni pronosticando per il secondo volume il riempimento di tali palesi lacune<sup>4</sup>. Non solo allo scopo di colmare queste lacune senza attendere le informazioni date in seguito, dopo 512 pagine, ma anche nell'intento di introdurre qui ulteriori e articolati chiarimenti, ci richiamiamo ad alcuni appunti autobiografici dell'autore, poiché – così Roger Willemsen – «i moti regressivi nella sua opera sono per la maggior parte originali; il loro interesse è analitico»<sup>5</sup>. L'accentuazione analitica mi sembra degna, in questo ambito, di particolare attenzione. Le sequenze narrative che descrivono stati di regressione non sono né naïf né tanto meno composte in stato di trance, bensì ricostruite con un coraggio ammirevole e con una franchezza invidiabile, cosa che non si ritrova né in Proust né in Thomas Mann. Benjamin si domanda, ad esempio, se, durante la lettura del grande romanzo proustiano, non lo disturbi proprio il sadismo erotico dell'uomo Proust che non viene distinto dalla sua figura protagonista. Musil, al contrario, aliena apertamente le simpatie di Ulrich agli occhi dei suoi lettori e delle sue lettrici nel momento in cui mette in relazione il comportamento erotico iniziale del protagonista ai motivi della guerra e della caccia, come si desume seguendo le indicazioni dell'intervento di Stephan Reinhardt<sup>6</sup>. La posizione di Musil, pessimistica riguardo alla sfera dell'amore e marcatamente autocritica, affiora – estremamente accentuata – nella parole di Ulrich: «Un pazzo che vaneggiando estrae un coltello e trafigge un innocente venuto a trovarsi proprio al posto della sua allucinazione ...: in amore è lui la normalità» (USQ II, 604; GW 4, 1106).

#### ✓ *Rapporto sessuale svelato a tinte sadiche*

In un abbozzo per la prosecuzione dell'*Uomo senza qualità* Musil crea una scena carnascialesca ambientata nell'immediato anteguerra: la filosofa della pace e dell'amore Diotima vi compare in uniforme da ufficiale e vorrebbe intrecciare un gioco d'amore con Ulrich. Satirico e beffardo il narratore dipinge i dettagli in *chambre séparée*, e getta un'ombra di discredito non solo sulla donna ma anche sull'eroe del romanzo, cui fa articolare, ad esempio, un impulso sadico: «[...] Io non posso amarla; per poterla amare dovrei picchiarla ...!» (USQ II, 1317; GW 5, 1620).

---

<sup>4</sup> Cfr. Karl Corino, "Ödipus oder Orest". In: *Vom "Törless" zum "Mann ohne Eigenschaften"*. Hrsg. von U. Baur und D. Goltschnigg. München 1973. S. 123-234. S. 211.

<sup>5</sup> Roger Willemsen: *Robert Musil. Vom intellektuellen Eros*. München 1985. S. 28.

<sup>6</sup> Stephan Reinhardt: *Studien zur Antinomie von Intellekt und Gefühl*. Bonn 1969.

Musil non ha esitato a inserire nei suoi progetti una scena d'amore che ricorda un delitto a sfondo sessuale, straniato solo in minima parte in forma di un sogno del protagonista Anders; una scena questa che egli pubblicò più tardi, nel 1924, con il titolo *La locanda di periferia (Der Vorstadtgasthof)*. I diari non alterano questo *milieu* carico di impulsi sadici simili a quelli che spingevano i giovani frequentatori del bordello di Brünn: un modo di vivere che per Musil si interruppe nel 1901 a causa di un'infezione di sifilide.

Nei *Turbamenti del giovane Törless* si creava per Musil la possibilità di mettere a nudo tratti di una predisposizione sadica che ancora si celava sotto la maschera degli stadi di sviluppo di un sedicenne; Törless sente come nella stanza accanto un allievo venga picchiato sadicamente e come questi pianga e gema di dolore: «Con disappunto Törless si accorse di essere in uno stato d'eccitazione sessuale» (I, 78-79; GW 6, 70).

Nella sua primissima pubblicazione – pagine scoperte solo da poco grazie a Vojen Drlík<sup>7</sup> (Brno) nella *Brünnner Neue Zeitung* del 16 aprile 1900 –, il diciannovenne Musil, durante un incontro con una giovane prostituta, si permetteva uno scherzo sadico, le cui motivazioni interiori egli porterà sempre con sé per tutta la vita e che, nell'*Uomo senza qualità*, verranno elaborate attraverso la figura dell'assassino Mossbrugger e il comportamento erotico dei protagonisti del romanzo. A conclusione di questa storia che porta il titolo di *Variété* il giovane uomo, prima di piantare per la strada la ragazza, dice: «Sono l'assassino di ragazze» (D, 13; Tageb., 7).

Con la formula «folle e poeta» il laido amante si svela lettore di Nietzsche e, con i motivi delle lavoratrici di tabacco e delle zingare, rivela la sua conoscenza del *Caso Wagner*. La nietzscheana accettazione affermativa dell'omicidio commesso da Don José per gelosia nella *Carmen* di Bizet entusiasma a tal punto il giovane Musil che egli trascrive per due volte di seguito queste righe: «Cinico-innocente, spietata – natura. *Amore*: va concepito come fato, come fatalità, cinico, innocente, spietato – e appunto in questo natura [...]» (D, 43; Tageb., 27). E giunge poi al punto di trasporre Nietzsche e Bizet nel dialetto della Stiria. «Come dicono i contadini quando un gendarme arresta uno per omicidio preterintenzionale: gli è capitato. (ibid.) [si deve capire (deve trapelare) che egli ha agito in stato di trance, che si è lasciato trascinare] Avidamente Musil assorbe l'esaltata tesi nietzscheana: «L'amore, che nei suoi mezzi è guerra, nel suo fondo è odio mortale dei sessi [...]» (ibid.)

---

<sup>7</sup> Vojen Drlík: "Robert Musil. Brno inkognito". In: *Robert Musil. Ein Mitteleuropäer*. Brno 1994. S. 123-133.



Musil non si ferma certo a questo stadio e, nello stesso periodo, vive un forte innamoramento a distanza nella stessa forma in cui Nietzsche lo celebra nella *Gaia scienza*. Di recente la filologa sarda Emanuela Veronica Fanelli è giunta sulle tracce della pianista e cantante di Norimberga Valerie Hilpert che, otto anni maggiore del giovane Musil, egli conobbe durante una vacanza in montagna, e che ha rappresentato la causa scatenante di questa modalità erotica<sup>8</sup>. Le conseguenze per il giovane si ritrovano nella loro formulazione più chiara a conclusione del quaderno 4 dei *Diari*: «Venne una tremenda tempesta. [...] Tutto il suo essere venne trasformato. S'impadronì di lui una sensazione di gentilezza, di dono. [...] In poche settimane maturò molto al di là di sé. I suoi pensieri e le sue sensazioni si ordinarono: si forma la filosofia del silenzio e della maturità» (D, 74; Tageb., 48).

Nel libro degli ospiti di questa giovane donna adorata Musil trascrive un aforisma tratto dallo *Zarathustra*. Guardando indietro nel tempo il Musil cinquantasettenne annovera queste esperienze erotiche a distanza tra le sue più forti: «Infelicità all'idea che mio padre è mortale, nostalgia a Eisenstadt [Törless], l'esperienza con Valerie [Valerie Hilpert], Martha» (D, 1349; Tageb., 912). Per la metà degli esempi si tratta dell'amore per i genitori, mentre viene tralasciata colei che è stata l'amante degli anni a Brünn e a Berlino e che ai lettori della *Weltliteratur* è meglio nota come Tonka. Solo con Martha Heimann, con cui Musil fu sposato per 30 anni, *Eros* e *Sexus* vengono a coincidere.

Ancora all'età di 60 anni Musil tenta di analizzare come fossero sorte nell'infanzia le proprie disposizioni sessuali nell'intento di «capire come stavano le cose all'inizio» (D, 1407; Tageb., 950), e, a tal proposito, annota: «Non riuscivo a immaginarmi l'aspetto di una donna da desiderare. [...] mancanza di esperienza della bellezza» (D, 1408; *ibid.*). Così giunge a formulare l'ipotesi secondo la quale la scelta delle singole compagne sia potuta nascere «sotto la guida dell'impulso sessuale» (*ibid.*). Senza volermi soffermare oltre su quest'aspetto, vorrei tentare di stabilire un legame tra le prime, tenere esperienze erotiche infantili di Musil con una bambina e la sua tarda constatazione del fatto che egli dia il nome di Maria/Myriam (l'amara) o Martha (la dolorosa) alle donne amate. A tal proposito prendo in prestito da Karl Corino<sup>9</sup> la seguente citazione musiliana: «Amo solo le donne che hanno qualcosa d'amaro e di doloroso. Nell'aspetto esteriore una certa linea che scende dalle narici fino agli angoli della bocca». A ra-

---

<sup>8</sup> Emanuela Veronica Fanelli, “‘Als er noch Fräulein Valerie liebte’. Musils Valerie-Erlebnis: eine biographisch-kritische Korrektur”. In: *Musil-Forum* 19/20. 1993/1994. S. 7-30.

<sup>9</sup> Karl Corino, *op. cit.*, S. 169.

gione Corino conclude constatando in una relazione siffatta «tratti sado-masochisti», e dal suo volume *Vereinigungen* del 1974 si può facilmente rintracciare una delle tante testimonianze di analoghe esperienze d'infanzia della coppia Martha e Robert Musil: «Quando i figli dei vicini di casa venivano picchiati, [...] lei cercava una finestra dalla quale potesse stare a guardare [...] e desiderava che venissero picchiati ancora più forte»<sup>10</sup>. All'esperienza del giovane Musil in Stiria si è fatto riferimento così spesso che c'è solo bisogno, qui, di ricordare che il bambino in quell'occasione prega una bambina di mostrargli i segni rossi nascosti dalle mutandine bianche e provocati da una pena corporale. La scena realmente vissuta diventa simbolo, dunque, per così dire di una combinazione fantastica «deviata» di azioni violente e della scoperta, guidata da istinti animali, di zone erogene. Accanto alla componente violenta nascosta di queste esperienze non va tralasciata una componente di dolore e compassione, che è ben palese anche nel singolare amore per Herma Dietz e, in misura maggiore, nella novella *Tonka*. Non è da escludere che, in questo complesso di cose, le sole compagne di anni di Robert Musil, Herma Dietz e Martha Heimann, mostrino evidenti punti di contatto. La fantasia ad accenti sadici, descritta poch'anzi nella *Stille Cäcilie*, non viene disillusa nell'immediato, tuttavia il ragazzo percepisce l'incontro con la bambina bastonata come una delusione totale, poiché non riesce a ottenerne alcuna spiegazione del proprio piacere preorgasmatico, ed entrambi finiscono con l'annoiarsi.

La medesima noia opprime il ragazzo anche quando esce vincitore dalle zuffe con i coetanei e si decidono le punizioni; egli si sente «defraudato da ogni soddisfazione» (USQ II, 33; GW 3, 690), come affiora dall'analisi che il narratore dell'*Uomo senza qualità* formula a commento di questa reminiscenza autobiografica. Queste zuffe vengono presentate come un ulteriore simbolo dell'originarsi di componenti "bellicose" all'interno del repertorio acquisito di atteggiamenti erotici, e si tratta, infatti, di zuffe che si articolano nell'ambito di fantasie erotiche. Robert/Ulrich per strada salta addosso a giovani di tre anni più grandi per atterrarli, guidato dalla sola idea fissa che possano rivelarsi rivali in amore, sebbene la ragazzina da conquistare non esista affatto. Se a ciò si aggiunge l'annotazione nei diari secondo la quale il giovane aveva «sempre lottato volentieri e fatto a pugni di malavoglia e senza ispirazione» (D, 1354; Tageb., 916), allora è possibile arrivare a una differenziazione della componente violenta e ottenere un profilo ipotetico delle predisposizioni di Musil. Gli scenari d'infanzia, più

<sup>10</sup> Karl Corino, *Robert Musil Vereinigungen. Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe*. München 1974. S. 90-91.

volte ricostruiti da Wilfried Berghahn<sup>11</sup>, contengono tutti l'odiata e ripugnante camera da bambino che Musil nel quaderno 4 dei *Diari* stilizza con intento narrativo come segue: «A Robert era impossibile toccare questo tappeto [di linoleum] con le dita, accoccolarsi sopra o rotolarvisi. [...] Non gli piaceva nemmeno camminarci sopra [...]» (D, 60; Tageb., 39). Il bambino cresce senza le tenerezze dei genitori, senza fratelli, senza animali, senza bagno da e senza nuoto. Inoltre, nella cameretta c'erano diversi armadi di famiglia, «ai quali ogni momento si avvicinava qualcuno [...]». In tal modo insieme con Robert crebbe un che di pauroso, disagevole, perseguitato. Fra questa camera [...] e lui non si stabilì un rapporto valido» (D, 59-60). La madre gli proibisce di toccare, una volta a letto, il proprio corpo con le mani. Questa donna – sensibilmente esigente e circondata da due uomini – tenta di distruggere la naturale sensualità del figlio con l'intento di evitare erezioni o, più tardi, eiaculazioni. Questo viene indicato da Musil successivamente come “terrore” (cfr. D, 482). Il ragazzo, il cui senso tattile è stato in tal guisa trascurato, soddisfa i propri bisogni arginati in piccole, inebrianti lotte. Il cingere e venir cinto nella lotta da giovani corpi lo soddisfa temporaneamente.

#### *VI I più antichi ricordi d'infanzia: gli odori*

Grazie alla particolare costituzione della sua memoria e alla sua capacità espressiva verbale Musil rappresenta il raro caso per cui è possibile ricostruire i singoli stadi della nascita e della formazione dei bisogni erotici. Attraverso i suoi studi di psicologia Musil tenta – dopo aver letto l'autobiografia di Gorki – di definire la propria situazione: «Gli psicologi distinguono diversi tipi di memoria; quando io ero studente si parlava del tipo visivo, auditivo e motorio. Di questi tre nessuno mi si adattava [...]» (D, 480; Tageb., 314). In questa circostanza egli scopre la sua memoria per gli odori: «Il mio più vecchio ricordo riguarda la mia bambinaia. [...] mi raccontava storie che mi piacevano molto. [...] Quando penso a lei ho l'impressione di sentirne l'odore. Un bonario, secco profumo di sudore quale aderisce ad abiti cambiati non troppo spesso e non troppo di rado. [...] Mi è vividamente presente anche un secondo ricordo di odori: quello della pelliccia di cincillà di mia madre. Un odore come di aria da neve e un po' di canfora. Credo che a questo ricordo sia mescolato qualcosa di sessuale [...]» (D, 481; *ibid.*). Va aggiunto che all'incontro con la ragazzina, di cui il bambino osserva i lividi sul sedere provocati dalle botte, è legato un

---

<sup>11</sup> Wilfried Berghahn: *Robert Musil in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek 1961.

ricordo olfattivo: le guance arrossate della ragazzina sono bagnate di lacrime e mandano «un profumo stranamente caldo» (D, 61; Tageb., 40).

Per quasi 10 anni, fino alla pubertà inoltrata, le preferenze erotiche del ragazzo sembrano formarsi sulla traccia di odori prediletti legati a pulsioni tattili e motorie. Ciò è evidente se si considera l'amore per gli animali che, in occasione di un'intensa esperienza vissuta al circo, si traduce nell'infatuazione per una donna. In un'elaborazione narrativa di questi ricordi olfattivi che si ritrova nel testo *P. A. und die Tänzerin*, lo scrittore crea per il bambino di 9 anni un legame diretto tra gli odori d'infanzia del sudore e della pelliccia, da un lato, e l'odore del circo, dall'altro: «Ma più di tutto l'odore, l'odore. Quando si apriva la cassapanca dei vestiti invernali di mamma e delle inventate sorelle ne saliva anche da lì [...] Si era costretti a scappare, a sdraiarsi, a rubare qualcosa, a voler essere un piccolo stalliere oppure, come un gorilla ruggente con le braccia ciondolanti penzoloni, a scagliarsi contro quest'odore [...] Solo dopo si distinguevano i noti e indulgenti pizzi e le gonne, i guancialetti per il sudore e le pellicce» (GW 7, 721).

La sua formazione psicologica permette al narratore di sviluppare esperienze d'infanzia vive ed autentiche per mezzo di immagini create dal suo sguardo analitico e, dunque, di prendere in considerazione delle proprie pulsioni erotiche in egual misura sia sentimenti teneramente passivi (scappare, sdraiarsi, il piccolo stalliere) sia sentimenti attivi, animaleschi (rubare, il gorilla). Gli aggettivi opposti “ruggente” e “bonario” contenuti nell'ultima frase confermano ancora una volta l'intenzione dialettica.

Questa serie d'immagini olfattive condurrà, partendo dal “sauro affocato” e dalle altre immagini di animali, ad un cavallo bianco da circo. Tutto ciò rimane, tuttavia, una sequenza di meri desideri struggenti e privazioni, amore a distanza (*Fernliebe*) in senso nietzscheano. Una naturale traduzione di questi desideri struggenti per gli odori di pellicce e animali in esperienze tattili e motorie non avrà luogo. A mio parere ciò viene ulteriormente indicato dalla funzione che il narratore in due circostanze assegna ad un cane per lo sviluppo della sfera dei sensi nei bambini. Alla fine della *Tentazione della silenziosa Veronica* è possibile leggere quale ruolo abbia avuto un cane nell'infanzia di Martha Musil.

In maniera analoga nello studio *Die Entdeckung der Familie* (*La scoperta della famiglia*) del 1926, Musil inventa per sé bambino un cane di nome Lord (GW 5, 2023). D'altro canto i lettori musiliani sanno bene che dagli ingredienti cui si è accennato è facile immaginare un oggetto amoroso che, se per i bambini rappresenta una forte attrattiva, è difficile da ottenere e tenere: il cavallo tanto desiderato dal giovanissimo uomo senza qualità. Non occorre qui descrivere in sunto il complesso poetico, di continuo e a

ragione citato dalla *Musilforschung*, piuttosto solo integrarlo in alcune delle sue parti.

*VII Amore del bambino per i cavalli e i manifesti di animali*

Il complesso “cavallo-manifesto circense-bomboniera” compare per la prima volta nel quaderno 10 dei *Diari*, e Musil ne tenta un’elaborazione narrativa nel frammento *Sommer in einer Stadt (Estate in una città)* (GW 7, 769). La redazione più intensa di entrambi i primi episodi autobiografici la si ritrova, tuttavia, non nell’*Uomo senza qualità* (USQ II, 32; GW 3, 689), bensì nel testo *Die Entdeckung der Familie (La scoperta della famiglia)* del 1926, e solo l’episodio della bomboniera trova nel romanzo la sua redazione più penetrante (USQ II, 607-608; GW 4, 1108). Entrambi i primi ricordi – come si desume dall’indispensabile volume di commento di Helmut Arntzen<sup>12</sup> – vengono ripetuti allusivamente nel capitolo 23 (USQ II, 311; GW 3, 891) del volume secondo del romanzo e in una pagina importante dei capitoli in bozze, una variante del capitolo “Momenti di un giorno d’estate” (USQ II, 885-886; GW 4, 1311). Dato che la genesi del complesso oggetto del desiderio-“cavallo” viene come per caso omessa nel romanzo dove si parla solo di «cavalli da sella» (USQ II, 32; GW 3, 689), occorre focalizzare l’attenzione sui «sauri affocati» (D, 1347; Tageb., 911). dell’esperienza autobiografica autentica, poiché questi – come si può leggere nella *Entdeckung der Familie* – non solo suggeriscono vagamente associazioni olfattive, bensì e per mezzo di un’ulteriore strategia semantica aggiungono alle esperienze positive riferite al sudore di cui si è detto anche valenze ottiche ed erotiche. In questo testo di 4 pagine compaiono sorprendentemente due similitudini contenenti l’immagine di fagiani che difficilmente possono essere pensate indipendentemente l’una dall’altra. Alludendo alla loro carica erotica, il narratore chiama gli abiti femminili «questa grande fagianai» (GW 5, 2024). Questa metafora scherzosa comprende consapevolmente l’uso sinonimico del termine tecnico che in lingua tedesca definisce un allevamento di fagiani. Tuttavia, solo nella seconda similitudine si vede la mano da maestro del Musil narratore, vale a dire quando egli, nel descrivere il sauro affocato, spiega che questi, «quando ritorna sudato dalla corsa, assume le tonalità scure del piumaggio di un fagiano» (GW 5, 2023). In crescendo rispetto al tono piuttosto sobrio del passo del romanzo, il testo aggiunge che il padre, solitamente impassibile,

---

<sup>12</sup> Helmut Arntzen: *Musil-Kommentar zu dem Roman “Der Mann ohne Eigenschaften”*. München 1982.

racconta «con passione» del sauro affocato. Esiste, dunque, per il ragazzo un modello paterno del sentire e un crescendo evocato indirettamente, da ciò che è stato solamente udito. L'amore per i cavalli è per il bambino anche supplenza dell'amore per il padre cui non riesce a dare espressione adeguata.

A ciò si aggiungono le immaginarie qualità tattili di questo complesso poetico autobiografico che si riferisce agli animali: il cavallo – gigantesco visto dalla prospettiva di un bambino – è «come una montagna orrida e fiabesca ricoperta dalla brughiera del pelo, attraverso la quale il fremito della pelle correva a folate, come il vento» (USQ II, 32; GW 3, 689). «Lo sguardo, mentre vi si soffermava, non poteva richiamare alla vita vera e piena dalla loro esistenza quasi palpabile, ma piatta» (ibid.) quei «magici animali del circo»<sup>13</sup> dei manifesti che «il piccolo Ulrich aveva toccato con la punta delle dita» (USQ II, 608; GW 4, 1180). L'autosuggestione evoca la percezione di «un'attrazione permanente verso quelle creature ammirate» (USQ II, 32; GW 3, 689) e il ragazzo vive la promessa di ricevere in dono un cavallo come «un'unione di io e cavallo che penetrava le viscere fino a corroderle» (GW 5, 2024), come un «flusso di sangue» che «saliva dalla terra fino impregnarmi i capelli» (GW 7, 769). Una «felicità, un'ebbrezza» questa come «nessuna donna gli da» (ibid.). Una «felicità tale non è mai più occorsa una seconda volta nella mia vita» (GW 5, 2024). Il narratore tiene a sottolineare il fatto che, per quanto riguarda le esperienze d'infanzia del cavallo e degli animali da circo, si tratta di un esempio di «sentire concavo» che egli introdurrà poi in seguito nel capitolo terzo del romanzo, «Mattino in una casa in lutto». Da quest'esperienza egli trae un esempio di «sentire convesso» legato alla sessualità infantile pregenitale, vale a dire quelle zuffe di cui si è parlato e nelle quali il protagonista combatteva «come un cavaliere errante» (USQII, 33; GW 3, 690) alla conquista di oggetti d'amore immaginari.

### VIII *Scambio di sesso*

Nel successivo e terzo stadio che mostra il ragazzo in costume da cavaliere, il narratore intende chiaramente rappresentare la trasformazione immediata dell'atteggiamento convesso nel suo contrario: il ragazzo vorrebbe essere identico a sua sorella. Questo non è un ricordo autentico, poiché lo scrittore non aveva sorelle. Dato che in Musil un motivo simile compare in due altre occasioni, va ricercata quale particolarità caratterizzi

<sup>13</sup> Karl Corino: *Robert Musil. Leben und Werk in Bildern und Texten*. Reinbek 1988. S 43.

questa redazione che si riferisce al complesso-Agathe. Lo stadio preparatorio immediatamente precedente, composto tra il 1923 e il 1926 e che si trova nel quaderno 21 dei *Diari* (D, 905; Tageb., 612ff.), prevede come narratore Anders. Al tipo del “cacciatore di donne” viene contrapposto lo stesso Anders che desidera la donna «non come uomo, ma come donna» (D, 905; Tageb., 613), fatto che egli descrive come «sororanza, cancellazione della polarità dell’io» (ibid.). Nessun’accento rimanda al pensiero di una fusione, di un divenire uno con l’oggetto d’amore. Al contrario, due pagine più in là iniziano i lunghi estratti da *Vom kosmogonischen Eros* di Ludwig Klages che amplia l’idea di Musil attraverso variazioni sempre nuove: «L’abbraccio erotico non è mai commistione: unisce certo i due poli, ma senza annullarli!» (Tageb. II, 427). All’epoca dei *Fanatici* e ancora all’epoca degli estratti dal volume di Klages Musil concordava con questa concezione, e anche nel *Törless* il desiderio «d’essere una bambina» (T, 99; GW 6, 86) non suggerisce alcuna affinità con gli intenti cui questo motivo è legato nell’*Uomo senza qualità*. Nel capitolo terzo del secondo libro del romanzo il narratore, tuttavia, muta il contesto motivico dello scambio di sesso – questa è la mia ipotesi – con l’intento di introdurre l’amore dell’“altro stato” attraverso una regressione infantile simulata in forma di ricordo, nel quale il bambino non desidera «attirare a sé quella piccola donna, bensì mettersi interamente al suo posto» (USQ II, 34; GW 3, 690). Questa “manovra di scambio” porta a quella mancanza di vie d’uscita che per primo Hartmut Böhme<sup>14</sup> ha esaminato a fondo nel suo omaggio all’idea dell’“altro stato” e alla critica dell’aspirazione di essere, in uno stato duraturo, uno con l’oggetto d’amore. Nell’episodio del ricordo, all’interno del «paesaggio dantesco di una coscienza» che è «precisa sia moralmente che sensualmente» – come afferma a ragione Roger Willemsen<sup>15</sup> – si tratta forse, dunque, di un ambito parziale che, per la parte dei sensi, non è preciso, poiché allo scopo moralmente ambizioso della rappresentazione viene qui sacrificata l’autenticità sensuale del vissuto d’infanzia.

Per poter criticare le idee espresse dal secondo libro dell’*Uomo senza qualità* è sempre bene mettere a confronto le diverse esperienze biografiche autentiche del sentire. Mentre il romanzo, ad esempio, smussa e leviga le esperienze vive con lo sguardo rivolto all’obiettivo finale dell’“altro stato”, nel diario queste vengono spesso annotate all’insegna di un: «Quel che significa non lo so» (D, 905; Tageb., 612). Musil commenta il desiderio del

---

<sup>14</sup> Hartmut Böhme: “Der Mangel des Narziss”. In: *Sprachästhetische Sinnvermittlung*. Hrsg. von D. P. Farda und U. Karthaus. Frankfurt/M 1982. S. 45-85.

<sup>15</sup> Roger Willemsen, op. cit., S. 34ff.

bambino di divenire uno con l'oggetto bramato in modo articolato: «È quasi un accoppiamento con l'oggetto della fantasia. [...] Un esaudimento dal quale la imaginatio non viene estinta ma in cui seguita ad ardere» (D, 1406; Tageb., 949). In un altro punto ancora Musil spiega il desiderio infantile dello scambio di sesso con la tesi: «Vorrei ritenere ciò quasi una duplicazione dell'erotismo» (D, 1413; Tageb., 953). «E forse non succedeva altro se non che l'anima fanciulla, che egli forse allora portava ancora in sé, anelava all'anima del ragazzo in lui e per alcuni minuti sommergeva l'altra» (D, 905; Tageb., 612-613). In modo analogo il protagonista dell'*Uomo senza qualità* riflette pensando alla sorella Agathe: «Dal punto di vista morale vengo ridotto ad uno stato atomico originario, in cui non sono né io né lei. Che sia questa la beatitudine?» (USQ II, 379; GW 3, 940).

### IX *Donne del circo*

Prendendo spunto dalla sequenza di immagini trattata nel paragrafo IV a proposito del fascino esercitato dagli odori è possibile stabilire un'ulteriore e parallela sequenza di immagini riguardanti il fascino erotico che scaturisce da stimoli ottici e, latentemente, tattili. Nel quaderno 1 dei *Diari* Musil annota: «Ricordo anche i ritagli della stanza di cucito, queste variopinte pezze di seta e di lana, e il contenuto di cassetti riempiti di cianfrusaglie colorate erano connessi a immagini amorose. Queste erano assai forti nei miei primissimi anni» (D, 481; Tageb., 314). In contrasto con l'ipotesi freudiana, colui che scrive sottolinea a questo punto come tutto ciò non abbia alcuna relazione con la madre, al contrario: questo stimolo erotico, che si rivolge alla vista, al tatto e all'olfatto, non è mai personale nello specifico come invece lo è la predilezione per gli odori, ed è più semplice da elaborare dal punto di vista narrativo. Al contrario degli odori delle pellicce e degli animali, che eccitavano solamente il bambino e che non lo potevano soddisfare dal punto di vista tattile, le stoffe di cui si parla sono facilmente accessibili al tatto. Si ricordi che certi tipi di tessuto come la seta, il lino e il velluto possiedono precise qualità tattili che si giunge a conoscere solo attraverso il contatto con la pelle. Chi impara a conoscere le cose del mondo reale e di quello televisivo per lo più con gli occhi, di ciò non sa nulla.

Nel momento in cui il narratore decide di presentare il primo ricordo che Ulrich ha della sorella bambina in cui ella indossa un abito di velluto, e, tuttavia, non accenna ad alcun colore, egli articola evidentemente un'intenzione programmatica riferita alla sfera tattile e non ottica e rivolta al lettore. Questa tesi viene inoltre rafforzata dal fatto che vengano messi in deciso risalto i capelli della bambina, poiché per i capelli e la peluria del

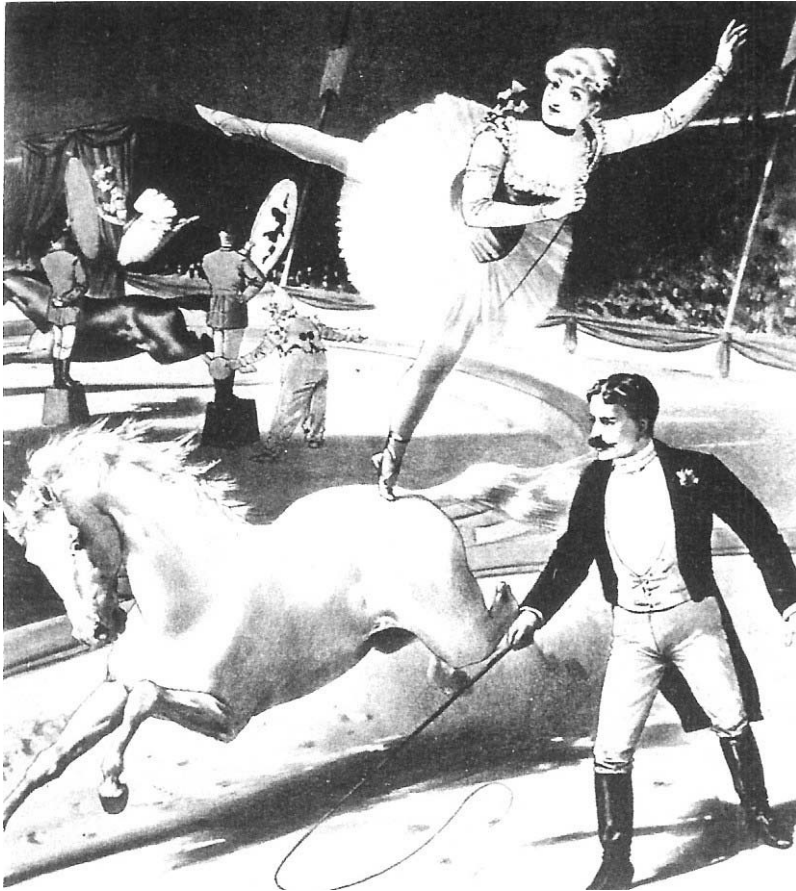


corpo è palese il fatto che, se si tratta di influssi positivi, risultino più importanti le qualità tattili che non quelle ottiche. Ai lettori viene offerta l'opportunità di toccare velluto e capelli della bambina, cosa che anche il bambino, che vorrebbe trasformarsi in lei, desidera. Il narratore idea una festa di bambini in occasione della quale Ulrich in costume da cavaliere scorge la graziosa sorella: «Indossava un abito di velluto, e i suoi capelli vi ricadevano sopra, come onde di velluto chiaro [...]» (USQ II, 34; GW 3, 690). La similitudine velluto/capelli rafforza la forte impressione tattile e non solo ottica di entrambe le parti dell'immagine e anche la qualità fluida delle "onde" ha un effetto tattile.

Come per caso il Musil cinquantenne annota di quale precoce amore infelice gli fossero rimasti impressi i capelli; la bambina, che portava lo stesso nome della sorella morta dello scrittore, Elsa, rappresentò lo spunto per le riflessioni sul motivo della sorella e contribuì a formare i ricordi legati ai capelli per la composizione del personaggio della sorella nel romanzo, Agathe: «Conservo un ricordo dei suoi capelli biondo scuri, soffici come la seta, lunghi e assai ben cresciuti e pettinati. Questo ricordo è chiaramente trapassato nell'Uomo senza qualità» (D, 1412; Tageb., 952)

Il ricordo d'infanzia dell'immagine della sorella Agathe – vista dalla prospettiva dell'autore – coincide con l'ultimo stadio della fase pregenitale in Stiria; in questo contesto, infatti, ritroviamo un paragone con «gli animali sui cartelloni del circo» (USQ II, 34; GW 3, 690). Tra l'amore del bambino per gli animali di cui si racconta e il suo amore più tardo per le donne c'è un *missing link*, una sorta di essere centaurico circondato da un'aura d'odore animale, di vestiti di velluto e capelli sciolti, dal quale sono stati tratti numerosi elementi per la figura di Agathe. Sulla scorta d'un ricordo olfattivo Musil, come contemporaneamente in forma analoga Marcel Proust, fa comparire una cavallerizza circense, miss Blanche: «Capelli sciolti, velluto verde, galloni d'oro. Nella forma più forte però l'odore, l'odore [...] con capelli sciolti, su velluto verde» (GW 7, 711). Musil ritiene l'attrazione olfattiva come la più forte; purtroppo non può stilizzarla per la costruzione narrativa di una sorella Agathe. Essa conserva una bella capigliatura (GW 3, 676).

L'esperienza presentata qui in forma di ipotesi come fase d'abbozzo per l'infanzia di Agathe – un'infanzia non autentica, dunque da creare anzitutto come evento narrativo – non ha niente a che fare con il desiderio di avere una sorella, piuttosto con l'infatuazione molto intensa di un ragazzino per una giovane donna. Tuttavia, mentre il narratore nel romanzo vorrebbe costruire un severo contrasto tra la tenera dedizione amorosa e l'abito di conquista a tinte sadiche (costume da cavaliere qui; là mutazione



Cavallerizza circense

Karl Corino: Robert Musil. Reinbek 1988, S. 41

di sesso per assumere il ruolo di una bambina), gli abbozzi e i diari elaborano l'episodio in maniera più differenziata. Verso la fine della sua vita Musil si domanda ancora una volta se il ricordo d'infanzia che si va a descrivere sia significativo in quanto «peculiarità personale» (D, 1406; Taggeb., 949), se esso rappresenti, dunque, «una caratteristica personale o una gran parte dell'amore stesso» (D, 1407; *ibid.*). Si tratta di forti suggestioni infantili del desiderio, che sono «quasi un accoppiamento con l'oggetto della fantasia» (D, 1406; *ibid.*). Accanto al desiderio di possedere un cavallo il poeta enumera: «l'idea di costruirmi nel giardino un'abitazione cavernicola autonoma [...] il possesso di armi, particolarmente all'inizio: corno di daino, in seguito anche manganelli di gomma e forse il desiderio di una pistola (come un favoloso accrescimento di forza). [...] Anche l'amore per

Emilie Blanche rientra in questo contesto» (D, 1406-1407; *ibid.*). In parte egli vive un compimento dei suoi desideri dal quale «la imaginatio non viene estinta, ma nel quale seguita ad ardere» (D, 1406; *ibid.*).

**Circus Hubert Cooke**  
am Carl Ludwigs-Platz.  
60 Personen. Täglich 36 Pferde.  
**große Vorstellung**  
in der höheren Reitkunst, Pferdedressur, Seiltanz, Gymnastik und Pantomimen, mit stets abwechselndem Programm.  
In jeder Vorstellung Auftreten der weltberühmten Japanesen-Truppe Kamalitch.  
Freitag den 14. Februar  
**große Gala - Vorstellung**  
zum Benefize der beliebten Reiterin **Mitz Blanche**.  
An Sonn- und Feiertagen zwei Vorstellungen, um 4 Uhr Nachmittag und 7 1/2 Uhr Abends.  
Hochachtend  
[58] **Hubert Cooke, Director.**

Annuncio del Circo Cook, Stiria 1890  
Karl Corino: Robert Musil. Reinbek 1988, S. 41

I desideri elencati sono in stretta relazione gli uni con gli altri e si muovono all'interno della sfera erotica che il bambino tra il quinto e il decimo anno d'età vive in modo ambivalente. Caverna, armi e amore per Emilie Blanche concordano nella forma più intensa e – grazie alle indagini di Karl Corino<sup>16</sup> – possono venir datati al febbraio 1890. Quest'ultima esperienza erotica pregenitale del bambino rappresenta secondo me una sorta di *missing link* tra l'amore infantile per i cavalli e l'amore più tardo per le donne.

<sup>16</sup> Karl Corino, op. cit., 1988. S. 41.

È noto come il bambino mostrasse interesse per i manifesti del circo e che l'atmosfera circense avesse su di lui un effetto d'attrazione come potenziato dalle associazioni olfattive della prima infanzia cariche di accenti erotici. Il ragazzino di nove anni avrebbe potuto aver letto in Stiria il cartellone del circo riprodotto da Corino che annunciava per il 14 febbraio del 1890 «uno spettacolo di gala in beneficenza dell'amata cavallerizza miss Blanche»<sup>17</sup>. Quelle parole del testo (*Gala, Benefiz, Miss, Blanche*), che a causa del loro suono relativamente straniero stimolavano la fantasia, sembravano adatte ad evocare, ancor prima dell'incontro, l'amore per una ragazza che stava a così stretto contatto con gli amati cavalli e leoni. Il ragazzino osserva la famiglia circense al di fuori degli spettacoli, in seguito giunge a scoprire il nome di battesimo della cavallerizza, Emilie, che per lui sarà però sempre Blanche (suggestionato dal nome sul manifesto?), così come Proust sente come particolarmente poetici i nomi Brabant e Flandre e, invece del nome Réveillon, utilizzerà più tardi "la duchesse de Guermentes".

Il motivo dell'irraggiungibile amata del circo non rappresenta certo una particolarità musiliana e lo si può probabilmente ritrovare spesso nelle autobiografie del XIX e XX secolo. *Auf der Galerie* di Franz Kafka e l'acrobata del circo in *Abschied von den Eltern* di Peter Weiss sembrano muoversi nella stessa direzione.

Meno noto nella *Weltliteratur* è l'*Anatol* di Arthur Schnitzler, che presenta evidenti affinità con le esperienze circensi e del *variété* descritte da Musil. Forse si può azzardare l'ipotesi che Musil possa aver letto la scena schnitzleriana "Episode" prima della sua prima pubblicazione *Variété* nella *Brünner Neuen Zeitung* del 1900. In entrambi i testi si legge, infatti, del dialogo tra l'impiegata di un circo o di un *variété* e un amante passivo. In particolare la dizione fabulistica crea una grande affinità fra i due testi:

Schnitzler: «C'era una volta una grande, grande città [...] Lì c'era un grande, grande circo [...] E nel circo c'era poi una piccola, piccola artista».<sup>18</sup>

Musil: «C'era una volta una grande casa austera in un'ampia strada silenziosa. In questa casa una sala [...] In questa sala c'era il piccolo palcoscenico di una varietà. (D, 10; Tageb., 4)

Magari Schnitzler nel 1888, in questa iniziale sequenza del suo ciclo *Anatol*, diede il nome di Bianca alla sua cavallerizza del circo pensando alla

<sup>17</sup> *ibid.*

<sup>18</sup> Arthur Schnitzler: *Die dramatischen Werke*, Bd. 1, Frankfurt a.M., 1981. S. 62.

stessa Emilie Blanche di cui Robert Musil si era innamorato nel 1890 a nove anni. Forse il giovane Musil non lesse l'“Episode” apparso nella rivista *An der schönen blauen Donau* nel 1889, ma probabilmente lesse il volume *Anatol* pubblicato nel 1893.

La particolarità e la predisposizione di Musil sembra invece risiedere nel suo essere munito di armi. Il ragazzo si accinge alla conquista di Blanche armato di un coltello, ritaglia un buco nella parete della tenda del circo con scarso successo, desidera essere un giovane stalliere del circo, si accontenta però rapidamente di un amore alla distanza “in armi” che – integrando l'amore per la ragazza e quello per i cavalli – non esclude un'identificazione parziale e autosuggestiva con entrambi gli oggetti, e tuttavia non postula affatto un'identificazione permanente, come, infatti, sarà nelle più tarde immagini di Agathe. Un'integrazione questa che non sottrae la naturale componente animale dell'erotismo dell'essere umano ma che piuttosto la sottolinea in modo significativo per mezzo dell'attributo delle corna di capriolo, scelto d'istinto, come per caso. Anche in questo contesto non sembra che il tutto sia centrato sull'articolazione di modalità di comportamento sessuale, bensì e proprio all'interno della discussione sulle componenti di tenerezza e violenza, sembra trattarsi di comuni proiezioni immaginarie del desiderio e di autosuggestioni, turbamenti del desiderio, che possono essere socialmente autolesivi. Vi sono compresi il gusto per la violenza e i tentativi d'estasi proiettati su un oggetto deviato come quello della guerra. La festa di bambini creata dal narratore e che vede Agathe vestita di velluto forse in realtà è stata vissuta dal fratello che non possiede sorelle così: «Eppure lui si mise alla ricerca di una grotta nel bosco cittadino e vi si sedette davvero, pensò alla meravigliosa Blanche che, nel frattempo laggiù, in città, con i capelli sciolti e vestita di velluto verde provava sul suo cavallo bianco i salti per la sera, e – rabbuiato – tenne stretto nella tasca, pronto per ogni evenienza, un corno di capriolo» (GW 7, 712).

L'oggetto d'amore, nella sua forma centaurica di donna e cavallo, cede alcuni tratti alla più tarda figura della sorella del romanzo, Agathe. Deve rimanere viva e percepibile l'intensità erotica pregenitale del ragazzo che esperisce, vanno mantenute anche le impressioni ottiche e tattili di capelli e velluto; dall'immagine va tolto, invece, il motivo del cavallo insieme a quello dell'odore degli animali e del circo e anche la componente sadica del sentire, evocata dall'armamento del giovane, deve venir cancellata.

