

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca XVII

Elfriede Gerstl • Peter Altenberg • Leo Perutz
Hugo von Hofmannsthal • Friedrich Nietzsche
Georg Trakl • Peter Handke • Wim Wenders
Elfriede Czurda • Franzobel

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. XVII (2009)

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 XVII

Elfriede Gerstl • Peter Altenberg • Leo Perutz
Hugo von Hofmannsthal • Friedrich Nietzsche
Georg Trakl • Peter Handke • Wim Wenders
Elfriede Czurda • Franzobel

edidit

Fausto Cercignani

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

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums
für Wissenschaft und Forschung in Wien

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 (D.I.L.L.E.F.I) dell'Università degli Studi di Milano.

F. C.

Indice dei saggi

- Wolfgang Nehring – *Peter Altenbergs Selbstinszenierung* p. 7
- Grazia Pulvirenti – *Lo sguardo e l'invisibile* p. 21
- Marina Rauchenbacher – *Vom «verstohlenen und beunruhigten Blick». Zu Bildlichkeit und Bildender Kunst in Leo Perutz' Texten "St. Petri-Schnee" und "Der Judas des Leonardo"* p. 53
- Fausto Cercignani – *Rileggendo la prima silloge trakliana* p. 65
- Bettina Rabelhofer – *«Die Liebe ist ein Monstrum» – Die groteske Poetik in Franzobel's Stück «Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie»* p. 85
- Simonetta Carusi – *Il mito americano nell'Austria del '68: gli esordi di Peter Handke* p. 99
- Ester Saletta – *Der «legitimierte Wahnsinn» in Elfriede Czurdas Kriminalroman «Die Giftmörderinnen» (1991)* p. 135
- Dagmar Winkler – *Elfriede Gerstl. Alla ricerca di parole che «sventolano» profondamente «nel vento»* p. 151

Sezione curata dal Forum Austriaco di Cultura a Milano

Il Forum Austriaco di Cultura a Milano p. 179

*Manifestazioni varie organizzate dal Forum Austriaco di Cultura a
Milano nel 2008* p. 183

Wolfgang Nehring
(Los Angeles)

Peter Altenbergs Selbstinszenierung

Was ist das: Selbstinszenierung? Peter Altenberg schrieb nicht nur zwölf Bücher, sondern er “inszenierte” diese Bücher und inszenierte seine eigene dichterische Persönlichkeit in und mit ihnen. Er vereinigte in sich einen Dichter und einen Schauspieler. Er spielte seine Dichtungen und dichtete sein Lebensspiel. «Die Kunst ist die Kunst», schrieb er in *Wie ich es sehe*, «das Leben ist das Leben, aber das Leben künstlerisch zu leben, ist die Lebenskunst! Wir wollen die Kunst, dieses Exzeptionelle, dem Alltagsvermögen vermählen» (WS 294)¹. Altenberg schrieb nicht für die Bühne, aber seine Bücher waren Theater, Schauspiel seiner poetischen Existenz. Vielleicht ist dies das Österreichische an Peter Altenberg, diese Verbindung des Lebens mit dem Theater. Er stellte sich vor das Publikum wie ein Akteur auf der Bühne, und er träumte von seinem Nachleben, wie man von einem großen Gedicht, einem bedeutenden Lebenswerk oder schauspielerischem Ruhm träumt. Die zukünftigen Verehrer werden erkennen: «Wenn dieser Altenberg damals nicht gewesen wäre, wären wir heute noch dort, wo unsere Großväter waren», heißt es in *Vita ipsa* (V I, 148)².

Die “Theatralität” Peter Altenbergs steht im Spannungsfeld von ernsthafter Kunst und misslicher Scharlatanerie. – *Theater* und Theaterwesen repräsentieren für uns eine etablierte künstlerische Institution, die aus dem kulturellen Leben nicht wegzudenken ist. Die Worte sind meist positiv besetzt – außer im metaphorischen Gebrauch: “mach kein Theater”. Die Theater-Leben-Gleichung ist eins der tiefsten Bilder für die menschliche Existenz. *Theatralik* hat dagegen fast immer eine negative Konnotation. Das Substantiv ebenso wie das Adjektiv “theatralisch” werden meistens abgelöst vom künstlerischen Kontext gebraucht und bezeichnen Theater

¹ Peter Altenberg, *Wie ich es sehe* [= WS] (Berlin: S. Fischer, [1896] 16.-18. Auflage 1922. S. 294.

² Peter Altenberg, *Vita ipsa* [= V I] (Berlin: S. Fischer, 1918), S. 148.

da, wo es nicht hingehört oder übertrieben wird, gesteigert ins Unerlaubte und Unehnte.

Ist Peter Altenbergs Selbstinszenierung etwas derartig Unerlaubtes oder erscheint sie recht und billig? Wir alle suchen uns in Szene zu setzen, ein Bild von uns zu kreieren. Wir wollen auf andere einen guten oder zumindest einen interessanten Eindruck machen, und wir suchen in unserem Image zugleich nach der eigenen Identität – einer möglichst schmeichelhaften natürlich. Zu diesem Zweck bemühen wir Körper, Geist und Phantasie. Dagegen ist nichts einzuwenden. Entscheidend sind die Absicht und der Grad dieser Bemühungen. Eitelkeit, der häufigste Beweggrund, ist nicht völlig zu verwerfen. Als Freude am Ich hat sie durchaus Berechtigung. Erst wo sie zur Gefallsucht wird und die eigene Natur verzerrt, verliert sie ihre Unschuld und wird ungehörig oder lächerlich. Am negativsten ist die Selbstinszenierung da, wo sie nicht nur scheinhaft auftritt, sondern berechnend der Verstellung und Täuschung dient. Peter Altenberg fällt einmal über die eitle Selbstinszenierung der «Schmöcke» her³, die Formen imitieren, die ihnen nicht zustehen. Mit denen will er nichts zu tun haben. Er findet, dass sie sich radikal von seinem eigenen Auftreten unterscheiden (V I, 231).

Dass Peter Altenberg nicht nur ein Sonderling war, sondern ein Schauspieler, der vor seinen Zeitgenossen diverse verschiedene Rollen agierte, die er pflegte und hätschelte, ist unübersehbar – wir werden dies in verschiedenen Zusammenhängen beobachten – aber es ist zu fragen, ob er im Sinne von Nietzsches Zarathustra ein Schauspieler «wider Wissen» und «wider Willen» war⁴, ein spontaner Phantast, oder aber ein bewusster Poseur, der sich und anderen etwas vormachte, das auf bloße Augentäuschung hinausläuft. Für den normalerweise sehr kritischen Karl Kraus war Peter Altenberg ein echtes Originalgenie, der einzige echte und aufrichtige Dichter im Wien seiner Zeit⁵. «Er war für mich, weil ich „echt“ bin», erklärte Altenberg stolz in *Vita ipsa* (V I, 166). In seiner Grabrede für den Verstorbenen meint Kraus, die «Narrenkappe» die Peter Altenberg bisweilen aufgesetzt habe, sei in Wahrheit eine «Tarnkappe» gewesen, um

³ Ein «Schmock» ist nach Auskunft von Peter Wehle: *Sprechen Sie Wienerisch?* (Wien, Heidelberg: Ueberreuter, 1980, S. 253) ein «affektierter Nonkonformist» nach der Figur des Reporters Schmock in Gustav Freytags *Die Journalisten*.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra, Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977), Bd. II, S. 419.

⁵ Die Hochschätzung durch Karl Kraus ist im Zusammenhang mit dessen Ablehnung der Bahr/Hofmannsthal/Schnitzler-Gruppe zu sehen.

sich den Menschen zu entziehen⁶. Mir scheint es sehr zweifelhaft, dass P. A. sich den Menschen entziehen wollte, und nicht minder, dass er echte Natur verkörperte. Die Bilder von Tarn- und Narrenkappe geben unfreiwillig preis, dass Karl Kraus sehr wohl um die Selbstinszenierung seines Freundes wusste. Der so oft als "gerechter" Kritiker gefeierte Kraus ist hier Partei. Sigmund Freud, der sich, soviel ich sehe, zu Altenberg nie geäußert hat, hätte ihn wohl als Beispiel für seine Abhandlung über den Narzissmus⁷ gebrauchen können, zumal die sexuelle Beschaffenheit Peter Altenbergs den Freudschen Libido-Theorien und seinen Transferierungs- und Sublimierungsideen entgegenkam.

Das Werk Peter Altenbergs hat viele Zeitgenossen fasziniert, und noch heute schwärmen Liebhaber und, zuweilen, gediegene Literaturwissenschaftler von diesen Prosagedichten, Erzählungen, Studien, Betrachtungen und Aphorismen und bedauern, dass der Dichter in der Literaturgeschichte vergessen sei oder vernachlässigt werde. Altenbergs größter Erfolg war sein erstes Buch *Wie ich es sehe* von 1896. Hofmannsthal und Bahr bewunderten die Poesie des Alltäglichen darin und die Wienerische Grazie. Hofmannsthal bemerkte auch das Dichterisch-Schauspielerische, die Stilisierung, das Sich-selbst-Gefallen des Autors und des Buches⁸, aber er nahm daran keinen Anstoß, sondern sah darin einen eigenen Reiz. Rudolf Strauß fand die Sammlung von Kurzprosa nervös-ekstatisch und den Autor einen «Decadent par excellence»⁹. – Altenberg hat mehrfach erklärt – und die Freunde und Kritiker haben es ihm nachgesprochen –, dass man den Titel *Wie ich es sehe* nicht auf dem "ich", sondern auf dem Wort "sehe" betonen müsse; auf das Sehen komme es an, sagt man, und nicht auf die Subjektivität. Mir erscheint dies ein Ablenkungsmanöver. Sicher ist das Sehen oder genauer: das Erleben der Wirklichkeit durch die Sinne (das Gehör, der Geruchsinn und der Tastsinn leisten fast ebensoviel für die Wirklichkeitserfahrung wie das Sehen) zentral, aber jeder spontane Leser oder Sprecher wird den Akzent auf das "ich" legen – und mit Recht; denn der subjektive Charakter dieses Sehens, Wahrnehmens und Urteilens gibt dem Erleben das Gepräge.

⁶ Rede am 11. Januar 1919. In: *Die Fackel* 508 (1919), S. 9.

⁷ Sigmund Freud, «Zur Einführung des Narzissmus» In: *Studienausgabe*, Bd. 3, *Psychologie des Unbewussten*, S. 37-68.

⁸ Hugo von Hofmannsthal, «Ein neues Wiener Buch», in *Reden und Aufsätze I (Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden)*, Frankfurt: Fischer-Taschenbuchverlag, 1979), S. 222-229.

⁹ Rudolf Strauß, in: *Die Gesellschaft*, 12. Juni 1896. Zitiert nach *Das junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik*, hrsg. von Gotthart Wunberg, Bd. 1 (Tübingen: Niemeyer, 1976), S. 607.

In den Texten des ersten Buches kommt der eigene Name Altenbergs kaum mehr als zweimal vor; aber es ist deutlich, dass sich der Autor mit der Figur des poetischen Albert, der in verschiedenen Stücken auftritt, identifiziert, ebenso mit der Gestalt des Dichters, die oft beschworen wird, und mit der Figur des "Revolutionärs", der eine Sequenz von Skizzen gewidmet ist. Er fühlt sich offensichtlich als revolutionärer Poet. In den folgenden elf Büchern von *Ashantee* (1897) bis zu *Mein Lebensabend* (1919) nimmt die Person Altenbergs als Gegenstand der Darstellung immer mehr Raum ein. In den Begegnungen mit den Frauen des afrikanischen Ashantee-Stammes erscheint der Dichter als vertrauter Freund der Fremden, als der «Herr Peter» oder als P. A., eine Abkürzung, die fortan zum Markenzeichen für den Menschen und Autor wird. Das nächste Buch *Was der Tag mir zuträgt* (1901) beginnt bereits mit einer «Selbstanzeige», gefolgt von einer «Selbstbiographie». Immer wieder wird der Dichter in seinen Texten von seinem Elternhaus, von seiner «wunderschönen Mama» und dem gütigen Vater sprechen, von seinen diversen Freundinnen, von seinem tiefen Verständnis der Frauenseele und von der Geringschätzung aller anderen Männer. In *Vita ipsa* huldigt er in einer mit Hans Wantoch unterzeichneten, aber offenbar von ihm selbst verfassten Besprechung seines jüngsten Buches *Nachfechtung* (1916) dem «absolut reinen, allgütigen, allverstehenden Menschen» Peter Altenberg (V I, 55). Er weiß, was er sich schuldig ist – oder wie er erscheinen möchte. Gelegentlich enthalten die Bücher Briefe von Frauen, die ihre Dankbarkeit ausdrücken für sein subtiles Verständnis ihres Wesens – Zeugnisse, welche die Verfasserschaft P. A.s ebensowenig verleugnen wie die Selbstrezension. Altenberg spricht oft von seinen «überschüssigen Kräften», aber nicht weniger gern von seinen Krankheiten, Sorgen, Leiden, Unfällen und der ungenügenden Anteilnahme der Zeitgenossen. Das Buch *Mein Lebensabend*, das wie alle anderen Werke aus Erzählskizzen und Reflexionen besteht, weist schon im Titel auf das eigene Leben. Der Ich-Kult ist in allen Sammlungen ein Lebensnerv des Autors. Gelegentlich heißen Prosastücke einfach «Ich» oder «Ichgedicht» (V I, 18 und 22), und einmal nennt er die von ihm verfassten Bücher pauschal seine «Memoiren» (MLA 1)¹⁰.

Die Rollen, in denen sich Peter Altenberg am wohlsten fühlt, sind zunächst die des empfindsamen Dichters und des Troubadours der Frauenschönheit. Bisweilen spricht er die geliebte Weiblichkeit ganz mittelalterlich mit «O Fraue» an. Aus der Rolle des Verstehenden ergibt sich die des Lehrenden. P. A. fühlt die "heilige Mission", «dem Mann die Frauenseele

¹⁰ Peter Altenberg, *Mein Lebensabend I* [= MLA] (Berlin: S. Fischer, 1919), S. 1.

nicht von *seinen* Bedürfnissen aus, sondern von den *ibrigen* aus zu zeigen» (WT 3)¹¹ bzw. «ihn aufzuklären über dieses liebliche, zarte und mysteriöse Geschöpf an seiner Seite» (WT 11). Als sei diese Aufgabe nicht groß genug für einen Dichter, sucht er sich in *Prodromos* (1906) neue Ziele. Er stilisiert sich zum Lebensreformer, zum Propheten, zum Gesundheitsapostel, der seine Mitwelt über Hygiene und Diät, über Verdauungsfragen und Naturheilmittel belehrt – Vorschriften, die nicht nur Thomas Mann für «fürchterlichen Unsinn», ja, «ganz einfach für Gift» gehalten hat¹² (AB 75). Die Kritik an *Prodromos* scheint den Autor bewogen zu haben, diese Seite seines Werks in den späteren Büchern wieder etwas zu reduzieren, aber lebenslang betont er, wie viel er der Menschheit gegeben habe und wie viel sie ihm deshalb für seine «Lebensbibeln» schulde – ja, ganz konkret finanziell schuldig sei. Vorbilder seiner Existenz sah er in den antiken Weisen und Lehrern Sokrates und Diogenes sowie auf den Spuren Friedrich Nietzsches in Jesus Christus. Ob er die “Nähe” zu Sokrates selbst entdeckt oder von Kritikern übernommen hat, ist nicht auszumachen. Jedenfalls gewann sie Popularität und wird in vielen Feuilletons und Erinnerungen an Altenberg wiederholt. An Nietzsche/Christus erinnert Egon Friedells Buch über P. A. mit dem Titel: *Ecce Poeta*¹³. Der Autor selbst, der sich als «absolut reiner, allgütiger Mensch» bezeichnet und sich dichtend als «getreuer Sohn Gottes» gefühlt hatte, schrieb, als es ihm schlecht ging und er das Ende fürchtete: «Mein Gott in mir hat mich verlassen» (ML 218)¹⁴.

Nicht alle haben derartige Selbststilisierungen gnädig oder humorvoll aufgenommen. Arthur Schnitzler findet in den Werken «viel entzückendes, vielleicht genialisches», fährt jedoch fort: «wäre der Mensch in seiner Prophetenpose nur nicht im tiefsten unwahr und unrein»¹⁵. Schnitzlers Freund Richard Beer-Hofmann zeigt sich noch ungehaltener: «Altenberg hat mir ... im Tiergarten durch einige Stunden Gesellschaft geleistet. Von dem plumpen Comödiespielen dieses armseeligen Schmierencömödianten können Sie sich kaum einen Begriff machen». P. A.s «Verzückung» vor

¹¹ Peter Altenberg, *Was der Tag mir zuträgt* [= WT] (Berlin: S. Fischer, 7. und 8. Auflage 1919), S. 3.

¹² Thomas Mann, «Brief über Peter Altenberg», in: *Das Altenbergbuch*, hrsg. von Egon Friedell [=AB] (Berlin: S. Fischer 1921), S. 75-76.

¹³ Egon Friedell, *Ecce Poeta* (Berlin: S. Fischer) 1912.

¹⁴ Peter Altenberg, *Märchen des Lebens* [1908; ab 1911 erweitert] (Berlin: S. Fischer, 7. bis 8. Auflage 1924), S. 218.

¹⁵ Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1913-1916*, hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Werner Welzig (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie, 1983), S. 273.

den Ashantee-Afrikanern scheint ihm bloße Theatralik, eitle Selbstbespiegelung und Lüge¹⁶.

Peter Altenberg will sich von anderen Dichtern unterscheiden. Seine Sprache ist nicht immer poetisch. Er gebraucht oft triviale Wörter, und zwar nicht einmalig und gezielt, sondern in dauernden Wiederholungen, geradezu schablonenhaft. Er liebt z.B. immer «fanatisch» – mag er von Frauen, Hofmeistern seiner Kindheit oder Essbarem sprechen. Der menschliche Leib heißt ihm eine «Maschine», die man durch Lebensenergien in Betrieb halten müsse. Leute, die ihn verärgern, werden mit Komplimenten wie «feiger Idiot», «Trottel», «Schwerverbrecher» bedacht. Dennoch gibt die Kombination von sinnlicher Differenzierung und flacher Routine, von seelischen Engagement und Grobheit seinen Texten einen unverwechselbaren Ton – und ein eigener Ton ist nach Hofmannsthal das oberste Kriterium eines Dichters¹⁷. Egon Friedell, der Freund und Verehrer findet, dass P. A. sich von allem unterscheidet, «was wir unter einem Dichter zu verstehen pflegen. Er hat keine Sprache, keine Komposition, keine Charakteristik. Aber ... es hat wohl noch selten einen Dichter gegeben, der im Leben so sehr Dichter gewesen wäre wie dieser. Seine Buchdichtungen sind nur eine Art Unterbrechung seiner Lebensdichtung»¹⁸.

Der Ruhm Peter Altenbergs beruht, wie wir gesehen haben, ursprünglich auf der Innovation und dem Charme seiner Texte. Aber als dem Buch *Wie ich es sehe* zahlreiche ähnliche Skizzen-Bände folgten, die darüber hinaus zunehmend von ihm selbst und seinen Marotten und Idiosynkrasien sprachen, da scheint mit dem Neuigkeitswert die unmittelbare literarische Begeisterung doch abgenommen zu haben. Das Hauptinteresse der Zeitgenossen richtete sich immer mehr auf die Person, auf die Lebensweise des Autors. Und das kam den Ideen Altenbergs zunächst durchaus entgegen; denn in seiner Person kulminierte sein Selbstverständnis als Dichter.

Peter Altenberg lebte in dem bürgerlichen Wien das Leben eines Bohemien oder Hippies, und er wurde zur Sehenswürdigkeit der Stadt. Man wollte ihn im Café Central oder am Stammtisch im Löwenbräu, in Nachtbars oder in Varietés erleben, im Gespräch mit Halbweltkünstlern, Dirnen und Zuhältern. Man genoss seine unkonventionellen Reden, seine heftigen Ausbrüche, seine melancholischen Klagen. Er schien diese Teilnahme

¹⁶ Arthur Schnitzler – Richard Beer-Hofmann, *Briefwechsel 1891-1931*, hrsg. von Konstanze Fliedl (Wien/Zürich: Europaverlag 1992), S. 106.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal, «Poesie und Leben», in *Reden und Aufsätze I* (Anm. 8), S. 17.

¹⁸ Friedell, *Ecce Poeta* (vgl. Anm. 13), S. 256.

nicht nur zu goutieren, sondern unbedingt nötig zu haben. Er benötigte sie, wie ein Schauspieler den Beifall braucht. Er gefiel sich in seiner Exzentrik und trieb sie gern auf die Spitze. «Ich bin P. A.», heißt es in *Vita ipsa*. «Ich kann mich nie verändern. Ich kann nur abfärben auf Andere, die meine Farbe gern annehmen» (V I, 18). Viele sahen ihm fasziniert, andere überlegen lächelnd zu; alle ließen sich unterhalten. Wenn er aber das Gefühl hat, als Dichter, Prophet und besonderer Mensch nicht genug beachtet oder ernst genommen zu werden, so beschwert er sich und macht den Unverstand der Leute dafür verantwortlich: «Ich bin noch nicht in Österreich (Vaterland?) so anerkannt, wie ich es verdiene. Weil sie es nicht verdienen (MLA 290). Ihm ist durchaus klar, dass das Gros ihn für «irrsinnig» oder «größenwahnsinnig» hält, aber er straft in seiner Genialität und Heilands-Überlegenheit diese verbrecherische Mehrheit nur mit Geringschätzung. Er weiß: er allein kann das Leben revolutionieren. Danton, Marat und Robespierre waren ihm gegenüber nur Waisenknaben oder – «Idioten» (V I, 15).

Es ist bekannt, wie P. A. zum Exzentriker wurde: durch die Diagnose eines Arztes, der bei ihm nach gescheitertem Studium und einer misslungenen Buchhandelslehre eine «Überempfindlichkeit des Nervensystems» feststellte und ihn für untauglich zu einer regelmäßigen Berufsausübung erklärte¹⁹. Nichts Besseres konnte dem jungen Mann passieren. Das ärztliche Urteil befreite ihn von allem Zwang und erlaubte ihm, seinen Lieblingsbeschäftigungen nachzugehen – Sich-Verlieben, Reisen, Lesen, Schreiben – jedenfalls solange ihn Vater und Bruder finanziell versorgten. So pflegte er einen unbürgerlichen Lebensstil, wohnte als Dauermieter in einem kleinen Hotelzimmer, das er mit hunderten gerahmten Photographien, meist von schönen Frauen, bekleideten und unbekleideten, dekorierte. Durch seine Lebensweise und sein Äußeres zeigte er seine Unkonventionalität an: hutlos bei zunehmend kahlem Kopf, mit Walross-Schnurrbart, bunt karierten Hemden, Pelerrine oder schwerem Mantel und Gamaschen (obwohl er natürlich nicht ritt), später oft ohne Wäsche, weil er Unterwäsche auf Grund seiner Gesundheitsideen abschaffen wollte, unterschied er sich von allen langweiligen Konformisten und Ehrgeizlingen. In den letzten Jahren trug er bloßfüßig Holzsandalen und feierte die Befreiung vom «Schuh-Gefängnis». Er allein wusste, wie man leben sollte, und wies andere dazu an, seinem Beispiel zu folgen. Dabei sind ihm seine Lehren keineswegs bekommen. Immer wieder klagt er über Krankheit, muss sich in

¹⁹ Zitiert nach Peter Altenberg: *Leben und Werk in Texten und Bildern*, hrsg. von Christian Kosler (München: Matthes und Seitz, 1981), S. 242.

Sanatorien erholen oder wird in Nervenheilstätten eingewiesen. Das, wie er sich rühmt, bei jeder Temperatur offene Fenster beschert ihm eine Lungenentzündung; die Sandalen bringen ihn auf der glatten Steintreppe seines Hotels zu Fall, so dass er sich die Hand bricht, wie er in *Mein Lebensabend* ungezählte Male aufs neue berichtet – ein Unfall, von dem er sich nie recht erholt hat. Hätte er nicht immer – jedenfalls auf Zeit – selbstlose Pflegerinnen gefunden, die von seinem Frauenlob fasziniert waren, und hätten ihn nicht uneigennützig Freunde mit jeder Art von Hilfe unterstützt, so wäre er wahrscheinlich noch viel früher zugrunde gegangen, als es geschah. Er hat seinen sechzigsten Geburtstag, über dessen festliche Gestaltung er sich bereits Gedanken machte, nicht mehr erlebt.

Altenberg besaß einen Kreis von Freunden und Anhängern, die seine Dichtungen bewunderten oder seine Person idolisierten – oder beides. Außer Friedell und Kraus waren die wichtigsten Adolf und Lina Loos sowie Alfred Polgar und Stefan Grossmann. Keiner seiner Anhänger wollte Adept oder Fan sein, jeder glaubte den Autor am besten zu verstehen und ließ sich durch keine seiner Ungereimtheiten irre machen, selbst wenn die Freunde privat noch so viel über ihn klagten. Untereinander waren sie oft wenig befreundet. Kraus, der P. A. für den «freisten Geist der Epoche» hielt und ihn zur «reichsten dichterischen Natur des neuen Deutschland» erhob²⁰, war ärgerlich, dass der Kabarettist Friedell – in Anwesenheit oder in Abwesenheit des Autors – Altenberg-Anekdoten erzählte und damit zur «Verflachung des P. A.-Bildes beitrug»²¹. Der Schriftsteller Erich Mühsam meinte, Kraus sei im Grunde der einzige von Altenbergs Freunden gewesen, der ihn wirklich ernst genommen habe. Peter Altenberg, der Mittelpunkt, um den sich alles drehte, brauchte sie jedoch alle – als enthusiastische Rezipienten und Verehrer, als Helfer in den Nöten des Daseins, als Ventil für Ärger und Unzufriedenheit. Er beschimpfte Friedell in einem Brief als «unendlich feigen» und «gemeinen Schurken», mit dem er nichts mehr zu tun haben wolle, um ihn in einem anderen wieder als den einzigen Menschen zu feiern, den «ich nicht für einen irrsinnigen, feigen, verbrecherischen Idioten halte» (AB 325). Er lässt sich gehen in Ärger oder in Sorge und Fürsorge. Keiner seiner Freunde kommt ungeschoren davon. Als die von Altenberg und vielen anderen umworbene junge Schauspielerin Lina Obertimpler sich entschloss, seinen Freund, den Architekten Adolf Loos, zu heiraten, da intrigierte er gegen diese Verbin-

²⁰ Karl Kraus, *Die Fackel* 806 (1929), S. 12.

²¹ In der Besprechung von Altenbergs Buch *Semmering* (1912), *Die Fackel* 372 (1913), S. 19-31.

ding und warnte die angebetete Lina sich nicht zum «Lustobjekt» eines «rohen ichbesessenen Tiers» machen zu lassen (AB 110 u.173). Meinte er das wirklich? Im Augenblick scheint er jedenfalls geglaubt zu haben, es zu meinen. Denn einen distanzierenden oder versöhnlichen Humor besaß Altenberg nicht²²; im Ärger vermochte er sich nicht zu zügeln.

In den meisten Briefwechseln P. A.s mit seinen Freunden geht es um Frauen und um Geld. Peter Altenberg war krankhaft eifersüchtig und hatte immer das Gefühl, dass die anderen ihm die von ihm entdeckten und vergötterten Frauen stahlen. Auch bei der zweiten Ehe des Architekten meldete er sich wieder und klagte oder «brüllte», wie Loos schreibt, dieser habe ihm die Frau weggenommen. «Er ist vollständig wahnsinnig geworden», kommentiert Loos die Anschuldigungen²³. In den Briefen Altenbergs an Kraus fleht P. A. den Freund an, ihm gegen sexuelle Usurpatoren beizustehen und seine Frauenfreundschaften zu schützen. Denn nur ihm stünden sie zu.

Mindestens ebenso wichtig sind die Freunde im materiellen Bereich. Sie werden gebraucht und lassen sich gebrauchen. Peter Altenberg scheint nie Geld zu haben. Als 1905 das Geschäft der Familie bankrott gegangen ist und die regelmäßigen Zahlungen ausbleiben, lebt er vollends in Furcht vor Verarmung und erweckt den Eindruck, als sei er am Verhungern. Zwar erhält er von Fischer regelmäßige Vergütungen für seine Bücher, die meist hohe Auflagen erleben²⁴, und wird für seine Mitarbeit an verschiedenen Zeitschriften honoriert. Aber das genügt nicht. Die Freunde werden beschworen, ihn finanziell zu unterstützen. Denn ein Dichter und Weisheitslehrer darf erwarten, dass man ihn nicht untergehen lässt. Im literarischen Wien und in Berlin werden Hilfsaktionen gestartet. Schnitzler, Hofmannsthal, Kraus, Fischer, Freunde ebenso wie Fernstehende, beteiligen sich großzügig, um dem Dichter ein komfortableres Leben zu ermöglichen und seine Erholungs- und Sanatoriums-Aufenthalte zu finanzieren. P. A. ist ein geschickter “fund raiser” und scheut vor Manipulationen nicht zurück. Er gibt jedem Wohltäter das Gefühl, dieser sei der einzige, der etwas für ihn tue. Deshalb beschwört er Karl Kraus in mehreren Briefen, doch ja Diskretion über seine Hilfe zu wahren. Sonst könnte ein an-

²² Andrew Barker und Leo Lensing, die Herausgeber der wichtigen Sammlung *Peter Altenberg: Rezept die Welt zu sehen. Kritische Essays, Briefe an Karl Kraus, Dokumente zur Rezeption* (Wien: Braumüller, 1995) sind anderer Meinung; aber mir scheint, dass sie weitgehend Geist, Intelligenz und Witz mit Humor gleichsetzen.

²³ *Du silberne Dame, du. Briefe von und an Lina Loos*, hrsg. von Franz Theodor Csokor und Leopoldine Rüter (Wien: Paul Zsolnay, 1966), S. 33.

²⁴ Die Auflagen bei Fischer waren damals allerdings klein, meist 1000 Exemplare.

derer weniger beitragen. Und P. A. braucht viel! Als Kraus ihm vorstellt, dass er mit 300 Kronen im Monat doch auskommen könnte, ist er empört. Mit entwaffnender Chuzpe erklärt er: ein solcher Betrag möge für die asketischen Ansprüche eines Kraus genug sein, nicht aber für P. A. Außerdem müsse er ja nicht nur sich selbst, sondern auch seine Freundin über den Sommer bringen. Ein anderes Mal hat er gleich zwei aufopfernde «heilige Freundinnen» und rechnet Kraus mit peinlicher Pedanterie vor, dass er diesen Frauen zu Weihnachten zwei Samtkappen schenken müsse, das Stück zu 15 Kronen²⁵.

Es gibt zahlreiche Anekdoten über Altenbergs Verhältnis zum Geld. Schnitzler vermerkt im Tagebuch, er habe von Freunden des Autors gehört, dass dieser bei seinem Aufenthalt im Steinhof seine Ersparnisse unter dem Kopfkissen versteckt gehalten habe. Deswegen habe er nicht aufstehen wollen. Die Rolle des armen Dichters wird manchmal durchlässig! Hofmannsthal berichtet, dass bei einer Spender-Versammlung Lina Loos erklärt habe, sie liebe Peter Altenberg am meisten und verstehe ihn am besten. Es sei das Würdigste und Schönste, ihn in Ruhe sterben zu lassen. Da sei der anwesende, jedoch scheinbar sterbensmüde abwesende Dichter wütend aufgesprungen, habe sie eine «dumme Gans» geschimpft und darauf bestanden, er brauche ein «warmes Zimmer mit einem Gasofen und einem amerikanischen Schaukelstuhl» und vor allem «eine Rente»²⁶. Es heißt, P. A. habe, als er starb, auf seinem Sparbuch mehr als 100 000 Kronen besessen, die er einem Hilfswerk für mißhandelte Kinder hinterließ²⁷.

Altenbergs wichtigstes Druckmittel auf die Freunde und Gönner war sein schwacher Gesundheitszustand. Der Lebensreformer lebte sehr ungesund und schien oft krank. Er schonte weder seine Nerven noch seine «Maschine». Er trank große Mengen Alkohol; man sagt, er brauchte bis zu 20 Flaschen Bier, um nach einer durchschwärmten Nacht morgens einzuschlafen und den Tag im Bett zu verbringen. Er wurde wegen Alkoholismus und Verfolgungswahn dreimal in Nerven-Heilanstalten eingewiesen, wo Schnitzler ihn freilich nicht verrückter fand als gewöhnlich. Er wusste seine Krankheiten zu gebrauchen. Die Briefe an Kraus sind eine einzige Klagelitaneei und laufen darauf hinaus, dass er mehr Zuschüsse benötige. Zwei Jahrzehnte lang drohte er seinen Zeitgenossen mit seinem frühen

²⁵ «„Dein unglückseliger Peter“». Briefe an Karl Kraus», in: Barker/Lensing (Anm. 22), S. 209-268.

²⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze III* (Frankfurt: Fischer-Taschenbuchverlag, 1980), S. 456.

²⁷ Kosler (Anm. 19), S. 252.

Tod, wenn sie nicht mehr für ihn täten. Andererseits forderte er von den Freunden, dass sie ihn für seine Gesundheitslehren und die daraus resultierende körperliche Elastizität bewunderten. Er ließ sich bei einem Erholungsurlaub am Lido mit Kraus fotografieren. Kraus steht besinnlich da, während Altenberg im Wasser Handstände versucht, so dass nur seine Beine herausragen. Er weiß, dass er kein junger Filmstar ist, aber er benimmt sich wie einer; er kultiviert seine Hässlichkeit wie seine Schönheit, seine Krankheit wie seine «überschüssigen Kräfte» und erhebt das eine wie das andere zu besonderen Vorzügen. In einem Brief an Friedell verlangt er – ganz ernsthaft: «radikal-unerbittlich» – «dass man meine 15jährige Körperelastizität [die Elastizität eines 15-jährigen], die Vollkommenheit meiner Hände und Füße und meine “geistige Gerechtigkeitsliebe” anerkenne! Wir haben eine Art von göttlichem Anrecht auf unsere ganz wirklichen Werthe ... Daran rühre niemand»²⁸. Humor und Selbstironie gehörten, wie gesagt nicht zu den Tugenden des Autors.

Am komplexesten ist Peter Altenbergs Verhältnis zu den Frauen. Wir haben gesehen, dass er als Troubadour und Frauenlob auftritt und glaubt, das Wesen der Frau, die Frauenseele vor dem männlichen Egoismus retten zu müssen. Er könnte als früher Feminist gelten, der die eigenen Ansprüche der Frau vertritt und ihre Selbständigkeit propagiert. Viele Zeitgenossen, besonders Frauen, haben ihn so verstanden. Dem widerspricht aber die Tatsache, dass für ihn die Frauenseele doch immer nur die Frauenschönheit bzw. der «Frauenleib» ist. Ältere Frauen haben bei ihm nichts zu lachen. In *Mein Lebensabend* spricht er «Damen» an, «die einst, einst» (wahrscheinlich mit 12 oder 14 Jahren, dem idealen Alter weiblicher Wesen für P. A.), «so vor 25 Jahren noch, durch Schönheit, Lieblichkeit, GAZellenhaftigkeit heilige Spenderinnen von Lebensglück waren» (MLA 76), und empfiehlt ihnen mehr oder weniger, sich umzubringen. Sein Frauendienst erscheint mehr eine Fassade der Eitelkeit als echte Hochschätzung. Letztlich ist er mehr als in die schönen Frauen in sein eigenes Fühlen verliebt, liebt also ganz sentimental und eigennützig. In den späteren Büchern gibt es öfter Passagen, die die Frauen darauf reduzieren, was sie im Dichter bewirken: «Wisst ihr denn, irregeleitete Gänse, dass Ihr nichts seid und nur Das seid, was Ihr in uns mysteriös entzündet?!» (MLA 61). Damit eine Frau etwas werde, muss sie sich erst einmal von Peter Altenberg entdecken und erziehen lassen.

Dass Peter Altenbergs Verehrung und sein einführendes Verständnis der Frauenseele auch noch tiefere persönliche Gründe hat, geht aus einem

²⁸ In: *Briefe von und an Lina Loos* (Anm. 23), S. 42.

frühen Brief an Schnitzler hervor, der in der Edition von Schnitzlers Tragkomödie *Das Wort* zitiert ist. Da schreibt Altenberg – damals noch Richard Engländer: «Wir Armen sind wie gewisse Kranke. Gewisse Organe verfeinern sich, erhöhen ihre Leistungsfähigkeiten, um den Ausfall anderer zu decken. So ist es mit der Potenz in jeder Form. Economische Kräfte, sexuelle Kräfte werden durch erhöhte seelische ausgeglichen»²⁹. Peter Altenbergs Liebe ist eine unsexuelle Liebe und er scheint darunter zu leiden, wenn andere sich über seine «sexuelle Organisation» Gedanken machen oder seine Seelenfreundschaften belächeln. Er vergleicht sich mit dem «ersten Menschen», der sich aus der triebhaften Affengesellschaft herausentwickelte: Die anderen sehnen sich nach der Frau «wie ein Scheißemüssender den Abort ersehnt». Seine eigene «würdevolle Hungerlosigkeit» habe das «Heiligtum» Frau jenseits der «Ausschleimungsbedürfnisse» der anderen neu entdeckt³⁰. Da die meisten Frauen jedoch nicht nur seelisch lieben wollen und früher oder später von ihm «abfallen», ihm «abtrünnig» werden, erlebt Peter Altenberg viele Enttäuschungen, und Lina Loos kommt zu dem Schluss, er sei eigentlich kein Frauenverehrer gewesen, sondern habe «uns Frauen gehasst, wie er reiche Leute hasste, die ihren Reichtum nicht zu verwenden wussten»³¹. Es gibt zahlreiche Belege, die diese Ansicht stützen können. Der stärkste findet sich wieder in den Briefen an Kraus, wo es heißt. «Ich bin ein unentzerrbarer Schüler u. Gleichgesinnter von Strindberg u. Otto Weininger», wo sich also der Frauenenthusiast mit den renommiertesten Frauenhassern identifiziert³².

“Was bleibt” von P. A und seiner Lebenskunst? Peter Altenberg war ein Dichter, der durch seine Unkonventionalität und seine Poesie viele Zeitgenossen und Nachfahren menschlich oder ästhetisch angesprochen hat. Dabei hat er einen Kult mit seinem Ich getrieben, eine Show inszeniert, die unbedenklich die Grenzen der Legitimität, die Grenzen zur Ich- und Selbstbesessenheit überschritten hat. Er spricht manchmal von der «Hypertrophie des Ichs» bei anderen, besonders auch bei Frauen – gegenüber der eigenen Egomane bleibt er oder stellt er sich blind. Aller gelegentlicher Bescheidenheitsfloskeln unerachtet, ist seine Selbsteinschätzung als Poet sehr hoch. Er stellt sich kühn in eine Reihe mit Goethe, Schiller, Tolstoi, Dostojewski, Wagner, Hamsun (den er für sehr bedeutend hält)

²⁹ Arthur Schnitzler *Das Wort*, hrsg. von Kurt Bergel (Frankfurt: S. Fischer, 1966), S. 8.

³⁰ Briefe an Karl Kraus (Anm. 25), S. 235.

³¹ Zitiert nach Kosler (Anm. 19), S. 108.

³² Briefe an Karl Kraus (Anm. 25), S. 262.

und Strindberg (MLA 33). Als Mensch, Weisheitslehrer und Revolutionär vergleicht er sich, wie wir gesehen haben, mit Sokrates und macht Anspruch auf die Rolle eines Heilands. Während er sich also zu einem ganz Großen stilisiert und seine Besonderheit hervorhebt, bangt er doch immer um die Anerkennung der Mitwelt und macht sich von ihr abhängig. Er scheut nicht die Mittel eines Scharlatans, er scheut weder Übertreibung noch Inkonsequenz und Widersprüchlichkeit, um sich in Szene zu setzen und gegenüber allen Zweiflern Recht zu behalten. Er genießt seine Rollen und leidet zugleich darunter. Er trägt das «Joch eines Poseurs oder eines Irrsinnigen» (ML 107), wie er klagt, und ist doch zufrieden, dass er sich dadurch von der Menge unterscheidet. Lange hält er an seinem unbedingten Recht gegenüber den Mitmenschen fest, an seiner Echtheit und Konzessionslosigkeit, aber in einem Stück «Letztes Bekenntnis» beklagt er, wenn auch nicht ohne Koketterie, den Gegensatz von Wahrheitserkenntnis und Tun in seinem Leben: «So straft mich Gott, der mir die Weisheit, die Erkenntnis ins Gehirn gegeben, auf dass ich durch mein Beispiel läutere! Ich aber war stets nur die Hälfte meines eigenen Geistes, die andere Hälfte blieb ich schuldig meinem Gott in mir!» (ML 217)³³. In einem Brief an Karl Kraus unterscheidet er zwischen seinen Büchern und seinem Menschentum. «Ich flehe Euch an, dem Dichter in mir den Menschen nicht anzurechnen»³⁴. Ganz ähnlich beschwört er Lina Loos: «Mögen Sie sich an meine Bücher halten, wenn Ihnen der Mensch P. A. unausstehlich oder lächerlich wird»³⁵. – Da aber die Bücher keineswegs frei sind von Pose und falschen Tönen, wie der Dichter hier voraussetzen scheint, da die Bücher durchaus den Menschen mit allen seinen Schwächen enthalten, scheint es gerechtfertigt, dass Peter Altenberg heute überwiegend in Auswahlgaben, in Anthologien zugänglich gemacht wird. Die Aufgabe der Auswahl, die Unterscheidung des Poetischen vom Trivialen und Verzerrten in den tausenden Texten bleibt natürlich ein Dilemma des subjektiven Geschmacks.