Musil non sa resistere alla tentazione di mostrare almeno per una volta la figura di Agathe al circo e lo fa in un punto fondamentale del romanzo, alla vigilia del trasloco alla volta di Vienna (USQ II, 272; GW 3, 863), prefiggendosi ancora una volta il motivo dello scambio di sesso. La narra-

zione parte da una prospettiva infantile e, evidentemente, a raccontare è il Musil figlio unico che si sa troppo poco amato e si sente solo. In questa “visione circense”, al contrario, si sente a proprio agio: siede «sulla pista di un circo cosparsa di segatura» (USQ II, 272; GW 3, 863) invece che sul pavimento ripugnante della camera da bambino. Gli si dedica attenzione, qui. I clown musicanti danno espressione ai suoi sentimenti.

In contrasto con il pathos di questo *tableau* il narratore, a conclusione del capitolo che descrive l’ultima sera trascorsa nella casa dei genitori morti, introduce un contrappeso relativizzante carico di tensione satirica. E per la giovane donna il quadro elegiaco dei pagliacci si trasforma in un’immagine di speranza: la passività della donna in lutto e in attesa sembra potersi trasformare in attività. Clown anch’essi, ma altri, sorella e fratello iniziano un gioco, un esperimento di vita che verrà interrotto solo dalla morte del narratore (USQ II, 272; GW 3, 863):

Fu colta ad un tratto dall’arcana impressione di essere circondata da pagliacci, mortalmente seri in volto e con strani strumenti musicali. Si misero a suonare. Agathe riconobbe un sogno ad occhi aperti di quando era bambina. Non poteva udire la musica, ma i pagliacci la guardavano tutti. Si disse che, in quel momento, la sua morte non sarebbe stata una perdita per nessuno e per nulla, e anche per lei avrebbe significato solamente la conclusione esteriore di uno spegnersi interiore. Così pensava, mentre i pagliacci innalzavano i loro suoni fino al soffitto, e le pareva di essere seduta sulla pista di un circo cosparsa di segatura mentre le lacrime le gocciolavano sulle dita. Era una sensazione di profonda insensatezza che da bambina aveva provato spesso e pensò: «Continuo dunque a essere infantile?», il che non impedì però di ricordare anche un fatto che, attraverso le lacrime, le apparve prodigioso, e cioè che al loro primo incontro lei e suo fratello si erano trovati l’uno di fronte all’altra vestiti entrambi da pagliacci.

Fausto Cercignani  
(Milano)

*Il «Woyzeck» di Büchner e il «Wozzeck» di Berg*

1. I protagonisti büchneriani

Nell'indimenticabile scena presso lo stagno, la sottile trama di segni minacciosi e indecifrabili – che percorre tutto il *Woyzeck* di Georg Büchner<sup>1</sup> così come il *Wozzeck* di Alban Berg<sup>2</sup> – si rivela nella sua piena tragicità con l'uccisione di Marie da parte di Franz, dopo che il povero soldato – sfruttato e deriso da chi non si accorge della propria condizione di marionetta – ha scoperto il tradimento di Marie con il Tamburmaggiore. Ed è proprio qui, presso lo stagno, che l'immagine di una luna spaventosamente rossa, proclamata dalle labbra tremanti di Marie, si fonde ineluttabilmente con quella del sangue sul coltello, anticipata dalle allucinate parole di Franz:

WOZZECK	Che labbra dolci hai, Marie!
[...]	
MARIE	Come sorge rossa la luna!
WOZZECK	Come un ferro insanguinato! ( <i>tira fuori un coltello</i> )
MARIE	Perché tremi? ( <i>balza in piedi</i> ) Cosa vuoi?
WOZZECK	Io no, Marie! E nemmeno nessun altro! (l'afferra e le pianta il coltello nel collo) <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Per le citazioni dal *corpus* büchneriano si è ricorsi a [Werner R. Lehmann], Karl Pörnbacher et al., *Georg Büchner. Werke und Briefe*, Monaco, Hanser, 1980 (abbr.: WuB).

<sup>2</sup> Per le citazioni dal libretto dell'opera si rimanda ad Alban Berg, *Wozzeck. Oper in drei Akten (15 Szenen) nach Georg Büchner, op. 7*, Vienna, Universal Edition, 1951 [1923] (abbr.: L).

<sup>3</sup> L III, 2: «WOZZECK: Was du für süße Lippen hast, Marie! / [...] / MARIE: Wie der Mond rot aufgeht! / WOZZECK: Wie ein blutig Eisen! (*zieht ein Messer*) / MARIE: Was zitterst? (*springt auf*) Was willst? / WOZZECK: Ich nicht, Marie! Und kein Andrer auch nicht! (*packt sie an und stößt ihr das Messer in den Hals*)». Le immagini di cui sopra ricorrono anche nell'edizione moderna (WuB 177), che pure differisce, almeno in parte, dal libretto.

In questa congiunzione di simboli, che in qualche misura richiama il connubio di amore e morte sullo sfondo di un universo irreparabilmente ferito e lontanissimo dalla tradizione mitico-leggendaria del motivo, si consuma la tragedia del soldato barbiere che viene spossessato del suo ultimo rifugio: l'amore di Marie e la possibilità di avere una sua famigliola («Non ho nient'altro a questo mondo!»)<sup>4</sup>, sia pure priva – come gli ricorda ipocritamente il Capitano – della benedizione di Dio (L I, 1). Con il tradimento di Marie l'assedio di circostanze durissime e pressoché insostenibili si chiude inesorabilmente intorno a Franz, precludendogli ogni via di scampo e spingendolo a un atto distruttivo che – a prescindere da ogni possibile finale (suicidio, morte accidentale o condanna a morte) – è, in prospettiva, anche autodistruttivo.

Nella scena presso lo stagno viene così confermato anche il destino di tutti i protagonisti scaturiti dalla penna di Georg Büchner: individui che sentono intorno a sé l'inesorabile morsa di forze imperscrutabili, «antieroi» che vivono in prima persona la scissura tra realtà e speranza, tra sofferenza materiale o spirituale e desiderio di benessere o felicità. I personaggi büchneriani più vivi sono infatti uomini e donne cui è preclusa ogni possibilità di esistenza, esseri che vengono a trovarsi in una situazione senza sbocco, cui viene a mancare la speranza di poter raggiungere, o solo perseguire, una meta, o comunque di poter esprimere le loro potenzialità.

Nel dramma storico *La morte di Danton* (1835) la ricerca di una via di scampo riguarda personaggi che vivono sotto il regime del Terrore. Tra il marzo e l'aprile 1794 Danton e i suoi seguaci subiscono l'inevitabile corso di un processo storico da loro stessi avviato (o almeno favorito), un andamento che ora condiziona tragicamente i loro microcosmi, che li trasforma in «marionette tenute al filo da forze sconosciute»<sup>5</sup>.

Il travaglio personale di Danton deriva dal convincimento che il regime del terrore non possa riscattare il popolo, che la rivoluzione debba considerarsi fallita tanto nelle premesse quanto negli intenti. Ma il suo darsi per vinto scaturlisce soprattutto dall'impossibilità di continuare a credere nelle proprie potenzialità, dall'incapacità di formulare e proporre un'alternativa politica praticabile, un progetto d'azione che non comporti l'inutile spargimento di altro sangue e che non si esaurisca nell'utopismo libertario ed epicureo che si associa al suo nome e a quello dei suoi seguaci.

<sup>4</sup> L II, 2: «Hab' sonst nichts auf dieser Welt!».

<sup>5</sup> WuB 37 (Danton): «Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen». Si veda anche Fausto Cercignani, *Creature e marionette nel «Danton» di Büchner*, in F. C. (cur.), *Studia büchneriana. Georg Büchner 1988*, Milano, Cisalpino, 1990, pp. 57-89.



Danton finisce col perdere ogni interesse per la vita, pur non riuscendo a trovare speranza nella prospettiva dell'aldilà. La «grande mietitrice»<sup>6</sup> – che incombe minacciosa e reale su tutto e su tutti – s'impone subito nella prima scena, in quello che è stato chiamato una sorta di preludio alla morte. Nella dichiarazione d'amore di Danton («No, Julie, ti amo come la tomba»<sup>7</sup>) c'è infatti la chiara anticipazione della sorte che lo attende e del suicidio della sua donna, ma c'è anche il primo accenno a un motivo, quello della morte, che nel corso del dramma si imporrà sempre di più come tematica ambivalente: come presenza ineludibile della morte nella vita e come spaventoso prolungamento della vita nella morte. «Nella morte non c'è speranza», dice Danton, «essa è solo una putredine più semplice, la vita una putredine più complicata, più organizzata: la differenza è tutta qui!»<sup>8</sup>.

Così come nel *Danton* il dolore produce «uno squarcio nella creazione»<sup>9</sup>, nella «novella» *Lenz* la sofferenza umana si palesa in un mondo «coperto di ferite»<sup>10</sup>. La narrazione del periodo trascorso dal giovane drammaturgo stürmeriano Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) a Waldbach (Waldersbach), nei Vosgi dell'Alsazia, tra il gennaio e il febbraio del 1778, su-

<sup>6</sup> WuB 68 (Lucile): «Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, / Hat Gewalt vom höchsten Gott». I versi sono ripresi da una delle canzoni raccolte da Achim von Arnim e Clemens Brentano nell'antologia *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808). Si veda Louis Ferdinand Helbig, *Das Geschichtsdrama Georg Büchners. Zitatprobleme und historische Wahrheit in «Dantons Tod»*, Berna e Francoforte, Lang, 1973, pp. 134-135.

<sup>7</sup> WuB 8 (Danton): «Nein Julie, ich liebe dich wie das Grab». L'amore è già presente nella prima battuta del dramma, là dove Danton usa «coeur» (il primo seme delle carte da gioco francesi) per indicare l'affetto di una signora per il marito e «carreau» (il secondo seme, quello a forma di losanga) per alludere alla sua attività sessuale. Si veda anche Reinhold Grimm, *Coeur und Carreau. Über die Liebe bei Georg Büchner*, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Georg Büchner I/II*, Monaco, edition text u. kritik, 1982 [1979], pp. 299-326.

<sup>8</sup> WuB 55 (Danton): «Da ist keine Hoffnung im Tod, er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere, organisierte Fäulnis, das ist der ganze Unterschied!». Anche Kreuzgang, il protagonista delle misteriose *Veglie notturne (Nachtwachen, 1804)* del non ancora identificato Bonaventura, teme la morte «a causa dell'immortalità» («der Unsterblichkeit halber»). Si veda Walter Hinderer, «Dieses Schwanzstück der Schöpfung»: Büchners «Dantons Tod» und die «Nachtwachen des Bonaventura», in «Georg Büchner Jahrbuch» 2 (1982), p. 324, dove la citazione è inquadrata in tutta una serie di paralleli tra le due opere (pp. 316-342).

<sup>9</sup> WuB 44 (Payne): «Das leiseste Zucken des Schmerzes und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten». L'immagine è ripresa da Feuerbach, e più precisamente dai *Gedanken eines Denkers über Tod und Unsterblichkeit* (Norrnberga, 1830) – si veda Helbig, *Das Geschichtsdrama Büchners*, p. 111.

<sup>10</sup> WuB 74: «Das Drängen in ihm, die Musik, der Schmerz, erschütterte ihn. Das All war für ihn in Wunden; er fühlte tiefen unnennbaren Schmerz davon».

pera i limiti di un pur magistrale studio clinico per rendere, quasi fisicamente, la follia di chi tenta disperatamente, in ogni direzione, di recuperare il senso dell'esistenza, di rimediare a quella perdita che genera l'assedio del vuoto e la minaccia del nulla.

Ma ogni tentativo di ristabilire un rapporto armonioso con la natura, con i propri simili o con il divino si dimostra vano. E la chiusa del racconto segna, inevitabilmente, l'irreversibile dissociazione da qualsiasi dimensione umana e divina<sup>11</sup>. Quando ogni percorso, naturale o sovranaturale, individuale o interpersonale, si è dimostrato impervio, il vuoto che circonda Lenz penetra dentro di lui e la paura del nulla si trasforma in annientamento di ogni possibile sensazione, compresa la paura. Quella calma ottusa che confina con il «non essere»<sup>12</sup> ha ormai sconfitto ogni tentativo di cercare una via di salvezza. Ed è appunto in questa morte spirituale che Lenz, nel finale, «continua a vivere»<sup>13</sup>.

L'inutile ricerca di una via di salvezza emerge perfino nella commedia *Leonce e Lena* (1836), che pure sembrerebbe mirare, grazie a un uso canzonatorio delle convenzioni comiche di stampo romantico-idealistico, soltanto alla parodia di una società basata sull'assolutismo, alla satira di una classe nobile condannata alla più assoluta mancanza di cambiamento dalle sue stesse strutture<sup>14</sup>. Perché anche qui, come altrove, l'immutabilità dell'esistere si conferma trappola inesorabile, condizione inaccettabile quale surrogato di quell'armonica realizzazione di tutte le potenzialità individuali e collettive che, secondo Büchner, dovrebbe rappresentare l'unico fine dell'esistenza umana.

Convinto di riuscire a cambiare la propria condizione di «povero pazzo»<sup>15</sup>, il principe Leonce sceglie una sposa che invece è già stata scelta dal padre, di modo che la svolta che sembrava prospettarsi ai confini di un

<sup>11</sup> Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, Francoforte sul Meno, Suhrkamp, 1972 [1946], p. 283 considera il «quadro clinico di Lenz» come un processo di «denta e inesorabile pietrificazione». Per questo e altri punti di contatto con il poemetto in prosa traliano *Traum und Umnachtung* si veda anche Fausto Cercignani, *Memoria e reminiscenze. Nietzsche, Büchner, Hölderlin e i poemetti in prosa di Trakl*, Torino, Genesis, 1989, pp. 29-50.

<sup>12</sup> WuB 88: «[Augenblicke] der dumpfen an's Nichtsein grenzenden Ruhe».

<sup>13</sup> WuB 89: «So lebte er hin».

<sup>14</sup> Per alcuni passi del *Leonce und Lena* che riguardano la concezione dell'arte di Büchner si veda Fausto Cercignani, *Georg Büchner e la ricerca dell'esperienza autentica*, in F. C., *Studia theodisca III*, Milano, Ed. Minute, 1996, pp. 77-90.

<sup>15</sup> WuB 93 (Leonce): «Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben, daß sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde?».

ambiente privo di ogni possibilità di sviluppo si rivela parentesi ingannevole e crudele. Nel finale Leonce è ben consapevole che il gioco ricomincerà dall'inizio, come se niente fosse, nonostante i grandiosi progetti di cambiamento. E Lena sa benissimo che un pensiero terribile la insegue di nuovo: forse ci sono persone che sono infelici, inguaribili, solo perché esistono. Oppure, si potrebbe aggiungere, solo perché sanno di non avere via di scampo.

Con il *Woyzeck*, composto tra il 1836 e il 1837, siamo nuovamente di fronte a un «caso» che Büchner riprende da documenti autentici, così come aveva fatto per il *Lenz* e per il *Danton*. Dalle cronache del tempo e da alcune pubblicazioni specialistiche risulta che il 21 giugno 1821, a Lipsia, il soldato barbiere Johann Christian Woyzeck pugnalò a morte l'amante Johanna Christiane Woost; che la perizia medica disposta dal tribunale e condotta dal Dr. Johann Christian August Clarus attribuiva a Woyzeck la capacità d'intendere e di volere; e che l'uomo fu giustiziato il 27 agosto 1824 in esecuzione della condanna a morte pronunciata contro di lui al termine di un processo durato diversi anni.

Le conclusioni del Dr. Clarus – peraltro contestate già in quel periodo da un medico di Bamberg – non escludono, naturalmente, la presenza della follia nel *Woyzeck* di Büchner. Anzi: c'è addirittura chi sostiene che il dramma del soldato barbiere può essere letto come una sorta di controparodia del medico Georg Büchner. Ma la follia che il drammaturgo ci presenta è qualcosa di più e di diverso rispetto a quello che il medico avrebbe potuto, per così dire, certificare con una perizia in veste letteraria. La follia di Woyzeck è quella di chi si sente in conflitto con la società in cui vive e, non riuscendo a trovare un senso in ciò che gli tocca di fare e di subire, tende a trasformare il mondo che lo circonda in un insieme di simboli, cerca continuamente di decifrarne il significato, per riconoscersi e identificarsi in una dimensione diversa da quella della sua misera condizione.

Ma l'assedio di circostanze che non lasciano scampo vale tanto per la storia di un povero soldato quanto per la vicenda di un giacobino disilluso, di un infelice poeta o di un principe ereditario. Per Woyzeck come per Danton, per Lenz come per Leonce, non c'è «possibilità di esistenza»<sup>16</sup>. Per lui, come per gli altri, poco importa vivere o morire: perché vivere ve-

---

<sup>16</sup> Nella famosa conversazione con Kaufmann, Lenz dice di pretendere una «possibilità di esistenza» che, se per l'opera d'arte comporta vitalità creativa, per il singolo individuo implica facoltà di sviluppo e di autorealizzazione: «Ich verlange in allem – Leben, Möglichkeit des Daseins» (WuB 76).

getando, accettando la morte spirituale, non è poi molto diverso dall'affrontare la distruzione fisica<sup>17</sup>.

## 2. Georg Büchner e Alban Berg

Nella sua brevissima esistenza (1813-1837) Georg Büchner riuscì a pubblicare soltanto una delle creazioni letterarie che ci ha lasciato: il dramma storico *La morte di Danton*. Le altre opere uscirono tutte postume e vennero riunite per la prima volta nel 1850 dal fratello del drammaturgo, Ludwig Büchner, la cui raccolta non comprendeva però gli «illeggibili» frammenti del *Woyzeck*<sup>18</sup>. Fu solo nel 1879 che tutte le opere letterarie di Büchner vennero presentate, insieme ad altri scritti, in un'unica edizione, curata dall'infaticabile Karl Emil Franzos<sup>19</sup>. I manoscritti del dramma incompiuto non portavano alcun titolo e toccò dunque a Franzos non solo decifrare il testo büchneriano, ma anche intestarlo col nome del soldato barbiere, che lo studioso lesse «Wozzeck» anziché «Woyzeck».

Georg Büchner era, in un certo senso, nato troppo presto e perciò rimase a lungo nell'ombra. La sua «scoperta» si ebbe solo verso la fine dell'Ottocento, grazie a Gerhart Hauptmann e ai naturalisti, che lo conobbero proprio grazie alla meritoria ma discutibile edizione di Franzos. In seguito a questa rivalutazione Büchner divenne, di volta in volta, il «primo dei naturalisti», il «padre del realismo», un «precursore del surrealismo», un «innovatore della drammaturgia», o un vero e proprio «moderno» che avrebbe lasciato il segno non solo su Wedekind e Brecht, ma anche – con il suo *Lenz* – sulla tradizione psicologica e narrativa.

Eppure fu solo l'8 novembre 1913, a cento anni dalla nascita di Büchner, che si ebbe la prima del *Woyzeck* – anzi del *Wozzeck*, come ancora si diceva in quegli anni seguendo la lettura errata di Franzos<sup>20</sup>. Quando Eu-

<sup>17</sup> Si confronti Fausto Cercignani, *Georg Büchner: abbozzo di un profilo*, in F. C. (cur.), *Studia büchneriana. Georg Büchner 1988*, Milano, Cisalpino, 1990, pp. 11-34.

<sup>18</sup> Ludwig Büchner, *Nachgelassene Schriften von Georg Büchner*, Francoforte sul Meno, Sauerländer, 1850. Nell'introduzione biobibliografica i frammenti del *Woyzeck* vengono giudicati «assolutamente illeggibili» (p. 40: «durchaus unleserlich»).

<sup>19</sup> Karl Emil Franzos (cur.), *Georg Büchner's Sämmtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Erste kritische Gesamt-Ausgabe*, Francoforte sul Meno, Sauerländer, 1879.

<sup>20</sup> I frammenti büchneriani non portavano alcun titolo. *Wozzeck* fu usato per la prima volta da Franzos quale intestazione di alcune scene che lo studioso fece pubblicare sul quotidiano viennese «Neue Freie Presse» nel novembre 1875 (sui numeri 4022 e 4039, del 5 e 23 nov.), dunque con un anticipo di ben quattro anni sull'uscita della sua edizione delle opere di Büchner (1879). Si noti anche il saggio di Franzos intitolato *Wozzeck. Ein*

gen Kilian mise in scena il dramma al «Residenztheater» di Monaco con il sottotitolo «Ein Trauerspiel», il naturalismo, scientifico o estetizzato che fosse, era già stato soppiantato, almeno in certi ambienti, da un espressionismo che poteva assumere connotati politico-sociali o, all'altro estremo, cosmico-lirici. Il pubblico, d'altra parte, si era ormai abituato a nuove convenzioni drammaturgiche e soprattutto a temi e personaggi che la tradizione «alta» aveva sempre cercato, con successo, di emarginare. E mentre l'evoluzione degli studi testuali era ancora bloccata per l'impossibilità di accedere al lascito büchneriano (che sarebbe rimasto in mano alla famiglia fino al 1918), il *Woyzeck* stava ormai imponendosi all'attenzione generale come una sorta di modello del dramma espressionista, e ciò grazie a edizioni (spesso strettamente collegate tra loro) che si basavano ancora sulla decifrazione di Franzos (1879). Da quest'ultima non si discostano molto, infatti, né il testo curato da Paul Landau nei due volumi di scritti büchneriani (Berlino, Paul Cassirer, 1909), né quello di Rudolf Franz nel volume dei drammi (Monaco, Birk, 1912), né quello curato da un anonimo presso la Casa Editrice Insel di Lipsia, che proprio nel 1913 dedicò quattro volumetti alle opere dello scrittore assiano (anticipando così l'edizione completa con prefazione di Wilhelm Hausenstein: Lipsia, Insel, 1916), né, infine, quello curato da un anonimo presso la Casa Editrice Juncker di Berlino, che uscì nel 1919 con le illustrazioni di Wilhelm Plünnecke.

A Vienna, il *Woyzeck* fu rappresentato per la prima volta nel maggio 1914, con poche settimane di anticipo rispetto allo scoppio delle ostilità che avrebbero portato al conflitto mondiale. L'ormai leggendaria metropoli dell'Impero Austro-Ungarico sarebbe ben presto diventata la capitale di una piccola repubblica neutrale, senza peraltro perdere quella composita identità culturale per cui andava famosa. Ma fino alla vigilia della guerra lo scettro asburgico non aveva certo dominato – come invece vorrebbe il nostalgico ricordo di Stefan Zweig – solo su un mondo in cui «tutto aveva la sua norma», in cui ogni cosa sembrava aver ricevuto un peso e una misura che il tempo non avrebbe mai cambiato.

Il periodo che Zweig fa rivivere come mitico mondo di ieri (*Die Welt von Gestern*, 1942), come «epoca d'oro della sicurezza», e che Hermann Broch rievoca come «allegria apocalisse» di una civiltà immersa in un assoluto vuoto di valori (*Hofmannsthal und seine Zeit*, 1949), era in verità anche un inquieto ed eclettico «mondo del domani», impegnato nell'appassionata esplorazione di vari settori d'indagine e nell'estenuante tentativo di ordi-

---

*Trauerspiel-Fragment von Georg Büchner*, apparso sul settimanale berlinese «Mehr Licht!» (5, 12 e 19 ottobre 1878).

nare e organizzare la realtà circostante nell'ambito di un sapere che, cercando di rinnovarsi o addirittura di rifondarsi, tendeva a contrapporsi alla tradizione dei padri. «Il mondo di ieri» non era soltanto un incessante scorrere di sensazioni sostenute da fugaci attimi di percezione «nervosa»; era anche insistente consapevolezza della necessità di trovare forme e strutture in cui organizzare l'io e le cose, le finzioni della mente e la stessa fugacità delle sensazioni.

Il cosiddetto «mondo di ieri» o, se si vuole, di una Vienna solo «decorativa» ed «esteriore», tutta stile e ornamento, era già il mondo dell'architettura moderna, della psicoanalisi, dell'empirio-criticismo, della musica dodecafonica, della satira apocalittica e del connubio tra arte e decorazione. Dall'intreccio dei percorsi speculativi, musicali, architettonici, pittorici, poetici e saggistici di questo mondo viennese, intriso di passato ma proiettato verso il futuro, spiccano figure quali Sigmund Freud, Hugo von Hofmannsthal, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Karl Kraus, Adolf Loos, Ernst Mach, Robert Musil, Arthur Schnitzler, Arnold Schönberg e Otto Wagner.

In questa Vienna straordinariamente vivace e così diversa dalla Darmstadt (e anche dalla Strasburgo) conosciuta da Büchner quasi un secolo prima, la vicenda di Franz Woyzeck (ancora per poco intitolata *Woyzeck*) fu dunque messa in scena il 5 maggio 1914 da Arthur Rundt, alla «Residenzbühne», con Albert Steindrück nei panni del protagonista. La critica del tempo accolse con favore la tragedia del povero soldato barbiere, registrando la convinta partecipazione del pubblico alla rappresentazione e sottolineando sia il realismo delle singole scene, sia la straordinaria tragicità del lavoro nel suo complesso.

Ma il dramma di Büchner diventò veramente famoso in tutto il mondo soltanto nella veste che Alban Berg (1885-1935) volle dargli nel corso di un lungo periodo di rielaborazione e composizione iniziatosi nel 1917 e conclusosi nel 1920, con qualche successivo ritocco alla parte musicale nell'aprile del 1921. Dopo aver assistito alla prima viennese del dramma e alla rappresentazione del 14 maggio 1914, Berg decise di usare il testo büchneriano per un'opera lirica. Qualche anno dopo, ricordando la folgorante esperienza di quella rappresentazione, Berg confessava ad Anton Webern, in una ormai famosissima lettera del 19 agosto 1918, di essere stato straordinariamente colpito dal destino di un individuo perseguitato da tutti e dall'espressività senza pari delle singole scene del dramma<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Si veda Ernst Hilmar, *Woyzeck von Alban Berg. Entstehung, erste Erfolge, Repressionen (1914-1935)*, Vienna, Universal Edition, 1975, p. 21.

Il processo di composizione dell'opera fu assai lungo e si fece veramente intenso solo nel '17, con il ritorno della pace. Durante la Prima Guerra Mondiale, Berg era stato chiamato alle armi ed era passato attraverso esperienze che in qualche misura lo avevano fatto sentire più vicino alla condizione del povero soldato. In una lettera alla moglie del 7 agosto 1918, il compositore arrivò perfino a dire che nel personaggio di Wozzeck c'era una parte di sé, almeno quel tanto di sé che, durante gli anni della guerra, si era sentito «legato, malaticcio, impedito, rassegnato, umiliato» e soprattutto alla mercé di persone che detestava<sup>22</sup>.

I critici che danno ampio spazio a questi e ad altri elementi autobiografici non mancano di certo<sup>23</sup>. Ciò che conta, tuttavia, è che all'origine della «folgorazione» di Berg sta la potenza e la modernità di Büchner e quell'insieme di scene e di motivi che sembrava prestarsi così bene, se non alla rielaborazione personale, almeno all'adattamento operistico: tanto più che Berg poteva non solo collegare la spietata critica sociale di Büchner a quella, assai più blanda e un po' confusa, dell'espressionismo, ma anche prevedere che gli elementi apocalittici del dramma sarebbero stati interpretati non già come proiezioni patologiche di Woyzeck, bensì quali indefinite sensazioni di una «fine del mondo» vagamente espressionista.

In un saggio del 1926, Rudolf Schäfke sostiene che Berg usò l'edizione di Paul Landau (1909) come fonte principale della sua riduzione operistica<sup>24</sup>, ma l'esistenza di un estratto di quell'articolo con un'annotazione autografa di Berg vicino al nome di Landau («Gesamtausgabe Franzos») ha indotto molti a ritenere che la fonte primaria del libretto fosse l'edizione in ventisei scene di Karl Emil Franzos (1879). L'indicazione di Berg, che nella sua sostanza ricorre anche altrove, non può tuttavia impedirvi di riconoscere che il compositore viennese seguì l'ordine delle venticinque scene proposte da Landau (1909), il quale rielaborò (anche dal punto di vista ortografico) la fatica del primo curatore del dramma büchneriano, eliminando alcune incongruenze nella successione degli eventi e relegando in una nota (come possibile variante della sedicesima scena) l'episodio dello scontro fisico tra Woyzeck e il Tamburmaggiore<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Helene Berg (cur.), *Alban Berg. Briefe an seine Frau*, Monaco, Langen & Müller, 1965, p. 376.

<sup>23</sup> Si veda, per esempio, Douglas Jarman, *Alban Berg. Wozzeck*, Cambridge, University Press, 1989, pp. 66-68.

<sup>24</sup> Rudolf Schäfke, *Alban Bergs Oper «Wozzeck»*, in «Melos» 5 (1926), pp. 267-283.

<sup>25</sup> Per una dimostrazione si vedano gli schemi di Gerd Ploebisch, *Alban Bergs «Wozzeck». Dramaturgie und musikalischer Aufbau*, Strasburgo e Baden-Baden, Heitz, 1968 e si

Berg annotò un esemplare dell'edizione di Franzos, sperimentò sulla già citata edizione anonima del 1919, e numerò le venticinque scene dell'edizione di Ernst Hardt (Lipsia, Insel, 1921), che si basa sul testo ricostruito da Witkowski (*Woyzeck*, Lipsia, Insel 1920) e su quello pubblicato più tardi da Bergemann (*Woyzeck*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, Lipsia, Insel, 1922). Ma per redigere il suo libretto Berg usò la già citata edizione anonima del 1913 (Georg Büchner, *Woyzeck. Lenze. Zwei Fragmente*, Insel), di cui la Biblioteca Nazionale Austriaca di Vienna (sotto la segnatura «F21 Berg 128») conserva una copia annotata dal compositore. In questo volume ritroviamo (con qualche modifica ortografica) la sequenza scenica proposta da Landau, seguita da una postfazione anonima che contiene anche la scena dello scontro fisico tra Woyzeck e il Tamburmaggiore. Basandosi su questo esemplare, Berg modificò il testo del dramma con un certo numero di aggiustamenti e interventi di vario genere (notevoli, a questo proposito, le indicazioni di regia e di scenografia), ma soprattutto operò diversi tagli: ridusse le ventisei scene (venticinque più la variante della sedicesima)<sup>26</sup> a quindici, suddividendole poi in tre atti di cinque scene ciascuno, secondo quanto registrato sul frontespizio del manoscritto bergiano (che peraltro oscilla tra «oz» e «oy» nel nome del protagonista): «Georg Büchners “Woyzeck” (in der Fassung von Karl Emil Franzos). Oper in drei Akten (15 Szenen) von Alban Berg, Op. 7».

L'intento di Berg era non solo quello di comporre della buona musica, ma anche e soprattutto quello di tradurre il linguaggio drammaturgico di Büchner in un linguaggio musicale appropriato. «Dare al teatro quel che è del teatro»<sup>27</sup> significava insomma creare una musica che non perdesse mai di vista il suo dovere di servire il dramma, così che il compositore fosse in sostanza una sorta di regista ideale impegnato a mettere in scena il testo con mezzi musicali. Prescindendo dalle difficoltà che un compito di que-

---

confronti Peter Petersen, *Alban Berg. Woyzeck. Eine semantische Analyse*, Monaco, edition text u. kritik, 1985.

<sup>26</sup> In una ormai famosa conferenza del 1929, Berg sostiene che le scene del dramma büchneriano sono ventitré. Si veda Alban Berg, «*Woyzeck*»-Vortrag, in Hans Ferdinand Redlich (cur.), *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Vienna, Universal Edition, 1957, p. 312. Il dato si spiega con il fatto che, in un primo tempo, Berg aveva assegnato il no. 6 tanto alla sesta quanto alla settima scena, il no. 12a alla quattordicesima scena e il no. 14 tanto alla sedicesima quanto alla ventiseiesima scena, così che il numero massimo raggiunto in questa prima numerazione di tutte le scene del dramma era 23, che Berg considerava già da tempo il suo «numero fatale».

<sup>27</sup> Alban Berg, *Das «Opernproblem»*, in «*Neue Musik-Zeitung*» 49 (1928) ristampato in Hans Mayer (cur.), *Georg Büchner. Woyzeck*, Francoforte sul Meno, Ullstein, 1963, p. 160.



sto genere comporta nella realizzazione pratica di un'opera lirica basata su un dramma, va subito detto che la critica riconosce, per lo più, che la musica di Berg – caratterizzata da una peculiare tensione espressiva che si sviluppa sul confine tra tonalità e atonalità – possiede almeno una certa «congenialità» con il testo büchneriano ricostruito da Franzos e riproposto da altri dopo di lui<sup>28</sup>. Al di là degli aspetti strettamente tecnici della composizione musicale nei suoi rapporti con il testo teatrale, si può dunque dire che Berg riuscì nel suo intento di comporre una musica che, nel connubio col testo, consente quasi sempre al pubblico di godere di un insieme operistico in cui l'effetto drammatico si combina con quello di fughe e invenzioni, *suite* e sonate, variazioni e passacaglie.

Durante il lavoro di preparazione dell'opera, che fu caratterizzato dall'avanzamento parallelo nella sistemazione del libretto e nella composizione musicale, ci furono almeno due momenti di crisi, per così dire, che costrinsero Berg a riflettere. Il primo si ebbe quando, all'inizio del 1917, Arnold Schönberg gli rimproverò di aver scelto un testo troppo «basso» e lo consigliò di occuparsi «piuttosto di angeli che di attendenti»<sup>29</sup>. Ma il timore reverenziale nei confronti del maestro non impedì all'allievo di superare rapidamente un breve periodo di incertezza e di riprendere a lavorare al *Wozzeck* già nell'estate dello stesso anno.

Il secondo momento di crisi arrivò con la lettura di un saggio di Georg Witkowski (*Büchners «Wozzeck»*, 1919) e con lo studio di una nuova edizione critica, condotta sui manoscritti dallo stesso Witkowski (Lipsia, Insel, 1920). Accostandosi a queste novità nell'ultima fase della sua composizione, Berg si trovò di fronte agli errori e alle manipolazioni di Franzos. Grazie a un articolo di Hugo Bieber (*Wozzeck und Woyzeck*, 1914), il compositore sapeva già da tempo che la grafia «Wozzeck» era dovuta a un errore di lettura facilmente spiegabile, che peraltro si perpetuava nelle edizioni contemporanee. Ma ora Berg scopriva che il testo proposto da Franzos doveva essere considerato, per dirla con Witkowski, una «copia scadente» dell'originale e che, tra l'altro, il soldato barbiere non annega nello stagno. Certo, a quel tempo Berg non poteva sapere che nella sua ricostruzione Werner R. Lehmann (1967) avrebbe addirittura previsto la ri-

---

<sup>28</sup> Bo Ullman, *Produktive Rezeption ohne Mißverständnis. Zur Büchner-Deutung Alban Bergs im «Wozzeck»*, in Ludwig Fischer (cur.), *Zeitgenosse Büchner*, Stoccarda, Klett-Cotta, 1979, p. 19, parla addirittura di «fedeltà» al testo büchneriano così come è stato ricostruito oggi, per quanto possibile, nella sua autenticità.

<sup>29</sup> Citato da Frank Schneider, *Eine Suite für Berg*, in «Musik und Gesellschaft» 1985, no. 1, p. 83.

comparsa di Woyzeck (con il figlioletto e l'Idiota) dopo l'ultima scena dello stagno. Ma ebbe comunque di che pensare e certamente apportò qualche piccolo ritocco al testo<sup>30</sup>, senza peraltro modificare l'impianto generale del suo libretto. Quanto al titolo, non sembra azzardato ipotizzare che Berg abbia voluto mantenere quello tramandato dalle fonti di cui si era servito e alle quali esplicitamente si richiama con il nome di Karl Emil Franzos.

L'opera andò in scena per la prima volta allo «Staatstheater» di Berlino sotto la direzione di Erich Kleiber il 14 dicembre 1925. Da quel momento, il soldato barbiere sarebbe stato *Wozzeck* per gli amanti della lirica, ma *Woyzeck* per gli appassionati di teatro. Mentre gli studi testuali andavano gradualmente ricostruendo, per quanto possibile, i frammenti büchneriani – famosa (ma ormai superata) è, a questo proposito, l'edizione di Fritz Bergemann, uscita nel 1922 –, l'impianto ricostruito da Franzos nel lontano 1879, riordinato da Landau nel 1909 e semplificato da Berg sul finire del «decennio espressionista», si diffuse nel mondo (soprattutto dopo il 1933) nella sua veste operistica, in un complesso unitario di parola e musica che venne ben presto salutato come una delle più grandi opere del Novecento, o addirittura come la più grande, oppure come la più moderna e la più adatta a rappresentare il concetto stesso di avanguardia. Nei giudizi meno generici si è anche parlato di capolavoro espressionista, ma negli studi più recenti si tende a mettere l'accento sulla presenza di un sincretismo che deve molto anche al secessionismo viennese, al simbolismo, al modernismo e anche al neoclassicismo dell'epoca. Quest'ultimo appare particolarmente evidente nella scelta di una struttura «aristotelica» per il libretto, un'articolazione ben diversa da quella del «dramma a stazioni» cara agli espressionisti e senza dubbio più vicina all'insieme incompiuto delle scene büchneriane. Non a caso, in una conferenza del 1929, lo stesso Berg sostiene di aver cercato di ottenere non solo «unità e compiutezza musicale», ma anche «unità d'azione» e «compiutezza drammatica» grazie alla suddivisione del materiale in tre atti, che, secondo il compositore, corrispondono ai momenti fondamentali del libretto: l'esposizione, la peripezia e la catastrofe<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Così, per es., le parole «Das Weib ist heiß! ist heiß! heiß!» (pronunciate da Woyzeck mentre guarda Marie e il Tamburmaggiore che ballano nel cortile dell'osteria, L II, 4), sono presenti nell'edizione di Witkowski, ma non nella ricostruzione di Franzos ripresa da Landau. Si veda George Perle, *Wozzeck. Ein zweiter Blick auf das Libretto*, in «Neue Zeitschrift für Musik» 129 (1968), p. 220.

<sup>31</sup> Alban Berg, «*Wozzeck*»-Vortrag, in Hans Ferdinand Redlich (cur.), *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Vienna, Universal Edition, 1957, p. 312.

Il *Wozzeck* segnò l'inizio della vera fortuna di Alban Berg e di un successo che il compositore cercò inutilmente di ripetere adattando, nell'opera incompiuta *Lulu*, i due drammi *Lo spirito della terra* (*Der Erdgeist*, 1895) e *Il vaso di Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1902), che lo stesso Frank Wedekind aveva già riunito sotto il nome dell'infantile e animalesca protagonista (*Lulu*, 1913). Quanto al giudizio di merito sul *Wozzeck*, esso deve essere lasciato, com'è giusto che sia, ai musicologi: a coloro che ne lodano la grandezza senza pari nel panorama della modernità<sup>32</sup>, così come a coloro che deplorano il carattere erudito, artificioso, in qualche modo alessandrino, della partitura e parlano di tentativo di scrivere «musica sulla musica»<sup>33</sup>.

Ci sia tuttavia consentito di respingere la tesi di chi, come Peter Petersen, vorrebbe stabilire una presunta superiorità estetica del *Wozzeck* bergghiano rispetto al *Wozzeck* di Büchner facendo leva sulla «compiutezza» formale del primo (già sottolineata da un famoso allievo di Berg, Theodor W. Adorno)<sup>34</sup>, e su quell'«esplicito carattere di opera d'arte» che nel lavoro bergghiano sarebbe presente «in misura incomparabilmente superiore» rispetto al dramma di Büchner, sia pure considerato «nella forma definitiva» che i frammenti tramandatici avrebbero potuto assumere<sup>35</sup>! A una simile concezione dell'arte si potrebbe contrapporre l'asserzione di chi, come Jost Hermand, nega la possibilità di comporre un'opera lirica sulla «povera gente»<sup>36</sup>. Ma la citazione servirebbe soltanto a mostrare un altro giudizio estremo, che in sostanza nega non solo all'opera lirica, ma anche al teatro e ad altre forme dell'espressione artistica la possibilità di affrontare, in qualsiasi epoca, il mondo dei diseredati.

### 3. Il «Wozzeck» di Büchner e il libretto di Berg

Trovandosi di fronte a un testo letterario che, almeno nella ricostruzione di Franzos (modificata da Landau), può essere considerato com-

<sup>32</sup> Si veda, tra i tanti, Monika Mann, *Anlässlich einer Aufführung des «Wozzeck»*, in «Musik der Zeit», 1954, no. 6, p. 34.

<sup>33</sup> Così Reinhard Schulz, *Bergs Ausweg aus dem Dilemma*, in Attila Csampai und Dietmar Holland (cur.), *Alban Berg. Wozzeck. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek, Rowohlt, 1985, p. 249.

<sup>34</sup> Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Vienna, Verlag E. Lafite – Österreichischer Bundesverlag, 1968, p. 92.

<sup>35</sup> Peter Petersen, *Alban Berg. Wozzeck. Eine semantische Analyse*, Monaco, edition text u. kritik, 1985, p. 280.

<sup>36</sup> Jost Hermand, *Tiefste Elend – höchste Kunst. Alban Bergs «Wozzeck»*, in Henri Poschmann e Christine Malende (cur.), *Wege zu Georg Büchner*, Berlino, Lang, 1992, p. 325.

piuto, Alban Berg non cercò di ricavarne un libretto che costituisse un lavoro nuovo e autonomo rispetto al modello. La sua elaborazione testuale si configura piuttosto come una ricezione critico-produttiva del *Woyzeck* e, dunque, come interpretazione del dramma büchneriano, così come veniva tramandato nella scia della sua prima e discutibilissima edizione.

Ora, i tre punti più controversi della critica büchneriana riguardano la chiave interpretativa del dramma nel suo insieme, la scelta e la sequenza delle scene manoscritte e il «finale» che Büchner avrebbe voluto dare al suo lavoro. Queste ultime due questioni rivestono un carattere eminentemente testuale ma, data la frammentarietà degli originali, sono inevitabilmente legate – almeno per alcuni – alle premesse interpretative e, per così dire, ideologiche di chi si accosta al *Woyzeck*.

Nel caso di Berg i problemi filologici della critica büchneriana sono praticamente inesistenti, visto che il compositore si affidò alla ricostruzione di Franzos e alla rielaborazione di Landau senza essere costretto ad affrontare concretamente il problema dell'autenticità testuale. La riduzione del dramma a libretto operistico pone tuttavia la questione della chiave interpretativa usata da Berg nel suo lungo e faticoso tentativo di ottenere una vera e propria simbiosi fra testo teatrale e composizione musicale. Come in ogni lettura critica o produttiva del *Woyzeck* e – più in generale – delle opere büchneriane, c'è sempre chi si domanda: lettura «eternizzante» o lettura «storica»? In altre parole: la riduzione di Berg favorisce chi vede in Büchner soltanto la disperata rassegnazione a una sciagurata e immutabile condizione umana, oppure si colloca dalla parte di chi legge nelle opere del drammaturgo assiano soltanto la denuncia delle cause economico-sociali che producono la particolare condizione di Woyzeck?

Pur essendo posta di frequente, la domanda appare del tutto fuori luogo, almeno per chi riconosce in Büchner non solo il pensatore, ma anche il poeta: il pensatore nutrito con le idee politiche più rivoluzionarie del suo tempo è convinto che la condizione dell'individuo sia determinata da cause esterne e che le ingiustizie sociali abbiano cause economiche ben precise; il grande poeta sa sempre cogliere nella situazione concreta e, quindi, «storica» dei suoi personaggi la condizione umana in sé e per sé, vissuta dall'individuo anche come realtà assoluta e dunque «astorica».

Se la pretesa di imporre una lettura «eternizzante» contrapposta a una lettura «storica» (o viceversa) è assolutamente ingiusta per il *Woyzeck* di Büchner, essa lo è, naturalmente, anche per il *Woyzeck* di Berg. Ciò detto, resta da considerare se la riduzione operistica produca conseguenze che in qualche misura alterino i rapporti tra elementi storico-realistici ed elementi metafisico-esistenziali riscontrabili nell'insieme del testo teatrale che

Alban Berg ebbe in un primo tempo a sua disposizione e su cui decise sostanzialmente di basarsi anche dopo l'uscita di edizioni più aggiornate.

Dall'edizione di Paul Landau (1909), che aveva ridotto a 25 le 26 scene ricostruite da Karl Emil Franzos (1879), Berg ricavò l'ordine delle sue 15 scene e non ebbe, quindi, alcun bisogno (come abbiamo già visto) di modificare la sequenza proposta da Franzos. Per il primo atto Berg riprese le prime quattro scene di Landau, alle quali aggiunse la settima. La prima, in cui Wozzeck sbarba il Capitano, presenta la condizione socio-economica del soldato e una caratterizzazione del suo superiore. Nella seconda, in cui Wozzeck e Andres tagliano bacchette tra i cespugli, il vaneggiare del protagonista emerge come evidente tentativo di dare un senso ai fenomeni e ai «segni» del mondo circostante. Nella terza, Marie guarda passare la banda militare, ammira il Tamburmaggiore, viene chiamata «Signora Verginella» da Margret (una vicina di casa)<sup>37</sup>, si consola con il figlioletto illegittimo e teme per la salute mentale di Wozzeck. Nella quarta, il Dottore rimprovera a Wozzeck di aver vanificato l'esperimento della dieta di fagioli e attribuisce al soldato (che ha ricominciato a vaneggiare) una bella aberrazione mentale<sup>38</sup>. Nella quinta scena (la settima di Landau), Marie si lascia sedurre dal Tamburmaggiore.

Sorvolando su alcuni tagli minori nella prima scena e su qualche ritocco nella seconda e nella terza, bisogna dire che la quarta contiene un intervento piuttosto infelice. Il Dottore sostiene che Wozzeck ha vanificato l'esperimento della dieta di fagioli tossendo violentemente per strada, quasi che fosse un cane che abbaia. In Büchner, la dieta è di piselli e l'esperimento (l'analisi dell'urina) risulta compromessa dal fatto che Woyzeck, poco prima di presentarsi al Dottore, «ha pisciato per strada, ha pisciato contro il muro, come un cane»<sup>39</sup>. Il che è, nel contesto del dramma, tanto logico quanto volutamente grottesco, mentre la tosse violenta della stesura berghiana risulta pressoché priva di significato e di effetto – con buona pace degli studiosi che scoprono (qui come in altre modifiche del compositore tormentato dall'asma) l'elemento autobiografico<sup>40</sup>.

La soppressione della visita alla fiera del paese – vale a dire della quinta e sesta scena dell'edizione di Landau (il quale aveva già ridotto e modifi-

<sup>37</sup> L. I, 3: «Was Sie, Sie «Frau Jungfer»».

<sup>38</sup> L. I, 4: «Wozzeck, Er kommt ins Narrenhaus. Er hat eine schöne fixe Idee, eine köstliche aberratio mentalis partialis, zweite Spezies! Sehr schön ausgebildet».

<sup>39</sup> WuB 167 (Doktor): «Ich hab's gesehen Woyzeck; er hat auf die Straß gepißt, an die Wand gepißt wie ein Hund».

<sup>40</sup> La lunga serie comincia con Kurt Blaukopf, *Autobiographische Elemente in Alban Bergs «Wozzeck»*, in «Österreichische Musikzeitschrift» 9 (1954), pp. 155-158.

cato il cosiddetto «complesso della fiera») – è abbastanza comprensibile nell'economia del libretto berghiano (che qui, peraltro, segue la messa in scena della prima viennese del dramma büchneriano)<sup>41</sup>, ma fa svanire uno sfondo che, per Büchner, non è solo la festa paesana, bensì l'universo di Woyzeck e di coloro che lo sfruttano e lo deridono: un mondo che, nella sua ricorrente ambiguità, confonde inesorabilmente tragico e grottesco; un mondo in cui l'animale (la «creatura») ha una «bestialità intelligente» e l'uomo è «bestialmente stupido», in cui la scimmia ammaestrata «è già un soldato» e rappresenta «il gradino più basso della razza umana», in cui il cavallo ammaestrato (per Landau si tratta di un asino) non è «un individuo stupido come una bestia», ma «una persona», «un vero uomo nella sua animalità», certamente «una bestia», ma una bestia che «è ancora tutta natura» e da cui si può sempre imparare<sup>42</sup>.

Anche l'eliminazione della lezione del Dottore a un gruppo di studenti (l'ottava scena dell'edizione di Landau) risponde all'esigenza di accentuare la «linearità dell'azione» e di ridurre a cinque il numero delle unità in ogni atto. Ma la scena è tutt'altro che secondaria, perché si riallaccia, esplicitandone la portata, ai motivi già introdotti con la visita medica a Woyzeck e a quelli, presenti solo nel dramma, già emersi con la visita alla fiera. Il Dottore, infatti, riprende il discorso della dieta di legumi con un tono che potrebbe essere benissimo quello dell'imbonitore della fiera e davanti a un uditorio che ascolta le sue parole con l'attenzione di un pubblico molto curioso. Qui la «creatura» ammaestrata non è più un animale, ma lo stesso Woyzeck, ormai sfinito dalla dieta impostagli. Il Dottore invita il poveretto a mostrare il suo modo peculiare di muovere le orecchie, lo apostrofa con la parola «bestia» e parla di stadio intermedio, di transizione dall'uomo all'asino<sup>43</sup>. L'ambiguità che dominava le parole dell'imbonitore della fiera si risolve così in una denuncia esplicita, ma pur sempre grottesca, della tragica condizione sociale di Woyzeck.

<sup>41</sup> Nella locandina della rappresentazione mancano proprio l'imbonitore e il saltimbanco.

<sup>42</sup> WuB 162 (Ausrufer): «Meine Herren! Meine Herren! Sehen Sie die Kreatur [...] eine ganz vernünftige Viehigkeit, ist kein viehdummes Individuum wie viel Person, das verehrliche Publikum abgerechnet. [...] Der Aff ist schon ein Soldat, s' ist noch nit viel, un-terst Stuf von menschliche Geschlecht». WuB 163 (Marktschreier): «Ja das ist kei viehdummes Individuum, das ist eine Person. Ein Mensch, ein tierisch Mensch und doch ei Vieh, ei bête. [...] Sehn Sie das Vieh ist noch Natur, unideale Natur! Lern Sie bei ihm».

<sup>43</sup> WuB 175 (Doktor): «[...] à propos, Woyzeck, beweg den Herrn doch einmal die Ohren, ich hab es Ihnen schon zeigen wollen. [...] Bestie, soll ich dir die Ohren bewegen [...] So meine Herrn, das sind so Übergänge zum Esel».

Per le prime quattro unità del secondo atto Berg riprese da Landau la nona, la decima, l'undicesima e la tredicesima scena, ritoccando qua e là e tralasciando qualche battuta. Dalla quindicesima, dalla sedicesima e da una variante di quest'ultima, Berg ricavò la sua quinta unità. Nella prima scena del secondo atto emerge il sospetto momentaneo di Woyzeck quando vede gli orecchini di Marie, che finirà col sentirsi una «mala femmina»<sup>44</sup>. Nella seconda viene approfondita la caratterizzazione del Capitano e del Dottore, che poi tormentano Woyzeck e alludono chiaramente all'infedeltà di Marie. Nella terza, Woyzeck accusa Marie, che reagisce sfacciatamente. Nella quarta, Woyzeck vede Marie e il Tamburmaggiore che ballano nel cortile dell'osteria e viene avvicinato dall'Idiota. Nella quinta, ambientata nella stanza del corpo di guardia della caserma, Woyzeck parla ad Andres della danza e delle voci che lo tormentano, dell'immagine di un coltello che lo ossessiona (dalla quindicesima scena di Landau); il Tamburmaggiore si vanta di aver conquistato Marie (dalla sedicesima scena di Landau); Woyzeck è costretto a battersi con il Tamburmaggiore e viene sopraffatto (da una variante della sedicesima scena, riportata da Landau in una nota).

La quinta scena del secondo atto riunisce non solo tre diversi momenti del dramma (gli incubi di Woyzeck, le vanterie del Tamburmaggiore e lo scontro fisico tra i due rivali), ma anche i diversi luoghi dell'azione drammatica delle tre unità (due scene e una variante) riportate da Landau: la caserma, il cortile della caserma e l'osteria. L'operazione può considerarsi abbastanza ben riuscita, soprattutto se si considera l'ottica «aristotelica» adottata da Berg nel preparare il libretto. Ma l'omissione della dodicesima scena dell'edizione di Landau (Woyzeck ed Andres nel locale del corpo di guardia) priva l'opera berghiana di un momento non secondario nello sviluppo della vicenda interiore di Woyzeck, nella cui mente si agitano già le immagini e le sensazioni che lo sconvolgeranno quando vedrà Marie e il Tamburmaggiore dalla finestra dell'osteria. La mancanza della quattordicesima scena (di notte, in aperta campagna, Woyzeck è ossessionato dalla musica e dalle voci) risulta invece meno appariscente, perché le allucinazioni del povero soldato sono ben rappresentate nell'agitatissima notte in caserma.

Ma se il secondo atto del libretto contiene qualcosa in meno rispetto all'edizione di Landau (e anche in confronto a edizioni più recenti), bisogna dire che il testo berghiano conserva almeno due passi di grande effetto drammatico presenti nell'edizione di Landau ma non accolte in edizioni a noi più vicine. Il primo di questi passi, apparentemente scartato da Büch-

---

<sup>44</sup> L II, 1: «Ich bin doch ein schlecht Mensch. Ich könnt mich erstechen».

ner in vista della stesura definitiva, si trova nella terza scena del secondo atto. Nelle edizioni moderne (per es. in quella di Lehmann) la corrispondente unità scenica si conclude là dove Marie ribatte sfacciatamente alle accuse di Woyzeck con un «E quand'anche!»<sup>45</sup>. Nel libretto, invece, c'è ancora uno scambio di battute da cui emerge, con un certo anticipo, il motivo del coltello:

WOZZECK           *(si scaglia su di lei, urlando)* Femmina!  
 MARIE               Non mi toccare!  
 WOZZECK           *(abbassa lentamente la mano alzata)*  
 MARIE               Meglio un coltello in corpo che una mano alzata  
                           su di me.  
                           *(andandosene)* Non l'ha osato mio padre quando  
                           avevo dieci anni ... *(scompare nella casa)*  
 WOZZECK           *(la segue con lo sguardo fisso)* «Meglio un coltello ...»  
                           *(bisbigliando timidamente)* L'uomo è un abisso, si han-  
                           no le vertigini a guardar giù ... *(andandosene)* ho le  
                           vertigini ... *(esce)*<sup>46</sup>

E quest'ultima battuta non è certo di poco conto, perché almeno in parte riguarda la tanto discussa «dimensione esistenziale» che qualcuno vorrebbe cancellare dalle opere di Büchner con la stessa facilità con cui il drammaturgo sembra aver eliminato questo passo. Ma la presenza della «dimensione esistenziale» in Büchner non dipende certo da una sola battuta, perché si materializza in ogni suo scritto, perfino in quelli scientifici e politici. Quanto al caso specifico, sarà utile ricordare la domanda che il drammaturgo stesso si pone in una lettera alla fidanzata, scritta il 10 marzo del 1834: «Che cos'è ciò che in noi mente, assassina, ruba?»<sup>47</sup>. Si tratta di una riflessione che lo perseguita e lo spaventa («Non voglio approfondire questo pensiero», dice ancora Büchner)<sup>48</sup> e che lo induce a mettere in bocca a Danton una domanda del tutto simile: «Che cos'è che in noi putaneggia, mente, ruba e assassina?»<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> WuB 167: «Und wenn auch».

<sup>46</sup> L II, 3: «WOZZECK *(geht auf sie los, schreiend)*: Mensch! / MARIE: Rühr' mich nicht an! / WOZZECK *(läßt langsam die erhobene Hand sinken)* / MARIE: Lieber ein Messer in den Leib, als eine Hand auf mich. *(im Abgehen)* Mein Vater hats nicht gewagt, wie ich zehn Jahr alt war ... *(ins Haus ab)* / WOZZECK *(sieht ihr starr nach)*: "Lieber ein Messer ...?" *(sheu flüsternd)* Der Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt Einem, wenn man hinunterschaut ... *(im Abgehen)* mich schwindelt ... *(ab)*».

<sup>47</sup> WuB 256: «Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?».

<sup>48</sup> WuB 256: «Ich mag dem Gedanken nicht weiter nachgehen».

<sup>49</sup> WuB 37: «Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?».



Perfino Wozzeck, che (nonostante la battuta del Dottore nella quarta scena del primo atto) non ha certo il tempo di «filosofeggiare», perfino Wozzeck, che sente dentro di sé l'irresistibile impulso all'assassinio, sa vedere al di là del suo caso concreto. Se nella seconda scena del primo atto il mondo che lo circonda gli sembra un insieme di simboli misteriosi e terrificanti, nella terza scena del secondo atto anche l'uomo gli si presenta come un'entità imperscrutabile e spaventosa, e non più come semplice rappresentante di una società in cui la gente povera e «immorale» si contrappone ai signori ricchi e «virtuosi» (si veda la prima scena del libretto).

L'altro passo di grande effetto drammatico non accolto in edizioni a noi più vicine si trova nella quarta scena del secondo atto, che Berg derivò dalla tredicesima di Landau introducendo qualche piccolo cambiamento, per esempio sostituendo Andres a un anonimo soldato che parla con Wozzeck. Verso la fine di questa scena (che nelle ricostruzioni recenti è assai più breve) l'Idiota si avvicina a Wozzeck e, mentre i musicanti dell'osteria cominciano ad accordare i loro strumenti, riprende il ritornello dei garzoni e dei soldati («Allegra è la caccia ...»)<sup>50</sup> per poi sviluppare la sua maliziosa allusione:

L'IDIOTA           *(vicinissimo a Wozzeck):* Allegra, allegra ...  
 WOZZECK           *(all'inizio non bada all'Idiota)*  
                           *Cessa l'accordatura degli strumenti dell'orchestrina*

L'IDIOTA           *(maliziosamente):* ma c'è odore –  
 WOZZECK           Idiota, cosa vuoi?

L'IDIOTA           Io odoro, odoro sangue!  
 WOZZECK           Sangue? – Sangue, sangue!

*A questo punto comincia il valzer dell'orchestrina. I garzoni, le ragazze e i soldati (tra loro Marie e il Tamburmaggiore) ricominciano a ballare.*

WOZZECK           Mi diventa tutto rosso davanti agli occhi. Per me è  
                           come se si rotolassero tutti l'uno sull'altro ...<sup>51</sup>

La scena si chiude con questo scambio di battute, che contribuiscono a

<sup>50</sup> L II, 4: «Ja lustig ist die Jägerin».

<sup>51</sup> L II, 4: «DER NARR (*ganz nahe bei Wozzeck*): Lustig, lustig, ... / WOZZECK (*beachtet den Narren anfangs nicht*) / *Das Stimmen der Instrumente der Wirtshausmusik ist beendet.* / DER NARR (*listig*): aber es riecht – / WOZZECK: Narr, was willst Du? / DER NARR: Ich riech, ich riech Blut! / WOZZECK: Blut? – Blut, Blut! / *In diesem Augenblick setzt der Walzer der Wirtshausmusik ein. Die Burschen, Mägde und Soldaten (unter ihnen Marie und der Tambourmajor) beginnen wieder zu tanzen.* / WOZZECK: Mir wird rot vor den Augen. Mir ist, als wälzten sie sich alle übereinander ...».

esasperare l'atmosfera di cupa e tesa premonizione che, a questo punto, caratterizza ormai lo svolgimento dell'opera. Si noterà che il passo, dominato dalla parola sangue e dal colore rosso, si inserisce, con notevole effetto drammatico, tra la terza scena (da cui emerge, come abbiamo visto, il motivo del coltello) e la quinta, in cui l'immagine di un coltello (presente anche nelle edizioni moderne) ossessiona il soldato barbiere:

WOZZECK            E in mezzo c'è sempre un luccichio davanti agli  
occhi, come un coltello, come un grosso coltello<sup>52</sup>!

Per la prima unità del terzo atto Berg riprese la diciassettesima di Landau, nella quale inserì anche l'inizio della fiaba (o «antifiaba») contenuta nella diciannovesima, che altrimenti sfruttò solo per la cantilena dei bambini nella quinta e ultima scena. Per il resto, Berg usò la ventunesima, la ventiduesima, la ventitreesima e la ventiquattresima scena di Landau, operando cambiamenti di vario genere e tralasciando qualche battuta.

Nella prima scena del terzo atto Marie, tormentata dalla colpa, legge la storia di Maria Maddalena e comincia a raccontare una fiaba al figlioletto. Nella seconda, Wozzeck uccide Marie presso lo stagno, mentre si fa buio e la luna si leva, rossa, contro il cielo. Nella terza, Wozzeck cerca di dimenticare, bevendo e intrattenendosi con Margret, ma deve fuggire quando la donna si accorge del sangue che gli ha macchiato la mano e il gomito. Nella quarta, Wozzeck ritrova il coltello, lo lancia nello stagno, e cerca di recuperarlo per gettarlo più lontano; e mentre il Capitano trascina via il Dottore (incuriosito dai rumori provenienti dallo stagno), il soldato barbiere annega in un'acqua che ormai gli sembra sangue. Nella quinta scena, infine, i bambini giocano nel sole e uno di loro avverte il figlioletto di Marie che sua madre è morta; il piccolo sembra non capire il vero significato di quel messaggio, ma quando si accorge che gli altri sono corsi via per vedere il corpo di Marie, esita un attimo e poi li segue verso lo stagno, sempre cavalcando il suo cavalluccio di legno. Si noti che l'uscita di scena del bambino, prima che il sipario cali sul palcoscenico vuoto, diventa impossibile o ridicola se, come spesso accade, la regia preferisce usare un cavalluccio a dondolo invece della classica e praticissima testa di cavallo infilata in un bastone (nell'originale: «Steckenpferd»).

La sostituzione operata nella terza scena, in cui Margret prende il posto di Käte ed altre figure minori, risponde al criterio di economizzare sul numero dei personaggi, un criterio che troviamo applicato anche nella

---

<sup>52</sup> L II, 5: «Und dazwischen blitzt es immer vor den Augen wie ein Messer, wie ein breites Messer!».

quarta, là dove Berg preferì affidare le battute finali al Dottore e al Capitano piuttosto che a due anonimi passanti. Il risultato (forse non voluto), è che Margret, la vicina di casa che nella terza scena del primo atto ha ironizzato sulla virtù di Marie, viene qui associata alle prostitute della taverna, mentre i due grotteschi tormentatori di Wozzeck vengono in qualche misura coinvolti nella morte del barbiere soldato. Ma i cambiamenti più importanti derivano, anche in questo atto, dalle omissioni di intere scene rispetto all'originale.

Nella sua biografia di Alban Berg<sup>53</sup>, Willi Reich sostiene che Berg finì col rimpiangere di aver dovuto tralasciare la diciottesima scena di Landau. E in effetti l'eliminazione dello scambio di battute tra Woyzeck, che deve rinunciare all'acquisto di una pistola (perché troppo cara), e l'ebreo, che gli offre un coltello per due soldi, priva l'opera di una nuova e potente sottolineatura: per la povera gente anche la morte deve essere «economica»<sup>54</sup>. Altrove restano, per fortuna, battute quali: «La gente come noi è infelice in questo mondo, e anche in quell'altro. Se andassimo in cielo, io credo, dovremmo aiutare a fare i tuoni!»<sup>55</sup> e «Nient'altro che lavoro in questo mondo; sudore perfino nel sonno!»<sup>56</sup>.

Un taglio di un certo rilievo deriva anche dall'eliminazione della ventesima scena di Landau, in cui Woyzeck regala un indumento ad Andres e tira le somme della sua misera esistenza dopo la perdita dell'amore di Marie. Si tratta di un momento di grande effetto drammatico, perché tutto ciò che Woyzeck può considerare suo si riduce all'attestazione dei suoi dati anagrafici e di servizio e all'insieme dei suoi piccoli oggetti personali, tutti collegati con la madre e la sorella – nessuno con Marie.

Berg eliminò anche la venticinquesima scena di Landau, che conteneva la famosa battuta «Un bell'omicidio, [...] uno così non lo abbiamo avuto da tanto tempo»<sup>57</sup>. Oggi questa brevissima scena, che introduce nella vicenda l'autorità giudiziaria, viene usata da qualcuno (per es. da Müller-Seidel, 1964) come una specie di finale provvisorio che segnala una possibile continuazione del dramma, quasi che il soldato barbiere di Büchner dovesse affrontare – al pari del Woyzeck delle fonti storiche – un lungo processo e la condanna a morte. Nell'edizione di Landau, che seguiva Franzos nel far

<sup>53</sup> Willi Reich, *Alban Berg. Leben und Werk*, Zurigo, Atlantis, 1963, p. 110.

<sup>54</sup> WuB 173 (Jud): «Er soll nen ökonomischen Tod haben».

<sup>55</sup> L I, 1 (Wozzeck): «Ich glaub', wenn wir in den Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen!».

<sup>56</sup> L II, 1 (Wozzeck): «Nichts als Arbeit unter der Sonne, sogar Schweiß im Schlaf».

<sup>57</sup> WuB 179 (Gerichtsdienner): «Ein guter Mord, ein echter Mord, ein schöner Mord, so schön als man ihn nur verlangen tun kann, wir haben schon lange so kein gehabt».

annegare il protagonista nello stagno, il passo aveva invece la funzione di ribadire, con una sorta di epilogo feroce, l'indifferenza e il cinismo del mondo di fronte alla tragedia di Wozzeck e Marie.

Ma la perdita più grande deriva dal fatto che, nella prima scena, Berg sostituì il frammento di fiaba che (secondo Landau) Marie comincia a raccontare al figlioletto, non già con tutta la fiaba (o «antifiaba») che la nonna propone ai bambini nella scena diciannovesima, bensì soltanto con l'inizio di quella terribile narrazione, un passo che tutti i curatori (spesso loro malgrado) hanno dovuto conservare per intero come parte integrante della sequenza büchneriana. È pur vero che Berg sfruttò, per il suo finale, la scena inventata di sana pianta da Franzos e ripresa poi da Landau. Ma i bambini che giocano nel sole, la crudele e innocente battuta di uno di loro («Ehi, tu! Tua madre è morta!»)<sup>58</sup> e l'incapacità di comprendere mostrata dal figlioletto di Marie non possono raggiungere la potenza espressiva della fiaba della nonna.

Né va dimenticato che la spaventosa solitudine dell'«antifiaba» büchneriana riguarda il destino di tutte le vittime della vicenda: non solo l'innocente figlio illegittimo, ma anche Woyzeck, che – sia pure inconsapevolmente – ha sempre cercato un mondo diverso, e Marie, che nel cercarlo ha distrutto quello che aveva. Perché la spietata desolazione cosmica che si palesa agli occhi del povero orfanello nella fiaba della nonna rappresenta anche la disperata solitudine dell'adulto che cerca, inutilmente, una qualsiasi via di scampo. Neppure il sogno, all'inizio promettente, sembra qui offrire una prospettiva di salvezza. Il bambino lascia la terra deserta e inospitale solo per accorgersi, una volta raggiunto il cielo, che la luna è un pezzo di legno marcio, il sole un girasole appassito e le stelle moscerini color dell'oro, ma tutti infilzati sulle spine di un arbusto, in attesa di essere beccati, con innocente crudeltà, da un uccellino che ne ha fatto provvista. Così, per l'adulto che si sveglia, come per il bambino che ritorna dalla «fiabescia» avventura celeste, la terra non è altro che «una pignatta rovesciata»<sup>59</sup>, su cui non resta che sedersi e piangere.

#### 4. Conclusioni

Per sostenere che il *Wozzeck* di Berg resta sostanzialmente fedele al testo büchneriano così come ricostruito da Franzos (e riordinato da Landau)

<sup>58</sup> L III, 5: «Du Dein Mutter ist tot!».

<sup>59</sup> WuB 176 (Großmutter): «Und wie's wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter Hafen und war ganz allein und da hat sich's hingesetzt und geweint und da sitzt es noch und ist ganz allein».

si seguono, da sempre, due diverse linee interpretative. La prima attribuisce tutta la potenza del dramma di Büchner alla dimensione metafisico-esistenziale che lo caratterizza e che sarebbe preservata anche nell'opera bergiana; la seconda vede nel dramma soltanto la critica sociale o la carica rivoluzionaria e ne riconosce i segni inconfondibili anche nell'opera lirica.

Ora, la riduzione di Berg comporta, come abbiamo visto, la perdita sia di elementi storico-realistici sia di elementi metafisico-esistenziali. L'interprete «eternista» è portato a lamentare soltanto la soppressione della fiaba (o «antifiaba») della nonna nella sua parte più significativa, mentre il critico di scuola «storica» (i termini, ormai, sono questi), si rammaricherà, per esempio, per l'eliminazione della scena in cui il Dottore impartisce una lezione a un gruppo di studenti, un passo da cui emerge in maniera particolarmente cruda la tragica condizione sociale del soldato barbiere.

Se aggiungessimo a quest'ultima modifica la scomparsa della scena in cui il protagonista acquista il coltello (per la povera gente anche la morte deve essere «economica!»), forse potremmo dire che, nella riduzione, gli elementi storico-realistici hanno sofferto più di quelli metafisico-esistenziali. Ma in realtà un bilancio con queste «voci» è pressoché impossibile, soprattutto se si considerano le diversità dell'impianto complessivo delle scene e dei vari aggiustamenti all'interno di queste, così come le inevitabili differenze nella «resa» dei due generi: dramma da un lato e opera lirica dall'altro.

Una cosa però è certa: nessuno potrà negare la presenza, anche nel *Wozzeck* di Berg, tanto di elementi metafisico-esistenziali, quanto di elementi storico-realistici, entrambi dotati di una notevole potenza espressiva. Chi volesse dare peso eccessivo ai primi si troverebbe a fare i conti con numerose battute di Wozzeck e Marie, tutte riassumibili, per brevità, nella ripetuta caratterizzazione «Noi, povera gente ...»<sup>60</sup>, che dalla prima scena in poi diventa, nello spartito di Berg, un vero e proprio motivo conduttore. Chi volesse soffermarsi esclusivamente sugli elementi storico-realistici dovrebbe riandare a battute quali «L'uomo è un abisso, si hanno le vertigini a guardar giù»<sup>61</sup> oppure «Ci si potrebbe divertire a impiccarsi! Allora si saprebbe cosa ci tocca!»<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> L I, 1: «Wir arme Leut!».

<sup>61</sup> L II, 3 (Wozzeck): «Der Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt Einem, wenn man hinunterschaut».

<sup>62</sup> L II, 2 (Wozzeck): «Gott im Himmel! Man könnte Lust bekommen, sich aufzuhängen! Dann wüßte man, woran man ist!».

Chi vede soltanto gli elementi storico-realistici dovrebbe anche riconsiderare il finale dell'opera. La scena in cui i bambini giocano nel sole si ricollega infatti ai significati e alle implicazioni della fiaba che Marie comincia a raccontare al figlioletto nella prima scena del terzo atto e che, nella continuazione büchneriana, rappresenta l'impossibilità di sfuggire alla smisurata crudeltà del mondo. Ora, nel finale di Berg, il sole non è un girasole appassito e non c'è l'uccellino che, con innocente crudeltà, ha fatto provvista di moscerini infilzandoli sulle spine di un arbusto. Ma ci sono le parole del bambino che dice al figlioletto di Marie, come se niente fosse: «Ehi, tu! Tua madre è morta!»<sup>63</sup>. Ed è questa innocente crudeltà che annuncia la continuazione dell'«antifiaba» nell'opera di Berg: l'inconsapevole figlioletto di Marie non abbandona la terra per una spaventosa avventura celeste, ma lascia il soleggiato spiazzo dei suoi giochi per avviarsi verso lo stagno, dove scoprirà, davanti al corpo senza vita di sua madre, la smisurata crudeltà del mondo.

---

<sup>63</sup> L. III, 5: «Du Dein Mutter ist tot!».

Hermann Schlösser  
(Wien)

*Liebe in Zeiten des Hasses*  
*Eine Lektüre von Fritz Lebners Romantrilogie «Hotel Metropol»*

Der Morzinplatz gehört nicht zu den Hauptsehenswürdigkeiten des Ersten Wiener Gemeindebezirks. In einer bescheidenen Grünanlage stehen Bänke, kleine Blumenbeete sorgen für etwas Dekor. Touristen können hier in einen Bus steigen, der sie zum Flughafen bringt. Über den nahen Franz-Josefs-Kai braust der Verkehr den Donaukanal entlang, und auf der stadteinwärts gelegenen Seite des Platzes führen Stiegen zum sogenannten «Bermudadreieck» hinauf, in dem sich abends die Wiener Jugend in Bars und Discos zu amüsieren pflegt.

Allerdings steht auf diesem unspektakulären Platz auch ein nicht sehr großes Monument.

Es zeigt einen Mann aus Bronze im Sträflingsgewand, der seine Linke zur Faust ballt und von schweren, grob behauenen Steinblöcken umstellt ist. In einen dieser Blöcke ist die patriotisch-pathetische Inschrift gemeißelt: «Hier stand das Haus der Gestapo. Es war für die Bekenner Österreichs die Hölle. Es war für viele von ihnen der Vorhof des Todes. Es ist in Trümmer gesunken wie das Tausendjährige Reich. Österreich aber ist wiederauferstanden und mit ihm unsere Toten, die unsterblichen Opfer».

Dieses Haus, das hier so lapidar als «Hölle» bezeichnet wird, stand früher am Nordrand des Platzes. Als 1873 in Wien die Weltausstellung stattfand, ist es als Hotel erbaut worden. Sein ursprünglicher Name, «Métropole», wurde später zu «Metropol» eingedeutscht, und bis 1938 bediente das Hotel die gehobenen Ansprüche der besseren Gesellschaft. Nach dem «Anschluss» Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland richtete die «Geheime Staatspolizei» (Gestapo) in diesem repräsentativen Bau ihre «Leitstelle» für Wien ein. Deren wichtigste Aufgabe bestand darin, tatsächliche und vermeintliche Gegner des Regimes aufzufindig zu machen, sie in quälenden Verhören zu Geständnissen zu zwingen und danach zu Konzentrationslager oder Tod durch Hinrichtung zu verurteilen.

Während des Zweiten Weltkriegs von Bomben schwer beschädigt, wurde das Metropol-Gebäude 1945 abgerissen. An seine Stelle trat in den sechziger Jahren der «Leopold Figl-Hof», ein Wiener Gemeindebau<sup>1</sup>. Dieser große Wohnkomplex trägt also den Namen eines ÖVP-Politikers, der in der Zeit des Nationalsozialismus als «Bekannter Österreichs» in den Konzentrationslagern Dachau und Mauthausen inhaftiert gewesen ist. In der Salztorgasse – also an der Rückseite des «Leopold Figl-Hofes» – wurde eine kleine «Gedenkstätte für die Opfer des österreichischen Freiheitskampfes 1938-1945» eingerichtet. Die Wände dieses durchaus sakral anmutenden Raums sind mit Zitaten führender österreichischer Politiker aller Parteien geschmückt, die dazu aufrufen, der Opfer des Terrors zu gedenken. Außerdem sind Dokumente in Vitrinen ausgestellt, die an das Leiden derer erinnern, die von der Gestapo gefangen gehalten wurden. Die Lage der Gedenkstätte an der Rückseite des Hauses erinnert daran, dass die Verhafteten das Gebäude nicht durch das säulengeschmückte Hauptportal am Morzinplatz betreten durften, sondern durch einen unauffälligen Hintereingang geführt wurden, der sich dort befand, wo sich heute die reliefgeschmückte Tür der Gedenkstätte auftut.

An seiner Vorderseite ist der Gemeindebau von einem (schon recht verwitterten) Fries geschmückt, der Szenen aus dem Leben der politischen Gefangenen zeigt. Und unmittelbar vor dem Haus steht das bereits erwähnte Mahnmal, das Leopold Grausam, der technische Leiter der Wiener städtischen Steinmetzbetriebe, aus Bronze und Mauthausener Granit gestaltet hat.

### *Ein Platz als Gedächtnisort*

Eine Gedenkstätte, ein Fries, ein Mahnmal und schließlich auch die Namensgebung des Gemeindebaus erinnern am Wiener Morzinplatz an die Verbrechen, die hier an Österreichern begangen wurden, sie ehren die Opfer und geben zugleich der Nachwelt den Befehl, das Vergangene im Gedächtnis zu behalten. Mit all dem erweist sich der auf den ersten Blick so unscheinbare Platz bei genauerem Hinsehen als österreichischer «Gedächtnisort» von Gewicht.

Nun hat der Historiker Pierre Nora, der den Begriff des «Gedächtnisorts» (*lieu de mémoire*) geprägt hat, auch darauf hingewiesen, dass solche Orte nicht gleichsam geschichtsnotwendig von selbst entstehen, sondern

---

<sup>1</sup> Zur Geschichte des Hotels Metropol siehe <http://www.wienschau.at/1205/metropol.htm>.



dass sie das Produkt sinnstiftender (oder -suchender) Bemühungen der Nachwelt sind<sup>2</sup>. Gedächtnisorte entstehen zum Beispiel dadurch, dass sie – wie der Morzinplatz – von Gedenkstätten und Mahnmalen als bedeutsam markiert werden. Nicht minder wichtig sind jedoch die Reden und Schriften, die sich mit solchen Orten beschäftigen und ihnen Bedeutungen zuschreiben. So verstanden, wurde der Gedächtnisort namens Morzinplatz auch dadurch begründet, dass bei der Einweihung des Mahnmals im Jahr 1985 nicht nur der damalige Wiener Bürgermeister Helmut Zilk redete, sondern auch die langjährige Nationalratsabgeordnete Rosa Jochmann. Diese sozialistische Politikerin des Jahrgangs 1901 war mehrere Monate lang im Wiener Haus der Gestapo inhaftiert gewesen, bevor sie 1939 in das Konzentrationslager Ravensbrück verbracht wurde. Durch diese leidvolle eigene Erfahrung war sie berechtigt, Sinn und Notwendigkeit des einzuweihenden Denkmals authentisch zu beglaubigen.

Rosa Jochmann ist 1994 gestorben<sup>3</sup>, und auch die anderen Mitglieder der so genannten «Erlebengeneration» sind mittlerweile sehr betagt oder nicht mehr am Leben. Mithin stellt sich von Jahr zu Jahr dringlicher die Frage, in welchen Formen die Erinnerung an Furcht und Elend des Dritten Reiches weiterleben wird, wenn niemand mehr da ist, der aus eigener Anschauung über das Geschehen berichten kann. Werden die pathetischen, aber statischen Gedächtnisorte, die einst von den Überlebenden eingerichtet wurden, dann noch Überzeugungskraft haben? Oder bedarf es neuer, dynamischer Formen des Gedenkens? Und in welchem Medium der Darstellung könnten sie zum Ausdruck gebracht werden?

Eine mögliche, literarische Antwort auf diese Fragen gibt die Romantrilogie «Hotel Metropol», die der österreichische Filmregisseur und Romancier Fritz Lehner in den vergangenen Jahren veröffentlicht hat<sup>4</sup>.

### *Die literarische Phantasie eines Nachgeborenen*

Fritz Lehner ist 1948 geboren. Mit dem unmittelbaren Wissen des Zeitzeugen, der den nationalsozialistischen Terror am eigenen Leib erfahren hat, kann er also nicht aufwarten. Deshalb enthält sein Text auch keine *Erinnerungen* an Ereignisse, die sich im Hotel Metropol in den Zeiten

---

<sup>2</sup> Vgl. Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser. Frankfurt: Fischer 1998, insbes. S. 32-42.

<sup>3</sup> Zu Rosa Jochmann vgl. unter anderem die Kurzbiographie im Internet unter <http://www.dasrotewien.at/online/page.php?P=11553>.

<sup>4</sup> Vgl. Fritz Lehner: Hotel Metropol I, Ankunft. Wien: Seifert 2005, Hotel Metropol II, Tage und Nächte, Wien: Seifert 2006, Hotel Metropol III, Abreise, Wien: Seifert 2007.

der Gestapoherrschaft tatsächlich zugetragen haben. Stattdessen verlässt sich Lehner auf die fiktionenschaffende *Phantasie* des Romanciers und erzählt eine erfundene Geschichte, die am 12. August 1944 mit dem Ärger eines Gestapomannes über einen nicht erhaltenen Orden beginnt und mit dem – im Roman nicht mehr exakt datierten – Einmarsch der Russen in Wien im Frühjahr 1945 endet. Was in der Trilogie «Hotel Metropol» berichtet wird, hat sich also in genau dieser Form nicht ereignet, und die Personen, von denen die Rede ist, sind der Imagination des Autors entsprungen, und nicht der historisch gesicherten Wirklichkeit. Diesen prinzipiell fiktionalen Charakter des Textes darf der Leser niemals aus dem Auge verlieren.

Allerdings unternahm Lehner einige Anstrengungen, um seinen phantasierten Text in historisch abgesichertem Kontext zu verankern. Zur Vorbereitung seines Buches sammelte er alle Informationen, die er über das «Hotel Metropol» finden konnte, und verzeichnete sie auf insgesamt 8000 Karteikarten<sup>5</sup>. Diese genaue Sachkenntnis ermöglicht es dem Autor, die nationalsozialistischen Verhör- und Foltermethoden detailliert zu rekonstruieren. In unerbittlicher literarischer Genauigkeit wird beschrieben, wie die «Referenten» der Gestapo immer wieder neue Gegner des Regimes ausfindig machen, sie zu Geständnissen zwingen, um sie danach bestrafen zu können. Alle geheimpolizeilichen Mittel vom Psychoterror über die Folter bis zur Dunkelhaft und zur Hinrichtung werden in dieser Trilogie in zuweilen schwer erträglicher Anschaulichkeit dargestellt. Dabei entsteht ein Bild vom Geschehen, das sich von den weihevollen Ermahnungen des Monuments und der Gedenkstätte am Morzinplatz in wesentlichen Punkten unterscheidet: So zeigt Lehner am Beispiel einiger Romanfiguren, dass in Wien nicht nur erklärte «Bekenner Österreichs» verfolgt wurden, sondern etwa auch pazifistische Zeugen Jehovas (wie Vater und Sohn Landmann, die im Roman beide unter dem Schafott enden) oder Kommunisten (wie der zu Tode gefolterte Friseur Ewald), deren Widerstandsmotiv nicht Österreich-Patriotismus gewesen ist, sondern Internationalismus. Überdies wird in der Gestalt des Kinovorführers Bernauer dargestellt, dass es auch Gefangene gab, die nicht wegen irgendeiner Widerstandsabsicht in die Hände der Gestapo gefallen sind, sondern aufgrund gezielter Denunziationen.

Schließlich macht Lehner nachdrücklich darauf aufmerksam, dass sich nicht nur unter den Opfern Österreicher befunden haben, sondern auch

---

<sup>5</sup> Mündliche Mitteilung von Fritz Lehner nach einer Lesung aus «Hotel Metropol» in der Wiener Buchhandlung «tiempo», 14. März 2007.

unter den Tätern: Vom Scharfrichter Ludwig Weiss abgesehen, der immer aus München anreist, um seine Hinrichtungen zu vollstrecken, sind die Schreibtischtäter, Folterer und Gefängniswärter, die hier auftreten, keine aus dem «Altreich» einmarschierten Deutschen, sondern Einheimische.

Dennoch hat Lehner keine historische Studie geschrieben, sondern einen weitläufigen Roman, der sich durch dicht geknüpfte Handlungsstränge und Verwicklungen hindurchbewegt. Dieser lange Text entfaltet über 1500 Seiten hin eine Dynamik, die im Wesentlichen den psychologischen Interessen des Autors entspringt und die deshalb über die Anliegen der zeithistorischen Aufklärung weit hinausgreift. Dieser Psychodynamik gilt es nachzugehen, um die Besonderheiten dieses Buches genauer zu begreifen.

### *Orientierung im weitläufigen Textgelände*

Im ersten Band des «Hotel Metropol» ist der Gestapo-Mann Wolfgang Manhardt, genannt Wolf, auf der Suche nach einem Fahndungserfolg, weil er bei der Ordensverleihung leer ausgegangen ist, während sein wesentlich brutalerer Freund Bruno Bley geehrt wurde. Also nimmt sich Manhardt vor, einen dringend gesuchten Widerstandskämpfer zu fassen, der im Untergrund Sprengstoffattentate verübt und von dem die Gestapo zunächst nur den Namen «Sigi» kennt. Ein Hinweis der Schauspielerin Hedy Schuster, die dem Umkreis des Widerstandskämpfers angehört, aber zugleich der Gestapo Informationen zuspielt, führt Manhardt zu Sigis Freundin, Lilly Winter. Er beschattet sie und beobachtet, wie sie in der Wiener Innenstadt heimlich regimfeindliche Flugblätter in die Briefkästen wirft. Dies reicht für eine Verhaftung aus – am 19. August 1944 wird Lilly Winter in das Metropol eingeliefert.

Manhardt versucht, dieser jungen, auffallend hübschen Frau in endlosen Verhören Informationen über ihren Liebhaber Sigi zu entlocken. Sie bleibt stark und verrät zunächst nicht einmal, dass ihr Freund bei einem Sprengstoffattentat ums Leben gekommen ist. Für diese Standhaftigkeit büßt sie mit immer länger werdender Haft in den kalten Kellerräumen des Metropol und mit zunehmend grausameren Verhören, die in Manhardts Dienstzimmer hinter ledergepolsterten Doppeltüren im dritten Stock des ehemaligen Hotels stattfinden.