Peter Altenberg bewunderte den Schauspieler Friedrich Mitterwurzer, und der junge Hofmannsthal hat über diesen Schauspieler einen seiner bedeutendsten Essays geschrieben. Er spricht da begeistert von Mitterwurzers «bewusstem Virtuositentum» und seiner «ungeheuren Willkür, die

³³ «Letztes Bekenntnis» nicht in der Auflage des ML von 1908; Erweiterung erst in Auflagen ab 1911.

³⁴ Briefe an Karl Kraus (Anm. 25), S. 260.

³⁵ Briefe von und an Lina Loos (Anm. 23), 99.

eine «absolute Gewalt über die Menschen» habe³⁶. Gilt das nicht auch für Peter Altenberg und sein Publikum? Wenn P. A. als menschlich echt beim Wort genommen wird, ist er schwer zu retten. Wenn man ihn dagegen als Schauspieler und «wahren Komödianten», Komödianten des Lebens betrachtet, tut man ihm keine Unbill an, sondern wird ihm eher gerecht. Er spielt Rollen, um seinem Leben eine individuelle Form (oder Uniform) zu geben und er übt auf seine Zeit, die vom Theater fasziniert ist, eine starke Attraktion aus. Er selbst will und darf das Komödiantische nicht wahr haben, um sein Selbstgefühl nicht in Frage stellen zu müssen. Aber der Leser und Beobachter sollte sein Schauspielen nicht übersehen. Das Theatralische des P. A. gehört letztlich dem Faszinosum des Theaters zu, das zur Zeit der Jahrhundertwende besonders bewundert wurde, aber zu allen Zeiten zu berücken und zu betören vermag.

³⁶ Hugo von Hofmannsthal, «Eine Monographie» (1895), in *Reden und Aufsätze I* (Anm. 8), S. 482.

Grazia Pulvirenti
(Catania)

*Lo sguardo e l'invisibile**

Alles was ist, ist, Sein und
Bedeutung ist eins, folglich
ist alles Seiende Symbol.

Hugo von Hofmannsthal,
Aufzeichnungen 1893

I problemi della visione affascinarono Hofmannsthal fin dalla giovinezza. In tutta l'opera e in particolar modo nei *Briefe des Zurückgekehrten*¹ (1907) affiora la riflessione sull'immagine nel suo nesso fra visibilità e invisibile, come tramite di un trasferimento di esperienze della visione di mondi "visti" attraverso l'elaborazione soggettiva del mondo esterno, ovvero colti dallo sguardo nello spazio dell'interiorità. Secondo le parole dell'allora amico Harry Graf Kessler, per Hofmannsthal i «wunderbarste Momente» erano quelli della visione:

Eine der beglückendesten Erfahrungen sei für ihn immer, wenn sich im Halbschlaf Bild an Bild, Wort an Wort reihten mit einer zauberhaften Deutlichkeit und Leichtigkeit, von der ein Anderer als ein Dichter gar keinen Begriff haben könnte, wie in einer erhöhten Existenz, viel schöner, als je in einer Dichtung gelingen könnte.²

* Questo testo è tratto dal volume Grazia Pulvirenti, *La farfalla accecata. Strutture dell'immaginario nell'opera di Hugo von Hofmannsthal*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, per gentile concessione dell'editore.

¹ Hugo von Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, in Id., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, a cura di Rudolph Hirsch, Clemens Köttelwesch *et alii*, Frankfurt am Main 1975-, vol. XXXI, *Erfundene Gespräche und Briefe*, a cura di Ellen Ritter (1991), pp. 151-174, qui p. 157. In seguito si rimanda a questo volume con la sigla SW XXXI, EGB.

² Harry Graf Kessler, *Tagebucheintragung vom 5. Mai 1908*, in *Das Tagebuch. 1880-1937*, a cura di Roland S. Kamzelak e Jörg Schuster, Stuttgart, Cotta, 2004-, vol. 4 (1906-1914) (2005).

La scrittura di Hofmannsthal è fortemente caratterizzata dallo sforzo di trasferire sulla pagina questi momenti “meravigliosi” di irruzione di immagini visionarie, fantastiche, oniriche, immagini colte nello spazio della visione interiore. La sua riflessione poetologica sulla visione si inserisce nel dibattito del tempo sulla psicologia della percezione e sulla «sinnesphysiologische Schule», da Johannes Müller a Hermann Helmholtz a Wilhelm Wundt. Influenzato dalla lettura di Schopenhauer e di Nietzsche, oltre che di Ernst Mach, Hofmannsthal si sofferma sul problema dell’insorgenza delle immagini fantastiche inconscie. Come ha anche evidenziato Ursula Renner³, la valenza simbolica della scrittura viene implicata dalle peculiarità dell’atto della visione, il cui carattere segnico appare nella trattazione dello stesso Helmholtz, che sistematizza le teorie sulla fisiologia della visione e sull’insorgenza dei processi fantastici del maestro Johannes Müller⁴, apostrofato nella biografia su Kant di Chamberlain, presente nella biblioteca hofmannsthaliana, come «den grössten Physiologen des 19. Jahrhunderts»⁵:

Insofern die Qualität unserer Empfindung uns von der Eigentümlichkeit der äußeren Einwirkung, durch welche sie erregt ist, eine Nachricht gibt, kann sie als ein Zeichen derselben gelten, aber nicht als ein Abbild. [...] Ein Zeichen [...] braucht gar keine Art der Ähnlichkeit mit dem zu haben, dessen Zeichen es ist.⁶

Nel dibattito del tempo sulla fisiologia della visione si determinano significative svolte, rispetto alle conoscenze precedenti, che paiono influenzare il pensiero di Hofmannsthal in merito al significato della visione co-

³ Ursula Renner, «Die Zauberschrift der Bilder». *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Freiburg, Rombach, 2000, p. 69.

⁴ Johannes Müller, *Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtssinnes der Menschen und Tiere nebst einem Versuch über die Bewegungen der Augen und über den menschlichen Blick*, Leipzig, C. Cnobloch, 1826; *Über die phantastischen Gesichterscheinungen. Eine physiologische Untersuchung mit einer physiologischen Unrkunde des Aristoteles über den Traum, den Philosophen und Aertzen gewidmet*, Coblenz, Jacob Hölscher, 1826; *Handbuch der Physiologie des Menschen für Vorlesungen*, 2 voll., Coblenz, J. Hölscher, 1840.

⁵ Houston Stewart Chamberlain, *Immanuel Kant. Die Persönlichkeit als Einführung in das Werk*, München, F. Bruckmann, 1905, p. 117. Chamberlain si sofferma in un’esposizione di alcuni snodi salienti delle teorie di Müller e Helmholtz sulla visione nel capitolo *Leonardo. Begriff und Anschauung. Mit einem Exkurs über physikalische Optik und Farbenlehre* (pp. 87-177).

⁶ Hermann Helmholtz, *Die Tatsachen in der Wahrnehmung Zählen und Messen erkenntnistheoretisch betrachtet*, (ristampa anastatica delle edizioni Berlin 1879 e Leipzig 1887), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1959, p. 18.

me momento cruciale di un processo simbolico finalizzato ad una più vasta operazione di semantizzazione. Il nucleo della problematica nasce da un incontro fra le teorie di Schopenhauer, di Nietzsche e dell'ottica fisiologica di Müller, recepita per il tramite di Helmholtz (citati entrambi in Chamberlain). Da una annotazione del 12-14 luglio 1891⁷ apprendiamo della familiarità di Hofmannsthal con lo scritto di Schopenhauer *Versuch über das Geistersehen*⁸. Di qualche giorno prima (6-11 luglio) è l'appunto in merito alla sua lettura di *Menschliches, Allzumenschliches*. Nel testo nietzscheano, il corpus dei *Traum-Aphorismen* verte sul nesso fra percezione e sua riproduzione sul piano della figurazione, in una rimediazione del discorso percettologico e fisiologico di Hermann Helmholtz e delle teorie animistico-antropologiche di Edward B. Tylor⁹, come rileva il discorso intorno al sogno¹⁰. Agli scritti di Helmholtz risale la teorizzazione di una scissura fra oggetto e apparato sensoriale dell'uomo, che elabora uno stimolo a cui non corrisponde una realtà effettiva, in una impressione che costituisce di per sé un atto interpretativo di natura simbolica, o comunque semiotica:

Die Qualität der Sinnesempfindung ist also keineswegs identisch mit der Qualität des Objekts, durch welche sie hervorgerufen wird, sondern sie ist in physischer Beziehung nur eine Wirkung der äußeren Qualität auf einen besonderen Nervenapparat, und für unsere Vorstellungen ist die Qualität der Empfindung gleichsam nur ein Symbol, ein Erkennungszeichen für die objektive Qualität.¹¹

L'atto percettivo si configura esso stesso come atto semiotico, in cui il nesso con la realtà fattuale viene dissolto dall'atto dell'interpretazione e

⁷ Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1891*, in Id., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, a cura di Bernd Schoeller con la consulenza di Rudolph Hirsch, Frankfurt am Main 1979-80, vol. *Reden und Aufsätze III. Aufzeichnungen (1925-1929)* (1980), pp. 336-337. Questo volume verrà indicato con la sigla RA III.

⁸ Arthur Schopenhauer, *Versuch über das Geistersehen*, in Id., *Sämtliche Werke*, a cura di Wolfgang von Löhneysen, voll. 5, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976-1989, qui vol. 4 (1989), pp. 273-372.

⁹ Edward B. Tylor, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*, London, 1871; tr. ted. *Die Anfänge der Kultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte*, 2 voll., Leipzig, Winter, 1873.

¹⁰ Hubert Treiber ha studiato l'influsso di queste opere in Nietzsche: *Zur "Logik des Traumes" bei Nietzsche. Anmerkungen zu den Traum-Aphorismen aus "Menschliches, Allzumenschliches"*, in «Nietzsche-Studien», 1994, 23, pp. 1-41.

¹¹ Hermann Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig, Leopold Voss, 1867, p. 194.

della semiosi del soggetto percipiente attraverso un nesso analogico. La natura dell'operazione è inconscia e si conclude nell'azione proiettiva dell'impressione sensoriale interna all'io in un oggetto esterno. Le immagini create dalla mente sono dunque di natura fantasmatica, secondo un principio antropologico atavico, di cui Nietzsche nei *Traum-Aphorismen* di *Menschliches, Allzumenschliches* scrive, facendo riferimento alle teorie di Tylor sull'immaginazione primitiva e sull'animismo, interpretando tale principio come espressione di una funzionalità cerebrale compromessa dall'oblio, presupposto necessario per il processo di elaborazione fantastica. Nel dodicesimo aforisma *Traum und Cultur* si legge:

Die Gehirnfunktion, welche durch den Schlaf am meisten beeinträchtigt wird, ist das Gedächtniss [...]. Willkürlich und verworren, wie es ist, verwechselt es fortwährend die Dinge auf Grund der flüchtigsten Aehnlichkeiten: aber mit der selben Willkür und Verworrenheit dichteten die Völker ihre Mythologien [...]. Die vollkommene Deutlichkeit aller Traum-Vorstellungen, welche den unbedingten Glauben an ihre Realität zur Voraussetzung hat, erinnert uns wieder an Zustände früherer Menschheit, in der die Halluzination außerordentlich häufig war und mitunter ganze Gemeinden, ganze Völker gleichzeitig ergriff. Also: im Schlaf und Traum machen wir das Pensum früheren Menschentums noch einmal durch.¹²

La crezione fantastica origina in quello stadio di coscienza prelogico che è proprio delle civiltà primitive, dimensione che l'uomo moderno rivive nello stato onirico:

Aber wir alle gleichen im Traume diesem Wilden; das schlechte Wiedererkennen und irrthümliche Gleichsetzen ist der Grund des schlechten Schliessens, dessen wir uns im Traume schuldig machen: so dass wir, bei deutlicher Vergägenwärtigung eines Traumes, vor uns erschrecken, weil wir so viel Narrheit in uns bergen.¹³

Entrando nel merito della produzione di immagini ipnagogiche nella fase del dormiveglia, Nietzsche si sofferma su alcuni accadimenti, onde ribadire la scaturigine prelogica dell'immaginazione fantastica:

¹² Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* (1878), in Id., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Berlin, New York, Walter de Gruyter & Co 1967-, vol. IV/2 (1967), p. 28 (si rimanda a questa edizione con la sigla KG).

¹³ Ivi, p. 32.

Schiessen wir die Augen, so produciert das Gehirn eine Menge von Lichteindrücken und Farben, wahrscheinlich als eine Art Nachspiel und Echo aller jener Lichtwirkungen, welche am Tage auf dasselbe eindringen. Nun verarbeitet aber der Verstand (mit der Phantasie im Bunde) diese an sich formlosen Farbenspiele sofort zu bestimmten Figuren, Gestalten, Landschaften, belebten Gruppen. Der eigentliche Vorgang ist wiederum eine Art Schluss von der Wirkung auf die Ursache: indem der Geist fragt: woher diese Lichteindrücke und Farben, supponiert er als Ursachen jene Figuren, Gestalten [...]. Hier also schiebt ihm die Phantasie fortwährend Bilder vor, indem sie an die Gesichtseindrücke des Tages sich in ihrer Production anlehnt, und gerade so macht es die Traumphantasie: – das heißt die vermeintliche Ursache wird aus der Wirkung erschlossen und *nach* der Wirkung vorgestellt: alles dies mit außerordentlicher Schnelligkeit, so daß hier wie beim Taschenspieler eine Verwirrung des Urteils entstehen und ein Nacheinander sich wie etwas Gleichzeitiges, selbst wie ein umgedrehtes Nacheinander ausnehmen kann. – Wir können aus diesen Vorgängen entnehmen, *wie spät* das schärfere logische Denken, das Strengnehmen von Ursache und Wirkung entwickelt worden ist, wenn unsere Vernunft- und Verstandesfunktionen *jetzt noch* unwillkürlich nach jenen primitiven Formen des Schließens zurückgreifen und wir ziemlich die Hälfte unseres Lebens in diesem Zustande leben. – Auch der Dichter, der Künstler *schiebt* seinen Stimmungen und Zuständen Ursachen *unter*, welche durchaus nicht die wahren sind; er erinnert insofern an älteres Menschentum und kann uns zum Verständnisse desselben verhelfen.¹⁴

Evidente è secondo Nietzsche la natura fisiologica ed endogena della produzione di immagini, scaturente da un processo di visualizzazione di luce e colori di natura mentale, conseguenza e rielaborazione degli stimoli visivi recepiti nella veglia, o anche di accadimenti fisiologici dell'apparato visivo in assenza di stimoli esterni. Ora, credo sia importante rilevare non tanto una presunta dimensione patologica¹⁵ dell'invenzione fantastica¹⁶,

¹⁴ Ivi, p. 34 [corsivi nell'originale].

¹⁵ Cfr. per una tale tesi Sabine Schneider, *Verbeißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen, Niemeyer, 2006, in particolare i paragrafi «Vernetzungen. Innere und äußere Bilder» e «Peripherisches Sehen», pp. 36-43.

¹⁶ In tal senso mi pare che Nietzsche non riconduca la creazione fantastica di immagini a una disfunzione patologica. Nei *Nachgelassene Fragmente Somemr 1872-Anfang 1873* si trova una significativa precisazione in merito: «Es ist jedenfalls etwas Künstlerisches, dieses Erzeugen von Formen, bei denen dann der Erinnerung etwas einfällt: diese Form hebt sie heraus und verstärkt sie dadurch. Denken ist ein Herausheben. Es ist viel mehr von Bilderreihen im Gehirn, als zum Denken verbraucht wird: der Intellekt wählt schnell

quanto la definizione di uno spazio dell'immaginario a partire da una dimensione prelogica di analogie simboliche.

Rilevante è l'indagine del complesso dell'immaginario nella sua globalità come dispositivo di una nuova visione, ma anche come realizzazione di nuove forme della figurazione innescate da diverse prospettive dello sguardo. Il complesso della visione, come processo attraverso cui emerge una scrittura dell'invisibile, si radica in un capovolgimento delle modalità della visione, a partire dall'introiezione dell'atto della visione e dall'accentuazione della soggettività nell'appercezione. Questi elementi si inscrivono nel dibattito del tempo, dall'accentuazione della soggettività nella visione in Mach, alla riflessione di Chamberlain, che collega il discorso intorno alla visione leonardesca (centrale in quegli anni per il rilievo dato, come per esempio da Mach, a quella «neuerfundene Art des Schauens»¹⁷, che muove dalla visione della macchia e dell'indistinto come stimolo per una poetica dell'indefinito), agli studi di fisiologia della visione del tempo, fino all'accentuazione di un processo di capovolgimento dei termini della visione nella riflessione di Galton, citata da Bahr, in una singolare commistione di fisiologia ottica, visione mistica, teoria estetica. In tal senso, la riflessione in atto in quegli anni, da Schopenhauer (*Versuch über das Geistersehen*) a Nietzsche, dalla ripresa del pensiero di Purkinje a Müller, da Helmholtz a Wundt, a Galton etc., comporta una concentrazione sulle immagini mentali («mental imagery» scrive Galton) e sul processo della visione come profondamente connesso all'atto poetico, come si vedrà attraverso la lettura dei *Briefe des Zurückgekehrten*. Si crea una sorta di corto circuito simbolico nel doppio movimento che conduce dall'insorgenza dell'immagine nello spazio della visione interiore, alla sua elaborazione nel linguaggio visivo o verbale, o nel trasferimento dell'*enargeia* del visivo sul piano del verbale.

«Wir malen nie ein Ding, sondern immer den Eindruck, den ein Ding in uns macht: das Bild eines Bildes»¹⁸. Questo processo di *mise en abîme* dell'immagine da parte di Hofmannsthal è estremamente significativo di quel

ähnliche Bilder: das Gewählte erzeugt wieder eine ganze Fülle von Bildern: schnell aber wählt er wieder eines davon usw. Das bewußte Denken ist nur ein Herauswählen von Vorstellungen. Es ist ein langer Weg bis zur Abstraktion. 1) Die Kraft, die die Bilderfülle erzeugt, 2) die Kraft, welche das Ähnliche auswählt und betont. Fieberkranke an Wänden und Tapeten verfahren so, nur projiciren die Gesunden die Tapeten mit». Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872 bis Ende 1874* (1978), KG III.4, p. 33.

¹⁷ Ernst Mach, *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena, Verlag von Gustav Fischer, 1886, pp. 84-85.

¹⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1891*, RA III, p. 332.

processo innescato mediante la trasformazione del codice stesso che replica il paradosso che è alla base di ogni processo di creazione d'immagine: il rendere visibile nell'immagine ciò che non è generato da alcuna percezione sensoriale del mondo esterno¹⁹. Tale emergere del paradosso dell'immagine figurativa nella scrittura, ha luogo in un processo di fluidificazione e cinesi, di dissoluzione e movimento, a partire dalle sfere del pensiero prelogico, alogico, irrazionale, quel primigenio potenziale creativo dell'essere, da cui scaturisce la trasgressione fantastica in virtù di collegamenti simbolici e metaforici: «... dann ahnt man überall Symbol. Auszuruhen vermag die Seele nur im Gleichnis: Dann klingt Mirandas Wort süß wie Glocken herüber»²⁰. La presenza dell'immagine si inscena a partire dall'assenza:

Was in der ikonischen Differenz sichtbar wird, der Gehalt, den sie hervorruft, meint etwas Absendes. Was immer zum Beispiel vorzeitliche Figuranten bedeutet haben, ob sie Realitäten nachgeformt haben, oder aus Phantasien entsprungen waren: das Bildwerk zeigt sie als Andere. Jedes Bild deutet, indem es stilisiert, und keines schafft Präsenz ohne den unvermeidlichen Schatten der Abwesenheit.²¹

Il contrasto che attraversa l'immagine nel suo oscillare fra dimensione esterna della visione e processo interiore, oggettivo e soggettivo, assenza e presenza, evidenza e cancellazione, la sua instabilità, fluidità, inafferrabilità apre nell'immaginario hofmannsthaliano uno squarcio da cui irrompe per brevi istanti, in incandescenze e folgorazioni, l'invisibile, senso celato colto da una nuova visione del mondo. La scrittura si fa visione, derealizza l'oggetto colto dallo sguardo ponendolo su un piano più vero di esistenza. L'esistenza fantastica dell'immaginario, dell'onirico, del visionario.

In tale processo una funzione di primo piano è assolta dal colore. Il colore che irrompe nella pagina di Hofmannsthal pare corrispondere a quelle modalità descritte da Wunenburg a proposito delle dinamiche di colori e forme in certe opere pittoriche, come per esempio nel caso del colorismo di Fra Angelico, di Carpaccio o di Cézanne. Wunenburg parla del «traslucide» nel caso dei primi due, come della qualità pittorica che consente alle loro visioni dipinte, di natura propriamente «imagineal», di creare un

¹⁹ Hans Belting, *Vorwort zu einer Anthropologie des Bildes*, in Hans Belting – Dietmar Kamper (a cura di), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München, Wilhelm Fink, 2000, pp. 7-10, qui p. 8.

²⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnung aus dem Nachlaß 1894*, RA III, p. 382.

²¹ Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, Berlin University Press, 2007, pp. 38-39.