Je länger all dies währt, desto deutlicher wird, dass Manhardt ein erhebliches erotisches Interesse an Lilly Winter hat. Er versucht, sie zu erobern, und befasst sich immer weniger mit der Fahndung nach dem Sigi, der mit vollem Namen Sigmund Smolik heißt. Manhardts Vorgesetzter, Politzer, bemerkt diese plötzliche Nachlässigkeit seines einst so tüchtigen Untergebenen, und bestellt Lilly am Silvesterabend 1944 in seine Pracht-

suite im fünften Stock des Metropol, um sie selbst zu verhören. In eben dieser Suite hat Lilly schon einmal eine Nacht mit einem ihr unbekanntem Kavalier verbracht, als das Metropol noch ein Hotel gewesen ist. Die Erinnerung an dieses gewagte Abenteuer verleiht ihr nun Selbstbewusstsein vor dem Gestapo-Mann, der die schöne, aber von der Haft schon gezeichnete Frau, zu verführen versucht. Schließlich scheint er aber zu respektieren, dass sie keine Lust hat, zur Silvesternacht sein Bett zu teilen. Lilly wird von der besonders grausamen Aufseherin Agnes, deren Gesicht durch eine Hasenscharte entstellt ist, wieder in ihr Verlies im Keller geführt, und glaubt aufgrund einer missverständlichen Information, sie werde zu Beginn des Jahres 1945 freigelassen. Im Unterschied zu ihr weiß der Leser allerdings schon, dass Politzer sie zu einer Woche Dunkelhaft verurteilt hat, nachdem sie sich seinen Annäherungsversuchen verweigert hatte. Mit Lillys freudigem, aber illusionärem Gefühl der Befreiung endet «Ankunft», der erste Band der Trilogie.

Der zweite Band, «Tage und Nächte», beginnt mit der über alle Maßen langen Beschreibung dieser Isolationsfolter namens Dunkelhaft: Während Lilly eine Woche in der finstersten Tiefe des Metropol-Kellers verbringen muss, gesteht sich ihr «Referent» Manhardt endgültig ein, dass er diese Gefangene liebt, und dass er versuchen wird, sie auf seine Seite zu ziehen und sie dadurch vor dem sicheren Todesurteil zu retten. Diese Wandlung des Gestapo-«Hengstes» (wie er sich selbst gern nennt) in einen Liebenden vollzieht sich in der Zeit, in der die Rote Armee immer näher rückt und Wien unter Bombenangriffen zu leiden hat. Auch das Hotel Metropol bekommt einige Treffer ab. Die gut informierten Gestapo-Leute wissen im Grunde, dass der Krieg verloren ist, aber sie verbergen dieses Wissen voneinander durch schneidige Reden und durch besonders brutale Pflichterfüllung. Nur Manhardt entzieht sich den Ansprüchen der Gestapo immer mehr, was seinen Kameraden nicht entgeht. Er versucht, seiner Gefangenen glaubhaft zu machen, dass er sie liebt und dass er nicht mehr ihr Peiniger sein will, sondern ihr Mann. Der einzige Rahmen, in dem er diese neue Gefühlsintensität mitteilen kann, ist allerdings nach wie vor sein Büro, in dem er die Verhöre zumindest so streng führen muss, dass er seinen Gestapo-Kollegen nicht allzu verdächtig wird.

Lilly spürt die Zuneigung des Geheimen Staatspolizisten und erwidert sie in wachsendem Maße – dies umso mehr, als sie sich immer deutlicher eingestehen muss, dass sie niemanden mehr hat außer ihm: Sigi ist tot, was sie während eines der vielen Verhöre schließlich gesteht, und ihre Freundin Hedy, die sie immer für eine Heldin gehalten hat, erweist sich auch für sie allmählich als Doppelagentin. (Hedy stirbt schließlich an den Folgen

einer Dunkelhaft, die Manhardt angeordnet hat.) Überdies wird Lilly mit der Tatsache konfrontiert, dass ihre Mutter vor Kummer über die Haft der Tochter gestorben ist, und dass sich ihr Vater, nach einem Verhör mit der Gestapo, während dem er gefoltert wurde, aus Angst vor weiteren Repressalien von ihr losgesagt hat. In dieser ausweglosen Situation, an der Manhardt keineswegs unschuldig ist, verwandelt sich der Hass, den Lilly zunächst auf ihren Peiniger empfand, in eine Art von Liebe.

Freilich entkommen die beiden Liebenden dem Zwangssystem des Metropol nicht: Sie bleibt ein Häftling, er ihr Referent. Und je mehr er versucht, ihr Vertrauen zu gewinnen, desto misstrauischer wird sie: Ist dieses Liebesversprechen womöglich doch nur die perfide Finte eines raffinierten Ermittlers, der versucht, ihr auf diesem Weg weitere Geständnisse zu entlocken? Oder will er sich mit einem Opfer der Gestapo-Justiz gut stellen, um eine entlastende Aussage vorweisen zu können, wenn er sich demnächst vor den russischen Siegern verantworten muss? Doch hat auch er ähnliche Bedenken: Wendet sich die Gefangene ihm vielleicht nur zu, weil sie sich Chancen auf bessere Behandlung oder gar Befreiung ausrechnet? In Ambivalenzen dieser Art endet der zweite Band, in dessen letztem Kapitel Manhardt schließlich jenen Orden bekommt, den er zu Beginn des ersten Bandes noch so dringlich ersehnt hat, der ihm aber jetzt nichts mehr bedeutet. Erstens will er vor der Lilly als Feind des Regimes dastehen, zweitens ist ihm klar, dass solche Ordensverleihungen nur noch vorgenommen werden, um das Personal in auswegloser Situation bei Laune zu halten.

«Abreise», der dritte Band des Zyklus, beginnt mit einem Schock: Der Gestapo-Mann wird verhaftet. Seine Sekretärin Lotte und sein alter Freund Bruno haben herausgefunden, dass Wolf Manhardt seit einiger Zeit ein Tagebuch führt, in dem er belastendes Material über die Gestapo sammelt – und außerdem ist seine Liebe zu Lilly im engen, von Gerüchten schwirrenden Metropol doch nicht so unbekannt geblieben, wie Manhardt selbst hoffte. Nun ist auch er ein Häftling – und damit seiner Lilly näher denn je. Bruno, der berüchtigte Folterer, misshandelt ihn, damit er preisgibt, wo sein Tagebuch versteckt ist. Er aber schweigt. Nur der Lilly hatte er vor seiner Verhaftung noch verraten, dass seine geheimen Aufzeichnungen in den Bienenstöcken verborgen sind, in denen er als Hobby-Imker nach Dienstschluss Honig produziert. Bruno verhört Lilly, droht ihr die Folter an, woraufhin sie verrät, wo die Tagebücher sind. Sie ist es also, die ihren Geliebten ans Messer liefert. Manhardts Aufzeichnungen werden gefunden und gelesen, danach wird er fast zu Tod geprügelt. Nach dieser Tortur legt man den Schwerverletzten in die Zelle der verzweifelten Lilly Winter.

In diesem Augenblick der tiefsten Demütigung erleben die Gefangene

und der degradierte Polizist ihre einzige Liebesnacht. Natürlich wird diese Begegnung der Liebenden von Bruno beobachtet – sie wurde ja von ihm eingefädelt, um damit den Vorwurf der Fraternisierung mit einer Gefangenen unwiderleglich zu beweisen. Manhardt wird zum Tod verurteilt und in die Todeszelle im Landesgericht gebracht.

Lilly macht einen letzten Versuch, ihren Geliebten zu befreien. Mit Hilfe ihrer Wärterin Agnes, die sich zunehmend als freundlicher und intelligenter erweist, als es zu Beginn den Anschein hatte, verschafft sich Lilly erneut Zutritt zu Politzers Suite im fünften Stock. (Wie sich im Lauf der Geschichte herausgestellt hat, ist Agnes die Schwester Politzers, die wegen ihrer Hasenscharte der Euthanasie anheimgefallen wäre, hätte ihr mächtiger Bruder sie nicht als Gefängniswärterin im Metropol untergebracht.) Politzer empfängt Lilly, und offenbart eine perverse Neigung: Er schläft besonders gern mit abgemagerten und misshandelten Frauen aus den Zellen des Metropol. Dieses Mal gewährt ihm Lilly diese Lust, unter der Bedingung, dass Manhardt begnadigt wird – was Politzer verspricht.

Während Wolf Manhardt in der Todeszelle auf sein Ende oder auf Begnadigung wartet, marschiert die Rote Armee in Wien ein. Kurz vor der endgültigen Niederlage lässt Agnes ihre Gefangene Lilly Winter – mit Zustimmung ihres Bruders – frei. Indem sich Lilly mit Politzer eingelassen hat, hat sie also nicht ihren Geliebten gerettet, sondern sich selbst. Wolf Manhardt wird hingerichtet, während Lilly Winter erste Schritte in eine äußerst ungesicherte Freiheit unternimmt. Bei einem letzten, heimlichen Besuch im schwer bombardierten Hotel Metropol findet sie die Leichen der Familie Politzer, die gemeinsam Selbstmord begangen hat, und sie entdeckt in einer Schreibtischlade ein in Packpapier eingeschlagenes Konvolut: Wolf Manhardts Tagebücher, die sie in die Freiheit mitnimmt. In den letzten, phantasmagorischen Abschnitten des Buchs irrt Lilly Winter durch das zerstörte Wien. Sie sucht weiter nach ihrem Geliebten, obwohl sie im Grunde weiß, dass sie ihn nicht mehr lebend finden wird.

### *Zwei Menschen im Spiegel ihrer Tagebücher*

Diese Geschichte, die sich in der Romantrilogie wesentlich langsamer und komplexer entwickelt, als die Kurzfassung glauben macht, wird nicht vom Autor selbst berichtet. Er überlässt das Erzählen ganz und gar seinen beiden fiktiven Hauptfiguren, Lilly Winter und Wolf Manhardt. Beide machen dabei Gebrauch von der Form des Tagebuchs, dessen Möglichkeiten sie jedoch in unterschiedlicher Weise nutzen. Manhardt, der bei weitem nicht ein so harter Mann ist, wie sein Name suggeriert, beginnt sein Tage-

buch, das er gerne «Tatenbuch» nennt, um sich selbst zu bestätigen. Am Anfang fasst er sein Schreiben wie eine Dienstpflicht auf: Auf amtlichem Papier schreibt er Gedanken und Tätigkeitsberichte nieder, und er denkt daran, daraus später ein Lehrbuch für Geheimpolizisten zu machen. Im Lauf der Zeit schleichen sich aber immer mehr Selbstzweifel und Bedenken in seine Notizen ein, sodass er schließlich zur (schwer leserlichen) Handschrift übergeht, und seine Aufzeichnungen auch nicht mehr im Büro erledigt, sondern cognactrinkend nach Dienstschluss in seiner Wohnung. Dass er ein Alkoholiker ist, gesteht er sich im Lauf seines Selbsterkennungsunternehmens ebenso ein wie die Tatsache, dass er seine schöne Wohnung in der Prinz-Eugen-Straße der «Arisierung» verdankt, d.h. dass er sie jüdischen Besitzern brutal weggenommen hat.

So wird der vierundvierzigjährige Manhardt im Lauf seiner immer ausführlicher werdenden Notizen mit Einsichten konfrontiert, die ihm durchaus unangenehm sind. Da er sich aber mit der Devise «ehrlich heißt mein Wort»<sup>6</sup> zur Wahrheit ermutigt, gelangt er schließlich zu der Einsicht, dass er im Leben ein völliger Versager gewesen wäre – wenn er nicht die Gestapo gefunden hätte. Als Geheimpolizist verkörpert er den Typus des intelligenten Pflichterfüllers. Er ist nicht übermäßig sadistisch veranlagt, die Folter setzt er ungern ein, weil er kein Blut sehen kann, und er weigert sich, bei Hinrichtungen anwesend zu sein, bis es ihm schließlich von seinem Vorgesetzten Politzer befohlen wird. Da er zu physischer Gewalt nicht fähig ist, arbeitet er mit den Mitteln des Psychoterrors, die er allerdings virtuos beherrscht. Noch in der Todeszelle, in der Manhardt zwar noch nachdenken, aber nicht mehr schreiben darf, ist er auf seine Fähigkeiten als Ermittler stolz. Zugleich wird ihm jedoch klar, dass er lieber auf andere Qualitäten stolz wäre, wenn er sie denn hätte. Aber sein Jusstudium hat er abgebrochen, und bei Frauen war er auch nicht erfolgreich, sodass er für lange Zeit sein Motorrad mit Beiwagen als die eigentliche «Geliebte» bezeichnen musste. Aber selbst diese maschinelle Freundin fügte ihm einen Schaden zu, denn während eines Motorradunfalls verletzte er sich in jungen Jahren den rechten Fuß so schwer, dass ihm von da an eine Behinderung zurückblieb: Manhardt hinkt, wie der Teufel und wie Joseph Goebbels. Zu seinen Minderwertigkeitsgefühlen trägt noch gravierender bei, dass sein Vater ein Feind der Nationalsozialisten ist und ihn für seine Gestapo-Erfolge nicht achtet, sondern verachtet. Dieser Vater stirbt am Ende des ersten Bandes überraschend, Manhardt glaubt an einen Unfall, während

---

<sup>6</sup> Diese Selbstermahnung erscheint erstmals in «Hotel Metropol I» (siehe Anm.4), S. 10, und dann in unregelmäßigen Abständen immer wieder.

Lilly von der Doppelagentin Hedy zugeflüstert bekommt, Manhardt senior sei von Lillys Freunden umgebracht worden, nachdem es ihr gelungen war, ein Kassiber mit dem Namen ihres Referenten aus dem Metropol hinauszuschmuggeln. Während eines Verhörs gesteht Lilly ihrem Geliebten ihre Mitschuld am Tod seines Vaters, was dieser jedoch nicht glauben will.

Der Schreibtischtäter Manhardt möchte durch die Liebe zu einem seiner Opfer also ein besserer Mensch werden. In der Intimität seines Tagebuchs gibt er aber zuweilen zu, dass diese Liebe bei ihm nur entstehen konnte, weil ihm Lilly Winter als Gefangene ausgeliefert war und er die Macht hatte, sie zu quälen und zu erniedrigen. Wäre er ihr in zivilisierter Umgebung begegnet, hätte er nicht den Mut gehabt, eine so schöne Frau auch nur anzusprechen. Zur vertrackten Tragik seiner Gestapo-Existenz gehört allerdings, dass er letzten Endes nicht an seinen vielen negativen Eigenschaften zugrunde geht, sondern an seinen wenigen positiven: Er wird zum Tod verurteilt, weil er imstande war, in einem Tagebuch selbstkritisch über sich und seinesgleichen nachzudenken, und weil er in sehr glücklosen Ansätzen den Versuch gemacht hat, eine Frau zu lieben, die er als Gestapo-Mann hätte hassen müssen.

Lilly Winter hat im Unterschied zu Wolf Manhardt in ihrer finsternen Zelle nicht die Möglichkeit, ein Tagebuch zu schreiben. Um in der Haft ihren Verstand und ihre Würde nicht zu verlieren, führt sie aber im Geist ein «Herzensbuch», wie sie es nennt. Dort speichert sie alles, was ihr widerfährt. Ihre Berichte sind also keine datierten Notate, sondern Bewusstseinsströme, in deren Verlauf Zeit und Außenwelt immer mehr abhanden kommen.

Zu Beginn des Geschehens ist Lilly Winter noch ein attraktives, leichtlebige Mädchen, das von den Männern geliebt oder jedenfalls bewundert werden will. Ihre Tätigkeit im Widerstand versteht sie eher als frivoles Spiel mit dem Verbotenen denn als verantwortliche politische Aktion. Deshalb weigert sie sich zunächst, die Haft im Metropol sonderlich ernst zu nehmen. Frech und verwegen schaut sie in die Kamera des Fotografen, der sie für die Häftlingskartei ablichtet. Doch lässt sich diese provokante Pose nicht durchhalten. Lilly wird geschlagen, zwischen die beiden ledernen Doppeltüren von Manhardts Büro gesperrt, beschimpft, gedemütigt. All das beängstigt sie, fordert aber auch ihren Trotz heraus. An anderen Tagen behandelt ihr Referent sie wieder freundlich, und sie spürt eine Dankbarkeit gegen ihn, für die sie sich danach wieder hasst.

Diese und andere Erfahrungen führen dazu, dass Lilly Winter Verhaltensweisen übernimmt, die ihr selbst zuwider sind. Einmal findet sie sich sogar wider Willen bereit, einen Unschuldigen zu denunzieren – eben je-



nen bereits erwähnten Kinovorführer Bernauer, der schließlich am Ende des Geschehens mit Manhardt die Todeszelle teilt, in der er von Politzer in einer grausamen Laune erschossen wird. Aber Lilly wird von der Dramatik solcher Geschichten nicht berührt. Um zu überleben, verbietet sie sich jedes Mitleid mit anderen Gefangenen. Vor allem aber träumt sie sich so oft wie möglich aus ihrer Zelle hinaus, und sie legt sich die Dinge so zu recht, wie es der Erhaltung ihrer Lebenskraft nützlich ist. Dabei ist nicht immer klar, ob ihre subjektive Wahrnehmung mit den Tatsachen übereinstimmt oder nicht. Als zu Beginn der Haft ihre Periode ausbleibt, versichert ihr die Wärterin Agnes, das sei im Gefängnis keine Seltenheit, aber Lilly ist überzeugt, dass sie ein Kind vom verstorbenen Sigi erwarte. Als die Blutung schließlich doch einsetzt, erlebt sie eine Art Fehlgeburt, mit der zugleich der Sigi aus ihrem Körper verschwindet. Es bleibt im Buch ungeklärt, ob Lilly tatsächlich schwanger gewesen ist, aber ihre Überzeugung, eine Fehlgeburt erlebt zu haben, macht es ihr leichter, Manhardt zu gestehen, dass Sigi nicht mehr lebt. Und nachdem sie den Tod ihres einstigen Geliebten auf diese körperliche Weise akzeptiert hat, wird auch der Weg zu einer neuen Liebe frei. In der Enge des Gefängnisses findet Lilly dafür allerdings kein besseres Objekt als ihren Peiniger. Von psychisch-physischen Extremsituationen dieser Art handelt das «Herzensbuch» der Lilly Winter.

Am Ende ihrer Gefangenschaft ist das einst so lustige Mädchen zur tief erschütterten Frau geworden, die nicht nur unter Folter und Hunger gelitten hat, sondern auch darunter, dass sie im Gefängnis mit den Fragwürdigkeiten ihres eigenen Verhaltens konfrontiert wurde: Sie hat einen Unschuldigen denunziert, sie ist mit dem Bonzen Politzer ins Bett gegangen, und vor allem: Sie hat sich in Manhardt verliebt, obwohl sie für diese widersinnige Liebe keinen anderen Grund angeben kann als ihr Liebesbedürfnis: «Für meinen Hass habe ich jemanden, für meine Liebe nicht»<sup>7</sup>.

Nun ist die Liebe zwischen Täter und Opfer ein äußerst heikles literarisches Thema, da es von der Verkitschung ebenso bedroht ist wie von der Gefahr der Verharmlosung begangener Verbrechen. Lehner entgeht beiden Bedrohungen durch die genaue psychologische Durchleuchtung der Liebesmöglichkeiten (und -unmöglichkeiten) in Zeiten des Hasses. Welche emotionalen Turbulenzen in einem Extrem-Ort wie dem «Hotel Metropol» geherrscht haben mögen, ist der Nachwelt nicht leicht vorstellbar, solange sie nur respektvoll vergangener Leiden gedenkt. Lehnerts dichterische Phantasie geht hier sehr viel weiter, als es faktengebundenen Histori-

---

<sup>7</sup> Ebenda, S. 332.

kern oder gewissenhaften Gedächtnispolitikern gestattet wäre. Im Wechselspiel zweier exzessiv ausführlicher Tagebücher errichtet der Autor den weit verzweigten Bau einer Romantrilogie. Und der Leser, der sich auf die Beschäftigung mit diesem Werk einlässt, lernt im Lauf der Lektüre die beiden Tagebuchautoren Wolf und Lilly genau genug kennen, um zu begreifen, dass sie keine zeithistorischen Prototypen sein sollen – hier die Widerstandskämpferin, dort der Nazischerge –, sondern dass sie als Individuen konzipiert sind, deren Obsessionen, Ängste und Komplexe das Geschehen mindestens so stark bestimmen wie die bedrohlichen zeithistorischen Umstände.

*Um zu einem Schluss zu kommen*

Auf dem steinernen Denkmal am Wiener Morzinplatz ist auch das bekannte Mahnwort «Niemals vergessen» zu lesen. So berechtigt es ist, so wenig sagt es doch darüber aus, welche seelischen Energien dem Vergessen auf lange Sicht entgegengesetzt werden können. Mit der Errichtung von «Gedächtnisorten» alleine ist es jedenfalls nicht getan. Es bedarf auch der Menschen, die bereit sind, sich den Gefährdungen und Irritationen auszusetzen, die sich immer dann einstellen, wenn die Vergangenheit den starren Routinen der offiziellen Festakte und Gedenkminuten entkommt und in unvorhergesehenen Formen eine neue, bedrückende Gegenwärtigkeit gewinnt.

Ein Beispiel für einen solch gefährdenden Umgang mit dem Vergangenen gibt Fritz Lehner, der das «Hotel Metropol», von dem in der Wiener Wirklichkeit nicht einmal ein Mauerrest stehen geblieben ist, als literarisches Phantasma wiedererstehen ließ. Wie er selbst berichtete<sup>8</sup>, hatte er dabei zunächst nur einen Text von rund 200 Seiten im Sinn gehabt. Aber im Lauf der Arbeit habe das Thema immer größere Ansprüche an ihn gestellt und ihn schließlich völlig in Beschlag genommen. Wie besessen habe er immerzu weiter geschrieben, bis das Buch schließlich auf 1500 Seiten angewachsen sei. In der dreibändigen Ausgabe des Wiener Seifert Verlags liegt dieses Dokument einer Besessenheit nun vor, und stellt an den Leser dieselben obsessiven Ansprüche wie an den Autor. Wer sich auf dieses «Hotel Metropol» einlassen will, muss die Bereitschaft zur Anstrengung entweder schon mitbringen oder im Lauf der durchaus «fesselnden» Lektüre entwickeln. Schon ihres Umfanges wegen ist diese Trilogie nicht leicht zu lesen, und ihres Inhalts wegen auch nicht angenehm. Aber es war

---

<sup>8</sup> Wie Anm. 5.

ja offensichtlich weder leicht noch angenehm, das Buch zu verfassen. Und wo stünde geschrieben, dass die literarische Beschäftigung mit Folter und Tod überhaupt leicht oder gar angenehm sein dürfte? Was, wenn nicht Bemühung könnte die Nachgeborenen vor dem Vergessen schützen? Zu einer solchen Bemühung gibt es viele Gelegenheiten, aber *eine* mögliche besteht in der Lektüre eines durchdacht konzipierten und in großer emotionaler Intensität ausgeführten Prosakunstwerks, das sich einem (mehr oder weniger «bewältigten») Kapitel der österreichisch-deutschen Geschichte widmet und dabei zugleich das psychologische Verständnis für menschliches Verhalten in seelischen Grenzsituationen vertieft.

\* \* \*

Riccarda Novello  
(Trieste)

*“Nella Poesia si disciude l’Autentico”: la funzione conoscitiva della letteratura nella riflessione e nell’opera di Friederike Mayröcker*

Im günstigsten Fall führt literarisches Schreiben und Lesen zu Erkenntnis.<sup>1</sup>

Quale fine si propone di raggiungere la poesia contemporanea? È ancora “utile” in un mondo dominato dalla tecnologia più avanzata e dalla scienza che ha disvelato molti, se non tutti, certo molti fondamenti dell’essere su questa terra?

Una seconda domanda viene formulata di frequente: che rapporto sussiste, può, deve sussistere tra arte e vita, tra la magia della formalizzazione letteraria che rielabora con costante originalità temi e spunti eterni, e il pulsare delle passioni, lo spettro ampio dei sentimenti, la sincera e dolorosa realtà delle emozioni che gli uomini e le donne provano da sempre?

Quando ci accostiamo all’affascinante e vastissima produzione dell’autrice di lingua tedesca Friederike Mayröcker, una Poetessa che si distingue per la sua assoluta grandezza nel panorama letterario dell’Austria contemporanea, possiamo trovare alcuni indizi fondamentali, e spunti avvincenti per tentare di rispondere agli interrogativi sempre validi e sempre attuali che di continuo sentiamo proporre circa il valore della Poesia e della letteratura, e il suo relazionarsi con la multiformità della Vita.

---

<sup>1</sup> «Wer den vorfabrizierten Blickrichtungen nicht folgen möchte, findet keinen eigenen Blick vor. Männer nicht. Und Frauen nicht». «Chi non desidera seguire gli orientamenti prefabbricati per lo sguardo, non trova un proprio sguardo. Non lo trovano gli uomini. E non lo trovano le donne». Così ricorda l’autrice austriaca Marlene Streeruwitz in: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen*. Tübinger Poetikvorlesungen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997, p. 21. E circa la funzione conoscitiva della letteratura afferma: «Im günstigsten Fall führt literarisches Schreiben und Lesen zu Erkenntnis». «Nel caso più felice la scrittura e la lettura di testi letterari porta alla conoscenza». Ibidem, p. 9.

La condizione essenziale, *sine qua non*, per amare la Poesia è secondo noi la capacità di accettare ancora quel che della nostra infanzia ancora sappiamo, quel che ci avvicina ai bambini, alla loro curiosità ingegnosa in grado di scoprire, esplorare, chiedere e alla loro prodigiosa abilità quando spesso tentano di nominare, di rinominare il mondo circostante.

Un grande autore austriaco, il poeta e scrittore Alfred Kolleritsch, ha scritto sulla condizione dell'essere-bambino un bellissimo saggio, intriso d'antica sapienza e ricco di esperienze ed emozioni autentiche: nel libro *Über das Kindsein, Dell'infanzia. Due lettere ai miei figli*, Kolleritsch ricorda nella sua *Premessa*:

Dem Blick zurück kommt die Zukunft entgegen. Für eine Weile ist das Vergangene neu gegenwärtig und überschritten, weit voraus heimgeholt in das Mögliche, das zuvor war. Gerettet in der Zukunft!

E precisa cosa significa per lui l'infanzia, quel *Kindsein* che spesso caratterizza lo sguardo di un poeta:

Die Kindheit ist kein verlorengegangener Rest, an den wir uns erinnern. Die Kindheit ist das Vergängliche, das, untrennbar von uns, aus den Weiten der Zeit uns als Horizont zufliegt. Von ihm her wird das zur Realität Erstarrte befrei-<sup>2</sup>

A salvarci dall'irrigidimento del pensiero, dalla cristallizzazione del linguaggio, dalla banalità del ripetersi di esperienze quotidiane, ecco che appare, disvelando un po' il suo mistero, la bellezza della Poesia, umana arte e arte dell'umanità intera.

Wenn wir dem nachgehen, kommt mitunter ein anderes Licht in das Leben, das wir leben, ein schmaler Streifen Erstauntheit und Befreiung von den Zwängen, die sich eingenistet haben und als Denkwang unsere Zeit beherrschen.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> «Allo sguardo rivolto all'indietro si fa incontro il futuro. Per un momento il passato è di nuovo presente e superato, richiamato di gran lunga in anticipo nel possibile che era prima. Salvato nel futuro!». E ancora: «L'infanzia non è un frammento perduto di cui ci rammentiamo. L'infanzia è il fugace che, inseparabile da noi, dalle vastità del tempo ci vola innanzi quale orizzonte. A partire da esso si può salvare quanto si è irrigidito diventando realtà». Così Alfred Kolleritsch nel suo libro *Über das Kindsein*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1991, p. 5 e, rispettivamente, nell'edizione italiana *Dell'infanzia. Due lettere ai miei figli* (traduzione di Riccarda Novello), il melangolo, Genova 1993, p. 13.

<sup>3</sup> «Seguendo questa via una luce diversa appare talvolta nella vita che viviamo, un raggio sottile di stupefazione e di liberazione dalle costrizioni che si sono radicate e domi-

Ebbene, è questo identificarsi del Poeta nella condizione dell'essere-bambino ad affascinare il nostro sguardo, non una condizione mitica, né una rievocazione nostalgica di eventi comuni, ma propriamente una condizione filosofica e al tempo stesso ben concreta, una disposizione esistenziale:

Es ist das zum Menschen gehörende Sich-auf-den-Weg-Machen, hinweg über den Abgrund und die Leere.<sup>4</sup>

La gioia dell'infanzia, di questo essere-bambino, la gioia semplice e autentica del *Kindsein* è allora la curiosità di inesauribile di sperimentare il mondo e il linguaggio, di giocare con i significati senza imprigionare il reale in categorie necessitanti, senza idee preconcepite. L'inizio, nella concezione di Alfred Kolleritsch, rappresenta la condizione ideale per volgersi al mondo, è la "dimora dell'attimo" al di là dei vincoli posti dal tempo e dalla storia.

E proprio questa condizione di "vicinanza", "Nähe" alla sensibilità propria dell'infanzia è il tratto che immediatamente avvince leggendo alcuni testi di carattere poetologico e autobiografico della Poetessa Friederike Mayröcker, che spesso, ad esempio nell'intervista concessa per il suo ottantesimo compleanno a "Die Zeit", cita la sua infanzia in particolare e la disposizione esistenziale così vicina a quell'infanzia remota nel tempo e vicina nello spirito.

A noi sembra che sia questa l'indicazione luminosa per avvicinarsi alla poesia dell'autrice austriaca, così poco conosciuta in Italia eppure festeggiata come una delle voci più alte e pure della Letteratura Austriaca Contemporanea, forse la Stella più alta e pura:

Und manchmal geht es sogar so weit, daß ich wieder bloßfüßig in Deinzendorf herumlaufe als Kind. Und das ist nicht die übliche Erinnerung der Erinnerung des alten Menschen sondern die Kindheit. Es ist das Gefühl, ich fange erst an. Manchmal denke ich, mein Leben beginnt überhaupt erst.<sup>5</sup>

---

nano il nostro tempo come coercizione del pensiero». Alfred Kolleritsch, *Über das Kindsein*, op. cit., p. 12 e nella traduzione italiana *Dell'infanzia*, op. cit., p. 28.

<sup>4</sup> «È il mettersi in cammino proprio dell'uomo, al di là dell'abisso e del vuoto». Alfred Kolleritsch, *Über das Kindsein*, op. cit., p. 5 e p. 14 dell'edizione italiana.

<sup>5</sup> «E talvolta si arriva addirittura al punto che me ne vado di nuovo a piedi nudi in giro per Deinzendorf, come una bambina. E non è il consueto ricordo del ricordo di una persona anziana, bensì l'infanzia. È il sentire che sto appena iniziando. Talvolta penso che sia la mia vita che sta appena iniziando». Così afferma Friederike Mayröcker nell'intervista realizzata da Irisch Radisch: *Die Welt ist so reich. Zum 80. Geburtstag der großen Wiener*

Nel testo già citato, Alfred Kolleritsch indicava l'importanza dell'“istante” (“Augenblick”), e in particolare nella condizione dell'essere bambino:

Es ist sicher ein Moment außerhalb der Geschichte, ein Augenblick der Würde als Wunsch für den Menschen, eine vertikale Empörung gegen die niederzwingende Macht des Horizontalen [...].

E questa posizione è condivisa pienamente anche da Friederike Mayröcker riconosce che è il momento, l'attimo “der Augenblick”, la definizione più adatta a cogliere la sua vita di dedizione alla scrittura:

Ein endloser Augenblick, das stimmt. Das ist die Beschreibung meines Lebens. Ein endloser Augenblick.<sup>6</sup>

Nell'accostarsi alla vastissima produzione lirica di Friederike Mayröcker, è necessario sottolineare proprio la costanza, la dedizione assoluta alla vocazione della scrittura, che ha assorbito pressoché completamente la Poetessa, avvinta per lunghi decenni al suo rigoroso impegno anche grazie all'amore altrettanto completo per Ernst Jandl, il poeta suo compagno di vita e di scrittura: la loro, si sottolinea spesso, è stata probabilmente la più bella storia d'amore che si possa incontrare leggendo le biografie di quanti hanno animato la scena letteraria austriaca del secondo dopoguerra.

*Vita e Parole*: quale rapporto immediato tra una personalità autentica, palpitante di emozioni vere e di passione vissuta, e la sua produzione scritta, consegnata ai posteri?

Per esplorare questo rapporto bidirezionale e indissolubile, il mistero della creatività di Friederike Mayröcker ci si dischiude e al tempo stesso resta rigorosamente celato, così come probabilmente dev'essere agli occhi dei profani.

Quale significato possono evincere i lettori e le lettrici da queste meravigliose poesie? Vivono le poesie di una vita propria, o sono indissolubilmente connesse alla figura reale dell'artefice, creature a cui lei, e lei soltanto, ha saputo dare vita?

---

*Dichterin Friederike Mayröcker: Ein Gespräch über die Unbegreiflichkeit des Lebens*, in: “Die Zeit”, nr. 52 (2004).

<sup>6</sup> Così la citazione da Alfred Kolleritsch, che si trova a p. 13 dell'originale e a p. 30 dell'edizione italiana: – «È certamente un momento fuori dalla storia, un istante di dignità come auspicio per l'uomo, un'indignazione verticale contro la potenza trionfante dell'orizzontale [...]». – Mentre la citazione da Friederike Mayröcker è tratta ancora dall'intervista realizzata da Iris Radisch: «Un attimo senza fine, è vero. Ecco la descrizione della mia vita. Un istante senza fine».



E ancora: è possibile trarre degli spunti da quei testi per il nostro quotidiano così spoglio di mistero e di fascino? Ecco le domande che si ripropongono nello “scoprire” un grande autore, una grande autrice, e che ogni lettore dovrebbe formulare per ricevere in dono un’indicazione, un consiglio, un’idea, un conforto.

Nella postfazione al bel volume *Lebensveranstaltung: Erfindungen Findungen einer Sprache* (*Rappresentazione di una vita: modi di inventare di trovare una lingua*, che è stato pubblicato come catalogo di un’importante mostra organizzata per il settantesimo compleanno dell’autrice), Daniela Riess-Beger individua l’aporia che rende assolutamente originali i testi di Friederike Mayröcker nel connubio indissolubile, trasfigurato, tra arte e vita:

Wer das Glück hat, Friederike Mayröcker kennenzulernen, weiß, daß ihre Texte eng mit Biographischem verwoben sind. In ihrer Lyrik zeigen dies die unzähligen Widmungsgedichte oder die exakten Entstehungsdaten, die den einzelnen Gedichten oft beigefügt sind.<sup>7</sup>

Ma anche nella prosa, si fa notare, questo elemento biografico è il filo conduttore delle pagine della Poetessa, come memoria, costante ricordo di quanto è passato e come continuo riferimento alla quotidianità, alla routine esistenziale e a quella creativa, unite in modo pressoché indissolubile: «als Erinnerung an Vergangenes und als Bezug auf den gegenwärtigen Lebens- und Schreiballtag»<sup>8</sup>. E tuttavia Mayröcker sottolinea sempre come, in modo apparentemente paradossale, l’atteggiamento che ha scelto di seguire nel suo percorso creativo sia proprio l’assenza di una biografia: il suo motto è infatti quello di una «Biographielosigkeit als Lebenshaltung»<sup>9</sup>.

In realtà quel che avviene costantemente nella sua opera è una magica trasformazione della vita in arte e dell’arte in vita, in Poesie viventi, che vi-

---

<sup>7</sup> «Chi ha la fortuna di conoscere Friederike Mayröcker sa che i suoi testi sono strettamente intrecciati con l’elemento biografico. Nella lirica questo traspare dalle innumerevoli poesie con dedica oppure dalle esatte indicazioni temporali che indicano le date in cui le singole poesie, così correate, sono state composte». Così scrive Daniela Riess-Beger nella sua postfazione (“*ein Kopf, zwei Jerusalemische, ein Traum*” – *Friederike Mayröcker zum siebzigsten Geburtstag*) al volume *Lebensveranstaltung: Erfindungen Findungen einer Sprache* (*Rappresentazione di una vita: modi di inventare di trovare una lingua*), ovvero al catalogo di un’esposizione realizzata dalla *Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur* a Vienna, 29 novembre 1994 – 6 gennaio 1995, p. 101.

<sup>8</sup> Daniela Riess-Beger, *ibidem*.

<sup>9</sup> Così Friederike Mayröcker: «Der *Biographielosigkeit* als Lebenshaltung stehen die Texte gegenüber, denen man als deren Autor einfach nicht entkommt. In ihnen wuchert rücksichtslos die eigene Vergangenheit. →. *Magische Blätter: Mail Art 8*, in: *Magische Blätter*, Frankfurt a. M. 1983, p. 32.

vono di una meravigliosa vita propria (*LEBENDGEDICHT* è la definizione di un Poema).

Ed ecco che riappare il concetto di Autenticità, che è espressione di Bellezza perché sinonimo di Verità, un concetto fondamentale per capire tanta parte della Letteratura austriaca del secondo dopoguerra. Così lo definisce Friederike Mayröcker, ricordando che proprio nella comprensione del linguaggio poetico si dischiude anche l'Autentico:

Das kann man vielleicht so ausdrücken: Schönheit ist Wahrheit. Das war meine erste Vorstellung. So habe ich geschrieben. Jetzt, im Alter, habe ich den Satz umgedreht: Wahrheit ist Schönheit. Ich will ganz nah an das fast nicht mehr Mögliche heran, das ist dann Schönheit. Ich weiß nicht, ob ich das noch einmal schaffe. Im Grunde ist doch immer alles ein Geschenk. [...] Indem man die Sprache des Dichters begreift, öffnet sich auch das Authentische.<sup>10</sup>

In un colloquio-intervista che l'autrice ha gentilmente concesso a chi scrive nel mese di ottobre del 2004, Friederike Mayröcker ha scelto per descrivere l'arte del poetare, "dichten", il termine di "sismografo": il poeta, definito "Dichter als Seismograph", va considerato ed è in effetti un delicato, preziosissimo sismografo che percepisce, coglie l'essenza della realtà in cui è immerso e la rielabora nel corso di un costante, estenuante, entusiasmante processo inesausto e ininterrotto.

Una poesia è dunque un testo che cristallizza una parte della complessa consapevolezza del mondo che il poeta va acquisendo:

[...] ein Gedicht, das einen Ausschnitt aus der Gesamtheit meines Bewußtseins von der Welt bringt.

Se la parola "mondo", ovvero "Welt" in tedesco vuol dire comunemente realtà, le coordinate del nostro esistere *hic et nunc*, per la poetessa il termine rimanda sempre a qualcosa di infinitamente più complesso:

"Welt" ... verstanden als etwas Vielschichtiges, Dichtes, Bruchstückhaftes, Unauflösbares.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> «Lo si può forse esprimere così: La Bellezza è Verità. Questa è stata la mia prima idea. È così che ho scritto. Adesso, a tarda età, ho capovolto la frase: La Verità è Bellezza. Io voglio andare vicina, vicinissima a quel che quasi non è più possibile, ed ecco allora la Bellezza. Non so se ci riuscirò ancora una volta. In fondo tutto è pur sempre un dono». Così afferma Friederike Mayröcker nell'intervista realizzata da Irisch Radisch: *Die Welt ist so reich. Zum 80. Geburtstag der großen Wiener Dichterin Friederike Mayröcker*, "Die Zeit", nr. 52 (2004). E aggiunge, precisando: «Nel comprendere la lingua del Poeta, si dischiude anche l'autentico». Ibidem.

<sup>11</sup> «[...] Una poesia è dunque un testo che cristallizza una parte della complessa con-

Il poeta come un sismografo che registra i sommovimenti minimi del reale e li proietta nel suo ricchissimo universo compositivo: e, in direzione opposta ma complementare, il poeta che intreccia amicizie, che conserva una curiosità viva e generosa per le cose e per gli esseri umani che incontra sul suo cammino (“Freundschaften, Bekanntschaften”, “amicizie, conoscenze”), a tutti dona una scintilla della propria intelligenza e sensibilità per poi interessare nei testi lirici echi e suggestioni di quel “mondo” che ha esperito, incontrato, conosciuto, stimato, per intrecciare, inanellare versi con infinita gioia.

Ecco perché la poesia di Friederike Mayröcker, come tutta la grande Poesia, ci aiuta, aiuta i lettori a ritrovare e nobilitare, passioni e sensazioni, emozioni e sentimenti che sono propri dell’essere umano, come ricorda per esempio Umberto Galimberti nel tentativo di enunciare le varie forme della cosiddetta “intelligenza”:

C’è infine una “intelligenza psicologica” per la quale il mondo è uno specchio di sé. Proiettando i propri vissuti, gli uomini hanno incominciato a catalogare la natura secondo i miti dell’anima. Ne è nato un mondo immaginario di cui i poeti e i mistici sono i gelosi custodi. A loro si deve la nobiltà delle nostre passioni.<sup>12</sup>

Così la definizione che Umberto Galimberti ha offerto in un affascinante articolo sulle diverse “intelligenze” da rivalutare e valorizzare, ci spiega come alcuni uomini e donne, poeti e mistici, abbiano saputo e sappiano ancora – dal momento che l’intelligenza umana non è stata ancora dis. sezionata nelle sue più intime fibre per essere affidata ai gelidi circuiti di un computer –, ebbene ci spiega come sia entusiasmante leggere quanto queste persone eccezionali abbiano la capacità e l’ardore di “affidare al cielo” quel che di più squisitamente umano racchiude la loro psiche.

Di fronte all’avanzare dell’itinerario tracciato dall’intelligenza scientifico-tecnica diventata ormai egemone, e finanche totalizzante, si può e si deve nutrire il timore che l’essere umano si allontani o rinunci per sempre a coltivare desideri e passioni in nome della logica, e quindi rinunci a seguire o inseguire con la fantasia, con la forza dell’utopia “altre”, “differenti” visioni del mondo. In un mondo interconnesso e ancora alla ricerca di un significato che renda accettabile l’esistenza terrena, anche in questo mondo contemporaneo tutt’altro che felice risulta in tutta la sua chiarezza

---

sapevolezza del mondo che il poeta va acquisendo». E poi: «“Mondo” ... inteso come qualcosa che rimanda a una pluralità di strati, qualcosa di fitto, di frammentato, di indisolubile ...». Così Friederike Mayröcker, colloquio con chi scrive, Vienna, ottobre 2004.

<sup>12</sup> Umberto Galimberti, *C’è un po’ di genio in tutte le menti*, “la Repubblica”, 09. 08. 2005.

l'evidenza della pluralità, ovvero la necessità di declinare *al plurale* «tutte quelle forme di intelligenza che in un mondo sempre più strutturato in modo funzionale, diventano gli unici ricettacoli del senso». Un senso, ricorda il filosofo, che va trovato di volta in volta «in sé, nella forma della propria intelligenza»<sup>13</sup>.

A ritrovare un senso, un significato, almeno una traccia per “leggere” diversamente il reale o quanto ci circonda, ecco il suggerimento interpretativo per chi si accosta alle poesie, ai testi di Friederike Mayröcker, come suggerisce un'altra grande autrice contemporanea, Marlene Streeruwitz:

Mayröcker lesen. Da werden die Lesenden beteiligt an der authentischen Selbstschöpfung einer Person in der Sprache zur Befreiung in diese. Befreit in eine ganz besondere eigene Freiheit [...]. Die Freiheit wird immer die eigene. Auch die der Lesenden. Im Mitkonstruieren des Kunstwerks wird jeder auch wieder auf sich selbst und die eigene Sprache verwiesen. Bleibt so bei sich. Und befreit —.<sup>14</sup>

La qualità linguistica dei testi di Friederike Mayröcker presuppone il coinvolgimento attivo dei lettori, delle lettrici, che imparano ad addentrarsi nelle metafore, nelle analogie, ad accostarsi alle immagini splendide, al rincorrersi dei pensieri, al rinvio costante alla vita pulsante fuori della scrittura, e che la scrittura rielabora vorace e vivificante. Ma la lettura dei testi non deve limitarsi alla decodifica dei segni, alla discussione delle metafore, alla curiosità dello scienziato e/o del lettore esperto che ammira e riconosce neologismi o preziose citazioni. La lettura di quei testi deve servire alla vita, deve avere una funzione illuminante per l'esistenza dei lettori potenziali e reali. Questa è anche l'indicazione che possiamo evincere da una lettrice d'eccezione, Marlene Streeruwitz, che ricorda un'altra importante citazione da Friederike Mayröcker:

Ich möchte einfach, daß Leute meine Bücher *lesen*. – Und zwar Leser, die etwas mit meinen Texten machen, die mich in irgendeiner Weise kennenlernen und damit wahrscheinlich auch sich selber besser kennenlernen.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> «Leggere Mayröcker. E ecco che chi legge viene coinvolto nell'autentica creazione di sé che una persona realizza nella lingua per trovare in questa la liberazione. Liberata in una libertà propria, assolutamente particolare [...]. Nella partecipazione alla costruzione di un'opera d'arte ognuno viene rinviato ancora una volta a se stesso e al proprio linguaggio. Rimane così se stesso. E liberato». Così Marlene Streeruwitz, *Friederike Mayröcker*. In: *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte. 1989-1996*, edition selene, Wien 1999, p. 62 s.

<sup>15</sup> «Io desidero semplicemente che le persone leggano i miei libri. – E, per la preci-

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

Si ripropongono, con l'opera narrativa di Marlene Streeruwitz, e con la vastissima produzione di Friederike Mayröcker, gli interrogativi sollevati dalla letteratura della neoavanguardia, che ha messo in pratica procedimenti letterari innovativi per esercitare la sua critica al mezzo linguistico, ma anche per scuotere le fondamenta dei sistemi letterari tradizionali, per rinnovare o smantellare le tecniche del narrare, e dunque per esercitare, alla fin fine, un'autentica critica del ricordo<sup>16</sup>.

In einer Wechselwirkung von kritischem Lesen und eigenem Schreiben müßten wir einander alle Geschichten erzählen, die möglich sind.<sup>17</sup>

Marlene Streeruwitz invita di continuo i lettori e le lettrici ad immergersi nelle pieghe delle sue storie, a viaggiare spostandosi liberamente nelle pieghe delle sue storie per poi reagire e raccontare o almeno riuscire a raccontare a se stessi le proprie storie, i propri segreti, tutto quanto si nasconde dietro le parole e, invece di essere taciuto, deve venire detto, formulato, espresso, comunicato. E la riflessione teorica che sottende alle sue opere diviene il vero contenuto dell'opera, nel senso indicato da Umberto

---

sione, lettori che possano fare qualcosa con i miei testi, che in una qualche maniera imparino a conoscermi, e quindi probabilmente imparino a conoscere anche se stessi». Così Friederike Mayröcker, in *Friederike Mayröcker*, a cura di Siegfried J. Schmidt, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1984, citata da Marlene Streeruwitz nella sua raccolta di saggi *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte 1989-1996*, op. cit., p. 62.

<sup>16</sup> Rinvio al capitolo „Zwischenbilanz“ (*Bruchlinien*, p. 234–240), dove Wendelin Schmidt-Dengler individua una precisa risposta al quesito: «Worin liegt nun die Leistung der österreichischen Literatur?», e riferendosi in particolare al periodo compreso all'incirca tra il 1965 e il 1970, ricorda che, se si accetta il principio dell'*Analogisierung* tra *Sprache* e *Gesellschaft*, allora si può comprendere come la critica a una certa società può avvenire solo attraverso il mezzo linguistico: «Analogisierung von Sprache und Gesellschaft. Gesellschaftskritik kann nur durch Sprachkritik erfolgen. [...] Die Kunst erscheint als der notwendige Umweg, den man zu gehen hat, um die Strukturen der Gesellschaft sichtbar zu machen». Wendelin Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, op. cit., p. 238.

<sup>17</sup> «In un'interazione reciproca tra la lettura critica e la propria scrittura dovremmo raccontarci a vicenda tutte le storie possibili». Così Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, op. cit., p. 35.

Eco in *Opera aperta*: «Il vero contenuto dell'opera diventa il suo modo di vedere il mondo e di giudicarlo, risolto in modo di formare, e a questo livello andrà condotto il discorso sui rapporti tra l'arte e il proprio mondo»<sup>18</sup>.

La voce critica di Marlene Streeruwitz si leva, *in primis*, a favore di un recupero della soggettività dello sguardo, e in particolare dello sguardo femminile, e a favore di un approccio *paratattico* al reale.

E seguendo questa indicazione abbiamo affrontato la lettura e la traduzione di alcune poesie scelte dall'amplissima opera di Friederike Mayröcker, che Streeruwitz cita a modello, e non certo a caso.

Probabilmente Friederike Mayröcker non si rivolge tanto o non solo ai lettori consapevoli, ai lettori esperti, alle persone che intendono formare e formarsi, ma la sua attenzione intrisa di autentico, sofferto amore per quanto è umano, per quelle creature che il suo sguardo nota con sofferta compartecipazione, sempre più inaridite, “verarmt” impoverite non solo economicamente, ma anche e soprattutto nell'animo, incapaci ormai di credere a qualcosa di semplicemente possibile, di nutrirsi ancora di lievi sogni e tenere fantasie:

Die Welt ist so reich, und ich bin so ungeheuer neugierig auf die Welt. [...] Wenn ich durch die Straßen gehe, begegnen mir immer wieder Menschen, mit denen ich so ein Mitgefühl empfinde, dass ich auf sie zugehen und ihnen helfen möchte. Dieses Verschämte, dieses Sich-Bloßstellen vor der Welt! Das berührt mich so, dass ich auf der Straße heulen könnte.

E alla domanda circa la possibilità reale di aiutare gli altri:

Könnten Sie denn helfen?

la poetessa risponde sincera:

Ich weiß nicht. Es sind so viele Menschen herausgetreten aus der Möglichkeit, überhaupt an etwas anderes als an die Realität zu glauben.<sup>19</sup>

Come ricorda Friederike Mayröcker, la sua produzione va intesa come “cosmo vivente”, un microcosmo palpitante di vita, e l'autrice invita a en-

<sup>18</sup> Umberto Eco, *Opera aperta*, op. cit., p. 264.

<sup>19</sup> Così afferma Friederike Mayröcker nell'intervista realizzata da Irisch Radisch: *Die Welt ist so reich. Zum 80. Geburtstag der großen Wiener Dichterin Friederike Mayröcker*, “Die Zeit”, nr. 52 (2004).

<sup>20</sup> «Sì, è così. Nel momento in cui si comprende la lingua del poeta, ecco che si apre anche l'Autentico. Se ci si chiude in se stessi, non lo si esperisce. I miei libri sono autentici perché sono un cosmo vivente». *Ibidem*.

trare in questo cosmo, addentrandosi nelle pieghe del racconto per esperire l'autenticità, insieme alla poetessa che l'ha creato a partire dal reale. Alla domanda circa i gradi di autenticità che possono contraddistinguere una produzione letteraria («Heißt es, es gibt wahre und weniger wahre Literatur, authentische und weniger authentische?») Mayröcker infatti risponde:

Ja, so ist es. Indem man die Sprache des Dichters begreift, öffnet sich auch das Authentische. Wenn man sich verschließt, erfährt man das nicht. Meine Bücher sind authentisch, weil sie ein lebendiger Kosmos sind.<sup>20</sup>

La personalità di Friederike Mayröcker è di assoluta grandezza nel panorama della letteratura austriaca contemporanea: nata nel 1924, Mayröcker che per un periodo visse della sua professione di insegnante di inglese nelle scuole superiori di Vienna, iniziò ad affermarsi nel secondo dopoguerra, a partire dalla pubblicazione di una prima poesia, *An meinem Morgenfenster*, *Alla mia finestra mattutina*, nel novembre del 1946, sulle pagine della rivista "Der Plan", lo strumento che Otto Basil ebbe il merito di promuovere per un duplice fine: da un lato far conoscere le correnti più feconde del Novecento europeo, dopo la terrificante censura del nazismo, ovvero i testi dell'espressionismo, del dadaismo e del surrealismo, e dall'altro offrire spazio alla nuova generazione che si andava delineando, una sorta di forum dedicato ai giovani autori. Qualche anno dopo, Mayröcker si andò affermando sempre più sulla scena letteraria viennese, e intorno al 1951 si ritrovò accanto a nomi come quelli delle poetesse Ingeborg Bachmann e Hertha Kräftner, ad autori come Milo Dor e Gerhard Fritsch, che si riunivano intorno alla personalità di Hans Weigel nel celebre Café Raimund. Conobbe tra gli altri Andreas Okopenko, e iniziò a pubblicare sulle pagine di altre riviste, come "neue wege" e "publikationen". Nel 1954 ebbe luogo l'incontro decisivo della sua vita, con il poeta viennese Ernst Jandl: Jandl, Okopenko, Mayröcker accompagnarono e seguirono da vicino il lavoro di un gruppo fondamentale per la letteratura austriaca del secondo dopoguerra, la "Wiener Gruppe", soprattutto H. C. Artmann, e naturalmente Gerhard Rühm, Oswald Wiener e in seguito Konrad Bayer e Friedrich Achleitner.

---

<sup>20</sup> «Non ci sono stati dei momenti particolari, in quest'infanzia, dei momenti culminanti [...]. Quando guardo indietro mi avvolge piuttosto una sensazione di serenità e di sicurezza, di premura e di distacco dal mondo, una condizione di fluire lento e costante, come un sogno ad occhi aperti, colmo di stupore, dinnanzi al sorgere incessante di un'aurora fiabesca». Friederike Mayröcker, *Kindersommer*, in: *Magische Blätter*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1983, pp. 100-101.

Accanto al bagaglio complesso della formazione poetica, di fondamentale importanza per l'ispirazione poetica di Friederike Mayröcker, è tuttavia, come si è già sottolineato, il ricordo dell'infanzia, la consapevolezza di una condizione decisiva per l'originalità dei suoi versi:

Es hat kaum Situationen in dieser Kindheit gegeben, kaum Höhepunkte [...]. Vielmehr umgibt mich bei Zurückblicken ein Gefühl der heiteren Geborgenheit, der liebevollen Abgeschlossenheit, ein Zustand stetigen und langsamen Fließens, wie ein staunendes Tagträumen vor dem immerwährenden Anbruch einer fabelhaften Morgenröte.<sup>21</sup>

Con accenti magici, fiabeschi l'autrice rievoca nel breve testo in prosa *Estate d'infanzia* quel periodo fondamentale per la vita di ogni essere umano, e tanto più per il poeta, che spesso serba in sé il nucleo dell'essere-bambino, la capacità di stupirsi, di sorprendersi, di guardare al mondo con occhi nuovi, con intatta, fragrante meraviglia.

L'infanzia trascorsa a Vienna e in una cittadina della Bassa Austria, a Deinzendorf, un'infanzia felice perché accudita dall'affetto sereno dei genitori, quei genitori così "amorevolmente apprensivi", il padre insegnante, la madre modista, e dei nonni, ma anche un'infanzia di solitudine, segnata dalla fragilità, dall'isolamento rispetto alla banalità e alla crudeltà di tante esperienze comuni agli altri bambini.

Un'infanzia che vede nascere e rinsaldarsi nell'animo della futura poetessa un intenso, quasi voluttuoso rapporto d'amore verso la natura circostante, una natura che impara presto ad amare con tutti i sensi, ad accarezzare con lo sguardo sognante, ad assaporare in tutti i suoi colori, profumi, suoni e suggestioni:

Und obwohl ich jeweils nur die wenigsten Zeiten des Jahres auf dem Lande zugebracht hatte, – tatsächlich immer nur die Sommermonate –, scheint es mir, ich hätte mich fast ausschließlich dort, im Anblick der wogenden Gerstenfelder, der strähnigen Uferweiden, der sanft welligen lichtgrünen Hügel, der zart und berauschend duftenden Fliederbüsche und Robinienbäume aufgehalten [...].<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Cfr. l'edizione italiana, Friederike Mayröcker, *Estate d'infanzia*, nel volume *Fogli magici*, a cura di Luigi Reitani, Marsilio, Venezia 1998, p. 17.

<sup>22</sup> «E sebbene io abbia trascorso in campagna solo un breve periodo dell'anno – nient'altro che i mesi estivi –, mi sembra di aver soggiornato soltanto lì, contemplando i campi d'orzo ondeggianti, le fronde dei salici sulle rive, le colline lievi, verdi e ondulate, i cepugli di lillà dal profumo tenue e inebrianti, gli arbusti di robinia [...]». Ibidem. Cfr. l'edizione italiana già citata, p. 17.



Per questo appare evidente già dalle primissime composizioni, quelle degli anni Quaranta, il gusto per gli accostamenti cromatici, la tendenza alla personificazione, ovvero ad accogliere nella trama testuale oggetti, piante, fiori, animali alla stregua di esseri magici, esseri animati dallo stesso soffio vitale che fa agire le figure umane. Un'intensa devozione, un autentico afflato mistico pervade queste liriche, l'immagine dei santi onnipresente in quella campagna segnata dalla religione cattolica ispira una catena di rimandi, di echi, di suggestioni, e pervade ogni fibra dell'universo poetico, come commossa ricorda l'autrice:

Hausgeburt im großelterlichen Schlafzimmer, 20. Dezember 1924,  
vier Uhr nachmittags, die Hebamme hob mich empor und rief : EN-  
GELGOTTESKIND! [...] <sup>23</sup>

All'ispirazione pentecostale risale la composizione della prima poesia, in un ricordo trasfigurato in mito, un ricordo sobrio eppure emozionante e intenso, sempre legato allo splendore del paesaggio natio:

Ich wanderte dann umher und im Hinterhof eines Abbruchhauses  
sah ich einen kahlen Strauch der plötzlich zu brennen begonnen hat-  
te, es war ein Pfingsttag. Ich wanderte dann umher und kauerte nieder  
und schrieb im Anblick des brennenden Busches mein erstes  
Gedicht. <sup>24</sup>

Le poesie, nell'arco dei numerosi decenni di intensa, febbrile produzione letteraria, sono diventate sempre più ampie, sempre più vicine alla prosa, con cui spesso si fondono in una altrettanto straordinaria prosa poetica: sono testi lirici descrittivi e al tempo stesso intessuti di associazioni, arricchiti da continue, spesso dotte citazioni, impreziositi dai rinvii alla vita reale, alle conoscenze, alle amicizie intrecciate nel corso del tempo. Le parole che la poetessa adopera sono parole magiche perché non appiattite su un unico significato, ma percorse dal fremito della polifonia, dall'ampiezza della connotazione: parole che si rivolgono proprio al lettore, alla lettrice, perché le assapori, le accarezzi, impari a conoscerle, a ripeterle, a tradurle

---

<sup>23</sup> «Nata in casa nella stanza da letto dei nonni, il 20 dicembre del 1924, alle quattro del pomeriggio, la levatrice mi sollevò in alto ed esclamò : Figlia di Dio!». Friederike Mayröcker, *Ich saß dann da und starrte auf dieses Bild, die Erinnerung*, in: *Magische Blätter*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1983, pp. 84-85.

<sup>24</sup> «Poi vagavo e guardavo i tanti arbusti di lillà. [...] Poi vagavo e nel cortile di una casa in demolizione guardavo un cespuglio spoglio, che improvvisamente aveva cominciato a bruciare, era un giorno di Pentecoste. Poi vagavo e, inginocchiata, scrissi la mia prima poesia contemplando il cespuglio in fiamme». *Ibidem*, p. 87.

nel proprio animo, secondo la precisa intenzione dell'autrice di instaurare un dialogo produttivo con l'Altro, pur nella consapevolezza di quanto sia difficile e sempre più inusuale, nell'appiattimento denotativo del linguaggio corrente, rincorrere i sogni e i pensieri appena accennati e i suggerimenti di una Poetessa:

Du arbeitest ja viel mit Konnotationen, sagst du während der Heimfahrt zu mir, diese unausgesprochenen Begleitvorstellungen rufen dann auch im Empfänger ein gleichsam schweifendes und schwindelerregendes Gefühl hervor – als könne man sich plötzlich und wunderbarerweise mit eigener Flügelkraft ins Tiefe und Dunkle, ins Düstere, Ferne und Weite schwingen.<sup>25</sup>

Ecco che ritorna il tema del pensiero magico, la capacità per la poetessa e per chi s'invola leggendo i suoi testi, di librarsi appunto, e con le proprie ali, «in ciò che è profondo e oscuro, in ciò che è cupo, lontano e vasto».

Fin dai primi volumi pubblicati (prima, nel 1956, la prosa di *Larifari. Ein künftiges Buch*, e la raccolta di liriche *metaphorisch* nella celebre “rot-reihe” curata da Max Bense e Elisabeth Walter, a cui fecero seguito *Sägespäne für mein Herzbluten*, 1967 e soprattutto il fondamentale *Tod durch Muse. Poetische Texte, Morte tramite Muse. Testi poetici*, 1966, per i tipi della casa editrice tedesca Rowohlt), l'autrice ha sempre sottolineato che fare poesia significa per lei in primis attivare il flusso di coscienza, azionare (“in Gang setzen”) quella straordinaria “Bewusstseinsmaschine”, “macchina della coscienza” che è saldamente radicata nell'inconscio, in quella regione meravigliosamente vasta e sempre inevitabilmente ancora da esplorare che poggia su punti determinati, su frammenti che affiorano grazie all'esercizio della memoria, ovvero “Erinnerungspunkte irgendwelcher Vergangenheit”, “punti del ricordo di un qualche passato”. Questo processo, una volta liberato, avviato, lasciato fluire liberamente, ma sempre disciplinato da una severa regola interiore, da un'attenta dedizione alla qualità del proprio lavoro, ebbene questo processo, che possiede come caratteristica intrinseca una vera e propria “Eigenbeweglichkeit”, “una propria capacità di movimento”, è paradossalmente statico eppure avviluppato in una sorta di serto che accoglie singole parole, combinazioni inusuali di lessemi, neologismi, impressioni, segni, simboli, pensieri, idee, anche in forma di singoli cristalli di

---

<sup>25</sup> «Tu lavori molto con le connotazioni, mi dici durante il viaggio di ritorno, questi concomitanti pensieri non detti suscitano anche nel destinatario una sensazione per così dire errante, vertiginosa – come se ci si potesse improvvisamente e meravigliosamente librare con la forza delle proprie ali [...]». Friederike Mayröcker, *Wäsche, selig gemacht*, in *Magische Blätter II*, op. cit., p. 99. Cfr. l'edizione italiana già citata, p. 47.

significato, un serto a che a sua volta sa irradiare altri significati, generare altre associazioni e le loro possibili combinazioni, “in einem Strahlungskranz von Assoziationsmöglichkeiten”.

Naturalmente, l’acquisizione di determinate posizione teoriche e delle loro strategie poetiche, linguistiche, risponde a una precisa finalità:

Die neuere Literatur, die experimentelle Poesie, der Dadaismus, der Surrealismus damals: sie waren und sind es noch: Angriffe auf die Grundhaltungen, auf die Vorstellungen des so genannten guten Geschmacks unserer zivilisierten Gesellschaft.<sup>26</sup>

Di fronte alle posizioni fondamentali, alle rappresentazioni del cosiddetto “buon gusto” della cosiddetta “società civilizzata”, le correnti dell’arte e della letteratura svelano quel che si cela nel profondo, interrogano l’essere umano, le sue speranze, le sue paure, le sue più profonde immagini mentali:

Sie enthüllen eine neue rätselhafte Sprachwelt, was Verwirrung stiftet, Staunen erregt, den Stachel vorantreibt.<sup>27</sup>

Pungolando l’indolenza e l’acquiescenza, queste correnti disvelano un nuovo, misterioso mondo linguistico, e questo provoca sconcerto, disorientamento, suscita stupore, induce a interrogare e interrogarsi sulle cose del mondo, sul mondo- fantasia:

Beckett und Brecht, Roland Barthes und Breton, Max Ernst und Jean Paul, Hölderlin, Arno Schmidt, Michaux, Claude Simon und Duras – schon umkreisen, umschweben mich in meinem Zimmer, meine Genien, meine Blutsbrüder.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> «La letteratura più recente, la poesia sperimentale, il dadaismo, il surrealismo a quel tempo: erano e lo sono ancora: attacchi alle concezioni fondamentali, alle idee del cosiddetto buon gusto della nostra società civilizzata». Così afferma Friederike Mayröcker in: *Durchschaubild Welt, Versuch einer Selbstbeschreibung* che troviamo anche nel volume *Lebensveranstaltung: Erfindungen Findungen einer Sprache*, op. cit., p. 14-17. Questo testo di Friederike Mayröcker è tratto dal volume: *Magische Blätter II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1987, p. 124 ss.

<sup>27</sup> «Disvelano un nuovo, enigmatico mondo linguistico, la qual cosa provoca smarrimento, suscita stupore, spinge avanti il pungolo». Ibidem.

<sup>28</sup> «Beckett e Brecht, Roland Barthes e Breton, Max Ernst e Jean Paul, Hölderlin, Arno Schmidt, Michaux, Claude Simon e Duras – già girano intorno, mi circondano librandosi nella mia stanza, i miei geni, i miei fratelli di sangue». Ibidem. Per questa e le altre citazione cfr. anche l’edizione italiana già citata: *Mondo trasparente immagine, tentativo di un’autodescrizione*, nel volume *Fogli magici*, p. 101.

I “fratelli di sangue”, quei “geni” che la poetessa sente affini e così vicini da suggerirle reconditi segreti e spunti di canzoni sempiterne, ebbene, rappresentano la migliore tradizione dell’Occidente europeo, e la incoraggiano a “produrre testi poetici” (“*einen Text herzustellen*”). Fare poesia significa rendere omaggio ai maestri del passato, ma in primis è semplicemente un’attitudine, seppure ad un livello straordinario di intensità e sincerità, a recepire e registrare quel che del mondo possiamo percepire, quanto una persona sensibile come il poeta, la Poetessa può avvertire, quanto riecheggia in ogni fibra del suo essere: «Also ein unausgesetztes Rezipieren, ein unausgesetztes Registrieren der schaubaren, hörbaren Welt». «Quindi un recepire ininterrotto, un recepire ininterrotto il mondo osservabile, udibile»<sup>29</sup>.

L’intuizione è completata e calibrata dall’intelletto, l’estasi si fa disciplina:

Was die Intuition [...] wagt, wird vom Verstand gleichzeitig oder im nachhinein bedachtvoll, präzise oder streng in wahrheitstreue Form gebracht, fixiert und versiegelt. So wird Ektase zu einer Disziplin.<sup>30</sup>

Il compito del poeta, della poetessa non è mai, semplicemente, dire l’esistente, ma rinviare al mistero complesso della Vita, un mistero che va ben oltre la semplice logica, ben oltre la superficie delle parole, ben oltre la dimensione denotativa dei vocaboli di una lingua straniera:

Lavorando “mit größter Maßlosigkeit und größtem Maßhalten”, “con una grandissima smoderatezza e una grandissima attenzione alla misura”, ispirata da un’estasi autentica, che nasce dall’ammirazione per tutto quel che la circonda, parole annotate su fogliettini e ogni singola vibrazione del reale, ecco la poetessa riesce nutrire il suo spirito, e quello dei suoi lettori, in un processo di arricchimento reciproco:

Ein Lehrmeister ist mir das Schreiben, das Schreiben ernährt mich im Geiste, durch mein Schreiben erfahre ich über mich selbst, über die Natur und die Welt und die Menschen. Und die Wildheit wird immer umfänglicher, immer kalkulierter.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> «Quel che l’intuizione [...] osa, l’intelletto, contemporaneamente o in seguito, lo conduce con attenzione, precisione o severità, in una forma fedele alla verità, fissandolo e sigillandolo. Così l’estasi diventa una disciplina». Ibidem.

<sup>31</sup> «Un Maestro è per me lo scrivere, lo scrivere mi nutre nello spirito, attraverso il mio scrivere apprendo, esperisco circa me stessa, circa la natura e il mondo e gli esseri umani. E quanto è selvaggio diviene sempre più ampio, sempre più calcolato». Ibidem.

Immersa nella solitudine che le è necessaria per scrivere, eppure attorniata da tanti ricordi, dai “fratelli di sangue”, da coloro che le sono stati e le sono amici nella scrittura e nella vita, circondata dai frammenti di memoria che emergono da quella “camera oscura”, “Dunkelkammer” che è stata ed è la sua infanzia, condizione essenziale per scrivere versi, la poetessa si esercita allo spuntare di ogni giorno, ogni volta con lo spirito di chi si appresta a un’opera nuova, ad esercitare la magica arte del dichten o poetare, che poi si fonda sulla straordinaria capacità di tradurre o trasformare, di praticare quella “Übersetzbarkeit von Materie in Sprache”, quell’attitudine a trasformare la vita nella scrittura e la scrittura nella vita, e quel che le riesce, e viene consegnato al suo pubblico, sono creature vive, vivi poemi, poesie viventi, poesie che respirano, poesie che vivono grazie al respiro di chi le ha create e di chi, ogni volta, le legge, poesie che a volte, potremmo aggiungere, *aiutano finanche a respirare*.

die aufgehobenen Zwänge der Syntax, rufe ich, was ich überhaupt schreiben soll, oder was ich lesen soll, lesen und schreiben das Lesen und Schreiben so schreibe ich lieber EINE SCHLITTENFAHRT mit wehendem Atem Gedichte : ATEMGEDICHTE.<sup>32</sup>

Se le poesie che respirano e vivono sono il capolavoro di Friederike Mayröcker, altrettanto esemplare è l’atteggiamento esistenziale della grande Poetessa, così “weltoffen”, disposta ad ascoltare tutto e tutti, e curiosa come una bimba, e sempre alla ricerca della bellezza attraverso la verità dell’esistenza:

Einem Geysir gleich sprudelt es fortwährend aus mir heraus. Wenn man die große Straße verläßt und der Blick noch über Berge und Täler gehen kann : nur wenige wissen darum, *und man muß überhaupt in Wachsamkeit leben*, ich hatte mir früher, in meinen unschuldigen Jahren, Wahrheit durch Schönheit erfleht und erschrieben, jetzt Schönheit durch Wahrheit, aber du lieber Himmel ich möchte nicht wissen was ich alles falsch, unvollständig oder gar nicht gesehen habe ..<sup>33</sup>

<sup>32</sup> «le costrizioni annullate della sintassi, grido, o quel che devo proprio scrivere, o quel che devo leggere, leggere e scrivere la lettura e la scrittura così preferisco scrivere una CORSA IN SLITTA con respiro fluttuante poesie : POESIE DEL RESPIRO». Friederike Mayröcker, *sansfe Umnacht*, in *Magische Blätter*, op. cit., p. 47.

<sup>33</sup> «Come fuoriuscendo da un geysir sgorga ininterrottamente da me. Quando si lascia la strada maestra e lo sguardo ancora può sorvolare monti e valli : solo pochi lo sanno, *e si deve assolutamente vivere in uno stato di veglia*, prima, nei miei anni dell’innocenza, avevo invocato implorante la verità attraverso la bellezza e l’avevo conquistata scrivendo, adesso la bellezza attraverso la verità ma santo cielo non vorrei sapere tutto quel che di sbagliato, di incom-

Vorrei “concludere” questo ritratto di Friederike Mayröcker con una citazione dal volume *Das Herzerreißende der Dinge*, “L’aspetto straziante delle cose, quel che delle cose strappa il cuore”: l’auspicio della Poetessa è un nuovo *Mensch*, un essere umano che non sia un superuomo, né angelo né demone, ma semplicemente un essere umano differente, che sappia ancora sorprendersi come un bambino, che sappia meravigliarsi e nutrire curiosità verso le forme di vita, che sappia interrogarsi e interrogare, che sappia riconoscere quanto di umano vi è nelle sue potenzialità, con quanta umana attenzione si può volgere agli altri, con quanta umana sensibilità può creare per sé e per gli altri:

Ich bin so wach, ich bin so überwacht, *es hüpfst mich über die Erde*, ich bin in Verwandlung begriffen, ich habe mich umgestülpt, mit Ärmeln und Armen und Flügeln : ein neuer Mensch, darüber sollte sich keiner wundern.<sup>34</sup>

---

pleto non ho visto o quel che non ho visto affatto ..». Friederike Mayröcker, *Das Herzerreißende der Dinge*, SuhrkampVerlag, Frankfurt a. M. 1990, p. 12.

<sup>34</sup> «Io sono così desta, sono oltremodo desta, *saltellare mi solleva da terra*, sono intenta a trasformarmi, mi sono rovesciata, con maniche e braccia e ali : un nuovo essere umano, di questo nessuno dovrebbe sorprendersi». Friederike Mayröcker, *Das Herzerreißende der Dinge*, p. 164.

Martin A. Hainz  
(Wien)

*H. C. Artmann*  
*Werk – Nachlaß – Wirkung ... und Versäumnis*

– 1 –

Die literaturgeschichtliche Bedeutung H. C. Artmanns und die außerordentliche Qualität seines Schaffens sind heute – spät genug – unbezweifelt wie bei nur wenigen österreichischen Dichtern nach 1945. Dieses hohe Ansehen seines Œuvres ließe umfangreiche philologische Bemühungen zur Erschließung Artmanns vermuten; indes zeigt sich bei einer ersten Analyse des Forschungsstandes, daß das Bemühen um diesen Dichter noch am Anfang steht – es findet sich zwar eine Reihe lesenswerter Kommentare und Essays, doch in vielen Fällen sind selbst die Grundlagen möglicher Lektüren unklar.

Artmanns Poesie entzieht sich mitsamt ihrem Schöpfer den Kategorien der Literaturwissenschaft sehr effizient; dies hat dazu geführt, positivistische Annäherung an die Genese dieses Werkes kaum mehr zu unternehmen, um stattdessen in nur bedingt angebrachter Ironie die Selbststilisierungen den *eigentlichen* Grundlagen vorzuziehen<sup>1</sup>. Zweifelsohne pflegt Artmann die Maskerade; dies fängt mit dem berühmten Bild an, das Spitzwegs Gemälde in Authentizität oder Satire – wer wollte es entscheiden? – wendet<sup>2</sup>.

Trotz des Erfolges läßt sich Artmann nicht nieder; er ist selbst ein poetisches Objekt geworden, herumschwirren will er, hypermodern gekleidet, in alten Kulturen, alten Sprachen ...<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> cf. etwa Artmann: *The Best of H. C. Artmann*, S. 386; – Primär- und Sekundärliteratur zu Artmann findet sich in der Bibliographie, weitere Titel sind bei der Erstnennung in der Fußnote bibliographisch ausgewiesen.

<sup>2</sup> die Photographie findet sich in Kaukoreit et al.: *Die österreichische Literatur seit 1945*, S. 185.

<sup>3</sup> Bauer: *Porträt der Woche H. C. Artmann*, S. 170.

Maskenträger Artmann lebt, zeigt und schreibt, «daß man aus der Haut fahren *kann*, und zwar *in* jede beliebige andere *hinein*»<sup>4</sup>. Darin ist Artmann authentisch, in der Arbeit, die auch Arbeit am Selbst ist: «“Woran arbeiten Sie gerade?” da kann ich immer nur sagen, an mir»<sup>5</sup>.

Er bietet unter anderem das Bild des in vollendeter Eleganz sich (seinen) Abgründen nähernden Gentleman, der souverän in einem *Naturgedicht* nicht zuletzt, was *seine Natur* sein mag, in Verse faßt<sup>6</sup>. Von einem Überfluß an *Ich* ließe sich sprechen; Nietzsche formuliert diesen Wandel um des Selbst willen so:

S a u g t eure Lebenslagen und Zufälle aus – und geht dann in andere über! Es genügt nicht, E i n Mensch zu sein, wenn es gleich der nothwendige Anfang ist! Es hieße zuletzt doch, euch aufzufordern, beschränkt zu werden! Aber aus Einem in einen Anderen übergehen und e i n e R e i h e v o n W e s e n durchleben!<sup>7</sup>

«Nur “Besessene[r]” [...] geben ihr “eigentliches Ich” preis, vielleicht sind nur sie *beschränkt* genug, um überhaupt eines zu besitzen»<sup>8</sup>, schreibt Cioran. Es mag also angebacht sein, bei Artmann in bezug auf positive Fakten besondere Vorsicht walten zu lassen. Dessen ungeachtet muß es bedenklich stimmen, wenn Artmann aufgrund seiner *Nachrichten aus Nord und Süd* – nicht minder von Stilisierung durchsetzt – endlich als Charakter verstanden wird, «als ob man Artmann zuvor für charakterlos erachtet hätte»<sup>9</sup>. Eine Analyse der Produktionsbedingungen der Texte Artmanns schöbe diesem Umschlag der Rezeption von angenommener Ironie in unterstellte Authentizität einen Riegel vor. Man kommt an dieser Stelle nicht umhin, argwöhnisch auf die Bände, die nach Artmanns Tod erschienen, zu sehen; diese werden begreiflicherweise als Bücher von *erschreckender Offenheit* angepriesen: «Was ist Erotik und was Sexualität, mir geht es um’s Budern»<sup>10</sup>, so heißt es dann.

Das ist natürlich noch manchem aus den Texten vorzuziehen, welche die «Priester der Germanistik»<sup>11</sup> vorlegen – dies auch, weil die auf den er-

<sup>4</sup> Artmann: *The Best of H. C. Artmann*, S. 387.

<sup>5</sup> Artmann: *ich bin abenteurer und nicht dichter*, S. 37.

<sup>6</sup> cf. Artmann: *Aus meiner Botanisiertrommel*, S. 25.

<sup>7</sup> Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, – hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari – München, Berlin, New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, de Gruyter <sup>2</sup>1988 – <sup>3</sup>1993 – (=dtv 2221-2235), Bd IX, S. 558.

<sup>8</sup> Cioran, Emile M.: *Die Faszination des Minerals. Über Roger Callois*, übers. v. Verena von der Heyden-Rynsch – In: *Akzente*, Heft 3, Juni 1983, S. 275-279, S. 276.

<sup>9</sup> Schmidt-Dengler: *H. C. ARTMANN: NACHRICHTEN AUS NORD UND SÜD*, S. 502.

<sup>10</sup> Artmann: *ich bin abenteurer und nicht dichter*, S. 23.

<sup>11</sup> a.a.O., S. 16.



sten Blick vulgäre Wendung ins Herz der gutbürgerlichen Euphemismen zielt, die verhüllen, was mit ihren Vokabeln, die *feine Gesinnung* suggerieren, bedacht weitaus weniger *unschicklich* ist. Aber die Präsentation der nackten Wahrheit, die hier und da mitschwingt, verrät wiederum die Lust auf *den eigentlichen Artmann*.

Nicht ihn, sondern sein Werk gründlich erarbeitend wäre letztlich über Textcorpus und Verfasser mehr zu erfahren. Gibt es St. Achatz? Es gibt *nur* St. Achatz. «Wenn ich das sage, dann gibt's das»<sup>12</sup>... Jede Annäherung an den Dichter unter Verkennung des Poetischen in seiner Lebensgestaltung führte dagegen in die natürlich nicht unberechtigt festgestellte Tautologie – «Artmann als die Formel für Artmann»<sup>13</sup>.

– 2 –

Gleichwohl ist keinesfalls darauf zu verzichten, Artmann wissenschaftlich zu Leibe zu rücken. Selbst die Masken beinhalten ja, das müßte in Erinnerung gerufen werden, nicht zuletzt, was Artmann *nicht* ist, als was zu erscheinen er *nicht* vermochte, zu skrupulös gewesen sein mag: «als strenger Realist»<sup>14</sup> etwa... Vor allem aber ist die dichterische Leistung als solche nicht dann, wenn von ihr ausgegangen wird, erkenntlich, sondern gerade dann, wenn man gleichsam *gegen sie* zu Felde ziehend die Folie der sogenannten Realität, der Artmanns Aberration gegenübersteht, rekonstruiert. Erst hier wird die Souveränität des Möglichen durchgängig zu zeigen sein – und ihre Verbindlichkeit:

*die süße der nachtigall hat den wald durchbrochen sie  
dringt an mein ohr auf wellen des abends kam sie ob sie  
gezielt ist wer weiß es ich aber nehme sie wie eine  
tasse schöner milch ich trinke der nacht zu sie allein  
ist s die mich kleidet in diebstracht wenn ich liebe*<sup>15</sup>...

Diese Annäherung umfaßte die Sicherung der Realien, also die Doku-

<sup>12</sup> Artmann: ich bin abenteurer und nicht dichter, S. 39.

<sup>13</sup> Jandl: Laudatio auf H. C. Artmann, S. 535; wer darüber hinausgehend Artmann als «konstitutionelle[r](n) Schalksnarr(en)» (Weigel: *Med schwoazzer dintn*, S. 190) charakterisiert, irrt bezeichnenderweise bereits gründlich, dagegen ist die Ergänzung, gerade in dieser Formel trete «die Kunstfigur Artmann in Distanz zu sich selber» (Reichert: *Poetik des Einfalls*, S. 124), wertvoll.

<sup>14</sup> Hädecke: Hans Carl Artmanns gesammelte Prosa, S. 202; – cf. auch Drews: *Auf meine Klinge geschrieben*, S. 30.

<sup>15</sup> Artmann: *Gedichte über die Liebe und über die Lasterhaftigkeit*, S. 15; – cf. Artmann: *The Best of H. C. Artmann*, S. 85.

mentation der Lebensumstände und historischen Bedingungen eines jeden Gedichts, den Nachweis allfälliger – auch ironisch gebrochener – Einflüsse<sup>16</sup>, vor allem aber die umfassende Erforschung aller auch entlegenen publizierten Texte und des Nachlasses in selbstredend immer nur anzustrebender Vollständigkeit<sup>17</sup>.

– 3 –

Der Forschungsstand zu Artmann ist, wie eingangs erwähnt wurde, kaum befriedigend zu nennen. Eine größere Monographie gibt es nicht, die Sammelbände verweisen, indem sie auch Zeitungsartikel von vielleicht doch zweitrangiger Qualität beinhalten, indirekt auf diesen Mangel. Als Dichter ist Artmann dabei noch am ehesten diskutiert worden; der Dramatiker Artmann aber ist schon weit weniger oft interpretiert worden, in bezug auf seine erzählerische Prosa ist Artmann ebenfalls geradezu ein unbeschriebenes Blatt. Hinzuzusetzen ist, daß Artmann auch als Dichter einseitige Lektüren erfahren mußte. Der Dialektdichter Artmann ist, indem der Dialekt als heimelig verkannt wurde, ein Phänomen eskapistischer Interpretation, wofür Artmann schwerlich Vorwürfe zu machen sind. Der Griff zum Dialekt war ein Resultat der Suche nach einer differenzierteren Sprache, was seinen Anfang mit einer unzureichenden Übersetzung nahm:

Artmann: [...] Und so wird es geschönt, und es heißt wieder “Mägdlein” und “Maid” und lauter so Sachen sind drinnen. [...]

Rühm: Und H. C. meinte damals, daß es doch ganz interessant wäre, [...] so etwas mit unserem Dialekt zu machen.<sup>18</sup>

Zurecht hat Doderer vor anderen Interpreten der *Wiener Gruppe* angesichts der Dialektdichtungen Achleitners, Rühms und Artmanns betont, hier liege keineswegs der Versuch vor, des Dialekts «Behaglich-Anbiederndes»<sup>19</sup> auszuspielen. Es geht um die «Fülle klanglicher Valeurs»<sup>20</sup> – und so läßt sich sagen:

---

<sup>16</sup> Ein Beispiel hierfür ist der kalkulierte Bruch mit dem Bild der zugeworfenen Rose: «wer schmeißt mir / eine rose zu?» – Artmann: Gedichte über die Liebe und über die Lasterhaftigkeit, S. 28.

<sup>17</sup> cf. auch Becker: *Philander contra Laertes?*, S. 62, 67 u. passim.

<sup>18</sup> Artmann et al.: *XOGT, GSOGGT oder GSOKT?*, S. 20.

<sup>19</sup> Doderer: *Die Wiederkehr der Drachen*, S. 237.

<sup>20</sup> ebda.

“Seine” Sprache war [...] das Deutsche, das er in all seinen historischen, lokalen und sozialen Abtönungen zu erfassen suchte.<sup>21</sup>

Da die Einzeluntersuchungen schon lückenhaft sind, versteht es sich von selbst, daß ein Gesamtbild desgleichen ausständig ist. Von einer Periodisierung kann keine Rede sein; Werkblöcke sind bislang nicht identifiziert worden. Ehe freilich diese Fragen nicht nur gestellt, sondern in der Folge auch seriös diskutiert werden können, müßte auch dem Problem nachgegangen werden, daß nicht geklärt ist, *was* da strukturiert werden soll: Diese Grundlagen wären zuallererst zu schaffen. Neben der Sammlung des Nachgelassenen wäre eine Rekonstruktion der Entstehungsbedingungen der Texte und vor allem die möglichst vollständige Darstellung auch des oftmals an entlegenen Orten Publizierten, wie sie Michael Bauer (1997) versuchte, zu unternehmen. Artmanns nicht minder dringend zu erkundender Nachlaßbestand ist derzeit von geringem Volumen, da eine Fülle von Material weder greifbar noch registriert im deutschsprachigen Raum verstreut ist. Ein erster wichtiger Schritt wäre hier, sich um eine optimale Rekonstruktion des Manuskriptbestandes zu bemühen – und dies aus leicht einzusehenden Gründen möglichst rasch. Sowohl Varianten als auch Vorstufen und desgleichen eigenständige Texte sind hier zu dokumentieren.