«ordre ontologique immatériel»²². Per adottare la terminologia cara ai francesi, potremmo dire che Hofmannsthal adopera il colore come strumento dell'immaginale, nella creazione di immagini di accentuata componente visuale. Il problema non credo sia quello di una assimilazione, né di una trasposizione o traduzione dell'immagine visiva sul piano linguistico, come sostiene Schneider. Piuttosto riporrei l'intera questione a partire dall'entità ibrida definita da Mitchell di «image / text», con la quale egli intende «a wedge to pry open the heterogeneity of media and of specific representations»²³:

In short, all arts are “composite” arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes.²⁴

La tecnica di Hofmannsthal non mira a superare il discrimine, la scissura fra il linguaggio verbale e visuale, trasferendo nella forma della precisione distintiva verbale la «stumme Sprache der Farben», come scrive Schneider:

Es geht also darum, ob die simultane stumme Sprache der Farben mit der sukzessiven Wortsprache zu vermitteln sei, ob sich “etwas so Plötzliches, so Starkes, so Unzerlegbares” in den diskreten Einheiten sprachlicher Distinktionen zergliedern lasse.²⁵

Per Hofmannsthal il problema non consiste nel rendere l'effetto cromatico tramite la parola, ma nell'ampliare le sfere significative del verbale, creando così un testo verbo-iconico, mediante la resa di qualità di un diverso medium, come il linguaggio figurativo²⁶. Nel caso del colore, esso

²² Jean-Jacques Wunenburger, *La vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p. 20.

²³ W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1994 (seconda edizione 1995), p. 100.

²⁴ Ivi, pp. 94-95.

²⁵ Sabine Schneider, «Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig». *Eine mediale Reflexionsfigur bei Hofmannsthal*, in Helmuth Pfotenhauer / Wolfgang Riedel / Sabine Schneider (a cura di) *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg, Königshausen und Neumann, pp. 77-102, qui p. 88.

²⁶ Si vedano a proposito della funzione svolta dalle opere figurative le interessanti osservazioni di Ursula Renner che ha dedicato un illuminante studio ai rapporti fra i testi di Hofmannsthal e le arti figurative: «Die Bildmedien werden dabei als Zeichenspender entdeckt, die der sprachlichen Repräsentation, der Textoberfläche, zu einem freieren Spiel der Signifikanten verhelfen können, d. h. zu einer Metaphorik, die etwas von der sinnlichen Erfahrung des Schauens und der visuellen Lust vermittelt». Ursula Renner, *Die «Zauberschrift der Bilder»*. *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, cit., p. 37.

contribuisce a una nuova impaginazione della testualità mediante i valori dell'autoreferenzialità e dell'indefinitezza, della fluttuazione e della variabilità cromatica, dell'indistinzione, della contiguità e della simultaneità, spingendo quindi il verbale verso le soglie dell'indefinito e del dinamico, a partire dalla differenza mediale fra i diversi codici, nuovamente in auge ai primi del Novecento:

Se il segno vuol dire qualcosa solo in quanto si profila su altri segni, il suo senso è tutto inserito nel linguaggio, la parola opera sempre su uno sfondo di parola, non è mai altro che una piega nell'immenso tessuto del parlare. [...] Il linguaggio non presuppone una sua tavola di corrispondenza ma svela da sé i suoi segreti [...] è interamente atto di mostrare.²⁷

In tale contesto si assiste al contraddittorio fenomeno che vede da una parte ipostatizzare le specificità dei diversi codici e dall'altra acuirsi una forma di deriva dei linguaggi intorno alla sperimentazione dei fenomeni liminari²⁸, ma pur sempre all'interno di uno spazio cifrato di parole, che intreccia in maniera nuova i segni, in uno scambio di strategie della semiosi. Nel caso specifico del colore, esso contribuisce in primo luogo al processo di dinamizzazione dell'immagine, in quanto elemento amorfo, cinetico esso stesso come si evince dal caso delle immagini proiettate sulla superficie della parete nell'immagine metaforica del carcere o dell'ospedale in *Die Bühne als Traumbild* (1903), dotato, come molti altri, di una precipua valenza poetologica:

Da ist die Mauer des Gefängnishofes, da ist die getünchte Wand der Hospitalskapelle; und auf ihr ein Hauch, eine fliegende Röte, ein schwellendes Gelb, ein Gelb als bräche es durch die Wände von Topas, dann ein Purpur, ein Violett, ein verhauchendes Violett, ein Dunkeln. Und er, der hinüberstarrt, geschmiedet in Ketten oder gebäumt auf seinem Sterbekissen, er hat an dem Farbewechseln jener getünchten Wand mehr Herrlichkeit als zehntausend Gesunde, die von Waldesklippen die Sonne sinken sehen und Bucht und Tal aufglühen sehen in Purpur, Gelb und versinken in Nacht.²⁹

²⁷ Maurice Merleau Ponty, *Segni*, Milano, Il Saggiatore, 1967, pp. 67-68. [*Signes*, Paris, Gallimard, 1960].

²⁸ Cfr. Helmuth Pfotenhauer / Wolfgang Riedel / Sabine Schneider, *Einleitung*, in Id., *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, pp. VII-XVII.

²⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Die Bühne als Traumbild* (1903) in Id., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, cit., *Reden und Aufsätze I (1891-1913)* (1979), pp. 490-494, qui p. 492. In seguito si rimanda a questo volume con l'abbreviazione RA I.

Il muro ricorda la parete della caverna platonica, sulla quale si proietta l'ombra. Come lì anche qui, nella segregazione dal mondo, la parete è superficie di proiezione, non di ombre in questo caso, ma dello spettacolo della luce, che pantografa sul muro la visione endogena. L'elemento della luce è determinante se ricollegiamo il brano qui citato al precedente dello stesso scritto in cui Hofmannsthal spiega quale debba essere l'attitudine mentale e psichica dello scenografo nell'uso della luce e lo scopo che deve perseguire mediante l'elemento illuminotecnico. La modalità della disposizione e dell'uso della luce proiettata sulla scena, questo in breve il nucleo delle indicazioni date da Hofmannsthal al suo ideale scenografo, deve muovere da un presupposto visionario per ambire a suscitare un effetto di meraviglia nello spettatore. L'effetto della luce dei proiettori artificiali sulla scena appare come una proiezione di visioni endogene, che si hanno nel dormiveglia, in uno stato liminare, alterato, della coscienza, come quella, indotta oltre che dal dormiveglia, dalla malattia o da una lunga prigionia; la luce si fa sorgente di proiezione di una fantasmagoria di sapore astratto di macchie coloristiche dinamiche, come in un'anticipazione delle moderne tecniche di animazione. Nessuno dei colori è dato come macchia di superficie statica, ogni colore è connotato da un aggettivo o un verbo dinamico: «fliegende Röte», «ein schwellendes Gelb» e una rapida successione mutevole dal giallo al porpora a un «verhauchendes Violett», fino all'oscurità, resa anch'essa mediante il passaggio implicato dalla sostantivazione del verbo «dunkeln». Su questa superficie di proiezione, metafora della pagina che supporta una scrittura mutevole e cangiante, dinamica e indefinita, animata dal principio della trasformazione, si palesa il mistero dell'arte nella sua infinita potenzialità, rispetto a cui il mondo fattuale appare come una spoglia e deludente realtà. In tal senso il colore, come nella migliore tradizione pittorica dell'epoca, da Van Gogh a Cézanne, è strumento per la creazione di quella che Dagonet ha definito come «Sovrarealtà»³⁰. A proposito dell'uso non-mimetico del colore egli precisa che esso «ci dà una Sovrarealtà ben più estesa del nostro mondo empirico, asservito alla monocromia e alle convenzioni naturalistiche»³¹. La creazione di immagini di una Sovrarealtà è centrale alla fantasmagoria, anch'essa enucleata in virtù del colore sul crinale fra visione, allucinazione e *ékphrasis* nel brano dedicato a Benvenuto Cellini in *Über Charaktere im Roman und im Drama* del 1902, dove non a caso il discorso immaginario fra Balzac e Hammer-Purgstall verte sull'insoddisfazione del poeta nei confronti della parola:

³⁰ François Dagonet, *Écriture et iconographie*, Paris, Vrin, 1973, p. 72.

³¹ *Ibidem*.

Benvenuto Cellini liegt im tiefsten Verlies der Engelsburg; er hat ein gebrochenes Bein, die Zähne fallen ihm aus den Kiefern, man läßt ihn seit Tagen ohne Nahrung; er meint zu sterben: da verdichten sich seine qualvollen Delirien zu einem schönen tröstenden Traum, er sieht die Sonne, aber ohne blendende Strahlen, als ein Bad des reinsten Goldes. Ihre Mitte bläht sich auf und strebt in die Höhe: es erzeugt sich daraus ein Christus am Kreuz aus derselben Materie, dem Kruzifix zur Seite eine schöne Heilige Jungfrau in der gefälligsten Stellung und gleichsam lächelnd. Zu beiden Seiten zwei herrliche Engel, aus dem gleichen Material. Alles das sah er wirklich und dankte beständig Gott mit lauter Stimme. Er lag in der Agonie, aber er war der größte Goldschmied seines Jahrhunderts, und die Vision, in der ihm der Himmel seine Agonie versüßte, war die Vision einer Goldschmiedearbeit. Auf der Schwelle des Todes hingekrümmt, waren seine Träume aus keinem anderen Material als aus dem, in welchem seine Hände ein Kunstwerk zu schaffen vermochten.³²

Ancora una volta una superficie di proiezione sulla quale si stagliano immagini oniriche che scaturiscono dalle trasformazioni dinamiche della luce, quel sole che, per virtù d'analogia, assume la consistenza dell'oro, da cui il cesellatore è avvezzo trarre immagini. Le immagini scaturiscono dalla massa dorata che pare animata da una propria volontà nella definizione delle figure sacre che si succedono in questa che potremmo definire una teofania pittorica. Al tempo stesso, il testo si sofferma su un particolare, quello della materia da cui nasce la visione, che è la materia che, se da una parte è quella che più di ogni altro minerale è contigualmente vicina alla luce, è anche quella che è più propria a Cellini. Si configura cioè una riflessione sul materiale della creazione artistica, da cui anche Hofmannsthal vuole trarre le immagini che squarcino lo spazio del reale, come accade nella visione dell'agonizzante Cellini. Anche qui Hofmannsthal, per creare visioni con la parola, mette in gioco una strategia del contrasto basata sullo scarto: fra l'asse dell'orizzontalità («Benvenuto Cellini liegt im tiefsten Verlies») del corpo agonizzante e la verticalità della visione («Ihre Mitte bläht sich auf und strebt in die Höhe»); fra la miseria della corporeità, ferita e sofferente (la gamba spezzata, i denti caduti, il corpo emaciato dal digiuno) e la meraviglia dell'invisibile evocato dalle immagini sacre; fra l'oscurità della prigione sotterranea e la luminosità abbagliante dell'immagine. In tal modo riesce a far emergere la visione direttamente dall'immagine psichica e la libertà creativa si configura a partire dal motivo antitetico della prigio-

³² Hugo von Hofmannsthal, *Über Charaktere im Roman und im Drama* (1902), SW XXXI, EGB, pp. 27-39, qui pp. 33-34.

nia, motivo ricorrente nella riflessione hofmannsthaliana di quegli anni, non a caso in relazione con quello della libertà visionaria³³.

Attraverso l'esperienza del colore nei *Briefe des Zurückgekehrten* Hofmannsthal compie il suo più spericolato esperimento, che potremmo definire di una scrittura estatica della visione come figurazione dei meccanismi della fantasia immaginativa: l'atto della visione non è premessa di una raffigurazione, ma viene introiettato e inscenato nella scrittura come processo percettivo e poetico a un tempo. La soggettiva appercezione del colore nella realtà e nella pittura si unifica paradossalmente con una poiesis che, tramite la *performance* coloristica, è in grado di sfondare i contorni e i confini della figurazione per far emergere l'evento estatico, in un segno che, nella sua fluidità, impermanenza e imprecisione, determina lo sconfinamento fra rappresentazione e rappresentato, artificio e vita reale. Hofmannsthal realizza nella scrittura qui sperimentata, e implicitamente teorizzata sul piano poetologico, l'aporetica coincidenza, postulata nell'ambito della fenomenologia (sui rapporti fra Hofmannsthal e Husserl torneremo), fra la realtà fattuale e il mondo irreali, ma al tempo stesso realmente esistente, mediato da un segno, con le sue peculiari coordinate spaziali e temporali del tutto altre rispetto a quelle del reale. La scrittura di Hofmannsthal squarcia qui lo spazio dello «Zwischen», quel "framezzo" dell'immagine, in cui l'irrealtà assume aporeticamente realtà concreta, in virtù del segno potenziato della parola che, nel suo disancoramento da ogni stabilità ed evidenza univoca, permette l'oscillazione paradossale, in cui avviene il passaggio. Il segno, parola o supporto nelle arti figurative, perde la sua opacità, traspare e riluce mostrato nel suo agire, operando un intreccio di quelli che Husserl definisce piani intenzionali fra reale e *fic-tum*³⁴. Il riflesso sull'acqua, o il gioco di rifrazioni coloristiche cangianti sull'acqua, centrali nella *climax* retorica dei *Briefe* permettono quel rimando reciproco tra il reale e l'irreale, nell'intersecarsi di una percezione affettiva e di una presentificazione immaginaria. La "scrittura della visione" diviene il

³³ Si pensi agli appunti autobiografici, lì dove si legge «Die Wege der Menschen. – Ein Gefangener, Festgehaltener, der in schlaflosen Nächten überdachte, wie alle Menschen unaufhörlich in Bewegung sind, auf eine Stadt zu, in der Stadt auf ein Haus, auf ein Gesicht zu, wieder hinweg, einen neuen Weg und so fort ohne Ende. Die Wege der Menschen müßten im Kopf dieses Schlaflosen seltsame Figuren bilden, aus verschlungenen, verkreuzten, in sich zurückkehrenden Linien» (Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1906*, RA III, p. 475).

³⁴ Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung. Texte aus dem Nachlass* (1898-1925), Den Haag, Boston, London, Nijhoff 1980, Husserliana, vol. XXIII, p. 46.

medium che tiene insieme il reale e l'irreale, la cui struttura trascendentale è rappresentata appunto dalla presentificazione attivata dall'immaginazione e dalla fantasia. L'immagine agita dalla parola si rivela elemento di un aporetico sconfinamento, dove il mondo immaginario deborda in quello reale, e viceversa, capovolgendo l'uno nell'altro, sicché il protagonista diviene, in una *mise en abîme* della visione, io doppio sia dell'autore, che dello spettatore dei dipinti e del fruitore del testo, nel gioco di ribaltamento della prospettiva dello sguardo³⁵.

I due fronti indagati da Husserl, la rappresentazione percettiva e quella di fantasia, con il loro carattere insieme di irrealità e di percezione reale, il collidere di un oggetto concreto ed un elemento fittizio³⁶, vengono unificati da Hofmannsthal nella straordinaria esperienza di una scrittura che, come un sofisticato esercizio di stile, in quel processo da lui stesso definito del «Transponieren»³⁷, si dissolve per far emergere da sé il processo stesso della sua genesi dal potenziale dell'immaginazione fantastica³⁸. Alla fine, il

³⁵ Si veda anche Eugen Fink, *Beiträge zu einer phänomenologischen Analyse der psychischen Phänomene, die unter den vieldeutigen Titeln «Sich denken, als ob», «Sich etwas bloß vorstellen», «Phantasieren» befaßt werden*, Halle, Karras, Kröber, Nietschmann, 1930; Id., *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit*, «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», XI (1930), pp. 239-309.

³⁶ Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, cit., pp. 47 e 54.

³⁷ Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1895*, RA III, p. 400.

³⁸ L'interpretazione, qui proposta, giunge ad esiti opposti a quelli dello studio di Sabine Schneider che scrive in merito ai *Briefe des Zurückgekehrten* di un «Drama des Verstummens»: «Die Sprache des Zurückgekehrten steht vor dem selben Dilemma, das sie in einer Metaphorik der Verflüssigung und Erstarrung, in komparativischem Redegestus und in Selbstdementi der eigenen Rede ausagiert. Doch rückt diese Rhetorik des Unsäglichchen in der Hyperbolik der (im Modus der Negation) aufgewendeten Bilder, in der Atemlosigkeit der parallel aufgereihten Attribuierungen und der affektiven Aufladung, mit der sie sich selbst ins Wort fällt, das Sprachegeschehen selbst in den Vordergrund. Anstatt den problematischen Schwellenort unsichtbar zu machen, stellt sie ihn aus und inszeniert ein Drama des Verstummens» (Sabine Schneider, *Die Verbeißung der Bilder*, cit., p. 226.) Allo stesso modo, pur concordando con l'ipotesi di una «Gestaltfindung im Amorphen» (p. 220), non condivido, le conclusioni a cui giunge sull'uso del colore come «Kampf um die Sichtbarkeit» (ibidem), della «Wiedergewinnung der Gestalt» come superamento della «Auflösung» (p. 224) e della corporeità come spazio in cui viene trasferita da Hofmannsthal l'esperienza mistica, dal momento che, come risulta evidente dalla lettura degli scritti dei mistici, fra tutti si pensi a quelli di Santa Teresa D'Avila, il raptus mistico ha sempre comportato un'alterazione della fisiologia evidenziata nella scrittura. La corporeità è centrale in Hofmannsthal per via del discorso in atto sui processi percettivi e della visione, ma appare in una metaforica aporetica, contrastante con la fisiologia del tempo, e mirante a postulare forme di sconfinamento fra i diversi piani evenemenziali. Per contro, l'accurata lettura fornita da Ursula Renner (*Die «Zauberschrift der Bilder»*, Bil-

cerchio si chiude circoscrivendo lo spazio della differenza, dello scontro e del conflitto: lo sguardo verso l'esterno viene riflesso, come attraverso uno specchio, nell'interno, lì dove si produce la rappresentazione del mondo percepito, recuperando in forma simbolica al proprio io il senso e il segno di un destino, che ormai non è che dettato dagli straordinari e pericolosi meccanismi della psiche.

Le lettere fittizie prendono avvio dall'intreccio fra la problematica esistenziale, che si iscrive nella crisi di fine secolo, un'attardata forma di pessimismo culturale, e le questioni poetologiche che travagliano Hofmannsthal in questa delicata fase. Il problema dello smarrimento della «Wucht des Daseins» della filosofia vitalistica – «Schenkt mir erst Leben, dann will ich euch auch eine Kultur daraus schaffen!»³⁹ incitava Nietzsche nella seconda delle *Unzeitgemässe Betrachtungen* – non è infatti isolabile, come accade in alcuni studi⁴⁰, da aspetti antropologici. E non sorprende ritrovare ancora una volta il dramma dell'io in relazione al problema del segno anticipato negli scritti di Nietzsche:

[...] wir sind ohne Bildung, noch mehr, wir sind zum Leben, zum richtigen und einfachen Sehen und Hören, zum glücklichen Ergreifen des Nächsten und Natürlichen verdorben und haben bis jetzt noch nicht einmal das Fundament einer Kultur, weil wir selbst davon nicht überzeugt sind, ein wahrhaftiges Leben in uns zu haben. Zerbröckelt und auseinandergefallen, im ganzen in ein Inneres und ein Äußeres halb mechanisch zerlegt, mit Begriffen wie mit Drachen-

dende Kunst in Hofmannsthals Texten, cit., pp. 387-455) mi pare tocchi con grande precisione gli snodi fondamentali del testo hofmannsthaliano in merito al problema della visione e della figurazione, in una prospettiva che lo inserisce nel dibattito del tempo sulle questioni dello sguardo: «Es ist jener Umschlag von einer ohnmächtigen Semiose, in der die Zeichen als zerbrochen oder leer empfunden werden, zu einer erlösten Semantik» (ivi, p. 408). In particolare modo sul problema della visione la Renner, rifacendosi alle teorie della Gestalt e agli scritti di Ehrenfels, scrive: «Dieses "Sehen" d.h. das Überführen einer optischen Wahrnehmung farbiger Flächen in "Interpretation" ist ein kreativer Akt des Betrachters, der hier dem künstlerischen an diese Seite gestellt wird» (Ibidem).

³⁹ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, KG III/1 (1972), p. 325.

⁴⁰ Si veda sempre l'interpretazione della Schneider, mentre, per contro, trovo assai efficace la lettura degli aspetti antropologici della problematica semiotica hofmannsthaliana effettuata da Wolfgang Riedel nel suo «Homo Natura». *Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1996 e da Rolf-Peter Janz, con specifico riferimento ai *Briefe*: Rolf-Peter Janz, *Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals «Briefen des Zurückgekehrten»*, in Ulrich J. Beil et alii, *Blickwechsel. Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses 2003*, São Paulo, Monferrer Produções, 2005, pp. 562-567.

zähnen übersät, Begriffsdrachen erzeugend, dazu an der Krankheit der Worte leidend und ohne Vertrauen zu jeder eignen Empfindung, die noch nicht mit Worten abgestempelt ist: als eine solche unlebendige und doch unheimlich regsam Begriffs- und Worte-Fabrik habe ich vielleicht noch das Recht, von mir zu sagen *cogito, ergo sum*, nicht aber *vivo, ergo cogito*. Das leere «Sein», nicht das volle und grüne «Leben» ist mir gewährleistet; meine ursprüngliche Empfindung verbürgt mir nur, daß ich ein denkendes, nicht daß ich ein lebendiges Wesen, daß ich kein *animal*, sondern höchstens ein *cogital* bin.⁴¹

L'idealizzazione di una cultura e di una tipologia antropologica premoderna, con il ricorso a un repertorio di stilemi tipici dell'esotismo di fine secolo (l'intensità fisiognomica del volto di un «indianischen Halbbluts» o di un «chinesischen Lastträgers»⁴²) nasce dal disagio nei confronti della *Zivilisation*, innescato dalla delusione, espressa nei toni dell'*Hyperion* hölderliniano, nei confronti della realtà tedesca riscoperta dal viaggiatore, autore delle lettere, da 18 anni lontano dall'Europa: «Hier ist es nicht heimlich»⁴³. L'esperienza tedesca conferma la crisi identitaria del protagonista, ribadita nell'idealizzazione di una totalità ormai irrimediabilmente perduta nella civiltà moderna⁴⁴, ma continuamente evocata attraverso il Leitmotiv costituito da una frase mediata da Lichtenberg e citata anche da Nietzsche (in origine di Addison): «The whole man must move at once»⁴⁵. Nella crisi dell'io lacerato e alienato della modernità, lo smarrimento di senso e di energia vitale viene compensato dall'esperienza di rari istanti, improvvisi e indicibili, di unione con il tutto, esperienza presente anche in *Ein Brief*, nel motivo di un «ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen»⁴⁶, inesprimibile se non in quel segno fluido ipotizzato nello stesso scritto e introdotto da una singolare metaforica della corporeità presente in entrambi i testi, una corporeità che perde consistenza e solida concretezza per divenire essa stessa un'amorfa materia dinamica, dotata di quelli stessi principî di liquidità con cui viene caratterizzato il colore:

⁴¹ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, KG III/1 (1972), p. 325.

⁴² Hugo von Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 157.

⁴³ Ivi, p. 165.

⁴⁴ Sul problema della totalità nel Novecento mi permetto di rimandare al mio *FragmenteSchrift. Über die Zersplitterung der Totalität in der Moderne*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2008.

⁴⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 152.

⁴⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, SW XXXI, EGB, p. 51.

Es ist mir dann, als geriete ich selber in Gärung, wüfde Blasen auf, wallte und funkelte. Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer flüssiger, glühender ist als Worte.⁴⁷

Premessa del naufragio epistemologico e “fisiologico” che consente l’approdo a una terra dell’indistinto e della fusione, la terra di una «merkwürdige Unbestimmtheit»⁴⁸, in cui i dati attinenti all’antropologia, all’ottica, alla fisiologia e alla fisica del tempo vengono abbandonati come relitti inutili, è l’esperienza tragica di una crisi estrema del soggetto, crisi rappresentata attraverso la visione. Lo sguardo scopre l’insensatezza della visione stessa: il mondo circostante, mondo di cose, di oggetti, di forme concrete e tangibili si rivela privo di vita, privo di forma significativa, di sostanza. Le cose appaiono nella realtà fattuale svuotate di senso e relazione, donde lo sconcerto, la nausea provata nei confronti dei singoli oggetti della visione. Il percepito provoca la vertigine non solo per la mancanza di rapporto con il soggetto, in una estrema radicalizzazione del problema della scissura fra io e mondo. Il dato nuovo, il dato che inquieta e segna il confine, il baratro della visione disturbata del protagonista, registrata nelle lettere, è la perdita di senso delle cose sul piano della loro visibilità, nella superficie della loro presenza, nella forza di presentificazione degli oggetti. La natura visiva delle cose che si disfa allo sguardo dello spettatore del mondo, viene riscattata in tutta la sua sofferente, drammatica e sconcertante presenza, nella realtà dipinta dei quadri dell’esposizione, il cui resoconto viene affidato al brano estrapolato dal contesto delle lettere nel progetto novellistico non portato a termine, con il titolo *Die Farben*, come sostituzione del precedente e significativo titolo con cui il brano era stato pubblicato una prima volta, *Das Erlebnis des Sehens*. La visione dei dipinti ha peculiarità completamente diverse: si tratta di una visione dall’interno, una visione che, caratterizzandosi come «ästhetisches Erlebnis», si realizza a partire dallo spostamento dell’io «in das Innere des Objekts», come accade, secondo Robert Vischer nel processo onirico⁴⁹. Così Hofmannsthal:

Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht! Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes von sich, gleichsam entgegen warfen sie es mir, aber nicht die Wollust und

⁴⁷ Ivi, p. 54.

⁴⁸ Id., *Briefe 1890-1901*, Berlin, Fischer, 1935, pp. 169-170.

⁴⁹ Robert Vischer, *Das ästhetische Objekt und die reine Form*, in Id., *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle/Saale, Niemeyer, 1927, p. 48.

Harmonie ihres schönen stummen Lebens, wie sie mir vor Zeiten manchmal aus alten Bildern wie eine zauberische Atmosphäre entgegenfloß: nein, nur die Wucht ihres Daseins, das wütende, von Unglaublichkeit umstarrte Wunder ihres Daseins fiel meine Seele an.⁵⁰

Il protagonista da una parte nega la possibilità di una scrittura ecfrastica, dall'altra recupera al codice verbale l'*enargeia* e il potere di presentificazione dei dipinti osservati, rendendo valori visuali a partire non da una loro emulazione nella parola, ma da una frattura che si apre nel mondo della visione squarciato dalla parola: la parola ingloba la visione, nello sforzo di giungere a una scrittura in grado di rendere l'atto stesso della visione come indissolubile da quello poetico, nella sua oscillazione fra soggetto e oggetto, fra cancellazione e manifestazione, fra forma e astrazione. Si tratta di una scrittura che "presenta" il processo stesso della visione come atto di trasformazione e creazione, nelle sue componenti emotive e nelle sue ripercussioni psichiche, attingendo a quel *reservoir* dell'immaginazione creatrice, in cui, come postulato da Nietzsche (*Menschliches, Allzumenschliches*), la fantasia è all'opera nella produzione delle immagini. Una scrittura della visione, della fantasia e dell'immaginazione, una scrittura dell'invisibile. L'occhio è l'organo in cui visione e creazione fantastica si incontrano:

Die Phantasieerzeugung kann man im Auge beobachten. Ähnlichkeit führt zu der kecksten Fortbildung; aber auch ganz andre Verhältnisse, Contrast den Contrast, und unaufhörlich. Hier *sieht* man die außerordentliche Produktivität des Intellekts. Es ist ein Bilderleben.⁵¹

In tal senso credo sia determinante lo sforzo di inglobare il processo della visione nel nuovo linguaggio, che Hofmannsthal cerca di sperimentare a partire dall'assolutizzazione e dalla fluidificazione dei valori coloristici, dalla dimensione della contraddizione e dell'antitesi, all'interno di un segno che non ambisce più a rendere, per virtù di descrizione, la parvenza degli oggetti della visione, ma faccia esplodere dal suo stesso interno la verità del contrasto che anima la vita e ne determina le manifestazioni. Proprio in ciò Hofmannsthal riscatta quel principio di *enargeia*, che ambisce a saldare la frattura avvertita in maniera sempre più drammatica fra esperienza e segno. Il segno del contrasto, della contraddizione, lascia trapelare paradossalmente nella sua assoluta autonomia rispetto alla realtà fattuale,

⁵⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 169.

⁵¹ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872 bis Ende 1874* (1978), KG III.4, p. 33.

l'essenza più vera della vita e dell'esistenza, il clivaggio degli opposti che si manifesta, a livello figurale, nel principio dinamico, sottraendo la percezione a una visione statica. L'occhio diviene esso stesso protagonista della visione che squarcia linearità e logica, una visione scaturente dal continuo spostamento della pupilla su un panorama fluttuante di forme in divenire, nello sfarfallio di un'immagine dinamica, che, secondo le teorie pittoriche dell'impressionismo appena trascorso, è perennemente cangiante per via di fattori esterni e interiori, determinando a sua volta un'immagine mentale che oscilla fra i due poli dell'oggetto esterno e della sua rielaborazione sul piano della percezione. I due principî che cogliamo nella tensione di una scrittura che vuol rendere l'atto stesso della visione come presentificazione dell'essere sono l'imprecisione della vista, che comporta come sua conseguenza la non-referenzialità del segno, e il principio dinamico come principio energetico del colore⁵², colore colto come campo di forze attivate dai contrasti cromatici.

Il colore assolve alla funzione di "framezzo", che consente il passaggio tra sensazione percettiva e fantasma analogico della finzione, impressione ed immaginazione, il capovolgimento tra l'una e l'altra dimensione del dentro e del fuori, della presentazione visiva e della presentificazione fantastificante, dell'immanenza e del passato, del "qui" e del "non qui", dell'io reale che guarda l'immagine e dell'io parte dell'orizzonte aperto dall'immagine stessa. Sulla valenza energetica del colore, Hofmannsthal aveva letto le significative osservazioni di Müller riportate nella monografia su Kant di Chamberlain, in base a cui la luce viene considerata come «Sinnenergie» e il colore come «Affektion des Augennerven»⁵³. Le osservazioni di Müller esaltano l'elemento coloristico come quintessenza del processo della visione, concetto ulteriormente sviluppato nelle osservazioni di

⁵² Il valore dinamico del colore come esito di una tensione di contrasti, che è all'opera nella scrittura di Hofmannsthal, è peculiare della pittura di van Gogh, come mettono in luce le bellissime osservazioni di Georg Simmel: «Er [van Gogh] trägt in seine Bilder ein Leben, so ungestüm, vibrierend, fieberhaft, wie kein anderer Maler; und nun ist das Rätselhaft und Erschütternde, daß dies nicht (oder relativ selten) durch Darstellung und Erregung von Bewegungsvorstellungen geschieht. Äußerlich angesehen, ist in seinen meisten Landschaften und Stilleben eine einfache Zuständlichkeit [...] und doch sind sie von einer haltlos stürmenden [...] Unrast, deren Ursprung in dem ruhigen Dastehen ihres Gegenstandes eine der unheimlichsten künstlerischen Synthesen ist. Vielleicht hat gerade mit diesem immanenten Gegensatz [...] das Bewegtheitsgefühl seine äußerste, nicht mehr überbietbare Intensität erreicht». Georg Simmel, *Philosophische Kultur* (1911), Berlin, Wagenbach, 1986, pp. 157-158.

⁵³ Johannes Müller, *Über die phantastischen Gesichterscheinungen*, cit., §§ 7, 10, 11, pp. 6-9.

Chamberlain, di cui lo scritto hofmannsthaliano mi pare risenta fortemente:

Alles Farben. Ihr ganzes Sehen besteht aus einem Sehen von Farben; der Begriff Licht ist ein abgezogener, er ist ein Sammelname für alle Farben. [...] Das vom Auge Wahrgenommene ist überall Farbe. Und auch Weiss und Schwarz – wengleich der sorgsam Beobachtende genötigt ist, sie für ein Besonderes zu halten, das er den übrigen Farben nicht ohne weiteres gleichsetzen kann, und wenn auch die optische Analyse uns lehrt, dass keinerlei aktives Licht sie beherbergt – wird doch jeder unbefangene denkende Mensch als ein den Farben Verwandtes, als etwas Positives betrachten. Weiss ist genau ebenso sehr wie schwarz eine *privatione de coloris*; physikalisch entsteht es durch jedes genaue Gemisch von zwei antagonistischen Farben, z. B. von Gelb und Blau oder von Rot und Grün, weil für das Auge der eine Eindruck den andern aufhebt. Ein absolut Farbloses vermögen wir uns nicht einmal in Gedanken vorzustellen: es wäre das Unsichtbare schlechtweg. Nun dürfen Sie nicht glauben, ich wäre bestrebt, das Licht für ein Hirngespinnst zu erklären. Das wäre purer Sophismus. [...] ebenso abstrahiere ich aus den Empfindungen meines Auges, welche allesamt – weil eben jegliche Affektion des Augennerven Farbe ist – keine andere Gestalt haben, noch jemals haben können als die der Farbe, den allgemeinen Begriff des “Lichtes”. [...] der Begriff Licht ist ein aus den Wahrnehmungen der Farben abgeleiteter Gedanke. Und glauben Sie nicht, das seien Tüfteleien; vielmehr handelt es sich um einen wirklichen Unterschied, um einen Unterschied, den die geringste Überlegung klar erfassen lässt, und der – klar gefasst – allein schon genügen würde, die ewige Konfusion zwischen der *mathematischen Optik* der Physiker und der auf genauer Beobachtung unserer Gesichtswahrnehmungen ruhenden *Farbenlehre* Goethe’s unmöglich zu machen. [...] Die Vorstellung “Farbe” besitzt eben gar kein begriffliches Element; es ist physiologisch gesprochen – reine Sinnesenergie, und – philosophisch gesprochen – Empfindung und empirische Anschauung. Dagegen ist Licht *ein Begriff*; hier denkt der Verstand nach über das, was die Sinnlichkeit ihm an Stoff zugeführt hat; und darum ist der Umkreis dieses Begriffes ein unsicherer und schwankender; es liegt ja bei uns, ihn zu erweitern oder zu verengern. Wenn Sie, verehrte Freunde, gefragt würden, Sie würden Licht und Sichtbarkeit für gleichbedeutend halten, und Goethe’s überraschende Behauptung: «das Licht und das Auge sind eins und dasselbe», würde Sie bald wie eine heilsame Wahrheit anmuten; doch unserer Physik ist, wie Sie gesehen haben, die Vorstellung eines unsichtbaren Lichtes – also eines nächtlichen Tages – geläufig, und die

Wissenschaft befindet sich augenblicklich an einem Wendepunkt, wo zu dieser Begriffserweiterung eine neue allmählich hinzukommt, und nicht bloss unsichtbare Sichtbarkeit, sondern auch Licht, welches überhaupt nicht Licht ist, in den Kreis aufgenommen wird. Denn auf dem notwendigen Wege zu einer einzigen allgemeinen Bewegungslehre sind wir bereits so weit, die Erscheinungen des Lichtes mit denen der Elektrizität, des Magnetismus und anderer Molekularphänomene zu einer einheitlichen Vorstellung zusammenzufassen. So neu und modern ist ja dieser Gedanke nicht, wie die Herren Zeitungsschreiber, von denen die heutige Welt ihre Bildung zu holen pflegt, sich einbilden. Fast liesse er sich in Plato's *Timaos* als Keim nachweisen, und jedenfalls schwebt er Descartes schon vor, wenn auch die elektrischen Phänomene damals zu wenig bekannt waren, um mehr als allgemeine Vorahnungen aufsteigen zu lassen. Herder macht in Kap. II des 5. Buches seiner *Ideen* mystische Andeutungen über die Identität von «Licht, Äther, Lebenswärme», Andeutungen, die wissenschaftlich ohne Wert sind, jedoch zeigen, wie nahe der Gedanke lag. Kant aber schreibt schon in einer frühen Schrift (1763): «Man präsumiert mit grossem Grunde, dass die Ausdehnung der Körper durch die Wärme, das Licht, die elektrische Kraft, die Gewitter, vielleicht auch die magnetische Kraft vielerlei Erscheinungen einer und ebenderselben wirksamen Materie, die in allen Räumen ausgebreitet ist, nämlich des Äthers sei ...» (*Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes*, 4, II). Und in seinem letzten, unvollendet gebliebenen Werke hatte er der heutigen Theorie durch die hypothetische Annahme seines «Wärme- oder Lichtstoffes» als eines «allgemein Beweglichen, *primitive movens*», schon sehr genau vorgearbeitet. (Auch Goethe hat die Vermutung ausgesprochen, es dürfte «das selbe Eins sein», das sich bald als Licht, bald als Magnetismus, bald als Elektrizität, bald «als Chemismus» zeigt; ich habe ihn nur darum im Text nicht citiert, weil der von Riemer mitgeteilte Wortlaut zweifelhaft erscheint (*Briefe von und an Goethe*, etc. S. 302). Heute ist diese Auffassung nicht mehr abzuweisen. Und ob wir dann das Licht als eine «eigentümliche Bewegungsform» der elektrischen Wellen, oder die Elektrizität als eine «eigentümliche Bewegungsform» des Lichtäthers ansprechen, das ist bonnet blanc, blanc bonnet und wird durch praktische Rücksichten oder Willkür entschieden. Der Begriff Licht wird entweder so ausgedehnt werden, dass die Sichtbarkeit nur eine Abart unter seinen vielen anderen ausmacht, oder so eingeschränkt, dass es selbst nur einen besonderen Fall innerhalb eines grösseren Komplexes molekularer Bewegungserscheinungen bildet. Wogegen Rot, Grün, Blau, Gelb, Orange,

Violett, Braun, Schwarz, Weiss usw. in Ewigkeit bleiben, was sie seit Ewigkeit sind: einerseits ein völlig Objektives, eine von einem Verstande erfasste Wahrnehmung, welche kein Denken je erzeugen könnte, sondern einzig die tatsächliche Empfindung, verursacht durch den Gegenstand, – und zugleich doch insofern das ganz und gar Subjektive, als die Farbe (im Gegensatz zum Licht) ganz in meinem Auge liegt, und ein Ausdruck meines rein persönlichen Verhältnisses zu dem Gegenstand ist. Während also das «Licht» die Elastizität alles Gedachten besitzt, ist die «Farbe» ein unverrückbares Phänomen, fest eingeklemt zwischen Objekt und Subjekt, alle willkürliche Behandlung spröde abwehrend.⁵⁴

A Hofmannsthal, informato sulla riflessione scientifica del tempo, interessano alcuni spunti, come il risalto dato nella stessa opera di Chamberlain all'impressione soggettiva suscitata dall'immagine nella mente, alla trasformazione psichica che la visione determina nell'individuo, e all'energia creatrice innescata nella mente, che a sua volta influenzando sul piano esistenziale, è in grado di trasformare il destino dell'individuo:

Diese [die Bilder] da scheinen mir in den ersten Augenblicken grell und unruhig, ganz roh, ganz sonderbar, ich mußte mich erst rechtfinden, um überhaupt die ersten als Bild, als Einheit zu sehen – dann aber, dann sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne, und alle zusammen, und die Natur in ihnen, und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte, und Baum und Strauch und Acker und Abhang, die da gemalt waren, und noch das andre, das, was hinter dem Gemalten war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte – das alles sah ich so, daß ich das Gefühl meiner selbst an diese Bilder verlor, und mächtig wieder zurückbekam, und wieder verlor!⁵⁵

Da Helmholtz a Mach, l'accento si era spostato sull'indagine della dimensione soggettiva della percezione, sulla sua autonomia rispetto all'oggetto e sulla natura arbitraria dell'immagine mentale, nel suo nesso con simbolo e metafora come strumenti di una sua eventuale traslitterazione verbale⁵⁶.

⁵⁴ Houston Stewart Chamberlain, *Immanuel Kant. Die Persönlichkeit als Einführung in das Werk*, München, F. Bruckmann, Munich 1905. Dal capitolo *Leonardo. Begriff und Anschauung. Mit einem Exkurs über physikalische Optik und Farbenlehre*, pp. 87-177.

⁵⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 169.

⁵⁶ «Wenn zwischen der Vorstellung in dem Kopf eines Menschen A und dem vorgestellten Ding irgend eine Art von Ähnlichkeit von Übereinstimmung wäre, so würde eine zweite Intelligenz B, welche beide das Ding und seine Vorstellung im Kopf von A sich

Quale elemento in grado di veicolare le trasformazioni psichiche ed emotive dell'io si configura il colore per via della sua natura asemantica, delle sue interne oscillazioni, finalizzate a suscitare effetti patemici e alchimie psichiche nello spettatore:

So soll ich dir von den Farben reden? Das ist ein ungläubliches, stärkstes Blau, das kommt immer wieder, ein Grün wie von geschmolzenen Smaragden, ein Gelb bis zum Orange.⁵⁷

Il blu è connotato a partire da un superlativo che ne rende la forza, l'energia, «stärkstes», e da un altro aggettivo che non è specificamente pertinente alla sfera coloristica, quell'«incredibile» che opera un passaggio verso l'irreale. Il verde, raffigurato a partire dal dato surreale di una pietra fusa, come fosse metallo, è visibile, nello spazio della scrittura, mediante il movimento della sua liquefazione, suscitando ancora una volta un'impressione irreale, soggettiva, non mediabile da un raffronto con il reale. Il giallo è inafferrabile esso stesso nel suo tendere verso il colore arancio, nel suo cangiare, nel suo coloristico sfuggire. Ecco che tramite i colori, rappresentati come massa materica amorfa, viene suscitata la dimensione dell'artificio, che riesce a far convivere, nel suo dinamico trasformarsi, la natura altra del segno con la vera essenza dell'essere, la sua impermanenza, la sua inafferrabilità. L'artificiosità segnica del colore, che è colore e non altro, recupera a dispetto di ogni paradosso, in virtù del suo potere energetico, le cose del mondo, per farle rinascere come oggetto pittorico, come cosa dipinta, carica di quella verità che il mondo moderno ad esse sottrae – si ricordi a tal proposito la riflessione rilkiana in merito agli oggetti snaturati e inanimati del mondo moderno. Così scrive Hofmannsthal:

Wie kann ich es dir nahebringen, daß hier [in den Gemälden] jedes Wesen [...] sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgegenhob, daß ich fühlte, nein, daß ich wußte, wie jedes dieser Dinge, dieser Ge-

nach den gleichen Gesetzten vorstellte, irgend eine Ähnlichkeit zwischen ihnen finden oder doch wenigstens denken können. Denn Gleiches in gleicher Weise abgebildet (vorgestellt) müsste doch gleiche Bilder (Vorstellungen) geben. Nun frage ich, welche Ähnlichkeit soll man sich denken zwischen dem Processi im Gehirn, welcher die Vorstellung eines Tisches begleitet, und dem Tische selbst. Soll man sich die Gestalt des Tisches von elektrischen Strömen nachgezeichnet denken, und wenn der Vorstellende sich vorstellte, daß er rum den Tisch herumgehe, soll dazu auch noch ein Mensch mittels elektrischer Ströme gezeichnet werden?». Hermann Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, cit., p. 443.