Jede Verzögerung erhöht das Risiko, diesen Nachlaß nicht mehr in seinem vollen Umfang dokumentieren zu können. Wünschenswert wäre die Dokumentation jedes fallen gelassenen Zettels, ein legitimer Wunsch, angesichts dessen sich spätestens zeigt, wie dringlich es wäre, die großen Lücken im Falle Artmanns zumindest annähernd zu schließen.

Abzustecken wäre hier das Terrain des zu Wissenden, was den Grundstock einer Werkmonographie bedeutete, die tatsächlich das *scire et nescire* seriös umreißen soll.

– 4 –

Erst in der Folge ließe sich Artmanns Werk interpretatorisch erschließen und in bezug auf seinen Kontext manche Klärung vornehmen. Schließlich wären auch Wirkung und Einfluß H. C. Artmanns zu erforschen, soweit sie sich nachweisen lassen. Den Einfluß betreffend wäre nicht nur Artmann als Impetus zu beleuchten, auch die Frage, über welche Traditionen seine Texte sich entwickelten, müßte man stellen – was in den

---

<sup>21</sup> Millner: “hochgewachsen wie ein dreisilbiges verbum”, S. 62.

Bereich der Sicherung der Realien fiel. Man denke an das Stück *die liebe fee pocahontas oder kasper als schildwache*.

Benjamin schrieb, jedem *Dokument der Kultur* eigne auch *Barbarei*<sup>22</sup>. Dieser Satz schwingt auch in der Autoaggression mit, als welche Autoritätsglaube sich in Artmanns Stück enthüllt; und es ist im besten Sinne Tradition, insofern es an eine Literatur anknüpft, die derlei Verhältnisse früh offenlegte: Eine ganze auf «Gegentradition»<sup>23</sup> weisende Stilistik beginnt in den deftigen *Hanswurstiaden*. Schon dort zeigt sich Kunst als das Untermieren der *Kunst*, ihres Konstruktionsprinzips, was zur folgenden Szene führt:

Mein Vatter ohne Kopf, ich glaub er ist schon tod.  
Die Wunde ist zu stark, die ist nicht zu curiren,  
Ich stehe in Gefahr den Vattern zu verlieren.  
[...]  
So soll mein Leib für dich ein Mausoleum seyn.  
Mein Name bleibt der Welt, sie wird auch nie vergessen,  
Daß Pumphia aus Lieb des Vatters Kopf gefressen.<sup>24</sup>

«Wie das Mausoleum in die Person dieser lächerlichen Prinzessin zusammenstürzt, so stürzt auch der Prachtbau der Tragödie ein»<sup>25</sup>, schreibt Schmidt-Dengler – und dieser Einsturz hat Erkenntnisqualität, er zeigt das Konstruierte, das Cliché, er zeigt und ist in einem bestimmten Sinne sozusagen *mystischer* als das, was sich nicht so unbotmäßig präsentiert. Durch die Brechung der Prinzipien als Prinzip ist nicht von einer Genealogie zu sprechen und in *Die getreue Prinzessin Pumphia* kein Präludium zu einem *absurden Theater*, das folgen wird, zu sehen.

Das ist kein Vorgriff auf das absurde Theater oder auf die dramatischen Versuche der Avantgarde [...], sondern das *ist* absurdes Theater, das *ist* Avantgarde.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> cf. Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann et al. Bd I: Abhandlungen – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1997 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 931), Bd I 2, S. 696.

<sup>23</sup> Schmidt-Dengler: Parodie und Reduktion, S. 27.

<sup>24</sup> Kurz, Joseph Felix: Die getreue Prinzessin Pumphia. Und Hanns Wurst, Der tyrannische Tartar-Kulikan. – In: Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, hrsg. v. Johann Sonnleitner – Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1996 (EINE ÖSTERREICHISCHE BIBLIOTHEK), S. 71-132, S. 116.

<sup>25</sup> Schmidt-Dengler: Parodie und Reduktion, S. 31; cf. auch a.a.O., S. 39 u. passim.

<sup>26</sup> Schmidt-Dengler, Wendelin: Nestroy. Die Launen des Glückes – Wien: Paul Zsolny Verlag 2001, S. 41; cf. a.a.O., S. 8ff., 40f. u. passim.

Bei Artmann heißt es:

hauptmann: mein wissen ist macht! ich weiß alles, aber dich hab ich gefragt und da hast du stracks zu antworten! [...] wer nicht johann heißt, ist ein verräter...

*er holt einen salzbeutel hervor und gibt dem kasper eine schöpfkelle voll:*

hauptmann: da friß, vogel, oder ich laß dich noch heut durch die wurstmaschine, du wurstell!<sup>27</sup>

Was entgegnet Kasper?

bitte nein, herr hauptmann johann. ich werd sonst ganz heiser und könnt am end nimmer "halt wer da!" rufen...<sup>28</sup>

In einem Kosmos der verteilten Dienste, der Diener, die mit Stolz in ihrem Namen auf diesen Umstand verweisen, ist kein Platz für einen Helden, der es besser wüßte, für einen Narren indes, der die Lächerlichkeit der Satzfolgen auf die Spitze treibt, sehr wohl. Gefeit ist auch er davor nicht, wie die Beschwörungen seiner Fee – «erscheine als das und das!»<sup>29</sup> – belegen. Und der Schluß läßt Kaspers Liebe Johanna «greterl!»<sup>30</sup> werden. Auch dies ist das *wahre* Leben, daß es sich in der Reinheit der Inszenierung entdeckt...

Im Rahmen dieser Untersuchung der Rezeption Artmanns wären aber auch umgekehrt die Impulse, die von Artmann ausgingen – und sei's als Integrationsfigur –, zu erforschen. Zweifelsohne ergaben sich hierbei nicht selten Wechselwirkungen; zumindest im Falle diverser Gemeinschaftsarbeiten ist das schwerlich zu leugnen. Artmann hinterließ eine deutliche Spur – nur als ein Beispiel sei Grubers Warnung vor dem bösen Vampir erwähnt, der es Jungfrauen ratsam erscheinen läßt, im Zimmer zu bleiben: «Artmann ist ein Schlimmer!»<sup>31</sup>.

So wären im Zuge der Untersuchung Einsichten in bezug auf den Komplex der österreichischen Literatur nach 1945 zu gewinnen – den Nachlässen dieser Zeitspanne ist ein Reihenprojekt gewidmet, in das sich die Arbeit mit H. C. Artmann eingliedern soll.

<sup>27</sup> Artmann: *The Best of H. C. Artmann*, S. 141.

<sup>28</sup> ebda.

<sup>29</sup> a.a.O., S. 145.

<sup>30</sup> a.a.O., S. 165.

<sup>31</sup> Gruber, Reinhard P.: *Fritz, das Schaf – Salzburg*, Wien: Residenz Verlag 21996 (EDITION DAS MÄRCHENSCHIFF), S. 105.

– 5 –

Eine Auflistung der Sekundärliteratur, welche rechtens auf Vollständigkeit Anspruch erheben könnte, ist trotz *Germanistik* und *Eppelsheimer*, der Bibliographie im von Bisinger edierten Band *Über H. C. Artmann* und Jutta Znivas *Bibliographie Hans Carl Artmanns* nicht gegeben. Vergeblich sucht man dort selbst die zweifelsohne nicht vernachlässigbaren Worte Doderers zu Artmann. In der beiliegenden Bibliographie ist zwar ein erster Schritt getan, zu einem besseren Überblick zu kommen, doch der grundsätzliche Makel, daß vieles fehlt, ist erst zu beheben.

– 6 –

Die Erkundung des Œuvres Artmanns wäre somit so zudringlich wie nötig und so dezent wie möglich zu gestalten. Wie eingangs erwähnt wäre Artmann als dichterisches Phänomen zu würdigen, doch dies mittels seiner Analyse, die auch hülfe, Artmann tatsächlich in seiner Unverwechselbarkeit und Unabsehbarkeit zugleich zu erfassen. Das ist Philologie als *Liebe zum Wort*.

ES IST WAHR, daß der tod die liebe  
konserviert, aber er nimmt das herz  
aus dem leib<sup>32</sup>

– und darum wäre gerade im Falle Artmanns eine bleibende Unabsehbarkeit nicht auszublenden.

– Zusammenfassung –

H. C. Artmanns Werk und dessen Aufarbeitung stehen in einem krasen Mißverhältnis: Zuwenig ist geschehen in bezug auf die Sicherung des Nachlasses wie der Realien, selbst die Kenntnis des teils anonym oder unter Pseudonym Publizierten wäre zu erweitern und so schließlich eine Grundlage zur weiteren Beschäftigung mit dem bedeutenden Poeten zu schaffen. Ein Findbuch des Nachlasses sowie die grundlegenden Vorbereitungen zu einer dringlich notwendigen historisch-kritischen Edition der Texte wären zu schaffen, um schließlich diese zu beginnen und die sehr fehlende grundlegende Monographie zu Artmanns Werk auch nur andeuten zu können.

---

<sup>32</sup> Artmann: *The Best of H. C. Artmann*, S. 191.

## Bibliographie zu H. C. Artmann

Die Bibliographie basiert auf den Angaben aus *Germanistik* und *Eppelsheimer*, der Bibliographie im von Bisinger edierten Band *Über H. C. Artmann* und auf Jutta Znivas *Bibliographie Hans Carl Artmanns* (allerdings habe ich nicht alle dort angeführten Zeitungsartikel in diese erste Übersicht aufgenommen). Ergänzt wurden Artikel aus *die tageszeitung* und aktuelle Publikationen, soweit mir deren Recherche möglich war<sup>33</sup>. Alle konsultierten Bibliographien weisen, wie en passant bemerkt sei, erhebliche Lücken und Mängel auf – nirgends wird wie erwähnt *Heimito von Doderer: Drei Dichter entdecken den Dialekt* berücksichtigt; auch wird in einer Bibliographie der Band *Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann* ohne erkennbaren Grund in der Schreibweise *Der landgraf zu camprodön. Festschrift für den husar am münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann* angeführt.

Namensschreibungen etc. richten sich nach der jeweiligen Angabe, weshalb sich teils verschiedene Schreibungen eines Namens ergeben haben können; ebenfalls zu überprüfen wäre, ob Artikel textidentisch sind oder (etwa bei den Arbeiten *Schwarz, Egon: Was ist österreichische Literatur? / Schwarz, Egon: What is Austrian Literature?*) inhaltlich einander entsprechen. Texte, die mehrfach abgedruckt wurden, werden in der am leichtesten zu erreichenden Edition angegeben, so Chotjewitz' *Der neue selbstkolorierte Dichter* nicht nach *Der Landgraf zu Camprodon* (S. 88-105), vielmehr nach dem Wiederabdruck in *Über H. C. Artmann*. Unvollständige Angaben erklären sich aus Lücken in den konsultierten Archiven.

Achleitner, Friedrich: "Wir haben den Dialekt für die moderne Dichtung wiederentdeckt...". In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 37-40.

Adrian, Marc: Ein Netz aus Spermienfäden, red. v. Maria Fialik. In: "Strohkoffer"-Gespräche. H. C. Artmann und die Literatur aus dem Keller, hrsg. v. Maria Fialik Wien: Zsolnay 1998, S. 171-197.

Aichinger, Ilse: Der Schneefall der Existenz. *Journal des Verschwindens VI*. In: DER STANDARD, Do., 7.12.2000, S. 16.

Alldrige, J. C.: H. C. Artmann and the English nonsense tradition. In: *Affinities. Essays in German and English Literature. Dedicated to the Memory of Oswald Wolff (1897-1968)*, hrsg. v. R. W. Last London: Wolff 1971, S. 168-183.

---

<sup>33</sup> ferner wäre auf die Bibliographie der Schriften Artmanns von Michael Bauer und Sonja Kaar hinzuweisen – cf. Bauer: *Verzeichnis der Schriften H. C. Artmanns von 1950 bis 1996*, passim – u. Rühm et al.: *die wiener gruppe / the vienna group*, S. 711.

Altmann, René: Trinkspruch. In: Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 37-38.

Andrae, Oswald: Über Ernst Jandl, H. C. Artmann, Jochen Steffen und andere. Wilhelmsbader Notizen. Treffen deutschsprachiger Dialektautoren und Liedermacher 1.-3- April 1978 Jever: Selbstverlag 1978.

Artmann, Hans Carl: Aus meiner Botanisiertrommel. Balladen und Naturgedichte Wien: Edition S · Österreichische Staatsdruckerei 1987 (Edition Text & Ton).

Artmann, Hans Carl: "Das poetische Werk", hrsg. v. Klaus Reichert u. Hans Carl Artmann. · Bd I: Frühe Gedichte · Bd II: Reime, Verse, Formeln · Bd III: Gesammelte Dialektgedichte · Bd IV: Flaschenposten & Erweiterte Poesie · Bd V: Landschaften · Bd VI: Epigrammata & Quatrainen · Bd VII: Die Kindergedichte · Bd VIII: Aus meiner Botanisiertrommel · Bd IX: Zimt & Zauber · Bd X: H. C. Artmann, der Meister der Himmelsrichtungen Berlin, München, Salzburg: Rainer Verlag, Klaus G. Renner 1993.

Artmann, Hans Carl: Der zerbrochene Krug · nach Heinrich von Kleist Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1992.

Artmann, Hans Carl et al.: Die Tiefe der Tinte, hrsg. v. Harald Friedl Salzburg: Verlag Grauwerte im Institut für Alltagskultur 1990.

Artmann, Hans Carl: Eine Lektion in Poesie wird vorbereitet Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1998.

Artmann, Hans Carl: Es war ein Reigen, red. v. Maria Fialik. In: "Strohkoffer"-Gespräche. H. C. Artmann und die Literatur aus dem Keller, hrsg. v. Maria Fialik Wien: Zsolnay 1998, S. 7-38.

Artmann, Hans Carl: Gedichte über die Liebe und die Lasterhaftigkeit, hrsg. v. Elisabeth Borchers Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1984 (=suhrkamp taschenbuch 1033).

Artmann, Hans Carl: gedichte von der wollust des dichtens in worte gefaßt Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1989.

Artmann, Hans Carl: [Gespräch über Georg Trakl], red. v. Hans Weichselbaum. In: Antworten auf Georg Trakl, hrsg. v. Adrien Finck u. Hans Weichselbaum Salzburg: Otto Müller Verlag 1992 (=Trakl-Studien, Bd XVIII), S. 48-49.

Artmann, Hans Carl: Grammatik der Rosen. Gesammelte Prosa, hrsg. v. Klaus Reichert Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1979.

Artmann, Hans Carl u. Lars Brandt: H. C. Artmann. Ein Gespräch Salzburg, Wien: Residenz Verlag 2001.

Artmann, Hans Carl: ich bin abenteurer und nicht dichter. Aus Gesprächen mit Kurt Hoffmann, hrsg. v. Kurt Hoffmann Wien, München: Amalthea 2001.



Artmann, Hans Carl: "Ich sing' wie der Vogel", red. v. Klaus Nüchtern. In: *die tageszeitung*, Nr 5365, 25. 10. 1997, S. 15.

Artmann, Hans Carl et al.: *Lyrik als Aufgabe. Arbeiten mit meinen Studenten*, hrsg. v. Hans Carl Artmann u. Christine Huber Wien: Passagen Verlag 1995 (Passagen Literaturprogramm · Edition Schule für Dichtung in Wien).

Artmann, Hans Carl: *Nachrichten aus Nord und Süd Salzburg*, Wien: Residenz Verlag 1978.

Artmann, Hans Carl: *The Best of H. C. Artmann*, hrsg. v. Klaus Reichert Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1975 (=suhrkamp taschenbuch 275).

Artmann, Hans Carl: *Sprachlosigkeit. Dankrede*. In: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung · Jahrbuch 1997*, S. 179.

Artmann, Hans Carl: *Unter der Bedeckung eines Hutes. Montagen und Sequenzen Salzburg*: Residenz Verlag 1974.

Artmann, Hans Carl: *verbarium. gedichte Olten, Freiburg im Breisgau: Olten 1966*.

Artmann, Hans Carl: "wer dichten kann / ist dichtersmann". Eine Auswahl, hrsg. v. Christina Weiss u. Karl Riha Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1986 (=Universal-Bibliothek Nr 8264).

Artmann, Hans Carl u. Michael Krüger: *Wer es versteht, der versteht es*. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 11-18.

Artmann, Hans Carl et al.: *XOGT, GSOGGT oder GSOKT?* In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 19-36.

Backes, Michael: *Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden. Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die Konkrete Poesie München: Wilhelm Fink Verlag 2001 (=Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden, Bd 1)*.

Bartens, Daniela: *Orgie und Exorzismus. Szenische Elemente in Prosatexten von Konrad Bayer und Oswald Wiener* In: *Germanistische Mitteilungen Brüssel*, Nr 43/44 ·1996: 50 Jahre 2. Republik – 1000 Jahre "Ostarrichi" (=Acta Austriaca-Belgica 2), S. 81-95.

Bauer, Michael: *Verzeichnis der Schriften H. C. Artmanns von 1950 bis 1996* Wien, Köln, Graz: Böhlau 1997 (=MINIMUNDUS 7).

Bauer, Roger: *Die Herren Vettern aus der Steiermark*, übers. v. Philip Mattson. In: *Literatur und Kritik*, Nr 6, 1971, S. 582-591.

Bauer, Wolfgang: *Der Toddes H. C. Artmann*. In: *Tintenfisch*, 1968 ·1, S. 53-54.

Bauer, Wolfgang: *Porträt der Woche ·H. C. Artmann*. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 167-170.

Bayer, Konrad: hans carl artmann und die wiener dichtergruppe. In: Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur, Bildende Kunst und Musik in Österreich seit 1945, hrsg. v. Otto Breicha u. Gerhard Fritsch Salzburg: Residenz 1967, S. 342-352.

Bayer, Konrad: hans carl artmann und die wiener dichtergruppe. In: H. C. Artmann: ein lilienweißer brief aus lincolnshire, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1969, S. 7-16.

Becker, Melitta: Philander contra Laertes? Geschichten und Legenden um H. C. Artmann und die Wiener Dichtergruppe(n). In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 47-75.

Beer, Otto F.: Lyrik aus Breitensee. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 46-47.

Berger, Albert: So ein Gedicht! In: Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich, hrsg. v. Friedbert Aspetsberger u. Hubert Lengauer Wien: Österreichischer Bundesverlag 1987 (=Schriften des Institutes für Österreichkunde, Bd 49/50), S. 211-222.

Berger, Albert: Zur Sprachästhetik der Wiener Avantgarde. In: Die Wiener Gruppe, hrsg. v. Walter Buchebner-Gesellschaft Wien, Köln, Graz: Böhlau 1987, S. 30-45.

Berlinger, Joseph: F. C. Delius gegen H. C. Artmann. Verbal(!)hornungen München: Brehm 1984.

Beutner, Eduard: "Als die Sonne noch ein grünes Ei war". Mythen, Märchen und Sagen in der Prosa von H. C. Artmann. Konstanz, Variation und Funktion. In: Literatur und Kritik, Nr 18, 1983, 262-269.

Bichsel, Peter: Nachwort. In: Hans Carl Artmann: verbarium. Gedichte Olten, Freiburg im Breisgau: Walter 1966, S. 91-92.

Bichsel, Peter: Zu Artmanns Gedichten. In: Literaricum, 1966 · 14, S. 13.

Bingel, Horst: Die aus St. Achatz. In: Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 36.

Birbaumer, Ulf: Die Wiener Gruppe und das Theatralische. In: Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945, hrsg. v. Hilde Haider-Pregler u. Peter Roessler Wien: Picus Verlag 1997, S. 329-339.

Bisinger, Gerald: Ein Poet und sein Gedicht. In: Ein Gedicht und sein Autor. Lyrik und Essays, hrsg. v. Walter Höllerer Berlin: Literarisches Kolloquium 1967.

Bisinger, Gerald: Stallo der Menschenfresser. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 87-88.

Bisinger, Gerald: Vorwort. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 7-9.

Blaulich, Max: Der "Wiener Keller". In: *Der Wiener Keller. Anthologie österreichischer Dichtung*. Wien 1950, hrsg. v. Hans Carl Artmann Klagenfurt, Salzburg: Wieser Verlag 1994 (=Edition Traumreiter, Bd 7), S. 85-90.

Blaulich, Max: H. C. Artmann – Gruß nach vorn. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 147-154.

Blaulich, Max: Stadt- und Landstreicherei. Poetische Suche nach dem Randständigen und Bedrohten. In: *Literatur-Landschaft Österreich. Wie sie einander sehen, wie die Kritik sie sieht: 39 prominente Autoren*, hrsg. v. Michael Cerha Wien: Christian Brandstätter 1995 (=DER STANDARD-Bibliothek), S. 52-53.

Böhme, Ulrich: [Riha, Karl: Cross-Reading und Cross-Talking]. In: *Germanistik*, 16. Jg., 1975, S. 822.

Brandstetter, Alois: Konkrete Bildlichkeit. Zu einem Gedicht von H. C. Artmann. In: *Replik*, 1970 4/5, S. 45-48.

Brandstetter, Alois: Sprachskepsis und Grammatik. Dargestellt am Beispiel kausaler Nebensätze in Günter Eichs "Maulwürfen" und Hans Carl Artmanns "Balladen und Naturgedichten". In: *Studien zur deutschen Grammatik. Johannes Erben zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Erwin Koller et al. Innsbruck: Universität · Institut für Germanistik 1985 (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft · Reihe Germanistik, Bd 25), S. 67-74.

Brandstetter, Alois: [Walls, Felicity Gayna: Der Dialekt der Wiener Grundschicht...]. In: *Germanistik*, 21 Jg., 1980, S. 65.

Breicha, Otto: Anlässlich der neuen Gedichte von H. C. Artmann. In: *Wort in der Zeit*, 1963 · 7, S. 29f..

Breicha, Otto: H. C. Artmann: "Unter der Bedeckung eines Hutes". In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 231-233.

Breicha, Otto: H. C. Artmann: Zur Wiener Gruppe. In: *Literatur und Kritik*, Nr 38, 1969, S. 492-494.

Bremer, Uwe: Transsylvanische Reise oder Hommage à H. C. In: *Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann*, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 39.

Buch, Hans Christoph: Aus dem neuesten Physiologus. In: *Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann*, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 35.

Bucher, André: Die szenischen Texte der Wiener Gruppe Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien: Peter Lang 1992 (=Zürcher germanistische Studien, Bd 31).

Cerha, Michael: Lilienweiß und Tintenschwarz. In: DER STANDARD, Mi., 6.12.2000, S. 17.

Chobot, Manfred: H. C. ARTMANN oder DIE SONNE IST EIN GRÜNES EI. In: Freibord, Nr 114, 4.2000, S. 5-6.

Chotjewitz, Peter O.: Der neue selbstkolorierte Dichter. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 13-31.

Chotjewitz, Peter O.: Poetische Widerborstigkeit. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 209-212.

Chotjewitz, Peter O.: Sechzehn Jahre Artmann. In: Literatur und Kritik, Heft 3, Juni 1966, S. 18-32.

Cusatelli, Giorgio: Artmanns *Aeronautischer Sindbart*. In: Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Kurt Bartsch Bern, München: Francke 1979, S. 335-340.

Czernin, Franz Josef: H. C. Artmann und die heruntergekommene Poesie. In: kolik 16, Sept. 2001, S. 3-19.

Czernin, Franz Josef: Versprechen, was Worte nicht halten wollen. In: DER STANDARD · Album, Sa., 9.6.2001, S. 7.

Doderer, Heimito von: Drei Dichter entdecken den Dialekt. In: Heimito von Doderer: Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze, Traktate, Reden, hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler München: Verlag C. H. Beck 1996, S. 237-238.

Donnenberg, Josef: brennesseln und rosn. Über H. C. Artmanns metaphorische Selbstporträts. In: Literatur und Kritik, Nr 18, 1983, S. 250-261.

Donnenberg, Josef: Brennesseln & Rosen. Über Artmanns metaphorische Selbstporträts. In: Die Wiener Gruppe, hrsg. v. Walter Buchebner-Gesellschaft Wien, Köln, Graz: Böhlau 1987, S. 97-109.

Donnenberg, Josef: "Der Fröhlichkeiten dunkler Wahn". Über Hans Carl Artmann. In: German Studies in India, Nr 5, 1981, S. 32-39.

Donnenberg, Josef: Junge Protagonisten in der österreichischen Gegenwartsliteratur. In: In fremden Schuhen. Jugendliche Leser, Jugendliteratur, Gegenwartsliteratur, hrsg. v. Friedbert Aspetsberger u. Norbert Griesmayer Wien: Österreichischer Bundesverlag 1990 (=Schriften des Instituts für Österreichkunde, Bd 55), S. 35-55.

Donnenberg, Josef: [Pabisch, Peter: H. C. Artmann]. In: Germanistik, 19. Jg., 1978, S. 1187.

Donnenberg, Josef et al.: Pose, Possen und Poesie. Zum Werk von H. C. Artmann, hrsg. v. Josef Sonnenberg Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1981 (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd 100).

Doppler, Alfred: Die "Wiener Gruppe" und die literarische Tradition. In: Die Wiener Gruppe, hrsg. v. Walter Buchebner-Gesellschaft Wien, Köln, Graz: Böhlau 1987, S. 60-68.

Drach, Albert: "... weil ich eine neue Form geschaffen habe", red. v. Karlheinz F. Auckenthaler. In: Literatur und Kritik, Nr 269-270: Von der Gemütlichkeit der Österreicher, Nov. 1992, S. 23-31.

Drews, Jörg: Auf meine Klinge geschrieben. Zu H. C. Artmanns Poetik. In: manuskripte, Nr 153, Okt. 2001, S. 30-33.

Drews, Jörg: Der churfürstliche Sylbenstecher. Sechs Annäherungen an H. C. Artmanns Prosa. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 171-181.

Drews, Jörg: Die neuesten Kunststücke des H. C. Artmann. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 83-86.

Drews, Jörg: Die Verse purzeln ihm zu wie reifes Obst. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 216-219.

Drews, Jörg: Ein Herbst in Schweden. Zu Artmanns "Das suchen nach dem gestrigen tag". In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 147-156.

Drews, Jörg: Erbleichter Tausendsassa. "How much, Schatzi?" – neue Erzählungen von H. C. Artmann. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 224-227.

Drews, Jörg: Hans Carl Artmann. In: Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hrsg. v. Hermann Kunisch, Herbert Wiesner u. Sybille Kramer München: Nymphenburger 1987, S. 30-32.

Drews, Jörg: Hans Carl Artmann. In: Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hrsg. v. Dietz-Rüdiger Moser München: Nymphenburger 1991, S. 28-30.

Drews, Jörg: Lieber H. C. Artmann... In: manuskripte, Nr 31 (1991) · 114, S. 6-9.

Drews, Jörg: Über H. C. Artmann. In: Protokolle, 1979 · 1, S. 49-57.

Drews, Jörg: Übermütige Mythen. Die neuen Schöpfungsberichte des H. C. Artmann. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 239-240.

Druvins, Ute: Sänger verführt Nixe. Zu H. C. Artmanns Ballade *Bei Rotwein*. In: Gedichte und Interpretationen. Bd 6: Gegenwart, hrsg. v. Walter Hinck Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1982 (=Universal-Bibliothek Nr 7895), S. 170-178.

Ebner, Jeannie: Mit dem Schild der Poesie und der Lanze der Sprache, red. v. Maria Fialik. In: "Strohkoffer"-Gespräche. H. C. Artmann und die Literatur aus dem Keller, hrsg. v. Maria Fialik Wien: Zsolnay 1998, S. 65-85.

Egger, Oswald: Vom Anlaß einer okkasionellen Lesung. Zum 70. Geburtstag von H. C. Artmann. In: *Der Prokurist*, Nr 8, 1992, S. 77-83.

Egger, Oswald: Voreuropa, Ortlern. Priameln zu HC Artmanns Paläolithischer Aktion (1960). In: *manuskripte*, Nr 153, Okt. 2001, S. 27-29.

Eggers, Werner: Hans Carl Artmann. In: *Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, hrsg. v. Dietrich Weber Stuttgart: Ph. Reclam jun. 1977, Bd 2, S. 7-25.

Engerth, Rüdiger: Zwischen Grönegatan und Kienmayerstraße. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 206-209.

Fälbel, Florian: Selbstentfachter Feuerwerker, später abgeduscht. In: *Über H. C. Artmann*, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 102-105.

Fialik, Maria: Nachwort. In: "Strohkoffer"-Gespräche. H. C. Artmann und die Literatur aus dem Keller, hrsg. v. Maria Fialik Wien: Zsolnay 1998, S. 219-227.

Fian, Antonio: Artmann, Gedächtnis: ein Nachtrag. In: Antonio Fian: *Hölle, verlorenes Paradies* Graz: Droschl 1996, S. 127-130.

Fichte, Hubert: Lob auf H. C. Artmann. In: *Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann*, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 33.

Fink, Humbert: "Verbarium". In: *Über H. C. Artmann*, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 51-57.

Fink, Humbert: Zuspeis mit Hand und Fuß. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 205-206.

Freund, Winfried: Der entzauberte Vampir. Zur parodistischen Rezeption des Grafen Dracula bei Hans Carl Artmann und Herbert Rosendorfer. In: *Rezeptionspragmatik. Beiträge zur Praxis des Lesens*, hrsg. v. Gerhard Köpf München: Fink 1981 (=Uni-Taschenbücher 1026), S. 131-148.

Fritsch, Gerhard: "A xunz lamentawö" – "Fabindunxbaun en otagring". In: *Über H. C. Artmann*, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 48-50.

Fritsch, Gerhard: Drei Schlachterbildchen. In: *Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann*, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 31.

Fuchs, Günter Bruno: [Textgraphik]. In: *Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann*, hrsg. v.

Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 87.

Gamper, Herbert: Clownerien und Sprachalchimie. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 58-61.

Gerstl, Elfriede: Frauenlob bei Artmann und im Schlagertext. In: wespennest, 1981 · 44, S. 3-8.

Gerstl, Elfriede: [o.T.]. In: Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 30-31.

Gesswein, Alfred: Vorläufige Hommage à H. C. Artmann. In: Literatur und Kritik, Nr 10, 1975, S. 385.

Gesswein, Alfred: Vorläufige Hommage: H. C. Artmann. In: Die Horen, Nr 21 (1976) · 103, S. 15.

Gimpel, Georg: Dee. In: Ginkgobaum, Nr 12, 1993/1994, S. 140-148.

Glombitza, Birgit: Vorschlag. Ein Gleichnis – H. C. Artmann im Literaturhaus Berlin. In: die tageszeitung, Nr 4253, 2. 3. 1994, S. 20.

Golowin, Sergius: Zeit-Reisende umsteigen! Bern 1951-1953. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 122-133.

Green, Malcolm: Das hobson-jobson'sche im Werke H. C. Artmanns. In: manuskripte, Nr 153, Okt. 2001, S. 21-23.

Grieser, Dietmar: Schauplätze österreichischer Dichtung. Ein literarischer Reiseführer. München, Wien: Langen Müller 1974.

Grimm, Gunter et al.: H(ans) C(arl) Artmann. In: Dichterporträts. Bilder und Daten, hrsg. v. Gunter Grimm Ph. Reclam jun. 1992 (=Universal-Bibliothek, Nr 8835), S. 344-345.

Gruber, Marianne: Der eigentliche poetische Akt ist das Leben. Fragmentarische Anmerkungen. In: manuskripte, Nr 153, Okt. 2001, S. 24-26.

Gruber, Reinhard P.: HC Artmann: Pallus phalli steigern. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 181-184.

Gütersloh, Albert Paris: Einleitende Worte zur Dichterlesung H. C. Artmann. In: Eröffnungen, 1967 · 20, S. 17-18.

Hädecke, Wolfgang: Hans Carl Artmanns gesammelte Prosa. In: Literatur und Kritik, Nr 154, Mai 1981, S. 200-207.

Haider, Hans: Mythen als Bausteine. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 240-242.

Harig, Ludwig: Dastut er dem Theater an. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 92-95.

Harig, Ludwig: Das tut er dem Theater an. Artmanns theatralische Stücke. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 219-222.

Hartung, Harald: Mit Walisisch und Don Quixote fing alles an. Von der Avantgarde zur Volkstümlichkeit und wieder zurück, zum 70. Geburtstag des Dichters H. C. Artmann. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr 133, 12. 6. 1991, S. 35.

Haufs, Rolf: "How much, schatzi?" In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 108-110.

Heissenbüttel, Helmut: es-kamotage. In: Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 29.

Hensing, Dieter: Von den Schwierigkeiten und Möglichkeiten, H. C. Artmann zu lesen. In: Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart, hrsg. v. Alexander von Bormann Amsterdam: Rodopi 1987 (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd 21), S. 3-30.

Henz, Rudolf: Großer Staatspreis 1974. Laudatio auf H. C. Artmann. In: Literatur und Kritik, Nr 10, 1975, S. 65-67.

Herms, Uwe: Proteus mit der Chrysantheme. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 62-67.

Hiršal, Josef u. Bohumila Grögerová: Begegnung mit Artmann, übers. v. Konrad Balder Schäuuffelen. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 142-146.

Höllerer, Walter: Einleitung zu H. C. Artmann. In: Ein Gedicht und sein Autor. Lyrik und Essay, hrsg. v. Walter Höllerer Berlin: Literarisches Colloquium Berlin 1967, S. 345-346.

Hoffer, Klaus: Artmanns "haiku". In: manuskripte, Nr 20 (1980) ·69/70, S. 256.

Hoffmeister, Gerhart: Mignon-Parodien. Von Falk bis Artmann. In: Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeptionen, hrsg. v. Gerhart Hoffmeister New York, Frankfurt/M.: Lang 1993 (=California Studies in German and European Romanticism and in the Age of Goethe, Bd 1), S. 237-252.

Hohoff, Curt: Poeta doctus – oder poetischer Filou? Zu Hans Carl Artmanns gesammelter Poesie. In: Merkur, Nr 23 ·1969, S. 875-877.

Holthusen, Hans Egon: Singsang mit Höllengelächter. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 74-77.

Horowitz, Michael: H. C. Artmann. Eine Annäherung an den Schriftsteller & Sprachspieler Wien: Ueberreuter 2001.



Horvat, Dragutin: Das Märchen-ich-zersetzt-dich-Spiel H. C. Artmanns. In: Zagreber germanistische Beiträge, Nr 5 ·1999, S. 393-394.

Hundertwasser, Friedensreich: Stroh hält nicht lange, red. v. Maria Fialik. In: "Strohkoffer"-Gespräche. H. C. Artmann und die Literatur aus dem Keller, hrsg. v. Maria Fialik Wien: Zsolnay 1998, S. 113-137.

Ikeuchi, Osamu: Über die Maskeraden der Sprache bei H. C. Artmann. In: Doitsu Bungaku, Nr 54 ·1975, S. 53-63.

Ingalsbe, Lori Ann: The collision of Language and Reality: Oswald Wiener's *die verbesserung von mitteleuropa, roman*. In: Die Wiener Gruppe. Im Gedenken an H. C. Artmann, hrsg. v. Peter Pabisch u. Achim Thyssen Krefeld: van Acken 2001 (Mitteilungen des Internationalen Mundartarchives "Ludwig Soumagne"), S. 81-91.

Ivask, Ivar: Hans Carl Artmann. In: Handbook of Austrian Literature, hrsg. v. Frederick Ungar New York: Ungar 1973, S. 7-9.

Ivask, Ivar: The editor parentheses. In: Books Abroad, Nr 46, 1972, S. 64-68.

Jandl, Ernst: Laudatio auf H. C. Artmann. In: Literatur und Kritik, Nr 119, Okt. 1977, S. 535-538.

Jandl, Ernst: Limerick für H. C. Artmann. In: Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 28.

Jandl, Ernst: "med ana schwoazzn dintn". In: Streit-Zeit-Schrift, Nov. 1958.

Jaschke, Gerhard: von der täglichen umdichtung des lebens alleingelassener singvögel in geschlossenen literaturapotheken am offenen mehr. innsbrucker poetik-vorlesungen 1990 Innsbruck: Institut für Germanistik 1992 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft · Germanistische Reihe).

Kaar, Sonja: H. C. Artmann, "attila ante portas". Modell einer Analyse. In: Thema Texte interpretieren, hrsg. v. Werner Wintersteiner Innsbruck: Studien-Verlag 1996 (=ide-Innsbruck, Bd 20 ·4), S. 119-128.

Kaar, Sonja, Kristian Millecker u. Alexandra Millner: Donauweibchen, Dracula und Pocahontas. H. C. Artmanns Mythenspiele Wien: Edition Praesens 2003.

Kaar, Sonja: Orte der Ortlosigkeit. H. C. Artmanns dramatische Texte im Kontext der Wiener Gruppe Wien: Dissertation 1998.

Kafka, Vladimir: Proteus rakouského básnictví. In: Světlová literartura, 5 ·6, 1969.

Kastberger, Klaus: Wien 50/60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde. In: Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde, hrsg. v. Thomas Eder u. Klaus Kastberger Wien: Paul Zsolny Verlag 2000 (=Profile, Bd 5), S. 5-26.

Kaukoreit, Volker et al.: Die österreichische Literatur seit 1945. Eine Annäherung in Bildern, hrsg. im Auftrag des Österreichischen Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek und der Dokumentationstelle für neuere österreichische Literatur v. Volker Kaukoreit u. Kristina Pfoser Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000.

Kein, Ernst: Verfehltes unterfangen sich eines freitags zu erinnern. In: Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 26-27.

Kerschbaumer, Marie-Thérèse: Gedicht für H. C. Artmann. In: Literatur und Kritik, Nr 253/254, 1991, S. 71.

Kliwer, Heinz-Jürgen: Konkrete Poesie und Mundart. In: Die Wiener Gruppe. Im Gedenken an H. C. Artmann, hrsg. v. Peter Pabisch u. Achim Thyssen Krefeld: van Acken 2001 (Mitteilungen des Internationalen Mundartarchives "Ludwig Soumagne"), S. 35-55.

Klugsberger, Theresia: Undine- und Blaubartimaginationen in Texten von H. C. Artmann, Konrad Bayer und Gerhard Rühm. In: Die Wiener Gruppe, hrsg. v. Walter Buchebner-Gesellschaft Wien, Köln, Graz: Böhlau 1987, S. 83-96.

Klugsberger, Theresia: Verfahren im Text. Meerjungfrauen in literarischen Versionen und mythischen Konstruktionen von H. C. Andersen, H. C. Artmann, K. Bayer, C. M. Wieland, O. Wilde Wien: Dissertation 1987.

Klugsberger, Theresia: Verfahren im Text. Meerjungfrauen in literarischen Versionen und mythischen Konstruktionen von H. C. Andersen, H. C. Artmann, K. Bayer, C. M. Wieland, O. Wilde Stuttgart: Heinz 1989 (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd 222 · Salzburger Beiträge, Bd 17).

Koch, Roland: Lyrische Experimente – Balladeskes bei Jandl, Heißenbüttel, Rühm, Meckel und Artmann. In: Universitas, Nr 38, 1983, S. 361-369.

Kölz, Ernst: Echte Moritaten, wirkliche Begebenheiten, red. v. Maria Fialik. In: "Strohkoffer"-Gespräche. H. C. Artmann und die Literatur aus dem Keller, hrsg. v. Maria Fialik Wien: Zsolnay 1998, S. 160-170.

Koetzle, Michael: Postillon der Poesie. Hommage zum 60. Geburtstag. In: tip, Nr 14, 1981, S. 60-62.

Kohse, Petra: Das Handwerk der Sprachverdichtung. In: die tageszeitung, Nr 3776, 7. 8. 1992, S. 13.

Kolleritsch, Alfred: Zu H. C. Artmanns Geburtstag. In: manuskripte, Nr 31 (1991) · 114, S. 2.

Kramberg, Karl H.: H. C. Artmann. In: Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur, hrsg. v. Hermann Kunisch München: Nymphenburger 1965, S. 61.

Kramberg, Karl H.: Vive la Bagatelle! Die Luftpartie des Se□ or Artmanno. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien:

Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 227-229.

Krolow, Karl: Bin ich eine fröhliche Hummel? In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 68-71.

Kudrnofsky, Wolfgang: Ich muß jemanden beleidigen können, sonst macht es mir keine Freude, red. v. Maria Fialik. In: "Strohkoffer"-Gespräche. H. C. Artmann und die Literatur aus dem Keller, hrsg. v. Maria Fialik Wien: Zsolnay 1998, S. 86-112.

Kunzelmann, Heide Maria Anna: Das Groteske bei H. C. Artmann Wien: Diplomarbeit 2001.

Lajarrige, Jacques: Déformations typologiques et stratégies narratives. Les contes et anticontes de Hans Carl Artmann. In: Germanica, Nr 11 ·1992, S. 42-58.

Lajarrige, Jacques: Du locus au logos et retour. La volupté du dire poétique mise en mots et en lieux par Hans Carl Artmann. In: Ecriture Poétique moderne, Cahier 2, 1993, S. 125-137.

Lajarrige, Jacques: Échanges épistolaires et création littéraire dans l'œuvre de Hans Carl Artmann. Essai de typologie. In: Le texte et l'idée, Nr 8, 1993/1994, S. 155-172.

Lajarrige, Jacques: Fantastique et dérision dans *Der Aeronautische Sindbart oder Seltsame Luftreise von Niedercalifornien nach Crain* de Hans Carl Artmanns. In: Austriaca, Nr 14 (1988) ·27, S. 143-151.

Lajarrige, Jacques: Grundzüge der transponierten Kannibalistik. Ein Querschnitt durch das Werk Hans Carl Artmanns. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 77-109.

Lajarrige, Jacques: Hans Carl Artmann. Actes poétiques et jeux de rôles. In: Études Germaniques, Nr 50 ·1995, S. 189-207.

Lajarrige, Jacques: Hans Carl Artmann diariste. Le journal suédois *Das suchen nach dem gestrigen tag*. In: A la recherche de l'autricité. Mélanges en hommage à Gilbert Ravy, hrsg. v. Paul Pasteur u. Christine Mondon Rouen: Publications de l'Université de Rouen 2003, S. 87-105.