⁵⁷ Hugo von Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 169.

schöpfe aus einem fürchterlichen Zweifel an der Welt herausgeboren war und nun mit seinem Dasein einen gräßlichen Schlund, gähendes Nichts für immer verdeckte.⁵⁸

Nella realtà segnica dell'arte, nella sua artificiosità, il reale rinasce, non epurato dalle sue contraddizioni, ma con tutta la sua carica drammatica, con la pienezza delle sue antitesi, con quel segno di morte, che la sua presenza artistica fa dimenticare, pur recandone indissolubile la traccia come sua invisibile ma presente segnatura. Poiché in ciò è la verità, nietzscheamente svelata nella memoria inscritta nel segno della contraddizione che si fa visione coloristica:

[...] der mit dieser Vision sich selbst antwortet auf den Starrkrampf der fürchterlichen Zweifel, konnte fühlen, konnte wissen, konnte durchblicken, konnte genießen Abgründe und Gipfel, Außen und Innen, eins und alles im zehntausendsten Teil der Zeit, als ich da die Worte hinschreibe [...].⁵⁹

La percezione della polarità di contrasti, che culmina nel motivo dell'uno-tutto, simbolo di una totalità dell'essere priva di lacerazione e contrasti, è epifania, *Erlebnis* profondo dell'Io, frutto del potere di presentificazione del colore, che proprio in virtù della sua autoreferenzialità diviene segno significante dell'essere, dell'immateriale psichico:

Und nun konnte ich von Bild zu Bild, ein Etwas fühlen, konnte das Untereinander, das Miteinander der Gebilde fühlen, wie ihr innerstes Leben in der Farbe vorbrach und wie di Farben eine um der andern willen lebten und wie eine geheimnisvoll-mächtig, die andern trug [...].⁶⁰

L'esperienza della fruizione estetica, al centro di questo testo, si colloca all'insegna di un elemento significativo, la cancellazione dell'*ékphrasis*, intesa in senso classico, fino alla negazione di una riproduzione fedelmente iconica dell'immagine con la fotografia:

Ich konnte mir Photographien von den Bildern verschaffen und sie dir schicken, aber was könnten sie dir geben – was könnten dir die Bilder selbst von dem Eindruck geben, den sie auf mich machten und der vermuthlich etwas völlig Persönliches ist, ein Geheimnis

⁵⁸ Ivi, pp. 169-170.

⁵⁹ Ivi, p. 170.

⁶⁰ Ibidem.

zwischen meinem Schicksal, den Bildern und mir. [...] Aber was nützt dir das?⁶¹

Alla parola viene affidato lo spazio fra le immagini, definito a partire dalle categorie dell'energia, del movimento e della contemporaneità della presenza di molteplici oggetti della visione. La simultaneità delle immagini abolisce la successione temporale della scrittura, crea una concomitanza appercettiva del molteplice che prefigura la fluttuazione dei contorni e delle linee, la dissoluzione stessa dell'immagine, la sua liquefazione in una sorta di magma coloristico che dà vita a una realtà potenziata dell'essere: questa si manifesta attraverso le facoltà espressive immediate e asemantiche di una forma-colore, non definita e indefinibile, colta nel suo divenire. La scrittura si apre a una singolare simultaneità della visione e all'immanenza della fruizione estetica inscenata introiettando l'immagine cancellata, facendo esplodere dalla sua dissoluzione la potenzialità inesauribile delle sue forze primarie.

Sul piano psichico la contemplazione delle opere, che solo verso la fine del testo si rivelano di van Gogh, anche se prima ne era stato fornito un indizio nell'elencazione dei motivi, provoca una trasformazione, un potenziamento della percezione di sé, un accrescimento e una sorta di ampliamento della stessa sfera percettiva, determinata da quella «heimliche bildende Kraft» che si accende nel momento della fruizione. L'interesse di Hofmannsthal si concentra proprio sull'aspetto percettivo-cognitivo della fruizione estetica, inscenata dalla scrittura, fino a una *mise en abîme* del motivo della scrittura / visione attraverso l'immagine di Krishna. In tal senso è significativo ricordare la lettera di Husserl a Hofmannsthal (12.1.1907), in cui il filosofo accosta l'approccio fenomenologico alle modalità della visione artistica, evidenziando la vicinanza dei processi descritti da Hofmannsthal in *Der Dichter und diese Zeit* alla fenomenologia:

Das phänomenologische Schauen ist also nahe verwandt dem ästhetischen Schauen in "reiner Kunst"; nur freilich ist es nicht ein Schauen um ästhetisch zu genießen, vielmehr daraufhin wieder zu forschen, zu erkennen [...]. *Der Künstler*, der die Welt "beobachtet", um aus ihr für seine Zwecke Natur- und Menschen"kenntnis" zu gewinnen, verhält sich zu ihr ähnlich wie der *Phänomenologe*. Also: *nicht* als beobachtender Naturforscher und Psychologe, nicht als praktischer Menschenbeobachter, als ob er auf Natur- u. Menschenkunde ausginge. Ihm wird die Welt indem er sie betrachtet zum Phänomen, ihre Existenz ist ihm gleichgültig, genau so wie dem Philosophen (in der Ver-

⁶¹ Ivi, p. 169.

nunftkritik). Nur daß er nicht darauf ausgeht, wie diesem den "Sinn" des Weltphänomens zu ergründen und in Begriffe zu fassen, sondern es sich intuitiv zuzueignen, um daraus Fülle und Gebilde, Materialien für schöpferische ästhetische Gestaltungen zu sammeln.⁶²

Tornando al problema della visione nei *Briefe*, in prima istanza l'autore, mediante il doppio artificio retorico della propria incapacità a giudicare e intervenire nel dibattito del tempo sui processi della conoscenza («Wäre ich einer eurer gebildeten Menschen, wären mir eure Wissenschaften, die nichts sein können als wunderbare, alles sagende Sprachen, nicht eine verschlossene Welt, wäre ich nicht ein geistiger Krüppel [...]») e dell'ironia rispetto alla spiegazione scientifica dell'illuminazione di Krishna a lui riferita («Ein heftiger optischer Eindruck ohne allen höheren Inhalt»⁶³) fa piazza pulita della logica dei concetti e del pensiero scienziato, ribadendo l'impossibilità, mediante tali strumenti, di comprendere ed esprimere fino in fondo la verità della conoscenza. Non a caso Hofmannsthal ricorre a un verbo singolare in tale contesto: «hinüberfließen», uno scorrere oltre. Uno scorrere oltre del linguaggio: «besäße ich eine Sprache, in die innere wortlose Gewißheiten hinüberzuzufließen vermöchten!»⁶⁴. Il linguaggio di cui scrive Hofmannsthal non è mero strumento comunicativo, ma ha una precipua valenza conoscitiva, scaturente da una sua partecipazione all'essenza delle cose, come era nella filosofia romantica, da cui esso deriva, heideggerianamente, la proprietà di fondare il senso. Si tratta di una sorta di esperienza totalizzante dell'io, coinvolto in un unico atto di rivelazione e semiosi nell'artificio artistico di secondo grado del segno. Un'esperienza ontofantica e poetica. Il sincretismo di tali atti si fonda sulla compresenza di due elementi di segno antitetico. Il primo è di natura percettiva, si tratta della visione («ein Schauen») che, con suggestivo chiasma non procede dall'io, ma si impone sull'io, promanando dal mondo esterno: «ein Schauen ist es, nichts weiter, und jetzt zum ersten Male trifft es mich [...]»⁶⁵. Il secondo è il potere conoscitivo conferito dall'esperienza estetica, dalla presentificazione del senso segreto delle cose nell'atto della loro percezione a partire dalla loro qualità coloristica: il colore derealizzandole, le

⁶² La lettera che segue un incontro fra Husserl e Hofmannsthal avvenuto a Göttingen nell'autunno 1906 è riportata da Rudolf Hirsch nel suo studio dal titolo *Edmund Husserl und Hugo von Hofmannsthal*, in Carl Joachim Friedrich, Benno Reifenberg, *Sprache und Politik. Dolf Sternberger zum 70. Geburtstag*, Heidelberg, Schneider, 1968, pp. 108-115, qui p. 113.

⁶³ Hugo von Hofmannsthal, *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 172.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

trasforma in segni costituiti dal materiale informe e cangiante che viene attribuito loro da una visione che restituisce lo sguardo delle cose sul soggetto a partire dalla cancellazione dell'immagine proiettata sulla retina, in una dissoluzione dei contorni, in una fluttuazione dinamica della visione, in una cancellazione di ogni consistenza e definizione. Il mondo ridotto a impressione visiva, quell'impressione visiva cangiante e mutevole, influenzata da mille fattori atmosferici e luministici, come avevano insegnato gli impressionisti, e da altrettanti fattori psichici, secondo l'empiriocriticismo di Mach, "liquefatto" in una massa coloristica, essa stessa dinamica e inafferrabile se non mediante immagini in grado di rendere conto dei suoi svariati processi di trasformazione, rivela il proprio mistero, «ihr wortloses, abgründtiefes Geheimnis». E questo evento epifanico non si verifica nella passività del soggetto percipiente, ma presuppone, dopo l'azione su lui svolta dalla "visione" che proviene dalle cose, un atto soggettivo di decifrazione, che si iscrive nella corporeità potenziata dalla percezione estetica: «ist die Kraft nicht in mir, fühle ich sie nicht in meiner Brust als ein Schwellen, eine Fülle, eine fremde, erhabene, entzückende Gegenwart, bei mir, in mir, an der Stelle, wo das Blut kommt und geht?»⁶⁶. Il dato rilevante è che nell'esperienza del «ganz Anderes» auspicata da Hofmannsthal, ed enunciata dal protagonista dei *Briefe*, è data l'abolizione della frattura fra il momento della visione e il momento della poiesi, in una esperienza totalizzante innescata proprio dal colore come tramite dell'essenza, come manifestazione del mistero e presentificazione di esso nell'immagine percipita. Questa determina l'immediato slittamento dell'atto percettivo in quello poetico di una immagine vivificante per l'essere, immagine che nella sua inafferrabilità, esiste nella psiche dell'artista e si fa poiesi nel momento in cui questi riesce a restituirla nella sua liquidità, nella sua evanescenza e fluttuazione, nel suo dinamico divenire. Solo in tal senso lo scrittore / protagonista non rimane prigioniero di quella trappola linguistica, che, alla stregua del dramma della parola inscenato dal precedente *Ein Brief*, incatena la parola nell'univocità di un segno troppo definito per dire la molteplicità e quel principio di trasformazione che è distintivo di ogni autentica esperienza estetica:

[...] So geht's mir mit der Sprache: ich kann mich nicht festketten an eine ihrer Wellen, daß es mich trüge, unter mir geht's dahin und läßt mich auf dem gleichen Fleck.⁶⁷

⁶⁶ Ivi, pp. 172-173.

⁶⁷ Ivi, p. 172.

Tramite dell'esperienza "inaudita" che segue è un'ulteriore immagine acquorea, l'immagine dinamica e cangiante della distesa marina in tempesta con il suo colore imprecisato e imprecisabile, determinato di volta in volta da una molteplicità di fattori:

Diese Farbe, die ein Grau war und ein fahles Braun und eine Finsternis und ein Schaum, in der ein Abgrund war und ein Dahinstürzen, ein Tod und ein Leben, ein Grausen und eine Wollust – warum wühlte sich hier vor meinen schauenden Augen, vor meiner entzückenden Brust mein ganzes Leben mir entgegen, Vergangenheit, Zukunft, aufschäumend in unerschöpflicher Gegenwart, und warum war dieser ungeheure Augenblick, dies heilige Genießen meiner selbst und zugleich der Welt, die sich mir auftat, als wäre die Brust ihr aufgegangen, warum war dies Doppelte, dies Verschlungene, dies Außen und Innen, dies ineinanderschlagende Du an mein Schauen geknüpft?⁶⁸

Nella visione si palesa il segno di una realtà che rivela il suo segreto nel campo di tensione energetico innescato dagli opposti, dai contrasti che pervadono il mondo esterno, fino a determinare una paradossale unificazione di io e mondo, soggetto e oggetto. Ciò costituisce la *climax* del processo della visione totalizzante che balugina in quelle immagini dell'acqua affidate alla compresenza di colori che inscenano, nella *performance* messa in atto dalla parola, la dinamica della vita naturale e quella della psiche, essa stessa cangiante e inafferrabile, che schiuma e si agita come la superficie increspata del mare, con cui è messa in rapporto per via dell'uso di verbi afferenti alla stessa area semantica, come lo «Schwellen» dell'animo nella «erhabene, entzückende Gegenwart», che anticipa «die Farbe der aufschäumenden Wellen», «die wandelnde Welle, die sich [...] herwälzte» «aufschäumend in unerschöpflicher Gegenwart»⁶⁹. Il colore, come si è visto, consente di entrare in rapporto con l'essenza del reale, mediante l'occhio che lo percepisce, la cui centralità nei processi percettivi e artistici era stata sottolineata da Nietzsche:

Bilder in menschlichen Augen! Das beherrscht alles menschliche Wesen: vom *Auge* aus! Subjekt! das *Ohr* hört den Klang! Eine ganz andere wunderbare Conception derselben Welt. Auf der *Ungenanigkeit* des *Sehens* beruht die *Kunst*.⁷⁰

⁶⁸ Ivi, p. 173.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872 bis Ende 1874* (1978), KG III.4, p. 28.

Ecco che questo stralcio nietzscheano, che riletto attraverso la prospettiva della neurofisiologia odierna, evidenzia come le difficoltà di riconoscimento del cervello attivino la forza immaginativa, ci aiuta a comprendere le peculiarità della visione dei *Briefe*: si tratta di una visione parziale e sfocata del reale – l'imprecisione della vista di cui scrive Nietzsche – che muove da una lacuna, quella del contorno e della forma definita, sollecitando in tal modo una reazione emotiva e psichica che si riassume nella manifestazione epifanica dell'essere. Ma tale visione avviene solo nel momento in cui si fa poiesi in un segno in grado di far emergere l'invisibile del reale nella visibilità di astratte forme-colori, immagini in divenire, la cui *enargeia*, proprio poiché private del loro nesso con la realtà fattuale, diviene tramite di presentificazione dell'essere, in un suo trasferimento dal mondo fenomenico a quello artistico per via della mediazione «allomatica» operata dalla peculiare modalità della visione. L'occhio che sfoca l'oggetto della visione, la vista imprecisa, sottraendo alle cose la loro definizione, restituisce loro il segreto, la rete invisibile di nessi e relazioni, di compresenza degli opposti, di collisione dei contrari. Tutto ciò accade in virtù di una semiosi che introietta la percezione, nell'astrazione di un segno-colore, di un segno-forma in movimento, di un segno in grado di rendere precipuamente la realtà emotiva e psichica del soggetto in immagini della sua percezione estatica dell'istante illuminato e illuminante: qui l'essere si rivela sul piano di figure mentali mediante la componente coloristica e dinamica che rivive nella scrittura. La scrittura si rivela in grado di accogliere l'imprecisione della visione, la soggettività e l'oggettività, il principio individuale e la totalità, in un gioco⁷¹ dei contrasti che è gioco di colori e forme prive di valenze semantiche codificate, come l'immagine dell'amorfo per eccellenza, le onde del mare che definiscono «die Höhle aus dem Wasser», quella caverna fatta di nulla, e inesistente nel reale, che è il luogo-non luogo in cui si addensa e si rivela il mistero del mondo e della vita individuale, «nicht nur die ganze Welt, sondern auch mein ganzes Leben».

Il colore è, come Hofmannsthal stesso afferma nel passo successivo, «Zeichen» («wo ich nur die Zeichen anstaune») della manifestazione dell'essere (la luce), che, nella *performance* coloristica inscenata dalla scrittura, diviene presentificazione dell'essere:

Venezianische Bilder. Diese Idee: daß die Farben an sich nichts sind

⁷¹ Sul legame fra gioco, immagine, e dinamismo dei contrari, presente nel pensiero fenomenologico si veda Raphael Celis, *La mondanité du jeu et de l'image selon Eugen Fink*, «Revue philosophique de Louvain», LXXVI (1978), pp. 54-66.

sondern nur Medien für die Offenbarung des *durchgehenden* Lichtes.
(So auch die Menschen nichts *in se*).⁷²

La scrittura riesce a dire l'inesprimibile, a far emergere l'invisibile nel momento in cui essa inscena l'atto della visione in tutte le sue componenti, in primo luogo quelle psichiche ed emotive, mediante immagini capaci di rendere, nella loro natura indefinita, gli strati più ignoti, sconosciuti della psiche, quelli dove il pensiero non può penetrare e che si manifestano nelle anamorfose, nelle trasformazioni che l'oggetto visto subisce nell'atto della visione, atto filtrato dalle emozioni che recano poi, nella scrittura, il segno dell'immenso, dell'abissale, del tormento e della morte che il soggetto non potrebbe mai verbalizzare senza venirne annientato:

[...] wenn alles zusammengebrochen ist um dich und das Fürchterliche nirgends war ungeschehen zu machen – schlang sich da nicht aus dem Innersten des Erlebnisses die umarmende Welle und zog dich hinein, und du fandest dich einsam und dir selber unverlierbar, groß und wie gelöst an allen Sinnen, namenlos, und lächelnd glücklich?⁷³

La semiosi dell'indistinto, dello sfocato e dell'amorfo, la semiosi dell'imprecisione della visione, dell'immagine sfuggente ed effimera, sottrae al reale consistenza, all'io definizione, al loro rapporto chiarezza e univocità. Ma proprio tramite ciò riesce a rendere l'istante indicibile della rivelazione, del contatto magico fra reale e irreali, fra io e mondo, in cui, secondo l'estetica del sublime, variata nei termini della lacerazione e della crisi novecentesca, lo smarrimento dell'io, la percezione dell'abisso e dell'orrore si capovolgono in uno smemorante istante di pienezza e di rivelazione di senso nel sentimento di appartenenza dell'io al tutto:

Warum sollte nicht die stumme werbende Natur, die nichts ist als gelebtes Leben und Leben, das wieder gelebt sein will, ungeduldig der kalten Blicke, mit denen du sie triffst, dich zu seltenen Stunden in sich hineinziehen und dir zeigen, daß auch sie in ihren Tiefen die heiligen Grotten hat, in denen du mit dir selber eins sein kannst, der draußen sich selber entfremdet war?⁷⁴

Nel breve episodio dell'illuminazione di Krishna⁷⁵, l'immagine della *mise*

⁷² Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1895*, RA III, p. 409.

⁷³ Id., *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 174.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ L'episodio è tratto dalla monografia di Friedrich Max Müller, *Rāmakrishna. His life and sayings*, London, Longmans, Green and Co., 1901, presente nella biblioteca hofmannsthaliana.

en abîme del motivo della visione – vediamo Krishna che guarda mentre il suo occhio percepisce l'immagine da cui scaturisce la sua illuminazione – veicola essa stessa il processo della “scrittura della visione”: la scrittura dell'istante epifanico, la scrittura della rivelazione dell'essere che si fa manifestazione di senso al di là di ogni sistema codificato, in un segno dell'imprecisione della visione, segno dell'immaginazione fantastica, in cui la derealizzazione della visione fisiologica diviene presupposto per una scrittura di immagini che, come quelle della fantasia, convivono nella loro molteplicità, sfumando l'una dell'altra, divenendo segni astratti di una impressione della visione:

Er [Krishna] [...] hob den Blick gegen den Himmel und sah einen Zug weißer Reiher in großer Höhe quer über den Himmel gehen: und nichts als dies, nichts als das Weiß der lebendigen Flügelschlagenden unter dem blauen Himmel, nichts als diese zwei Farben gegeneinander, dies ewig Unnennbare, drang in diesem Augenblick in seine Seele, daß er zusammenfiel wie tot, und als er wieder aufstand, war es nicht mehr dasselbe, der hingestürzt war.⁷⁶

Una scrittura fatta di un cangiante movimento di colori, dello scambio energetico fra i colori, di per sé matericamente inesistenti, ma non per questo meno reali, del cielo e del movimento di ali in volo. Una scrittura in cui la trasformazione fantastica del reale nella percezione emotiva della visione diviene segno astratto da cui irrompe l'invisibile, colto nell'esperienza indicibile dell'epifania.

È questa la scrittura, sembra voler dimostrare Hofmannsthal attraverso la sua rappresentazione dall'interno, che consente di portare alla superficie di un segno indistinto e dai valori liquidi e sfumati, la semiosi «ohne Schranken» del simbolo⁷⁷, con i suoi movimenti e le sue dinamiche, attraverso cui emerge il misterioso e, in fin dei conti insondabile potere della creazione, nei *Briefe* mostrato nel suo agire poetico:

Das Schöpferische ist eine dämonische Kraft. Wir sind ihrer versichert, ohne daß sie immer bei uns wäre. Ist sie bei uns, dann ist auch Mut und eine magische Unbesiegbarkeit. Jeder hat um sich eine

⁷⁶ Id., *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 174.

⁷⁷ L'atto simbolico è riconducibile, negli studi di Robert Vischer, all'esperienza della visione di cui si è detto e all'abolizione di distinzione fra soggetto e oggetto. Vischer fa coincidere i tre processi inscenati da Hofmannsthal nei *Briefe*: «symbolisierende [...] Tätigkeit», «merkwürdige Verschmelzung von Subjekt und Objekt», «Drang zur Vereinigung mit der Welt». Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, in *op. cit.*, p. 27.

schöpferische Kraft als eine Atmosphäre. Sie löst alles Dunkle auf, läßt nichts Starres bestehen, anerkennt keine Grenzen. Vermöge des Schöpferischen ergibt sich jede Hemmung als ein lösbares Geheimnis. Mit seiner Atmosphäre ist das Ich ohne Schranken.⁷⁸

La scrittura dei rapporti indefiniti e dinamici, delle relazioni e corrispondenze sempre cangianti e mutevoli, è scrittura della circolarità, che sospende la linearità del codice verbale, in una struttura rizomatica che consente la contemporanea presenza del diseguale:

Hofmannsthals "gesuchte Form" ist "der Kreis", nicht die "ins unendliche fortasende Linie" [...] Sein ganzes Denken ist bestimmt von der Idee der "rhythmischen Wiederkehr", der "Idee des Zirkularen" [...] ⁷⁹

Ed è anche scrittura del destino, scrittura che muta e fa mutare la psiche dell'uomo moderno, il cui destino non più dominato da forze esteriori, è inscritto nelle lettere, esse stesse mutevoli e cangianti, della sua interiorità, in quel repentino capovolgimento fra dentro e fuori che si innescava nella visione dall'interno, in cui, in una semiosi alogica, si trasmette, come accade allo stupito viaggiatore, quel «Geheimnis zwischen meinem Schicksal, den Bildern und mir»⁸⁰. L'esperienza estetico-estatica della visione, che nei termini della logica può venire riassunta tramite il *tòpos* della sua indicibilità («etwas so Unfaßliches in Worte bingen, etwas so Plötzliches, so Starkes, so Unzerlegbares»), cancella, annulla, la presenza del «gräßlichen Schlund, gähendes Nichts»⁸¹, ricoprendola con la forza del colore, «ein Mächtiges, das ich nicht kenne»⁸². Il colore restituisce consistenza ontologica alle parvenze stravolte delle cose, determinando quel potenziamento dell'io nell'istante epifanico, quando esso viene travolto dalla «umarmende Welle»⁸³ che si leva «aus dem Innersten des Erlebnisses» e viene condotto in un non-luogo in cui, come per un effetto catartico, l'individuo, che ha smarrito se stesso, si ritrova «einsam und dir selbst unverlierbar, groß und wie gelöst an allen Sinnen, namenlos und lächelnd glücklich».

⁷⁸ Id., *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1909*, RA III, p. 498.

⁷⁹ Carlpeter Braegger, *Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst*, Bern, München, Francke, 1979, p. 81.

⁸⁰ Id., *Die Briefe des Zurückgekehrten*, SW XXXI, EGB, p. 169.

⁸¹ Ivi, p. 170.

⁸² Ivi, p. 171.

⁸³ Ivi, p. 174.

E questo non-luogo dell'anima è a un tempo il non-luogo in cui si rinnova l'atto creativo, per cui dal movimento ondoso (ancora una volta un'immagine acquorea) di un materiale indistinto emerge la figurazione: «in mir lag etwas, ein Gewoge, ein Chaos, ein Ungeborenes, und daraus konnten Figuren aufsteigen [...]»⁸⁴.

⁸⁴ Ivi, p. 155.

Marina Rauchenbacher
(Wien)

*Vom «verstohlenen und beunruhigten Blick»
Zu Bildlichkeit und Bildender Kunst in Leo Perutz' Texten
"St. Petri-Schnee" und "Der Judas des Leonardo"*

Vorbemerkung

Künstlerfiguren und bildkünstlerische Werke nehmen in Leo Perutz' Texten zentrale Funktionen ein: Hinzuweisen ist etwa auf die Figur des Giovansimone Chigi in dem Roman "Der Meister des Jüngsten Tages" (1923) oder auf Lorenzo Bardi in der Novelle "Der Tod des Messer Lorenzo Bardi" (1907). In "Nachts unter der steinernen Brücke" (1953) ist nicht nur die Kunstsammlung Rudolf II. vielfach erwähnt, sondern Bildlichkeit wird allgemein zum Thema. Eine Schlüsselfunktion übernimmt dabei das Ecce-Homo, das der Rabbi Loew auf die Mauer einer Ruine projiziert¹:

Es war ein «Ecce-homo». Aber es war nicht der Heiland, nicht der Gottessohn, auch nicht der Sohn des Zimmermanns, der aus dem galiläischen Gebirge in die heilige Stadt gekommen war, um das Volk zu lehren und für seine Lehre den Tod zu erleiden, – nein, es war ein «Ecce-homo» von anderer Art. Doch solche Erhabenheit lag in seinen Zügen, so erschütternd war das Leiden, das aus seinem Antlitz sprach, daß der Baron mit seinem steinernem [sic!] Herzen von einem Blitzschlag des Selbsterkennens getroffen wurde und als erster in die Knie sank.²

Durch das Bild, durch den bildlichen Ausdruck des Leidens, ist es

¹ Vgl. dazu vor allem die Analysen von Michael Mandelartz: *Poetik und Historik, Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz*, Niemeyer 1992, bes. S. 109-114/145-164; Ders.: Kunst als Instrument der Erkenntnis, Zur Poetik des Spätwerks von Leo Perutz. In: Brigitte Forster/Hans-Harald Müller (Hg.), *Leo Perutz, Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen, Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*, Wien 2002, S. 190-210, S. 199-203.

² Leo Perutz: *Nachts unter der steinernen Brücke*, Frankfurt a. M. 1953, S. 57.

möglich, den Baron davon abzuhalten, den Grafen Collalto zu Tode zu quälen. Verdeutlicht wird so die *Macht des Bildes*. Erst das Sichtbare beweist genug Eindrücklichkeit, um eine tiefere Erkenntnis zu bewirken: Worte – so die selbstreflexive Wendung des Textes – vermögen es nicht. Daneben wird in dem Kapitel “Der Maler Brabanzio” eine spezifische Künstlerfigur entworfen, wie sie auch im “Judas des Leonardo” zu erkennen ist: Brabanzio steht abseits des geregelten Lebens, ist ein Freigeist. Das Künstlersein drückt sich weniger in den Kunstwerken, als vielmehr in der spezifischen Lebens- und Arbeitsweise aus. In dem Text “Der Bruder des Leonardo” (1908) heißt es schließlich sogar: «Kunstschaffen» sei «nur eine Begleiterscheinung des “Künstler sein”», «Kunstwerke, nur unwesentliche Symptome, die auch ausbleiben können [...]»³.

Das Titelzitat vom «verstohlenen und beunruhigten Blick» stammt aus dem Roman “St. Petri-Schnee” (1933) und benennt die Irritation des Protagonisten, Amberg, angesichts eines Marmorreliefs. *Verstohlen* und *beunruhigt* betrachten allerdings auch die Figuren im “Judas des Leonardo” das “Abendmahl” Leonardo da Vincis (Abb. 1). In beiden Romanen wird jeweils eine der Figuren mit einem Bild identifiziert. Diese Strategien der medialen Verschränkungen, in deren Zuge Bilderinnerungen aktualisiert bzw. Bilder konstruiert werden, thematisieren implizit auch den ästhetischen Prozess selbst und verdeutlichen poetologische Probleme.



Abb. 1 - Leonardo da Vinci - Das Abendmahl

³ Leo Perutz: Der Bruder des Leonardo. In: L. P.: *Mainacht in Wien, Romanfragmente, Kleine Erzählprosa, Feuilletons, Aus dem Nachlaß*, Wien 1996, S. 122-128, S. 125.

“Der Judas des Leonardo”

Die Krux des Bezuges

1959 erschien postum bei Zsolnay ein Roman von Leo Perutz mit dem Titel “Der Judas des Leonardo”, herausgegeben von Alexander Lernet-Holenia⁴. Bereits Ernst Stein wies in seiner Rezension darauf hin, dass der Roman «ursprünglich (und besser) “*Der Judas des Abendmahls*”⁵ hätte heißen sollen⁶. Abgesehen von der editorischen Problematik ist für das Verständnis und die Diskussion des Romans vor allem von Relevanz, dass die beiden Titel das Augenmerk des Lesers in gänzlich verschiedene Richtungen lenken. Der Titel, als zentraler Paratext (im Sinne Genettes)⁷, erzeugt eine bestimmte Erwartung an den Text.

Der Titel “Der Judas des Abendmahls” verweist zuerst auf die biblische Figur des Judas, durch die Präzisierung mittels des Genitivattributs «des Abendmahls» wird deutlich, dass es sich um einen Judas *in* oder *auf* einem Abendmahl handeln muss. Die Leserin/der Leser ist mit großer Wahrscheinlichkeit aufgrund ihrer/seiner Partizipation am *kulturellen Gedächtnis* in der Lage, das Abendmahl, das Secco-Gemälde Leonardo da Vincis, zu assoziieren⁸. Im Blickpunkt steht damit ein Artefakt.

Der Titel “Der Judas des Leonardo” hingegen lenkt das Augenmerk der Leserin/des Lesers nicht auf ein Artefakt, sondern auf den Künstler: Leonardo da Vinci. Die Metonymie dieses Titels setzt den Künstler für sein Kunstwerk und fingiert damit einen Einbezug der historischen Person Leonardo da Vinci: Entworfen wird sowohl eine Beziehung zwischen Maler und Objekt, als auch zwischen der historischen Person Leonardo da Vinci und der biblischen Figur des Judas. Ignoriert wird dabei freilich, dass es den *Judas des Leonardo* nur aufgrund des Gemäldes gibt.

⁴ Vgl. dazu Alexander Lernet-Holenia: Nachbemerkung. In: Leo Perutz: *Der Judas des Leonardo*, Hamburg/Wien 1959, S. 231.

⁵ Ernst Stein: *Alte Schubladen verschiedenen Inhalts, Zwei österreichische Erzähler: Heimito von Doderer u. Leo Perutz*. In: Die Zeit 14 (1959), 44, S. 9; zit. nach: *Leo Perutz 1882-1957, Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*, Ausstellung und Katalog: Hans-Harald Müller und Brita Eckert, Wien/Darmstadt 1989, S. 407ff., S. 409.

⁶ Vgl. auch: Hans-Harald Müller: Nachwort. In: Leo Perutz: *Der Judas des Leonardo*, Hg. und mit einem Nachwort von Hans-Harald Müller, Wien/Darmstadt 1988, S. 207-229, S. 229.

⁷ Vgl. Gérard Genette: *Paratexte, Das Buch vom Beiverk des Buches* [*Seuils*, 1987], Mit einem Vorwort von Harald Weinrich, Übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 2001.

⁸ In jüngster Zeit hat vor allem Dan Browns Bestseller “The da Vinci Code” (2003) zu einer Popularisierung dieses Gemäldes geführt.

Das Spannungsfeld zwischen den beiden Titeln erleichtert allerdings das Verständnis der Romankonstruktion: Im Text wird nämlich vorgegeben, dass es das Gemälde noch gar nicht gibt. So wird Leonardo da Vinci auf die Suche nach *seinem* Judas geschickt, den er erst malen wird. Die *Krux des Bezuges* zeigt sich damit nicht nur auf der Ebene Titel-Text, sondern auch auf der Ebene Text-Bild. Denn der Text kann nur vorgeben, dass das Bild noch nicht existiert bzw. erst entsteht, *weil* es existiert. Damit kann Perutz' Text zur Diskussion eines vieldiskutierten Problems der Intermedialitätsforschung herangezogen werden: Wenn Sprache, in welcher Form auch immer, Bezug auf ein *reales* Bild nimmt, dann wird immer ein neues Bild erschrieben. Somit wird aber schon dadurch, dass vom Bezug eines Textes auf ein Bild gesprochen wird, ein eindimensionales Verhältnis imaginiert, das in dieser Form nicht vorhanden sein kann. Zudem wird gerade in Perutz' Text deutlich, dass jedes Bild in einem Feld von Diskursen steht, die das Bild erst *lesbar* machen⁹.

Ein Leonardo und sein Judas

Die Topoi der Leonardo da Vinci-Rezeption fließen deutlich erkennbar in den Roman ein: Er sei in sich gekehrt, vollende seine Werke nicht, sammle eine Schar von Anhängern um sich¹⁰. Die Geschichte von der Suche Leonardo da Vincis nach einem Vorbild für die Judasfigur seines Gemäldes wird in Giorgio Vasaris "Leben des Malers und Bildhauers Leonardo da Vinci aus Florenz" ausgeführt¹¹. Vasari schreibt in der zweiten Version seiner "Lebensläufe der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister" (1568) mit Bezug auf eine Erzählung Giraldi Centhios über die Entstehung des "Abendmahls"¹². Der Prior des Klosters Santa Maria delle Grazie habe sich beim Herzog Ludovico Sforza, Il Moro genannt, darüber beschwert, dass Leonardo da Vinci das Gemälde nicht schnell genug fertig stelle. Der Künstler habe sich verteidigt, indem er erklärte, dass ihm «zwei Köpfe [fehlen]: der des Christus» und «der des Judas, der ihm noch Sorge bereite, denn er könne sich keine Form für das Gesicht desje-

⁹ Vgl. zur *Lesbarkeit* von Bildern: Mieke Bal: *Reading Rembrandt – Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991.

¹⁰ Kolportiert werden diese Topoi etwa auch durch eine der zentralen kunstgeschichtlichen Quellen für die erste Hälfte des 20. Jhs. – Richard Muther: *Geschichte der Malerei*, Bd. I: Italien bis zu Ende der Renaissance, Leipzig 1909, S. 301ff., insbesondere aber durch Giorgio Vasari: *Leben des Malers und Bildhauers Leonardo da Vinci aus Florenz*. In: Marianne Schneider (Hg.), *Leonardo da Vinci, Eine Biographie in Zeugnissen, Selbstzeugnissen, Dokumenten und Bildern*, München 2002, S. 11-27.

¹¹ Vgl. Müller, *Nachwort*, a. a. O., S. 213f.

¹² Vgl. Schneider, *Leonardo da Vinci*, a. a. O., S. 9.

nigen vorstellen, der, nachdem er so viele Wohltaten empfangen, von so wilder Geistesart sein könne, seinen Herrn und den Schöpfer der Welt zu verraten. Nach diesem Kopf wolle er jedoch suchen»¹³. Mit genau dieser Geschichte wird "Der Judas des Leonardo" eröffnet:

«Und ich habe», fuhr Messer Leonardo unbeirrt fort, «dieses Werk in meinem Kopfe, unablässig daran arbeitend, so weit gefördert, daß ich Euch bald zufriedenstellen und denen, die nach mir kommen werden, zeigen könnte, was ich vermag – wenn ich nicht noch hinter einer Sache her wäre, dem Kopf jenes Apostels nämlich, der → [JL¹⁴ 15]

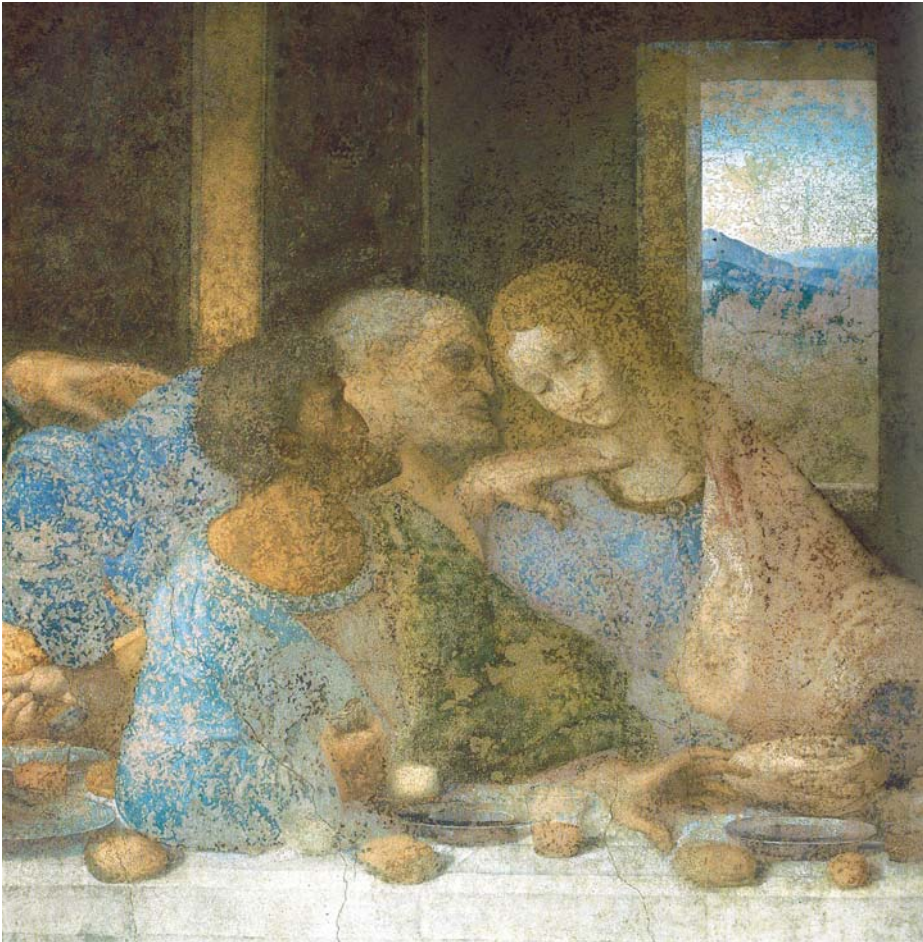


Abb. 2 - Leonardo da Vinci - Das Abendmahl (Detail).

¹³ Vasari, *Leben des Malers und Bildbauers Leonardo da Vinci aus Florenz*, a. a. O., S. 19.

¹⁴ JL = Leo Perutz: *Der Judas des Leonardo*, Hamburg/Wien 1959.

Der historische Leonardo da Vinci begann mit der Arbeit am “Abendmahl” 1494/95. Die Bestimmung des Auftraggebers ist nicht mehr eindeutig möglich – entweder handelt es sich um Sforza, von 1494 bis 1499 Herzog von Mailand, oder um den Prior des Klosters Santa Maria delle Grazie, in dessen (ehemaligen) Refektorium sich das “Abendmahl” befindet. Das gigantische Gemälde wurde 1498 fertig gestellt. Die Bestimmung der Figuren unterliegt – wie es die kunstgeschichtliche Literatur dokumentiert – verschiedenen Schwierigkeiten. An der Judasfigur besteht allerdings kein Zweifel: Er bildet gemeinsam mit Petrus und Johannes eine Dreiergruppe – sein zentrales Attribut, der Geldbeutel, ist deutlich erkennbar (Abb. 2).

Judas-Entwürfe

Die Judasfigur wird auf der inhaltlichen und der formalen Ebene des Romans vielfältig und durchaus paradox entworfen. Der Name *Judas* meint dabei die biblische Figur und ihre Diskurse, das Gemälde, die literarische Figur Behaim aus Perutz’ Roman und einen sich durch das Wechselspiel dieser Komponenten stets neu konstituierenden Komplex.

Die biblische Figur: Judas’ Verrat an Jesus wird durch die Evangelien überliefert. Die Frage danach, warum Judas Jesus verriet, stellt ein schwieriges theologisches Problem dar, das auch im “Judas des Leonardo” diskutiert wird¹⁵: Im Gespräch mit dem jungen Diener Girolamo findet Leonardo da Vinci folgende Erklärung:

«Er verriet ihn, als er erkannte, daß er ihn liebte», gab der Knabe zur Antwort. «Er sah voraus, daß er ihn allzusehr werde lieben müssen, und sein Stolz ließ es nicht zu.»