Lajarrige, Jacques: Hans Carl Artmann. Die Sonne war ein grünes Ei. Les mythes cosmogoniques entre parodie et dérision. In: L'espace dans les cosmogonies et les mythes fondateurs, hrsg. v. Aline Le Berre Limoges: Presses Universitaires de Limoges [2003].

Lajarrige, Jacques: Hans Carl Artmann. L'éternel devenir ou la difficile quête de l'immortalité. In: Littérature d'Autriche, n° 866-867, juin-juillet 2001, S. 125-133.

Lajarrige, Jacques: Hans Carl Artmann. Tradition littéraire et exercices de style. La mémoire ouverte ou la morte déjouée. Introduction à une lecture de l'œuvre Université de Lille: Dissertation 1988.

Lajarrige, Jacques : Hans Carl Artmann. Tradition littéraire et exercices de style. La mémoire ouverte ou la mort déjouée Stuttgart: Heinz 1992 (=Salzburger Beiträge, Bd 23 · =Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd 266).

Lajarrige, Jacques: Les formes lyriques brèves de tradition japonaise chez les poètes d'expression allemande: H. C. Artmann, E. Jandl, O. Pastior et F. C. Delius. In: Acta Wratislaviensia, Nr 1300/36, 1991, S. 227-238.

Lajarrige, Jacques: Routes et déroutés exotiques dans la poésie de Hans Carl Artmann. In: Austriaca, Nr 22 (1997) · 45, S. 119-136.

Landa, Jutta: Postmodernism in the Works of the *Wiener Gruppe*. In: Die Wiener Gruppe. Im Gedenken an H. C. Artmann, hrsg. v. Peter Pabisch u. Achim Thyssen Krefeld: van Acken 2001 (Mitteilungen des Internationalen Mundartarchives "Ludwig Soumagne"), S. 71-80.

Leckie, William R.: Re-enacting the Fantastic. Parody and Possibility in Hans Carl Artmann. In: momentum dramaticum. Festschrift für Eckehard Catholy, hrsg. v. Linda Dietrick Waterloo: University of Waterloo 1990, S. 377-397.

Leitgeb, Christoph: Ironische Lebensläufe. In: Noch einmal Dichtung und Politik. Vom Text zum politisch-sozialen Kontext und zurück, hrsg. v. Oswald Panagl u. Walter Weiss Wien: Böhlau 2000 (=Studien zu Politik und Verwaltung, Bd 69), S. 221-236.

Maaß, Birgit: Warte, warte nur ein Weilchen... Spannend: Methusalem-Moder-nist H. C. Artmann las und spielte im Literaturhaus. In: die tageszeitung, Nr 4103, 4. 9. 1993, S. 34.

Mader, Helmut: "Fleiß und Industrie". In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 72-73.

Maier, Wolfgang: Bizarrer Liebhaber der Poesie. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 78-82.

Maier, Wolfgang: Die Pose in ihrer edelsten Form. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 98-101.

Maier Wolf: Grüne Tage. In: Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 25.

Maier, Wolfgang: "How much, schatzi?" In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 106-107.

Mayröcker, Friederike: "Auch der Winter treibt seine Scherze." In: Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 24.

Mayröcker, Friederike et al.: Für H. C., hrsg. v. Schule für Dichtung in Wien Wien: Passagen Verlag 1996 (Passagen Literaturprogramm · Edition Schule für Dichtung in Wien).

Meuthen, Erich: "Grenzüberschreitung" und "Ehrenrettung der Poesie". Über Sinn und Unsinn in den Arbeiten der Wiener Gruppe. In: Deutsche Lyrik nach 1945, hrsg. v. Dieter Breuer Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1988 (=suhrkamp taschenbuch 2088 · suhrkamp taschenbuch materialien), S. 200-230.

Millner, Alexandra: "hochgewachsen wie ein dreisilbiges verbum". Über H. C. Artmanns poetische Existenz. In: praesent Nr 1 · 2002, S. 58-67.

Müller, André et al.: ...über die Fragen hinaus. Gespräche mit Schriftstellern, hrsg. v. André Müller München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998 (=dtv 12590).

Nef, Ernst: Ich bin ein Schnorrhabardian. Die verstreuten und nun vereinten Gedichte Hans Carl Artmanns. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 212-216.

Nichols, Bert: Erlaubent, Schas, sehr poetisch bitte! In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 229-231.

Nothnagel, Klaus: "Ergetzung von Ohr und Seel". In: die tageszeitung, Nr 3602, 11. 1. 1992, S. 35.

Okopenko, Andreas: Trugbilder. In: Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 22-23.

Pabisch, Peter: Das Alogische im Werk von Hans Carl Artmann Illinois: Dissertation 1974.

Pabisch, Peter: Die Wiener Gruppe und die moderne deutschsprachige Dialektliteratur. In: Die Wiener Gruppe. Im Gedenken an H. C. Artmann, hrsg. v. Peter Pabisch u. Achim Thyssen Krefeld: van Acken 2001 (Mitteilungen des Internationalen Mundartarchives "Ludwig Soumagne"), S. 11-34.

Pabisch, Peter: Hans Carl Artmanns Dialektdichtung und ihre Nachwirkungen. In: Akten des V. Internationalen Germanisten Kongresses Cambridge 1975, hrsg. v. Leonard Forster u. Hans-Gert Roloff Bern, Frankfurt: H. u. P. Lang 1976 (=Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd 2), S. 409-417.

Pabisch, Peter: H. C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Alogik Wien: Schendl 1978.

Pabisch, Peter: H. C. Artmann. In: Major Figures of Contemporary Austrian Literature, hrsg. v. Donald D. Daviau New York, Berne, Frankfurt, Riverside: Lang, Ariadne Press 1987 (Studies in Austrian Literature, Culture, and Thought), S. 47-65.

Pabisch, Peter u. Alfred Rodriguez: Hans Carl Artmann's adaption of Ramón Gómez de la Serna's *Greguería*. In: *World Literature Today*, Nr 53, 1979, S. 231-234.

Pabisch, Peter: Im Gedenken an H. C. Artmann. In: *Die Wiener Gruppe*. Im Gedenken an H. C. Artmann, hrsg. v. Peter Pabisch u. Achim Thyssen Krefeld: van Acken 2001 (Mitteilungen des Internationalen Mundartarchives "Ludwig Soumagne"), S. 5-8.

Pabisch, Peter: Sensivität und Kalkül in der jüngsten Rrosa Hans Carl Artmanns. In: *Modern Austrian Literature*, Nr 13 (1980) · 1, S. 129-147.

Pabisch, Peter: Zur Poetik Hans Carl Artmanns. In: *Modern Austrian Literature*, Nr 12 (1979) · 2, S. 151-159.

Paul, Markus: Sprachartisten – Weltverbesserer. Bruchlinien in der österreichischen Literatur nach 1960 Innsbruck: Institut für Germanistik 1991 (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft · Germanistische Reihe, Bd 44).

Pauli, Wilhelm: Avantgarde mit Plus und Nuß. In: *die tageszeitung*, Nr 5220, 6. 5. 1997, S. 16.

Pfoser-Schewig, Kristina: "...keine Figur in einem gemeinsamen Spiel". Ernst Jandl und die "Wiener Gruppe". In: *Die Wiener Gruppe*, hrsg. v. Walter Buchebner-Gesellschaft Wien, Köln, Graz: Böhlau 1987, S. 69-82.

Piwitt, Hermann Peter: Wir fahren durch das schöne Österreich oder DAS NEUE DOMSPIEL. In: *Der Landgraf zu Camprodon*. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 20-21.

Pöckl, Wolfgang: Österreichische Schriftsteller als Übersetzer François Vilons. In: *Österreichische Dichter als Übersetzer*. Salzburger komparatistische Analysen, hrsg. v. Wolfgang Pöckl Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1991 (=Österreichische Akademie der Wissenschaften: Philologisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 571 · Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, Bd 12), S. 187-209.

Pohl, Ronald: Italiens Tango, auf eine Reihe von Schellacks gepreßt. In: *manuskripte*, Nr 153, Okt. 2001, S. 19-20.

Polakovics, Friedrich: Eine Welt von Bildern, red. v. Maria Fialik. In: "Strohkoffer"-Gespräche. H. C. Artmann und die Literatur aus dem Keller, hrsg. v. Maria Fialik Wien: Zsolnay 1998, S. 138-159.

Portenkirchner, Andrea: "kaspar ist tot". Komische Strategien der Wiener Gruppe. In: *Komik in der österreichischen Literatur*, hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler Berlin: Erich Schmidt Verlag 1996 (=Philologische Studien und Quellen, Bd 142), S. 235-262.

Prießnitz [sic!], Reinhard: Hans Carl Artmann. In: *Über H. C. Artmann*, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 32-37.

Priessnitz, Reinhard: literatur, gesellschaft etc. aufsätze. Werkausgabe · Bd 3/2, hrsg. v. Ferdinand Schmatz Linz: edition neue texte 1990.

Puszkas, Norbert: Tradition und Moderne. H. C. Artmanns Sprachspiele. In: *Modern Austrian Literature*, Nr 20 (1987) · 1, S. 91-108.

Radax, Ferry: H. C. Artmann war der Kapitän, Konrad Bayer sein Matrose, red. v. Maria Fialik. In: "Strohkoffer"-Gespräche. H. C. Artmann und die Literatur aus dem Keller, hrsg. v. Maria Fialik Wien: Zsolnay 1998, S. 39-64.

Rausch, Mechthild: Punch und Putschenelle. In: *Über H. C. Artmann*, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 166-177.

Reichensperger, Richard: Die Ängste des Anarchen. In: *DER STANDARD*, Mo., 17.1.2000, S. 13.

Reichensperger, Richard: Zur Wiener Stadtsemiotik von Adalbert Stifter bis H. C. Artmann. In: *Literatur als Text der Kultur*, hrsg. v. Moritz Csáky u. Richard Reichensperger Wien: Passagen Verlag 1999 (*Passagen Literaturtheorie*), S. 159-185.

Reichert, Klaus: Biographische Stationen. In: *Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann*, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 16-19.

Reichert, Klaus: H. C. Artmann. Unvollendetes Porträt des Künstlers in mittleren Jahren. In: *Literatur im Residenz Verlag. Almanach auf das Jahr 1972 Salzburg: Residenz 1972*, S. 14-16.

Reichert, Klaus: Imaginäre Paysagen. Laudatio auf H. C. Artmann. In: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung · Jahrbuch 1997*, S. 170-178.

Reichert, Klaus: In Polen poetisch. Vorläufiges zu einer Charakteristik H. C. Artmanns. In: *Protokolle, 1979 · 1*, S. 58-66.

Reichert, Klaus: Laudatio auf H. C. Artmann. In: *manuskripte, Nr 31 (1991) · 114*, S. 4-5.

Reichert, Klaus: Poetik des Einfalls. Zur Prosa H. C. Artmanns. In: *H. C. Artmann*, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 111-145.

Reichert, Klaus: Poetik des Einfalls. Zur Prosa H. C. Artmanns. In: *Hans Carl Artmann: Grammatik der Rosen*, hrsg. v. Klaus Reichert Salzburg, Wien: Residenz 1979, Bd 3, S. 471-505.

[Reichert, Klaus:] Zettelkasten für ein Nachwort zu H. C. In: *Hans Carl Artmann: The Best of H. C. Artmann*, hrsg. v. Klaus Reichert Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1975 (=suhrkamp taschenbuch 275), S. 381-388.

Reichert, Klaus: Zum Tod von H. C. Artmann. In: *Hans Carl Artmann: ich*

bin abenteurer und nicht dichter. Aus Gesprächen mit Kurt Hoffmann Wien, München: Amalthea 2001, S. 209-217.

Reifegerste, E. Matthias: H. C. Artmanns Beitrag zur Edda-Rezeption. In: ÜberBrücken. Festschrift für Ulrich Groenke zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Knut Brynhildsvoll Hamburg: Buske 1989, S. 111-115.

Renzi, Lorenzo: Inchiostri multicolori di H. C. Artmann. In: Paragone 208, 1966.

Riha, Karl: Auf dem Weg zum "Klassikaner". Die gesammelte Prosa H. C. Artmanns. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 235-238.

Riha, Karl: Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik Stuttgart: Metzler 1971 (=Texte Metzler, Bd 22).

Riha, Karl: Ein patagonischer Aviatiker. Zu H. C. Artmanns Dramen. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 157-165.

Riha, Karl u. Michael Koetzle: Hans Carl Artmann. In: Kritisches Lexikon zur Gegenwartsliteratur, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold München: edition text + kritik 1978ff. – 6. Nachlieferung (Stand: 1.9.1980).

Riha, Karl: Hans Carl Artmann. In: Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk, hrsg. v. Benno von Wiese Berlin: E. Schmidt 1973, S. 452-468.

Riha, Karl: Moritat, Song, Bänkelsang. Zur Geschichte der modernen Ballade Göttingen 1965.

Riha, Karl: Schwarze Tinte aus der Wiener Vorstadt. In: Diskus, Nr 4 · 1965.

Röbl, Helene: H. C. Artmann: *die fahrt zur insel nantucket*. Une pièce sans contenu? Une pièce sans signification? In: Cahiers d'études germaniques, Nr 32, 1997, S. 117-129.

Romain, Lothar: "Die fahrt zur insel nantucket". In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 89-91.

Rosei, Peter: Ein Hüter sagenhafter Schätze. In: Literatur-Landschaft Österreich. Wie sie einander sehen, wie die Kritik sie sieht: 39 prominente Autoren, hrsg. v. Michael Cerha Wien: Christian Brandstätter 1995 (=DER STANDARD-Bibliothek), S. 51.

Rosei, Peter: Rede für HC. In: Michael Horowitz: H. C. Artmann. Eine Annäherung an den Schriftsteller & Sprachspieler Wien: Ueberreuter 2001, S. 179-182.

Rosei, Peter: Rede für HC. In: kolik 14, März 2001, S. 147-149.

Rosei, Peter: Von grügestrichenen Zeppelinen verstreut. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 233-235.



Rosei, Peter: "...wie geschaffen für Freundschaft". In: DER STANDARD, Mo., 18.12.2000, S. 12.

Rothmann, Kurt: Hans Carl Artmann. In: Kurt Rothmann: Deutschsprachige Schriftsteller seit 1945 in Einzeldarstellungen Ph. Reclam jun. 1985 (=Universal-Bibliothek, Nr 8252[5]), S. 20-25.

Rühm, Gerhard: Akrostichon. H. C. laertes artmann dem lieben freund und mitschäffer. In: Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 14-15.

Rühm, Gerhard et al.: Die Wiener Gruppe. Achleitner · Artmann · Bayer · Rühm · Wiener. Texte. Gemeinschaftsarbeiten. Aktionen, hrsg. v. Gerhard Rühm Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1985.

Rühm, Gerhard et al.: die wiener gruppe / the vienna group. ein moment der moderne 1954-1960. die visuellen arbeiten und die aktionen. friedrich achleitner, h. c. artmann, konrad bayer, gerhard rühm, oswald wiener, hrsg. v. Peter Weibel Wien, New York: Springer 1997.

Rühm, Gerhard et al.: Die Wiener Gruppe, hrsg. v. Wolfgang Fetz et al. Wien: Kunsthalle 1998.

Rühm, Gerhard: Lieber Gott, laß mich ein berühmter Dichter, Komponist und Maler werden!, red. v. Maria Fialik. In: "Strohkoffer"-Gespräche. H. C. Artmann und die Literatur aus dem Keller, hrsg. v. Maria Fialik Wien: Zsolnay 1998, S. 198-218.

Rühm, Gerhard: zu gemeinschaftsarbeiten der "wiener gruppe". In: Die Wiener Gruppe, hrsg. v. Walter Buchebner-Gesellschaft Wien, Köln, Graz: Böhlau 1987, S. 187-208.

Rühm, Gerhard: zur "wiener gruppe" in den fünfziger jahren – mit bemerkungen zu einigen gemeinschaftsarbeiten. In: Vom "Kahlschlag" zu "movens". Über das langsame Auftauchen experimenteller Schreibweisen in der westdeutschen Literatur der fünfziger Jahre, hrsg. v. Jörg Drews München: edition text + kritik 1980, S. 62-89.

Ruthner, Clemens: Dämon des Geschlechts. VampirInnen in der österreichischen Literatur nach 1955. In: Modern Austrian Literature, Nr 31 (1998) · 3/4, S. 65-88.

Ruthner, Clemens: Der ganz gewöhnliche Schrecken. Parallelaktionen zur Phantastik 1945-95. In: Germanistische Mitteilungen, Nr 43/44, 1996, S. 201-218.

Ruthner, Clemens: Wort-Magie. Glossen zum "phantastischen" in Österreich nach 1945. In: Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945, hrsg. v. Karlheinz F. Auckenthaler Szeged: Institut für Germanistik an der József-Attila-Universität 1993 (=Acta Germanica, Bd 4), S. 175-185.

Schak: Du bist die Rotweinspur. Wie der große Dichter Hans Carl Artmann bei Seinsoths lustig wurde. In: die tageszeitung, Nr 3649, 6. 3. 1992, S. 27.

Schatz, Ferdinand: "Ein Gedicht und sein Autor". In: manuskripte, Nr 153, Okt. 2001, S. 18.

Schatz, Ferdinand: im wald (echo: H. C. Artmann). In: Die Presse – spectrum, Sa., 7. Feb. 2004, S. II.

Schatz, Ferdinand: Rede zu HC Artmann etwa so –. In: manuskripte, Nr 155, März 2002, S. 136-139.

Schatz, Ferdinand: Sinn & Sinne. Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und andere Wegbereiter Wien: Sonderzahl 1992.

Schmeller, Alfred: Ein Bericht. In: Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 12-13.

Schmid, Christian: Mi mues haut rede mitenang. In: Die Wiener Gruppe. Im Gedenken an H. C. Artmann, hrsg. v. Peter Pabisch u. Achim Thyssen Krefeld: van Acken 2001 (Mitteilungen des Internationalen Mundartarchives "Ludwig Soumagne"), S. 57-70.

Schmid, Georg: Konterstrategien zum Totschweigen. Wie sich die Ekritüre dem Ersticktwerden widersetzt. In: Die Wiener Gruppe, hrsg. v. Walter Buchebner-Gesellschaft Wien, Köln, Graz: Böhlau 1987, S. 9-29.

Schmied, Wieland: Der Dichter H. C. Artmann. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 41-45.

Schmied, Wieland: Don Quijote und der Jungbrunnen des H. C. Artmann. In: Protokolle, Nr 2, 1996, S. 129-132.

Schmied, Wieland: Einem Mann vieler Namen. Für H. C. A. In: Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 11.

Schmied, Wieland: H. C. Artmann. Erinnerungen und Essays 1921-2000 Aachen: Rimbaud 2001 (=Rimbaud-Taschenbuch, Bd 3).

Schmied, Wieland: Masken, Mystifikationen, Mödlin. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 115-121.

Schmidt, Aurel: Der Dichter H. C. Artmann. In: Nationale Zeitung, 28. Februar 1971.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990 Salzburg, Wien: Residenz Verlag 21996.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Einsamkeit Kasperls als Langstreckenläufer. Ein Versuch zu H. C. Artmanns und Konrad Bayers Dramen. In: *verLOCKE-*

RUNGEN. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Studien zu Walter Serner, Theodor Kramer, Konrad Bayer, Peter Handke und Elfriede Jelinek. Ergebnisse eines Symposiums Stanford Mai 1991, hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler Wien: Edition Praesens 1994, S. 75-93.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Einsamkeit Kasperls als Langstreckenläufer. Ein Versuch zu H. C. Artmanns und Konrad Bayers Dramen. In: manuskripte, Nr 31 (1991) · 114, S. 10-17.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Parodie und Reduktion. Die Wiener Volkskomödie und das Theater der Wiener Gruppe. In: Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde, hrsg. v. Thomas Eder u. Klaus Kastberger Wien: Paul Zsolny Verlag 2000 (=Profile, Bd 5), S. 27-40.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Gerhard Rühm und die Wiener Komödie, In: Gerhard Rühm, hrsg. v. Kurt Bartsch u. Stefan Schwar Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1999 (=DOSSIER 15), S. 106-116.

Schmidt-Dengler, Wendelin: H. C. Artmann, "Ministrel of the Suburb". In: Austria Today, 1977 · 3, S. 46-49.

Schmidt-Dengler, Wendelin: H. C. ARTMANN: NACHRICHTEN AUS NORD UND SÜD. In: Literatur und Kritik, Nr 138, Sept. 1979, S. 501-502.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Kunst und Koketterie. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 223-224.

Schmidt-Dengler, Wendelin: "Surrealismus und so". Karl Kraus und Georg Kulka, Herbert Eisenreich und H. C. Artmann. Ein Beitrag zur Konfliktgeschichte der österreichischen Avantgarde. In: Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur, hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler Berlin: E. Schmidt 1995 (=Philologische Studien und Quellen, Bd 137), S. 9-23.

Schmidt-Dengler, Wendelin: "wir werden heute nicht zum garten gehen" (Stefan George). Garten als Thema in der Literatur der Jahrhundertwende. In: Die Gartenkunst, Nr 7 (1995) · 2, S. 182-188.

Schmitz-Emans, Monika: Keine schöne Kunstfigur. H. C. Artmanns Frankenstein-Monster als Modell des poetischen Verfahrens. In: Sprachkunst, Nr 18, 1987, S. 51-72.

Schneider, Hannes: Bemerkung zu zwei H. C. Artmann gewidmeten Heften. In: Eröffnungen, Nr 18 · 1966.

Schneider, Hannes: Brief an die Redaktion. Zu einem weißen Elefanten noch ein paar Splitter Elfenbein. In: Literatur und Kritik, Nr 4 · 1969, S. 463-466.

Schneider, Hannes: "Das suchen nach dem gestrigen tag". In: Eröffnungen, Nr 14 · 1965.

Schneider, Hannes: Der Siebengänger. Artmann und die phantastische Literatur. In: Insel-Almanach auf das Jahr 1972 Frankfurt/M.: Insel Verlag 1972.

Schneider, Hannes: Schwemmholz am Strand von Nantucket. Zu den Stücken von H. C. Artmann, insbesondere einigen noch unveröffentlichten Stücken und Bruchstücken. In: Protokolle, Nr 1 · 1971, S. 20-25.

Schneider, Hannes: "Verbarium" – "Grünverschlossene Botschaft" – "Der landgraf zu camprodòn". In: Eröffnungen, Nr 20 · 1967.

Schneider, Hellmut: Struktur und Schablone. Ein aufschlußreiches Beispiel für Aspekte der sogenannten Trivialliteratur in der Prosa H. C. Artmanns. In: Literatur und Kritik, Nr 19, 1984, S. 482-499.

Schwarz, Egon: "nua ka schmoez ned..." In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 41-45.

Schwarz, Egon: Was ist österreichische Literatur? Das Beispiel H. C. Artmanns und Helmut Qualtingers. In: Für und wider eine österreichische Literatur, hrsg. v. Kurt Bartsch Königstein: Athenäum 1982, S. 130-151.

Schwarz, Egon: What is Austrian Literature? The example of H. C. Artmann and Helmut Qualtinger. In: From Kafka and Dada to Brecht and beyond, hrsg. v. Reinhold Grimm et al. Madison: University of Wisconsin Press 1982 (=Monatshefte · Occasional Bd 2), S. 63-83.

Sedlmayer, Hans: Vorwort. In: Hans Carl Artmann: med ana schwoazzn dintn Salzburg: Otto Müller 1958, S. 5.

Siblewski, Klaus: Besuch bei H. C. Artmann. Ein kleines Requiem. In: Literatur und Kritik, Nr 353-354: Drei Orte in Europa, Mai 2001, S. 21-23.

Sonnleitner, Johann: [H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart]. In: Germanistik, 35. Jg., 1994, S. 242.

Staudinger, Anton: "Ein Votivsälchen für das goldene Wiener Gemüt". Uraufführungen von Stücken H. C. Artmanns in Wien In: Der Milde Knabe oder Die Natur eines Berufenen. Ein wissenschaftlicher Ausblick, Oskar Pausch zum Eintritt in den Ruhestand gewidmet, hrsg. v. Georg Geldner Wien, Kön: Böhlau 1997 (=Minimundus, Bd 9), S. 217-234.

Stein, Gerd-Dieter: "daß doch alle weisheiten trivial sein müssen!" Gedanken und Anmerkungen zu Artmanns Theaterspielen. In: Literatur und Kritik, Nr 18, 1983, S. 270-282.

Steinwendtner: mein herz ist das lächelnde kleid eines nie erratenen gedankens. Zu H. C. Artmann. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 155-166.

Süle, Tibor: [Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger]. In: Germanistik, 14. Jg., 1970, S. 457.

Széll, Zsuzsa: Langsame Heimkehr – wohin? In: Studien zur österreichischen Erzählliteratur der Gegenwart, hrsg. v. Herbert Zeman Amsterdam: Rodopi 1982 (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd 14), S. 123-135.

Thiérot, Gérard: Contre le “neuro-réalisme”: quelques réflexions sur le mini-drame de langue allemande (Botho Strauß et Hans Carl Artmann). In: *Romanica Wratislaviensia*, Nr 36, 1991, S. 217-226.

Thomsen, Christian W. u. Gabriele Brandstetter: Die holden Jungfrauen, uringen Monstren und reisenden Gentlemen des Hans Carl Artmann. Zur Phantastik in seinem Werk. In: *Phantastik in Literatur und Kunst*, hrsg. v. Christian W. Thomsen u. Jens Malte Fischer Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 333-352.

Tsakiridis, Vagelis: Ode an H. C. Artmann. In: *Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann*, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 10.

Valazza, Markus: “als in die zukunfft projizierte vergangenheit”. Meine erste Begegnung mit H. C. Artmann In: *Literatur und Kritik*, Nr 253-254, 1991, S. 75-76.

Valazza, Markus: Sechs Porträts von H. C. Artmann. In: *Das Fenster*, 32. Jg. (1998) · 65, S. 6218-6226.

Wallmann, Jürgen P.: Artmanns frühe Fantasmorgien. In: *Über H. C. Artmann*, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 96-97.

Walls, Felicity Gayna: *Der Dialekt der Wiener Grundsicht und die neuere Wiener Mundartdichtung. Eine phonemisch-graphemische Untersuchung* Bern, Frankfurt: H. Lang, P. Lang 1976 (=Europäische Hochschulschriften, R. 1, Bd 162).

Walter, Otto F.: [Brief an Peter O. Chotjewitz]. In: *Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann*, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 8-9.

Wanka, Rudi: Beschreibung einer Reise-Etappe. Über einen H. C. Artmann, der zufällig 75 wurde. In: *Morgen*, 20. Jg. (1996) · 107, S. 16-19.

Watts, Harriett: Die Wiener Gruppe. Eine Weiterentwicklung der Dada-Experimente. In: *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*, hrsg. v. Wolfgang Paulsen Bern, München: Francke Verlag 1980, S. 207-219.

Weigel, Hans: Artmann bereits unter Denkmalschutz. Nachwort zu einer Buchkritik. In: *H. C. Artmann*, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 203-204.

Weigel, Hans: Med schwaozzer dintn. Österreichs Eulenspiegel: H. C. Artmann wird 65. In: *H. C. Artmann*, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 189-191.

Weigel, Hans: Zwischen bopöbalm und kölaschdiang. H. C. Artmanns Brei-tenseer Lyrik. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 201-203.

Weissenborn, Hanns: [Für H. C. Artmann]. In: Der Landgraf zu Camprodon. Festschrift für den Husar am Münster Hieronymus Caspar Laertes Artmann, hrsg. v. Gerald Bi[e]singer u. Peter O. Chotjewitz Hamburg: Ulrich Ramseger 1967, S. 7.

Welzig, Werner: Die Regel des Gegensatzes in H. C. Artmanns Dialektge-dichten. In: Mundart und Gedichte, hrsg. v. Maria Hornung Graz, Wien, Köln: Böhlau 1967 (=Österreichische Akademie der Wissenschaften · Studien zur öster-reichisch-bairischen Dialektkunde, Nr 4), S. 175-180.

Widmer, Urs: H. C. Artmann. In: manuskripte, Nr 14 (1975) · 47/48, S. 69.

Widmer, Urs: H. C. Artmann zum sechzigsten Geburtstag. In: H. C. Art-mann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturver-lag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 191-197.

Widmer, Urs: Über H. C. Artmann. In: Über H. C. Artmann, hrsg. v. Gerald Bisinger Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972 (=edition suhrkamp 541), S. 134-141.

Wiener, Oswald: Wittgensteins Einfluß auf die *Wiener Gruppe*. In: WITTGEN-STEIN UND. Philosophie □ □ Literatur, hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Huber u. Michael Huter Wien: Edition S · Österreichische Staatsdrucke-ri 1990, S. 89-108.

Wiener, Oswald: Wittgensteins Einfluß auf die "*Wiener Gruppe*". In: Die Wie-ner Gruppe, hrsg. v. Walter Buchebner-Gesellschaft Wien, Köln, Graz: Böhlau 1987, S. 46-59.

Wilpert, Gero von: Hans Carl Artmann. In: Gero von Wilpert: Deutsches Dichterlexikon. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte Stuttgart: Kröner 1988 (=Kröner Taschenausgabe, Bd 288), S. 29.

Wintersberger, Astrid u. H. C. Artmann: Wörterbuch Österreichisch-Deutsch Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1995.

Zeemann, Dorothea: Die neue Wiener Dichtergruppe. Untersuchungen an der Sprache / Vorlesung in der Galerie St. Stephan. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 197-199.

Zeemann, Dorothea: Einübung in Katastrophen. 1913-1945. Jungfrau und Reptil. 1945-1972 Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1997 (=suhrkamp taschen-buch 2637).

Zeyringer, Klaus: Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre Tübingen: A. Francke Verlag 1992.

Zeyringer, Klaus: Meistern wir nicht die sagenhaftesten Sager? Literatur mit und gegen Sprachformeln. Zu Peter Handke, Alois Brandstetters "Zu Lasten der Briefträger" und H. C. Artmanns "Nachrichten aus Nord und Süd". In: Österreich in Geschichte und Literatur, 33 (1989), S. 314-331.

Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur 1945-1998. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken Innsbruck: Haymon 1999.

Zeyringer, Klaus: Österreichs Gegenwartsliteratur. Ein Porträt in 13 Bildern. In: Österreichs Autorinnen und Autoren: Debüts der letzten zwanzig Jahre, hrsg. v. Dokumentationsstelle für Neue Österreichische Literatur · Wien Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1995, S. 7-41.

Zniva, Jutta: Biographie. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 243-248.

Zniva, Jutta: Bibliographie Hans Carl Artmanns. In: H. C. Artmann, hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 1992 (=DOSSIER 3), S. 249-290.

\* \* \*



Maria Teresa De Roberto  
(Perugia)

*Alfred Polgar e la testimonianza dai tribunali*

Ich bin kein Niemand, der zuhören will;  
ich bin ein Jemand, dem zugehört werden  
soll.<sup>1</sup>

Alfred Polgar<sup>2</sup>, feuilletonista noto soprattutto per i suoi primi raffinati lavori fin de siècle, fu in realtà un autore molto più vario e poliedrico di quanto si pensi. Scrittore prolifico, Polgar iniziò la sua carriera appena ventenne, partendo dai quotidiani austro-ungarici per approdare poi ai numerosi giornali internazionali di lingua tedesca, abbandonando la sua vocazione solo per *causa mortis*<sup>3</sup>. I suoi lavori in prosa e soprattutto le critiche sociali risentono dell'influenza della sua attività giornalistica, avendo egli sempre gettato uno sguardo acuto e indagante sulla realtà che lo circon-

---

<sup>1</sup> A. Polgar, *Ich bin Zeuge*, in "Kleine Schriften", hrsg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl, 6 Bde. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1982 (in seguito abbreviato KS) Bd. 2, S. 94. «Non sono un Nessuno che vuole ascoltare; sono un Qualcuno che deve essere ascoltato».

<sup>2</sup> Nato a Vienna nel 1873 da una famiglia ebrea di origine slavo-ungherese, Polgar inizia collaborando al *Wiener Allgemeine Zeitung* in qualità di inviato parlamentare prima e critico teatrale poi, facendosi un nome soprattutto in quanto autore-cliente del *Café Central*, famoso caffè letterario della città. Gli anni a Berlino e la collaborazione al giornale di Siegfried Jacobsohn, *Die Schaubühne*, gli hanno dato notorietà al di là dei confini di Vienna. L'esperienza della Prima Guerra Mondiale lo segna fortemente, tanto che da allora in poi i suoi lavori assumono un carattere più impegnato e critico-sociale. Dopo la fuga negli Stati Uniti e un sofferto esilio a causa dell'avvento del nazismo, Polgar torna in Europa ormai anziano per stabilirsi in Svizzera fino alla morte avvenuta nel 1955. Purtroppo non esiste nella nostra lingua una biografia di Alfred Polgar. L'unica è quella di Ulrich Weinzierl: *Alfred Polgar. Eine Biografie*, Wien, Löcker Verlag, 2005.

<sup>3</sup> L'opera di Polgar è quasi interamente apparsa su giornali e riviste sotto forma di articoli, saggi o critiche. Si contano 27 raccolte, una commedia in tre atti e tre lavori cabarettistici in collaborazione con Egon Friedell. Oggi possiamo leggere la sua opera nella raccolta *Kleine Schriften*. La produzione di Polgar è molto varia e non è stato ancora del tutto tradotta. Sono però reperibili una raccolta: *Piccole storie senza morale*, Milano, Adelphi, 1994; e alcuni scritti teatrali: *Manuale del critico*, Milano, Adelphi, 2000.

dava. Famosissimo in vita, fu stimato e rispettato dai suoi colleghi<sup>4</sup> ma, col passare degli anni, la sua figura è andata lentamente a sfumarsi, fino a occupare un posto marginale nei manuali di letteratura tedesca. Eppure Polgar era dotato di grande obiettività e capacità di cogliere le impressioni della sua epoca e “comprimerle” in schizzi brevi, ma completi e dalla caustica incisività.

I suoi primi lavori sono prettamente apolitici, per lo più brevi prose “estetizzanti”, il cui scopo principale è quello di intrattenere e provocare, tipiche della *Wiener Moderne*, oltre a critiche teatrali comunque slegate dai fatti più prettamente sociali. Il momento di svolta della vita e dell’opera dell’autore è rappresentato dalla prima guerra mondiale, incancellabile vissuto che lo segna fortemente. Nelle raccolte di quegli anni “*Hinterland*” e “*Kleine Zeit*” Polgar smaschera la propaganda militaristica della *Große Zeit*, la “grande epoca degli eroi”, raccontando la desolazione delle retrovie e degli inutili danni di un conflitto altrettanto inutile. Dopo la prima guerra mondiale l’osservazione critica della realtà quotidiana e degli eventi che sconvolgevano in modo così radicale la società, occupa uno spazio sempre maggiore nei suoi lavori. La sua scrittura sottilmente sovversiva metteva sempre in discussione lo stato, la politica, la società moderna e la giustizia, guadagnandogli l’appellativo di *leiser Anarchist*<sup>5</sup>.

Pur non facendo parte di alcun partito, Polgar si avvicinava molto alle vedute socialiste, essendo egli contro tutto ciò che sminuisse o limitasse la dignità e la libertà individuale dell’uomo.

### *Lo stile*

Im Grunde müßte man wie Polgar schreiben können, um zu zeigen, wie er schreiben konnte.<sup>6</sup>

Una caratteristica fondamentale dell’autore è il suo stile inconfondibile: ironico, arguto, distaccato ma mai indifferente. Sicuro padrone della lingua tedesca, riusciva a trattare i più svariati argomenti con leggiadria e ponderatezza, sfiorando appena l’oggetto, eppure sempre cogliendo nel segno con la sua causticità. La lingua snella e flessibile, metaforica ma senza pretese, e lo stile lineare ed elegante fanno di Polgar un grande virtuoso della

<sup>4</sup> Tra i suoi ammiratori si contano nomi illustri del panorama letterario tedesco e austriaco: Franz Kafka, Joseph Roth, Thomas Mann, Franz Blei, Robert Musil e Walter Benjamin.

<sup>5</sup> Cfr. U. Weinzierl, *Eine Biografie*, S. 240.

<sup>6</sup> M. Reich-Ranicki, *Alfred Polgar. Der Klassiker des kleinen Lebens*, in: KS, Bd. 1, S. XIX: «In fondo bisognerebbe saper scrivere come Polgar per mostrare come lui sapeva scrivere».

lingua tedesca. Tanto che è stato detto: «Wer lernen will, wie elegant die deutsche Sprache sein kann, der lese Polgar»<sup>7</sup>. Allo stesso tempo, però, alla forma raffinata, versatile e guizzante si accompagna l'argomento impegnato, corroso dall'incisività tipica dell'ironista, fortemente connotato dall'interesse umano dell'autore. La sua è una semplicità formale perché, secondo lui, la realtà non ha bisogno di essere abbellita o inutilmente ornata. Lo stile di Polgar si può definire *prägnant* e *geistreich*, ovvero pregnante, denso di significato ma conciso, oltre che arguto e spesso divertente. I suoi *feuilleton* seguono un pattern comune: iniziano con approccio innocente e distaccato poi, con graffio, improvviso si ha la svolta filosofica o politica, però mai pedante, infine arriva la chiusura epigrammatica asciutta e incisiva, di tipo gnomico. Una buona parte del lavoro di Polgar è caratterizzata da tratti satirici e ironici, che si conservano anche nell'evoluzione dell'opera stessa che, nonostante assuma un carattere più impegnato, mantiene uno stile inconfondibilmente corrosivo. La sua maestria nel cogliere i particolari e le sfumature si sposa perfettamente con l'analisi della società e con la sua indiscutibile umanità.

### *Introduzione agli scritti sulla giustizia*

Recht [ist] keine Frage des Rechts, sondern eine der Dialektik<sup>8</sup>

La maggior parte degli scritti sulla giustizia sono stati composti durante gli anni del soggiorno a Berlino. Le due repubbliche nate dopo la Grande Guerra (cioè la prima repubblica austriaca e la repubblica di Weimar) si trovavano entrambe in condizioni particolarmente gravi, soprattutto a causa delle serie difficoltà economiche. La letteratura e la pubblicistica si interessavano intensamente ai rapporti tra uomo comune e giudice, e ai criteri spesso insensati di alcune condanne, avendo la giustizia perso il suo significato etico, smembrata dagli uomini potenti e sfruttata per scopi personali. Senza arrivare alle parabole kafkiane della giustizia insensata, indecifrabile e irraggiungibile, Polgar denuncia le ingiustizie a cui assiste. Ricorrenti sono soprattutto la reificazione dell'uomo davanti alla Legge, che da soggetto diventa oggetto, e la posizione degli imputati, sconfitti in partenza, in qualche modo inferiori per natura.

<sup>7</sup> R. Stern, *Der Meister des Filigranits. Zum 120. Geburtstag von Alfred Polgar*, in: Bücher Schau, 121. 1993. S. 20. «Chi vuole imparare quanto elegante possa essere la lingua tedesca, legga Polgar».

<sup>8</sup> A. Polgar, *Mordprozeß*, KS Bd. 1, S. 475. «La giustizia non è questione di giustizia, bensì di dialettica».

Negli scritti critici che riguardano la giustizia si può riscontrare tutto l'*engagement*, non tanto politico quanto umano, di Polgar. Egli, infatti, evidenzia continuamente la disumanità dell'apparato giudiziario austriaco. Il problema di fondo è che le leggi di sempre regolamentavano una società sostanzialmente diversa, che era passata attraverso l'esperienza della Grande Guerra. L'ordine sociale aveva subito, quindi, un mutamento tale che quelle leggi non erano più adatte alla nuova situazione perché le condizioni, così come le cause che spingevano a delinquere, erano del tutto particolari e richiedevano, di conseguenza, uno sguardo diverso da parte di chi le doveva applicare<sup>9</sup>.

I personaggi principali degli scritti "giudiziari" sono per lo più *Außen-seiter*, emarginati, che entrano in conflitto con le regole e le norme sociali, a volte di proposito, a volte inevitabilmente. Polgar si schiera dalla loro parte, anche se sono colpevoli, perché la loro colpa è minore in confronto a quella di chi li giudica. Questo perché, secondo lui, la causa primaria di ogni crimine sta nel bisogno, nella necessità. Ovviamente, in questo caso, chi trasgredisce per miseria, non è un criminale ma piuttosto vittima dell'indigenza e, di conseguenza, non dovrebbe essere punito. Le accuse di Polgar riferiscono di un sistema inumano, gestito da giudici crudeli e da giurati sadici<sup>10</sup>. Le descrizioni dei processi derivano direttamente da riflessioni scaturite dall'avervi assistito di persona. Polgar, infatti, vi fu spesso inviato dai giornali con i quali collaborava, in qualità di "Gerichtssaalberichterstatter".

Gli scritti giudiziari sono connotati per lo più dalle stesse tematiche che vengono elaborate, nel tempo, in modo vario e ricco dall'autore:

– *Il giudice come "istanza divina"*

In *Wozu ist das Leben da?* del 1922, i giudici assurgono a veri e propri maestri di moralismo. Pieni di arroganza hanno potere di vita e morte sull'imputato che, seppur colpevole, è vittima del piacere perverso che essi provano nel punire. Il giudice si innalza a istanza divina, ha il potere di valutare non in base ai fatti o alle testimonianze, ma leggendo direttamente nei cuori degli imputati. Conosce l'uomo così bene come se lo avesse creato lui stesso. Almeno questa è l'idea che il giudice ha di sé e che l'opinione pubblica e la gente per bene ha di lui. Polgar invece, da osservatore critico, esterno e distaccato, relativizza l'infallibilità del giudice, soprattutto

<sup>9</sup> Cfr. R. Schwedler, *Das Werk Alfred Polgars: die Spiegelung der politischen und sozialen Realität in der Kurzprosa des Wiener Feuilletonisten*, Hamburg, 1973. S. 163. «Nulla, seguendo la sua ragione è giusto per sé; tutto rovina col tempo», Blaise Pascal, *Pensieri*, Libritalia, 1997, pensiero num. 294.

<sup>10</sup> Cfr. R. Schwedler, *op. cit.*, S. 162- 163.

perché quest'ultimo abbandona l'oggetto particolare per innalzarsi all'universale, perdendo di vista il reale. In poche parole filosofeggia e fa del moralismo, piuttosto che occuparsi concretamente del caso. Ci si chiede allora come faccia a emettere una sentenza obiettiva e, soprattutto, giusta. "Appunto", sembra dirci Polgar, che non riferisce semplicemente di un processo, ma pone dei quesiti che ci fanno pensare alla Giustizia e alla Legge, e come queste siano troppo spesso questioni d'opinione. Sembra che il potere del giudice non stia nell'emettere condanne o assoluzioni, ma nello svelare summe comportamentali o, come si suol dire, concedere pillole di saggezza. Quando, durante un processo, il ladro spiega che ha rubato perché almeno una volta voleva godersi la vita, il giudice sdegnato risponde: "la vita non esiste allo scopo di essere goduta, ma per guadagnarcela". Se così fosse, ci dice Polgar, sarebbe uno scandalo, un imbroglio di Dio nei confronti degli uomini. Più probabilmente, però, lo stenografo aveva trascritto male e in realtà il giudice aveva detto che la vita era fatta per guadagnare. In questo caso Polgar ammette che avrebbe avuto sacrosanta ragione, e che da quella bocca era uscita una verità incontestabile.

Im Gerichtssaal, wenn der Vorsitzende nur ein wenig aus sich herausgeht, kann man Weisheit lernen. Nehmen Sie kein Blatt vor den Mund, Herr Hofrat. Genieren Sie sich nicht. Das Leben ist Ihrem Spruch ausgeliefert, sagen Sie von ihm, was Sie wollen. Niemand wird Ihnen ins weise Antlitz lachen, denn das Leben ist leider nicht dazu da, um genossen zu werden. Und wir sind hier in keinem Theater<sup>11</sup>.

– *Carattere sadico dei giudici*

Un aspetto che il nostro autore evidenzia spesso, a volte approfonditamente, a volte solo in modo accennato, è il carattere sadico e crudele dei giudici e degli addetti.

Più ci inoltriamo negli anni bui del dopoguerra, più le critiche di Polgar diventano severe. Il carattere sadico non è, però, tratto distintivo di un giudice in particolare o risultato di un processo particolarmente snervante, bensì tipico di tutta la casta. Vi è una sorta di piacere perverso nella facoltà di giudicare un uomo che porta il giudice a voler essere sempre più severo.

Der Sadismus ist eine Berufskrankheit der Richter, etwa wie die

---

<sup>11</sup> A. Polgar, *Wozu ist das Leben da?*, KS Bd. 1, S. 333. «In aula, se il presidente si sbottona solo un po', si può apprendere la Verità. Non abbia peli sulla lingua, egregio Consigliere di Corte. Non si faccia scrupoli. La vita è consegnata al suo verdetto, di essa dica pure quello che vuole. Nessuno Le riderà sul saggio volto, perché la vita purtroppo non esiste per essere goduta. E qui non siamo a teatro»; trad. ital. in: *Piccole storie senza morale*, p. 296.

Blutvergiftung der Bleiberg-Arbeiter oder die Wadenmuskelhypertrophie der Tänzer. Man sollte die Verurteiler, ehe man sie verurteilt, gerichtspsychiatrisch untersuchen lassen.<sup>12</sup>

– *Pregiudizio come metro di valutazione*

Le sentenze, che dovrebbero essere obiettive, in realtà sono *a priori* influenzate dal pregiudizio, indipendentemente dall'imputato. Uno dei primi articoli in materia è *Raubmörder in großer Zeit* del 1918. In questo scritto Polgar evidenzia la vacuità e la superficialità dei giudizi dati nei processi, che non condannano per crimini reali, ma per pregiudizio classista.

Il rapinatore omicida in questione, Hirth, è un uomo del popolo, che si difende dalle accuse utilizzando spesso espressioni dialettali. Il solo fatto di negare, allarga sempre più il divario tra lui e chi lo giudica, perché una persona dignitosa avrebbe invece confessato spontaneamente. Polgar insinua che, se al posto di un imputato rude e ignorante, ce ne fosse stato uno più colto ed educato, supponiamo un dottor Hirth, il processo si sarebbe svolto diversamente, magari portando a una diversa sentenza, anche se forse ciò non era del tutto probabile perché:

Allerdings hätte den Dr. Hirth der Präsident kaum so ruhig reden lassen, wie den Hirth. Die Wahrheit lässt sich nämlich ertragen, wenn sie aus einer niedrigen Seele und einem schmutzigen Mund kommt. Sie ist dann durch solche Herkunft schon so kompromittiert, daß von Amts wegen zu ihrer Unschädlichmachung nichts mehr verfügt zu werden braucht.<sup>13</sup>

Il classismo nella giustizia porta a condanne esagerate. Non c'è pietà per chi contravviene alla legge, anche se per necessità. Per far fronte a questo carattere arbitrario e migliorare in qualche modo la situazione, Polgar scrive un articolo incredibilmente ironico e "cattivo", degno di essere definito il suo "modest proposal"<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> A. Polgar, *Ein Kriminalfall*, KS Bd. 1, S. 354. «Il sadismo è una malattia causata dal lavoro del giudice, un po' come l'intossicazione del sangue di un lavoratore di piombo o come l'ipertrofia dei muscoli dei polpacci dei ballerini. Gli emissari di condanne andrebbero sottoposti ad un esame psichiatrico, prima di essere condannati».

<sup>13</sup> A. Polgar, *Raubmörder in großer Zeit*, KS Bd. 1, S. 269. «Il presidente non avrebbe lasciato parlare il dottor Hirth con la stessa tranquillità con la quale aveva lasciato parlare Hirth. La verità, infatti, risulta sopportabile solo quando proviene da un'anima inferiore e una bocca sporca. Allora essa risulta già tanto compromessa dalla sua origine che non c'è più bisogno di emettere decreti d'ufficio per renderla inoffensiva».

<sup>14</sup> Cfr. H. Dorowin, *Metafora e paradosso nelle brevi prose di Alfred Polgar*, in: M. Streiff Moretti / R. Pavese, O. Simčić (a cura di), *La forma breve nella cultura del Novecento. Scritture ironiche*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000. p. 61.

In *Richter-Schule* l'autore propone l'istituzione di una scuola per la "giusta" formazione dei giudici. Contro la loro insensibilità umana e sociale Polgar suggerisce un programma con tutte le materie da far loro seguire, quali: il vivere in miseria, l'esperienza di un matrimonio infelice, l'umiliazione, il "soggiorno" in una prigione in compagnia di altri carcerati. Tutto ciò affinché il giudice possa profondamente capire i motivi che spingono a delinquere. Una formazione a tal punto completa permetterebbe un obiettivo e imparziale sentenziare. Infine il corso più importante, perché altamente formativo, sarebbe quello di essere giustiziati perché:

Liegt schon eine gewisse Unmoralität darin, daß Richtermenschen andern Menschen ein Schicksal zuweisen, das sie selbst nur vom Hörensagen kennen, wie teuflisch absurd wird erst die Sache, ist jenes Schicksal, wie im Fall der Todesstrafe, von solcher Art, daß keiner, und hätte er die genialste Phantasie, auch nur es sich vorzustellen vermag. Oder weiß jemand, wie das tut, wenn man stirbt, und hat schon wer erzählt, wie es nachher ist?<sup>15</sup>

Con una sorta d'impazienza (anzi, quasi con urto) Polgar ci mostra tutta l'insofferenza che provava verso le prepotenze subite dalle persone, vittime di giudici megalomani. Il suo interesse nei confronti di queste ingiustizie e dei destini della povera gente che ne è soggetta, lo avvicina senza dubbio alla pubblicistica e ai letterati di sinistra, sebbene egli non fosse mosso da alcuno "zelo" di partito. Si può ritenere che le intenzioni di Polgar fossero quelle di far riflettere, magari per riuscire a far sì che simili ingiustizie, così come la crudeltà delle guerre, non si ripetessero. In un'epoca brutale, in una società minacciosa, Polgar difendeva strenuamente il diritto all'umanità e alla vita.

– *Processo come farsa*

In un articolo del 1919 apparso su "Der Neue Tag", intitolato *Nur erschossen*, Polgar riferisce di un processo per l'esecuzione di 29 marinai da parte di alcuni soldati prussiani in cui ipocrisia e falsità la fanno da padrone. In questo lavoro si evidenzia la grande capacità del nostro autore di tratteggiare i caratteri dei suoi personaggi. Sopra gli altri spicca la descri-

---

<sup>15</sup> A. Polgar, *Richter-Schule*, KS Bd. 1, S. 385-386. «C'è una certa immoralità nel fatto che i giudici possano assegnare ad altri uomini un destino, che essi stessi conoscono solo per sentito dire, come diabolicamente assurdo è il fatto che quel destino, come nel caso della condanna a morte, non sia stato capace di immaginarselo nessuno, neanche il più dotato di fantasia. Oppure qualcuno sa che succede quando si muore, o qualcuno ha già raccontato che c'è dopo?».

zione del sottotenente Penther, il quale ebbe un ruolo dominante nel massacro, che è stato per lui un vero piacere:

Der Zeuge Leutnant Penther ist die wunderlichste Figur im Saale. Das Biederste vom Biederen, von Rechtschaffenheit und Redlichkeit umatmet [...]. Dieser brave Mann ist derjenige, der in der Französischen Straße die neunundzwanzig Matrosen aus Lebewesen zu einem Brei von Blut, Knochen, Hirn und Fleischfetzen zermanschen ließ. Er hat das, wie er vor Gericht karg und bescheiden erzählt, “herzlich gern” getan. Es war ihm ein Vergnügen.<sup>16</sup>

Grazie a una tacita eppur palese complicità tra la giustizia militare e gli ufficiali colpevoli, gli imputati vengono puniti con una condanna blandissima. Ciò che doveva essere chiarito dal tribunale era se i marinai erano stati massacrati, martirizzati e se successivamente i cadaveri erano stati vilipesi. Il tribunale, però, sentenza che essi erano stati “nur erschossen”, “semplicemente” sparati e che nessun torto era stato fatto ai cadaveri. Lo sdegno dell'autore è fortemente manifestato da quel *nur*. Senza particolare pathos o enfasi, ma con una piccola parola, Polgar molla il fendente e smaschera la farsa.

Wie wunderbar hingegen der Gleichmut, die heroische Gelassenheit der preußischen Militärs! Und ihrer verständigen, sachlich prüfenden Richter! Nein, die Matrosen sind nicht kompliziert, sondern einfach getötet worden. Und es ist ihnen keine postmortale Unbill widerfahren. Ein kleiner, warmer Hauch von Zufriedenheit läuft über die Mienen aller Beteiligten, als der Vorsitzende feststellt, daß die Matrosen nur erschossen wurden. Absolut nichts weiter. *Nur erschossen*. Wer mehr behauptet, ist glattweg ein Verleumder.<sup>17</sup>

– *Jagdlust: caccia agli imputati*

In *Benehmen Sie sich anständig!*, il cui inizio è quasi identico alla parte finale di

<sup>16</sup> A. Polgar, *Nur erschossen*, KS Bd. 1, S. 78-79. «Il testimone sottotenente Penther è la figura che suscita maggiore stupore in aula. Il più corretto dei corretti, avvolto da un'aura di rettitudine e probità [...]. Questo brav'uomo è colui che, nella Französische Straße, fece ridurre 29 marinai da creature viventi a un miscuglio di sangue, ossa, cervello e scarto di carne. Egli lo ha fatto, come racconta semplicemente e modestamente davanti alla Legge, “davvero di cuore”. Era stato per lui un piacere».

<sup>17</sup> A. Polgar, *Nur erschossen*, KS Bd. 1, S. 79-80. «Al contrario, che meravigliosa imperturbabilità, che eroica tranquillità dei militari prussiani! E i loro giudici assennati e obiettivi! No, i marinai non sono stati uccisi in modo complicato, ma semplice. E non è stato fatto loro alcun torto post mortem. Un leggero, tiepido alito di soddisfazione soffia sui volti di tutti gli interessati quando il presidente stabilisce che i marinai erano stati soltanto sparati. Assolutamente nient'altro. Chi ritiene qualcos'altro è semplicemente un diffamatore».



*Mordprozeß*, viene evidenziata la passione per la caccia, quella metafora della *Jagdlust* che caratterizza la maggior parte dei processi descritti da Polgar<sup>18</sup>, in cui l'accusato diventa la preda su cui si convoglia tutto l'istinto violento del giudice-cacciatore. Qui l'imputato è incriminato di omicidio. Lui nega di aver commesso il delitto e, a dire il vero, la sua colpa non è stata del tutto dimostrata. Più l'imputato cerca di difendersi, sottomettendosi alla volontà dei giudici, più essi si accaniscono contro di lui, poiché sempre più crescente è la loro volontà di assoggettare e sentirsi superiori.

Das zittrige Lebewesen (dort zwischen den Justizsoldaten) bockt, wehrt sich, macht Schwierigkeiten. Das reizt die Männer im Talar. Und nun allmählich kommt sportlicher Zug in die Sache, die Schützen, obschon eigentlich, akademisch, hinter der Wahrheit her, scheinen wie fasziniert von dem beweglichen, lebendigen Ziel, das sich ihnen bietet, mit der List des Verfolgten steigt der Grimm der Verfolger, Jagdleidenschaft hetzt die Jäger, die das Wild hetzen, und die Posaune des irdischen Gerichts klingt wie Hifthornsfall.<sup>19</sup>

Emessa la sentenza di venti anni di duro carcere, l'imputato inizia a gridare smodatamente. Questa sua reazione offende molto il presidente che gli intima di comportarsi decentemente, perché nelle aule di tribunale tutti hanno il dovere di mantenere contegno e decenza, anche chi dovrà passare molti anni da recluso. Polgar evidenzia, con brillante ironia, come tutti gli altri in quell'aula avessero accettato con compostezza il verdetto, e che una simile reazione altro non era che mancanza di rispetto e di educazione. Il giudice, infatti, non gli dice di calmarsi, ma di comportarsi bene, sot-

---

<sup>18</sup> Interessante a questo proposito è l'analogia con l'idea kafkiana della Giustizia contenuta nel *Prozeß*, più specificamente nell'episodio in cui K. incontra il pittore Tintorelli nell'atelier di quest'ultimo. In fondo alla stanza K. scorge un'allegoria della Giustizia che però ha gli occhi bendati come la Fortuna e le ali ai piedi come il messaggero degli dei. Quando il pittore, in sua presenza, comincia a ritoccare il quadro, il gioco di luci e ombre porta a una metamorfosi dell'immagine raffigurata: «non ricordava più la Dea della Giustizia e nemmeno la Dea della Vittoria, essa sembrava ora piuttosto, in tutto e per tutto, la Dea della Caccia»; F. Kafka, *Il Processo*, Tascabili Economici Newton, Roma, 1997, p. 251.

<sup>19</sup> A. Polgar, *Benehmen Sie sich anständig!*, KS Bd. 1, S. 475. «La creatura tremante (laggiù, fra le guardie) recalcitra, si difende, crea difficoltà. Questo irrita gli uomini in toga. E a questo punto, a poco a poco, si insinua nella faccenda una passione sportiva, i tiratori, sebbene propriamente, accademicamente, stiano inseguendo la verità, sembrano affascinati dal bersaglio mobile, umano, che loro si offre, e allora con la prontezza e l'agilità dell'inseguito cresce la furia degli inseguitori, la passione per la caccia incalza i cacciatori i quali a loro volta incalzano la selvaggina, e la tromba del giudizio terreno risuona giocanda come il suono del corno nella grande battuta»; trad. ital. in: *Piccole storie senza morale*, p. 312.

tolineando così che quell'uomo non era affatto una persona ammodo. Polgar allora si pone (e ci pone) un quesito:

Wie benimmt sich nun aber ein Individuum, dem man mitteilt, es sei zu Jahren schweren Kerkers verurteilt, anständig? [...] Dankt er erst den Geschworenen und dann dem Präsidenten? Oder umgekehrt? Mit Worten? Oder bloß mit einer Verbeugung? [...] Quittiert der Gentleman seine Verdammung zu zwanzig Jahren Kerker mit demütiger Miene oder mit wehmütigem Lächeln? Ein faux pas ist da leicht begangen.<sup>20</sup>

Perché, in fondo, gridare non è affatto una cosa conveniente ma del tutto inopportuna. Questo articolo, oltre a essere una critica ai metodi processuali, è un *j'accuse* alla casta degli addetti alla giustizia.

– *Falso moralismo*

*Die Gerechten* del 1930 parla di un processo per bigamia e contiene una sferzante critica alle cosiddette persone “per bene”. Anche qui, come in *Wozu ist das Leben da?*, troviamo all’inizio una descrizione generica delle autorità e del loro rapportarsi con l'accusato. La retorica del presidente e del pubblico ministero manifestano più l'aspirazione a una vittoria personale, che non la ricerca della verità. Più l'imputato contraddice l'accusatore sostenendo la propria innocenza, più si mette in cattiva luce, facendo scattare il sempre latente istinto alla caccia. Inoltre il solo fatto di essere sospettato di qualcosa, indebolisce vistosamente la sua posizione morale, rendendo l'antipatia che i “signori della corte” provano nei suoi confronti, qualcosa di naturale, scontato. Polgar allora si chiede:

Warum aber betun sie sich so in Tugend und Edelsinn und Reinheit, wenn, ganz im allgemeinen, Moralisches zur Sprache kommt, wenn die sittlichen Bestände des Individuums, das zwischen Justizsoldaten sitzt, gemustert werden?<sup>21</sup>

<sup>20</sup> A. Polgar, *Benehmen Sie sich anständig!*, KS Bd. 1, S. 479. «Ebbene, come fa a comportarsi decentemente un individuo al quale è stato appena detto che è condannato a molti anni di carcere duro? [...] Deve ringraziare prima i giurati e dopo il presidente della corte o viceversa? A parole o semplicemente con un inchino? [...] Un vero gentleman ricambia la sua condanna a vent'anni di prigione con una espressione umiliata oppure con un sorriso sconcolato? Ci vuole poco a fare un passo falso»; trad. ital. in: *Piccole storie senza morale*, p. 314.

<sup>21</sup> A. Polgar, *Die Gerechten*, KS Bd. 1, S. 419. «Perché, tuttavia, essi si gloriano tanto di virtù e nobiltà e purezza d'animo se poi della moralità si parla in un modo assolutamente generico quando le risorse etiche dell'individuo che siede fra le guardie vengono passate in rassegna come in un'ispezione?»; trad. ital. in: *Piccole storie senza morale*, p. 310.

Nella chiusa, con immancabile *understatement* e capacità epigrammatica, l'autore ci sottolinea la bigotteria del pubblico ministero, che reagisce con sgomento alla notizia della bigamia dell'imputato:

“Warum machen Sie so ein enttäushtes Gesicht? Haben Sie den Prozeß verloren?” – “Den Prozeß noch nicht”, antwortete düster der Staatsanwalt, “aber meinen Kinderglauben”.<sup>22</sup>

Con questo apparentemente semplice finale, Polgar colpisce dritto al cuore dell'ipocrisia di quelli che ben pensano.

– *Mordprozeß: l'articolo summa degli anni Venti*

*Mordprozeß* del 1925 è forse l'articolo più completo per ciò che concerne la critica giudiziaria. In esso ritroviamo le tematiche più care a Polgar che, come abbiamo visto, vengono trattate anche indipendentemente in altri scritti. Questo brano si divide in tre parti: la prima contiene una critica sulla non-obiettività dei giurati, nella seconda il processo diventa farsa e pantomima, mentre nella terza diventa una caccia demonica, in cui morboso è il piacere del braccare. Il testo comincia in modo generico ma, allo stesso tempo, indirizza il lettore dandogli una chiave di lettura che è, come sempre, quella della critica ironica. Polgar ci spiega che giudici, procuratori e avvocati difensori indossano sì tutti la toga, ma che essa non ha per ciascuno lo stesso significato. Mentre l'avvocato la indossa al momento del processo, per il giudice è tutta un'altra storia. Per lui la toga è estensione della pelle, fa parte del suo corpo, del suo organismo e, principalmente, della sua morale. Quando egli la indossa, emana un'energia unica, si illumina di saggezza. Sull'avvocato difensore, invece, è solo un drappo di stoffa. Ne consegue che anche le reazioni della giuria sono diverse: quando parla l'accusato i volti si fanno di marmo, non c'è sentimento alcuno, dato che “Richterschaft bricht Menschenbrüderschaft”, ovvero la facoltà di giudicare infrange la fraternità degli uomini<sup>23</sup>.

Quando parla l'avvocato difensore i giurati si chiudono, come a volersi proteggere da un giudizio diverso da quello che loro hanno in realtà già emesso, cioè il loro pre-giudizio. Nel momento in cui parla il presidente della corte, però, i loro volti si trasformano, perché si sentono sul suo stesso piano autoritario. In linea con la dipendenza e la riverenza tutta asburgica nei confronti dell'autorità, Polgar evidenzia sottilmente l'innata

<sup>22</sup> A. Polgar, *op. cit.*, S. 420. «“Perché ha l'aria così sgomenta? Ha perduto il processo?” – “Non il processo”, rispose tetro il pubblico ministero “ma la mia ingenuità infantile”»; trad. ital. in: *Piccole storie senza morale*, p. 312.

<sup>23</sup> A. Polgar, *Processo per assassinio*, in: *Piccole storie senza morale*, p. 297.

sottomissione al potere da parte dell'uomo comune, che si sente poi tutto pervaso da quella stessa autorità quando viene chiamato a svolgere il compito di giurato. Nella seconda parte Polgar ci spiega che l'imputata non era stata sufficientemente convincente, e che sarebbe bastata una migliore maschera d'innocenza per persuadere la giuria, per la quale, in realtà, era assolutamente indifferente se sotto quella maschera si trovava un volto innocente o colpevole. Insomma sarebbe bastato interpretare meglio la parte dell'incolpevole, comportarsi coi giurati come davanti a una platea, mostrare come non sia affatto vero che in aula non si è a teatro:

Gerettet oder gerichtet, obenauf oder unten durch – das ist keine moralische, sondern eine Talentfrage. Und Recht keine Frage des Rechts, sondern eine der Dialektik<sup>24</sup>.

Nella terza parte i giudici diventano predatori, mentre l'imputata si trasforma lentamente in preda. Nell'apprendere il verdetto urla e si dispera, irritando enormemente giudici e giurati. La disperazione e l'impotenza che la donna manifesta risvegliano in loro uno spirito da braccaggio. Una sorta di crudeltà si sostituisce all'iniziale indifferenza e il processo si trasforma in una vera e propria battuta di caccia.

– *Epilogo: Relativismo giudiziario in Gespräch über Gerechtigkeit:*

In un lavoro di molti anni successivo alla maggior parte di quelli qui citati, *Gespräch über Gerechtigkeit* del 1951, Polgar ci offre un nuovo esempio di riflessione sulla giustizia e sul suo valore tutt'altro che assoluto. La conversazione, che si svolge tra un contemporaneo inesperto e uno "competente", ha come oggetto la giustizia e il modo in cui essa deve essere applicata. Purtroppo, al di là di ogni "buona intenzione" da parte dell'interlocutore esperto di chiarire i dubbi dell'altro, da questa conversazione emerge tutta la falsità e il relativismo insiti nell'applicazione delle leggi. Nel parlare di due differenti episodi, ovvero la rivolta dei neri in Virginia e la colpa dei nazionalsocialisti, l'esperto usa due pesi e due misure. L'esecuzione dei rivoltosi era stata giusta perché questi erano stati giudicati colpevoli e, di conseguenza, c'era poco da discutere. Per ciò che concerne i nazisti, invece, c'era da rifletterci su perché, essendo soldati, e quindi utili, erano degni di essere graziati.

---

<sup>24</sup> A. Polgar, *Mordprozeß*, KS Bd. 1, S. 475. «Salvato o giustiziato, pollice in alto o pollice verso – non si tratta di una questione morale, bensì di una questione di talento. E la giustizia non è una questione di giustizia, bensì di dialettica»; trad. ital. in: *Piccole storie senza morale*, pagg. 298- 299.

Heutzutage muß man imstande sein, flexibel zu denken und zu fühlen. Ja, also, eine deutsche Armee ist notwendig. Aber was braucht eine Armee? Soldaten. [...] Ich meine: was eine schlagkräftige Kriegstruppe braucht, sind gute Killer. Und wo ließen sich deren tüchtigere finden, besser in diesem Geschäft bewährte, mit mehr Lust an der Sache und umfangreicherer Praxis hinter sich als unter SS-Männern und Konzentrationslagerfunktionären [...]? Mordskerle das, in jedem Sinn des Wortes! Sogar Sie mit Ihren altbackenen Vorurteilen gegen diese Leute werden das zugeben müssen. Wenn Sie der Gerechtigkeit die Ehre geben wollen, heißt das.<sup>25</sup>

A questo punto il nostro inesperto non sa più che pensare, travolto dalla dialettica del suo abile interlocutore.

“Ich will schon. Aber ‘Gerechtigkeit’ – das Wort macht mir Kopferbrechen. Ich weiß nicht mehr genau, was man darunter zu verstehen hat”.

“Gerechtigkeit, lieber Freund, ist (nicht der Form, aber dem Sinn nach) ein unregelmäßiges Substantivum, eines der unregelmäßigsten, die wir haben. Es kann sowohl stark wie schwach abgewandelt werden und bedeutet in seinen verschiedenen Kasus (Fällen) Verschiedenes. Lernen Sie das Wort abwandeln, lieber Freund, damit Sie nicht mit der Sprache, die unsre Zeit redet, Schwierigkeiten haben. Lernen Sie die Gerechtigkeit deklinieren”.<sup>26</sup>

La lingua che la nostra epoca parla è quella che adatta la giustizia alle situazioni, che opera senza i paraocchi della fermezza semantica, perciò bisogna imparare ad adeguarla e adeguarsi.

### Conclusioni

Come si è potuto vedere, Polgar è un autore alquanto *sui generis*. Ciò

<sup>25</sup> A. Polgar, *Gespräch über Gerechtigkeit*, KS Bd. 1, S. 251. «Oggi giorno si deve essere in grado di pensare e di sentire in modo flessibile. Sì, perciò, un esercito tedesco è necessario. Ma di cosa ha bisogno un esercito? Soldati. [...] Io penso: ciò di cui una potente truppa bellica ha bisogno sono buoni assassini. E dove si possono trovare i più abili, con maggior voglia e più esperienza pratica se non tra gli uomini delle SS e tra gli ufficiali dei campi di concentramento [...]? Assassini, in ogni senso della parola! Lei coi Suoi vecchi pregiudizi contro queste persone dovrà ammetterlo. Sempre se vuole dare l'onore alla giustizia».

<sup>26</sup> A. Polgar, *Gespräch über Gerechtigkeit*, KS Bd. 1, S. 251. – «Io voglio. Ma ‘Giustizia’ – la parola mi fa venire il rompicapo. Non so più con precisione, cosa si dovrebbe intendere con ciò”. “Giustizia, mio caro amico, è (non per ciò che concerne la forma ma il significato) un sostantivo irregolare, uno dei più irregolari che abbiamo. Può essere flesso in modo forte così come debole e significa nei suoi diversi casi (eventualità) qualcosa di diverso. Impari a flettere il termine, caro amico, affinché non abbia più difficoltà con la lingua che la nostra epoca parla. Impari a declinare la giustizia».

che contraddistingue la sua opera è lo stile raffinato della sua prosa, perfettamente adatto al punto di vista di colui che osserva per trarre le dovute conclusioni. A una lettura approssimativa sembra un autore superficiale. Bisogna soffermarsi e leggere con attenzione per apprezzare la scelta ponderata delle parole, mai messe lì per caso. Polgar è uno scrittore divertente, ironico, sagace e brillante anche negli scritti sociali. Riesce a farci riflettere con il sorriso, senza appesantirci con filippiche e appelli morali. È un autore che mal sopportava il disprezzo della dignità umana, ma non per questo inveiva o attaccava, anzi per lo più sembrava abbracciare ciò che criticava, per poi “pugnarlo alle spalle” a sua insaputa. Era sì un critico ma allo stesso tempo era un poeta, un gentiluomo, le cui critiche gettavano una luce fioca sulla realtà, illuminandola senza abbagliare<sup>27</sup>.

Un atteggiamento di “cortese distacco” caratterizza non solo il suo stile letterario, ma tutto ciò che concerneva la sua vita: faceva parte della cerchia dei *bohémians* da caffè, eppure a vederlo sembrava un banchiere; aveva i tratti dell'autore impegnato, tuttavia non apparteneva ad alcun partito; era un moralista che però lottava contro il bigotto moralismo della società “per bene”; era un individualista incallito, ma allo stesso tempo partecipava fervidamente al destino dei meno fortunati. Pur essendo un critico, usava termini “delicati” e misurati e, sebbene fosse apparentemente *dega-gjert*, non riusciva a non denunciare le ingiustizie, i falsi ideologismi, la miseria e la strumentalizzazione demagogica dilaganti nella società.

Polgar è stato spesso paragonato a Karl Kraus per lo stile sferzante, ad Alfred Kerr e a Kurt Tucholsky per le denunce sociali, ma a differenza di quest'ultimi, le sue non nascevano da un impegno partitico o politico, bensì dalla sua sensibilità etica.

Grande è la sua capacità di osservare con occhio critico e obiettivo i fenomeni sociali e politici della sua epoca, e di giudicarli in modo imparziale grazie alla sua “apoliticità impegnata”. Leggere Polgar rappresenta un vero piacere per chi, oltre a una lettura leggera nello stile e nel tono, apprezza anche una critica serrata eppure mai pedante. Riletti oggi, gli articoli sociali dimostrano di non aver perso della loro incisività, essendo ancora in grado di farci pensare, di sensibilizzarci anche a distanza di tanti anni, grazie alla loro impronta educativa. Nella nostra epoca, altrettanto caratterizzata da povertà, guerre, disarmonia e squilibri sociali, le critiche di Polgar non possono che essere sempre attuali.

---

<sup>27</sup> Cfr. M. Reich-Ranicki, *Meine Bilder*, Stuttgart-München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2003. S. 172- 175; e cfr. S. Melchinger, *Über Alfred Polgar*, S. 161.

*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](mailto: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: Dr. Georg Schnetzer.

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 2007

*LETTERATURA (letture, presentazione di libri ecc.)*

“Le grandi eroine romantiche: dalla fine all’inizio” – Prima parte: Madame Butterfly”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 25.1.2007

Ciclo In collaborazione con la Fondazione Milano per la Scala

Presentazione del libro “Il verbale” di Albert Drach

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 31.1.2007

Presentazione del nuovo catalogo “Rudi Wach. La danza del nulla. Grafie dell’essere”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 15.2.2007

Presentazione del romanzo “Spazi di manovra” / “Spielräume” dell’autrice Elfriede Gerstl

Padova, 27.2-28.2.2007

Università di Padova, Facoltà Lettere e Filosofia

Presentazione del libro “Kurt Sonnenfeld”, omaggio a Kurt Sonnenfeld (1921-1997)

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 28.2.2007

Presentazione del libro “Vienna – Città delle donne” / “Wien, Stadt der Frauen”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 8.3.2007

In occasione della Giornata Internazionale delle Donne

Presentazione del romanzo “Sesto Braccio” / “Im Sechsten Arm” con l'autore Hans Perting e il musicista Hermann Kühebacher (mandolino)  
Milano, Forum Austriaco di Cultura, 21.3.2007

“Le grandi eroine romantiche: dalla fine all’inizio” – Seconda parte:  
“Adriana Lecouvreur”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 21.3.2007

Ciclo In collaborazione con la Fondazione Milano per la Scala

Presentazione del romanzo “Sesto Braccio” / “Im Sechsten Arm” con l'autore Hans Perting e il musicista Hermann Kühebacher (mandolino)  
Longiano, 23.3.2007

Nella cornice del Festival Internazionale della Poesia

Serata Letteraria Mitteleuropea con Zdenka Becker e Mila Haugova

Milano, Teatro dei Filodrammatici, 12.4.2007

Serata Letteraria e dibattito dedicati allo scrittore austriaco Joseph Roth  
Bologna, Museo Ebraico, 19.4.2007

Presentazione del libro “La straordinaria avventura del Principe Eugenio – L’Achille sabauda al servizio degli Asburgo”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 9.5.2007

In occasione della Giornata dell’Europa

Presentazione della fiaba multisensoriale “La Sirena e l’Arcobaleno”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 16.5.2007

“Le grandi eroine romantiche: dalla fine all’inizio” – Terza parte: “La Traviata o del furore all’opera”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 30.5.2007

Ciclo In collaborazione con la Fondazione Milano per la Scala

Serata letteraria “Cara Zerbinetta: Lettere da una passione” (Ingeborg Bachmann e Hans Werner Henze), conferenza-spettacolo

Torino, Teatro Baretto, 14.5.2007

In occasione della Fiera del Libro

Rassegna sulla letteratura in lingua tedesca: 'Tre contro tutti

Padova, Milano, Bologna, Roma, 24.9-4.12.2007

Presentazione del libro in lingua italiana "Le invenzioni della notte" di

Thomas Glavinic

Milano, Libreria la Feltrinelli, 3.10.2007

Presentazione del libro "Economia e Società. L'Austria dal 1945 al 2005"

di Hannes Androsch

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 16.10.2007

### *CONCERTI*

"Omaggio al Valzer Viennese" con danza, musica, conferenze e  
degustazioni con il quartetto Viennese "Wiener Bohème-Quartett".

Padova, Sede centrale della Porsche Italia S.p.A, 23.1.2007;

Verona, Porsche Zentrum Verona , 24.1.2007;

Bologna, Porsche Zentrum, 31.1.2007;

Udine, Palazzo Antivari Kechler, 1.2.2007

Concerto in occasione dell'inaugurazione della mostra "Orient all

Inclusive" con Erwin Kropfitch e Wolfgang David

Trieste, Biblioteca Statale Isontina, 26.1.2007

Concerto "Una domenica a Corte nel '700"

Milano, Teatro dei Filodrammatici, 4.2.2007

Nell'ambito del ciclo "I Concerti della domenica"

Concerto con Erwin Kropfitch e Milos Mlejnik

Milano, Scuole Civiche di Milano, Auditorium Lattuada, 14.2.2007

Concerto inaugurale del ciclo “Giovane Europa in Musica” – “Il flauto magico”

Milano, Teatro Dal Verme, 19.2.2007

Nell’ambito della rassegna “Rondò” tra musica classica e contemporanea. Concerto con Corrado Rojac, Maria Grazia Bellocchio e Beat Furrer  
Monza, Teatrino della Villa Reale, 17.3.2007; Milano, Forum Austriaco di Cultura, 18.3.2007

Concerto “Diversità e Rivalità” con l’ensemble “I Virtuosi della Fenice”  
Venezia, Gran Teatro La Fenice, 17.3.2007

Concerto dell’Ensemble “Fiori musicali”  
Oggiono, Sala Consigliare del Comune, 23.3.2007

Concerto dell’Ensemble “Fiori musicali” (Constanze Hölzl, Angélica Castello, Marina Brecej e Jorge Daniel Valencia)  
Milano, Teatro dei Filodrammatici, 25.3.2007

Concerto e Performance con Josef Schultner (sassofono) e Ines Schüttengruber (organo)  
Venezia, Chiesa San Trovaso, 11.5.2007

“Mouvements per Lachenmann. Messa in scena di una serata concertistica”.

Milano, Superstudio Più, 12.5.2007

Una produzione del Teatro Lirico Tascabile di Vienna (Wiener Taschenoper) nell’ambito del Performing Arts Festival UOVO

Concerto con Isabel Ettenauer in occasione del Performing Arts Festival UOVO

Milano, Museo Diocesano, 16.5.2007

Concerto e performance con musicisti di Francia, Svizzera, Spagna e Austria (Klaus Paier Trio)

Milano, Centro Culturale Francese, 21.6.2007

In occasione della Festa della Musica e del decennale dell'Associazione degli Istituti di Cultura Europei a Milano (AICEM)

Concerto del gruppo "Mozartband"

Cividale del Friuli, Piazza Duomo, 21.7.2007

Nella cornice del Mittelfest 2007

Serata musicale "Ancora una volta con emozione" / "Noch einmal mit Gefühl" con Topsy Küppers,

Toscolano Maderno, Palcoscenico sul lago, 2.8.2007

Nell'ambito della Settimana d'Arte di Cecina

Concerto "Alpine Aspects" con Wolfgang Puschnig

Cormons, Teatro Comunale, 28.10.2007

Concerto "Il suono dell'Anima" con l'ensemble Franz Pillinger

Milano, Chiesa Sant'Antonio, 1.12.2007

Concerto di Natale col Ensemble Duomo

Milano, Chiesa di S. Giorgio, 20.12.2007

### *CONFERENZE*

Conferenze "Momenti della Storia Mitteleuropea" con Francesco Cataluccio

Trento, 31.1.2007; 21.3. 2007

Biblioteca Austriaca / Biblioteca Comunale di Trento

Conferenza di Guido Molinari (Monza) "Erich Wolfgang Korngold – Viaggiatore tra i mondi"

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 7.2.2007

Conferenza di Maria Giovanna Forlani "Il Movimento dell'Espres-

sionismo a Vienna – nella musica, letteratura, teatro e nella pittura”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 21.2.2007

In occasione del Sessantenario del Piccolo Teatro: Commedia di Hermann Broch: “Inventato di sana pianta ovvero gli affari del barone Laborde”

Milano, Teatro Grassi, 3.3-5.4.2007

Una produzione del Piccolo Teatro di Milano

Convegno Internazionale di Grafologia “Rilke e il suo mondo – I sentieri della psiche nella scrittura” con Barbara Maria Butti e Walter Brandner, convegno a cura di Elisabeth Klauer

Castello Duino, 16.3-17.3.2007

Convegno Internazionale “Gli Anglicismi nella lingua tedesca”

Forlì, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, 21.3-23.3.2007

Tavola rotonda sul libro “I turbamenti dell’allievo Toerless” di Robert Musil

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 28.3.2007

Concorso Internazionale Hans Gabor Belvedere con Isabella Gabor

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 13.4.2007

Lettura di Christoph Wilhelm Aigner nell’ambito del ciclo “Poeti europei del ‘900”

Milano, Piccolo Teatro Studio, 21.5.2007

In collaborazione con l’AICEM

Tavola rotonda “Turismo live – Turismo in bicicletta” con Ernst Hutmacher e Fritz Bauer

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 23.5.2007

Convegno internazionale “Ricerca ed Insegnamento degli Studi Slavi in modo comparativo”

Gargnano, Villa Feltrinelli, 23.5-26.5.2007



In collaborazione con il Centro di Studi sull'Europa Orientale  
dell'Università di Milano

Convegno Internazionale “I Turchi, gli Asburgo e l'Adriatico  
Trieste, Sala del Consiglio della RAS e Biblioteca Statale, 10.5-12.5.2007

Conferenza “Freud e il calcio” del Prof. Giancarlo Ricci  
Milano, Forum Austriaco di Cultura, 4.10.2007

Presentazione del libro “Economia e Società. L'Austria dal 1945 al 2005”  
di Hannes Androsch  
Milano, Forum Austriaco di Cultura, 16.10.2007

Discussione e concerto  
“L'artista smembrato: Erich W. Korngold – Enfant prodige, musicista  
alto, esilio a Hollywood”  
Bologna, Foyer Rossigni presso il Teatro Comunale, 19.10.2007

Convegno “L'allargamento verso l'est della letteratura di lingua tedesca –  
ritratti di una nuova generazione europea”  
Genova, Università di Genova, 24.10-25.10.2007

Convegno internazionale: Schnitzler e il suo “doppio”: Cinema e  
letteratura  
Udine, Sala conferenza dell'Università, 14.11-17.11.2007

“Angelika Kauffmann e il ruolo della donna nell'arte figurativa” Relazione  
di Maria Giovanna Forlani  
Milano, Forum Austriaco di Cultura, 7.11.2007

## *MOSTRE*

“Tessuto e Pietra – Quilts dal Tirolo Orientale”  
Milano, Forum Austriaco di Cultura, 24.1-28.2.2007

Mostra “Orient all inclusive – Un viaggio nelle terre di Levante sulle orme dell’Impero austroungarico”

Trieste, Biblioteca Statale Isontina, 26.1-30.4.2007

Mostra “A/O – Austria Ovest in dialogo”

Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, 1.3-28.3.2007

Mostra personale di Petra Treffner

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 14.3-8.4.2007

Mostra del design austriaco in occasione del Salone del Mobile 2007

Milano, 18.4-23.4.2001

Nella sede del Forum Austriaco di Cultura a Milano

Mostra dell’artista K. H. Kaltner “Disegni e Pittura – I più recenti lavori”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 2.5-31.5.2007

Mostra dell’artista austriaco Savio “Prospettive. Nudi e Paesaggi”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 6.6-30.6.2007

Mostra “Rainer Maria Rilke: Il poeta e i suoi angeli”

Castello di Duino, 21.7-21.10.2007

Mostra storica “Von den Hochebenen nach Karfreit” / “Dagli Altipiani a Caporetto”

Luserna, Centro di Documentazione 31.3. - 4.11.2007

Mostra storica “Galizia, Pasubio, Isonzo. Arte popolare e orgoglio di reparto nei distintivi austro-ungarici 1914-1918”

Rovereto, Museo storico Italiano della Guerra, fino al 21.10.2007

“Mobile Journey” / “Viaggio Mobile”, collegato alla 52a Esposizione Internazionale d’Arte

Venezia, Venice International University VIU, 6.6-7.6.2007

“The Hamster Wheel” / “Ruota per criceti”, collegato alla 52a

Esposizione Internazionale d’Arte

Venezia, Arsenale, 7.6-15.10.2007

Mostra “Stifter x 3”

Malo (Vicenza), Museo Casa Bianca, 19.5-30.6.2007; Venezia, Palazzo Albrizzi, 13.10-17.11.2007; Milano, Forum Austriaco di Cultura, 21.11.2007-18.1.2008

Mostra “Affinità-Diversità” e concerti speciali.

Venezia, Palazzo Albrizzi, 8.9-6.10.2007; Milano, Forum Austriaco di Cultura, 10.10.2007

Corso Europeo per Curatori d’Arte Contemporanea.

Milano, Spazio Oberdan e Guicciardini, 27.9-6.10.2007

Hard Rock Walzer – Scultura contemporanea Austriaca

Codroipo, Villa Manin – Centro d’arte contemporanea, Passariano, 4.11.2007-25.3.2008

#### *CINEMA – FESTIVAL – TEATRO*

Alba International Film Festival “Omaggio a Barbara Albert”

Alba, 29.3-4.4.2007

Incontro dell’ “European Off Network, rete Europea delle compagnie di teatro indipendente”.

Brescia, 5.5-13.5.2007

Nella cornice di IKOS - Festival della città

“Bambiland” dell’autrice Elfriede Jelinek. Produzione del teatro carinziano “Neue Bühne Villach”

Cividale del Friuli, Teatro Ristori, 20.7.2007

Nell’ambito del Mittelfest

Spettacolo “Frans Poelstra, his dramaturg & Bach”

Bolgona, Teatro San Martino, 30.10-31.10.2007

Nell’ambito del Festival Gender Bender

Cinema e video di ricerca Festival INVIDEO – Presentazione del regista austriaco Peter Kubelka

Milano, Spazio Oberdan, 7.11-11.11.2007



*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