«Ja, dieser Stolz, der ihn Verrat an seiner eigenen Liebe üben ließ, das war die Sünde des Judas», sagte Messer Leonardo. [JL 21]

Damit wird bereits ein Vergleichsmoment für Judas-Behaim vorgegeben, denn auch Behaim, der schließlich Leonardo da Vinci als Vorbild für *seinen* Judas dient, wird seine Geliebte, Niccola, verraten, weil sein Stolz stärker als die Liebe ist. Judas ist eben nicht nur der, der Jesus aufgrund von Gier verraten hat¹⁶, wenngleich auch dieser Ansatz im Roman ausge-

¹⁵ Vgl. auch Hans-Harald Müller: *Die Bedeutung der Kunst und des Exils in Leo Perutz’ Roman Der Judas des Leonardo*. In: Jörg Thunecke (Hg.): *Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945*. Wuppertal 2006, S. 219-231.

¹⁶ So erklärt Behaim seinen Verrat an Niccola etwa folgendermaßen: «Gott steht auf meiner Seite, er hat mir diesen Weg gewiesen, als ich ihn anrief, er wird mir zu meinem Recht verhelfen» [JL 184].

führt wird: Für die Bewohner Mailands ist er etwa der «allerschlechtest[e] Mensch» [JL 22]. Es werden also bereits bei der Diskussion um die biblische Figur verschiedene Diskurse angerissen, die das komplexe Bild der Judas-Figur verdeutlichen.

Der gemalte Judas: Der Judas auf Leonardo da Vincis "Abendmahl" zeigt bildlich diese Figur¹⁷. Möglich ist die Interpretation als Judas allerdings nur, wenn die Betrachterin/der Betrachter weiß, wer Judas war resp. welche Bedeutung ihm zukommt, und wenn sie/er in der Lage ist, genau diese Figur als Judas zu identifizieren. Das fällt – wie schon angemerkt – insofern nicht schwer, als sein zentrales Attribut, der Geldbeutel, deutlich erkennbar ist.

Die literarische Figur Behaim: Behaims Charakterisierung als Judas benötigt in Perutz' Roman sowohl die Diskurse um die biblische Figur, als auch die optische Realisation durch das Bild. Das Gemälde ist dabei eine quasi-beglaubigende visuelle Schnittstelle der Diskurse. Behaim ist nicht zuletzt deswegen als Judas identifizierbar, weil er immer schon in ekphrasischer Manier als Judas des "Abendmahls" beschrieben wird, wobei insbesondere der Bart als Leitmotiv fungiert:

Er war ein ungewöhnlich schöner Mann um die Vierzig, hochgewachsen, mit lebhaft blickenden Augen und einem dunklen Bart, den er auf levantinische Art geschnitten trug. [JL 27]

[Z]ugleich warf er mit einem erstaunt fragenden Ausdruck in seinem Gesicht den Kopf ein wenig zurück, wie ein Mann, der geneigt ist, Erklärungen anzunehmen und unter Umständen Bekanntschaften zu machen. [JL 28]

Die Suche des fiktiven Leonardo da Vinci nach einem Vorbild für seinen Judas und die Verwendung der Figur des Gemäldes durch den Autor Perutz als Vorbild für Behaim, führen zu der Annahme, dass das *Schlechteste*, das *Schlimmste* nicht ohne ein visuelles Vor-Bild darstellbar ist. Auf diesen

¹⁷ Zu beachten ist dabei die außergewöhnliche Positionierung Judas': Er bildet gemeinsam mit Johannes und Petrus eine Dreiergruppe in enger Verflechtung und wird nicht – wie es der üblichen Ikonographie entspricht – räumlich isoliert. «Denn Petrus (abgesehen von seinem dicht hinter Judas' Rücken gewundenen, rechten Arm mit dem Messer) streckt seinen Kopf und greift mit seiner linken Hand eng zwischen die Köpfe des Judas und des Johannes hindurch. [...] Hier wirkt die Enge darum eher beklemmend. So gesehen, rettet die Geste des Petrus vor allzu großer Nähe der beiden Kontrastfiguren Judas und Johannes, trennt beide wie Licht und Finsternis: Petrus, dem nach Matth. 16, 19 die richterliche Macht, zu "binden" und zu "lösen" verliehen ist». Georg Eichholz: *Das Abendmahl Leonardo da Vincis, Eine systematische Bildmonographie*, München 1998, S. 277f. Vgl. auch Mandelartz, *Kunst als Instrument der Erkenntnis*, a. a. O., S. 192.

Topos wird aber im Roman selbst vom Erzähler mit einem Augenzwinkern verwiesen. Mehrmals nämlich begegnet Leonardo da Vinci seinem *zukünftigen* Judas und erkennt ihn nicht als solchen:

Aber Messer Leonardo, der mit seinen Gedanken bei dem Judas seines heiligen Abendmahls war, hatte keinen Blick für ihn. [JL 28].

Zum zweitenmal führte das Schicksal dem Messer Leonardo Joachim Behaim in den Weg, und auch diesmal wieder hielt Behaim seinen Geldbeutel in der festgeschlossenen Hand. Aber Messer Leonardos Gedanken waren bei dem Denkmal des verstorbenen Herzogs, den er zu Pferde sitzend dargestellt hatte. [JL 68f.]

Er wird Behaim erst als den *zukünftigen* Judas des “Abendmahls” erkennen, als ihm Mancino vom Verrat Behaims an Niccola erzählt, der genau seiner Interpretation des Verrats an Jesus durch Judas entspricht. Diese Täuschung wird analog im Aufbau des Romans ausgeführt: Denn die Geschichte vom Verrat Behaims an Niccola ist literarisch konstruiert durch einen Text, der auf ein Bild verweist, das allerdings nur deswegen die zentrale Referenzquelle darstellen kann, weil bereits die Geschichte zu diesem Bild bekannt ist.

Diese Schichtung und Identifizierung der Judasfiguren mündet schließlich tatsächlich in einer wechselseitigen Identifizierung, in der die vordergründige Dominanz des Visuellen ausgeführt wird: Es scheint – wie es Mandelartz in seinen Ausführungen zu Gadamer formuliert – eine «magische Identität von Bild und Abbild»¹⁸ zu herrschen. Als Behaim nämlich 1506, also acht Jahre nachdem er Mailand verlassen hat und acht Jahre nach der Fertigstellung des “Abendmahls” wieder nach Mailand zurückkehrt, wird von den Bewohnern der Stadt nicht die Judasfigur des “Abendmahls” als Behaim, sondern Behaim als die Judasfigur und damit als *der* Judas gesehen. So erklärt auch Niccola im letzten Satz des Romans: «“Glaub mir, ich hätte ihn nie geliebt, wenn ich gewußt hätte, daß er das Antlitz des Judas hat”» [JL 229].

“St. Petri-Schnee”

Konstruktionen eines Bildes – Verschränkung der Diskurse

In dem Roman “St. Petri-Schnee” (1933) ist das zentrale Bild nun im Gegensatz zum “Judas des Leonardo” nicht von Anfang an identifizierbar. Es ist gerade die Unbestimmbarkeit, die als Mittel des Spannungsaufbaus

¹⁸ Mandelartz, *Poetik und Historik*, a. a. O., S. 110.

eingesetzt wird. Der Protagonist, der Arzt Georg Friedrich Amberg, sieht das Bild im Schaufenster eines Antiquitätenladens:

Es war offenbar die Nachbildung eines mittelalterlichen Kunstwerkes und stellte einen Männerkopf dar, – einen Kopf mit kühnen, beinahe wilden und dennoch erhabenen Zügen. Die Mundwinkel zeigten jenes erstarrte Lächeln des Entrücktseins, das man auf allen gotischen Bildwerken findet. Doch ich wußte, dieses übermäßig lange, von Leidenschaften durchfurchte Gesicht mit der mächtigen, aber edel geformten Stirn sah ich nicht zum erstenmal. [SPS¹⁹ 39]

Angesichts des Bildes verspürt Amberg «eine kindische Angst» [SPS 40] und es ist zunächst unklar, warum er es nur mit einem «verstohlenen und beunruhigten Blick» [SPS 43] betrachten kann. In Morwede, jenem geheimnisvollen Ort, in dem er schließlich als Arzt arbeitet, lernt er einen Jungen mit dem Namen Federico kennen, den er als die Relieffigur zu erkennen glaubt: Erst angesichts Federicos ist Amberg imstande, das Relief zu identifizieren²⁰:

Als er [Federico] vorbei war, hatte ich nicht mehr sein knabenhaftes Gesicht vor Augen, sondern wieder jenes gotische Relief aus dem Trödelladen in Osnabrück, das mich nicht los ließ. Ich weiß nicht, wie es kam, aber plötzlich wußte ich, was ich so lange in meiner Erinnerung gesucht hatte: Woher ich diesen marmornen Kopf und sein entrücktes Lächeln kannte. Mit der Kraft eines Erlebnisses kam mir die Erkenntnis: Dieser Kopf war das Bruchstück einer schlechten Nachbildung jenes gewaltigen Reliefs aus dem Dom von Palermo, das den letzten Hohenstaufenkaiser in seiner Glorie als Cäsar und als Triumphator zeigt.» [SPS 183f.]

Evoziert wird durch diese Beschreibungen eine Herrscherikonographie, die nicht auf ein spezielles Kunstwerk ausgerichtet sein muss, sondern allgemein bleibt: «auf allen gotischen Bildwerken» [SPS 39]. Es wird an ein bestimmtes Bildrepertoire appelliert: Auch von Friedrich II. gibt es eine

¹⁹ SPS = Leo Perutz: *St. Petri-Schnee*, Berlin/Wien/Leipzig 1933.

²⁰ Trotz einer umfangreichen Bildrecherche war es nicht möglich, dieses Relief zu finden. Es handelt sich dabei um ein gravierendes rezeptionsästhetisches Problem, da es für die Form der Bild-Text-Beziehung durchaus ausschlaggebend ist, ob es sich um ein erfundenes oder um ein *reales* Kunstwerk handelt. Die Imagination eines erfundenen Kunstwerkes verbleibt auf der innerliterarischen Ebene, während der Appell an eine konkrete Bilderinnerung außerliterarische Erfahrungen des Rezipienten evoziert, die in Konkurrenz mit der sprachlichen Auseinandersetzung treten. – Ich danke Konstanze Fliedl für die Hilfestellungen bei diesem Thema.

Vielzahl typologischer Darstellungen mit entsprechender Körperhaltung und Mimik sowie den Herrscherinsignien – zu nennen ist etwa die bekannte Miniatur aus dem “Falkenbuch”. Wie beim “Judas des Leonardo” wird auch hier eine Romanfigur mit einer Bildfigur identifiziert, wird die Romanfigur durch eine Bildfigur beschreibbar. So stellt Amberg bereits bei der ersten Begegnung mit Federico fest: «Das Gesicht dieses Knaben war durch ein anderes Bild verdeckt» [SPS 42]. Und schließlich heißt es: «Dieser Knabe trug auf unerklärliche Weise die Züge jenes gotischen Marmorreliefs» [SPS 73f.]. Durch die Evokation dieses Herrscherbildes wird auch für die Leserin/den Leser Federico als Herrscher vorstellbar. Die wiederholte Betonung dessen, wie Federico zu *sehen* sei, legitimiert damit auch den Inhalt des Romans bzw. die Einbindung eines zentralen Diskurses um Friedrich II. Es handelt sich um die *Kyffhäuser-Sage*, benannt nach dem Bergrücken des Kyffhäuser, wo Friedrich II. auf den Tag seiner Rückkehr warten soll²¹. Perutz bedient sich einer Version dieser Geschichte, denn Federico ist – so zumindest den Angaben des Freiherrn von Malchin zufolge – ein direkter Nachfahre Friedrich II. Durch ein Rauschgift soll Federico an die Macht und der Gottesglaube wieder in die Welt gebracht werden.

Kunst und *Wirklichkeit*

Der Bezug auf das Relief erhält am Ende des Romans noch einmal eine Wendung, die an die Auseinandersetzungen mit intermedialen Prozessen in Texten Heinrich Manns erinnert. In Manns Novelle “Pippo Spano” (1905) wird Andrea del Castagnos Gemäldefresko des *Condottiere Philippus Hispanus* (~ 1450) zur Projektionsfläche des Protagonisten Mario Malvolto. Für Malvolto verlebendigt sich das Gemälde, droht der Condottiere aus dem Bild herauszutreten. In seiner Novelle “Die Gemme” (1897) wird die Figur Gemma durch den Bezug auf ein Kunstwerk Benvenuto Cellinis stilisiert und identifiziert. Vor allem in “Pippo Spano” aber wird durch das *Kunstzitat*²² eine Kritik an der *Verwechslung* von Kunst und Leben deutlich.

In “St. Petri-Schnee” erhält die Identifikation Federicos mit der Herrscherfigur Friedrich II. ebenfalls eine kritisch-ironische Wendung, wodurch der Stellenwert des Kunstwerkes für den Roman hinterfragt wird.

²¹ Vgl. Bruno Gloger: *Kaiser, Gott und Teufel, Friedrich II. von Hohenstaufen in Geschichte und Sage*, Berlin 1970, S. 225-236.

²² Vgl. zu diesem Begriff Heide Eilert: *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991.

Als der Plan Malchins gescheitert ist, Federico als (vermeintlich potentieller) Nachfolger Friedrich II. also nicht an die Macht und der Gottesglaube nicht zurück in Welt gebracht werden konnte, sieht Amberg Federico als Kunstwerk:

Und so sah ich den Knaben zum letztenmal, so habe ich sein Bild im Gedächtnis behalten: Wie er dastand, die Hände vor der Brust auf das riesige Stauferschwert gestützt, furchtlos und unbeweglich, – wie ein steinernes Denkmal seines großen Ahnherrn, so stand er da. [SPS 279]

Federico wird zum Bild dieses Herrschers, ist in der Erinnerung Ambergs ein Artefakt – «so habe ich sein Bild im Gedächtnis behalten». Der Ausdruck *Bild* meint dabei sowohl die Vorstellung, die sich Amberg von Federico macht, als auch konkrete Bildreferenzen, die durch den neuerlichen Einsatz der Herrscherikonographie beschworen werden. «[U]nbeweglich» kann nicht nur als Pose des Herrschers verstanden werden, sondern durchaus auch als *erstarrt*, was durch den Vergleich mit dem «steinernen[n] Denkmal» gestützt wird. Ein Denkmal überdauert zwar die Zeiten und imaginiert eine stete Anwesenheit des Gewürdigten, ist aber nur noch Objekt der Betrachtung, also passiv. Diese *Sicht* auf die Figur Federico stützt auch das zentrale Unsicherheitsmoment des Romans. Es bleibt nämlich offen, ob Amberg tatsächlich in Morwede war und diese unreal anmutende Geschichte erlebt hat, oder ob es sich lediglich um einen Traum handelt. Insbesondere in der Rahmenhandlung wird durchwegs mit dieser Unsicherheit gespielt. So erklärt Amberg im Krankenbett liegend etwa:

In diesem Augenblick hatte ich plötzlich das Gefühl des «déjà vu», die Empfindung, als hätte ich dies alles – das Bett, das Krankenzimmer, die Pflegerin – schon einmal erlebt. Natürlich war auch das eine Täuschung, aber die Wirklichkeit, die hinter dieser Empfindung lag, war nicht weniger sonderbar. Ich hatte, dessen entsann ich mich jetzt, in dem westfälischen Dorf, in dem ich Arzt gewesen bin, wiederholt eine Art zweiten Gesichts gehabt, ich hatte den Zustand, in dem ich mich jetzt befand, in manchen Augenblicken hellseherisch vorausempfunden. Das ist die Wahrheit, ich kann sie beschwören [...]. [SPS 15]

So wird auch der Status des Reliefs von Anfang an mit dem Traum verbunden: «Ich wußte, daß mich diese gewaltigen Züge nicht loslassen, daß sie mich bis in meine Träume verfolgen würden. Ich hatte plötzlich eine kindische Angst vor diesem Bild, ich wollte es nicht länger mehr sehen und wandte mich ab» [SPS 39f.].

Bibliographie

Primärliteratur

- Mann, Heinrich: *Werkauswahl in zehn Bänden*, Düsseldorf 1976
Die Gemme, Bd. 6, S. 40-63
Pippo Spano, Bd. 6, S. 287-330.
- Perutz, Leo: *Mainacht in Wien, Romanfragmente, Kleine Erzählprosa, Feuilletons, Aus dem Nachlaß*, Wien 1996
Der Bruder des Leonardo, S. 122-128
Der Tod des Messer Lorenzo Bardi, S. 115-121.
- Perutz, Leo: *Der Judas des Leonardo*, Hamburg/Wien 1959.
- Perutz, Leo: *Der Meister des Jüngsten Tages*, München 1923.
- Perutz, Leo: *Nachts unter der steinernen Brücke*, Frankfurt a. M. 1953.
- Perutz, Leo: *St. Petri-Schnee*, Berlin/Wien/Leipzig 1933.

Sekundärliteratur und Quellen

- Bal, Mieke: *Reading Rembrandt – Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991.
- Eichholz, Georg: *Das Abendmahl Leonardo da Vincis, Eine systematische Bildmonographie*, München 1998.
- Eilert, Heide: *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, Studien zur Literatur um 1900*, Stuttgart 1991.
- Genette, Gérard: *Paratexte, Das Buch vom Beiwerk des Buches* [Seuils, 1987], Mit einem Vorwort von Harald Weinrich, Übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 2001.
- Gloger, Bruno: *Kaiser, Gott und Teufel, Friedrich II. von Hohenstaufen in Geschichte und Sage*, Berlin 1970.
- Leo Perutz 1882-1957, *Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*, Ausstellung und Katalog: Hans-Harald Müller und Brita Eckert, Wien/ Darmstadt 1989.
- Lernet-Holenia, Alexander: Nachbemerkung. In: Leo Perutz: *Der Judas des Leonardo*, Hamburg/Wien 1959.
- Mandelartz, Michael: Kunst als Instrument der Erkenntnis, Zur Poetik des Spätwerks von Leo Perutz. In: Brigitte Forster/Hans-Harald Müller (Hg.), *Leo Perutz, Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen, Dimensionen des Werkes, Stationen der Wirkung*, Wien 2002, S. 190-210.
- Mandelartz, Michael: *Poetik und Historik, Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz*, Niemeyer 1992.
- Müller, Hans-Harald: Die Bedeutung der Kunst und des Exils in Leo Perutz' Roman *Der Judas des Leonardo*. In: Jörg Thunecke (Hg.), *Echo des Exils, Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945*, Wuppertal 2006, S. 219-231.
- Müller, Hans-Harald: Nachwort. In: Leo Perutz: *Der Judas des Leonardo*, Hg. und mit einem Nachwort von Hans-Harald Müller, Wien/Darmstadt 1988, S. 207-229.
- Muther, Richard: *Geschichte der Malerei*, Bd. I: Italien bis zu Ende der Renaissance, Leipzig 1909.
- Schneider, Marianne (Hg.), *Leonardo da Vinci, Eine Biographie in Zeugnissen, Selbstzeugnissen, Dokumenten und Bildern*, München 2002.
- Vasari, Giorgio: Leben des Malers und Bildhauers Leonardo da Vinci aus Florenz. In: Marianne Schneider (Hg.), *Leonardo da Vinci, Eine Biographie in Zeugnissen, Selbstzeugnissen, Dokumenten und Bildern*, München 2002, S. 11-27.

Fausto Cercignani
(Milano)

Rileggendo la prima silloge trakliana

Al tempo in cui era iscritto alla scuola elementare presso un istituto magistrale cattolico Trakl frequentava regolarmente, due volte la settimana, anche una scuola protestante, dove gli veniva impartito l'insegnamento religioso. E qui, presso il pastore Aumüller, egli conobbe Erhard Buschbeck¹, che gli fu poi compagno anche al ginnasio e amico fedele per tutta la vita. Con lui, o forse soltanto grazie a lui, si pervenne, diversi anni dopo, alla preparazione di una silloge di poesie trakliane, la cosiddetta *Sammlung 1909*², per la quale si sperava di trovare un editore, ma che fu poi pubblicata dallo stesso Buschbeck, insieme ad altri componimenti giovanili, solo nel 1939, presso la casa editrice Otto Müller di Salisburgo, sotto il titolo di *Aus goldenem Kelch. Die Jugenddichtungen*³.

Sebbene in seguito Trakl abbia incluso nella sua prima raccolta a stampa (il volume *Gedichte*) soltanto due delle trentasette poesie selezionate nel 1909⁴, questa silloge manoscritta – che comprende alcuni testi apparsi in precedenza su vari quotidiani (KSZ II, 323) – non può certo essere igno-

¹ Si veda l'introduzione di Ludwig von Ficker a *Briefe Georg Trakls*, in *Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe*, a cura di Hans Szklenar, Salisburgo, Müller, 1966 [1926], pp. 139-140 e si confronti Otto Basil, *Georg Trakl*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1987 [1965], p. 37.

² Per il *corpus* trakliano si è ricorsi – con l'abbreviazione KSZ I/II, seguita dal numero della pagina e, se necessario, del verso o della riga – alla fonte più autorevole: *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*, a cura di Walther Killy e Hans Szklenar, Salisburgo, Müller, 1987 [1969], voll. I-II.

³ L'intestazione «Dal calice d'oro» era, originariamente, quella usata dal «Salzburger Volksblatt» nel pubblicare, durante il 1906 (KSZ II, 334-337), le prose giovanili *Barrabas* e *Maria Magdalena*, che, su quel foglio, seguirono *Traumland* e precedettero *Verlassenheit*. I titoli «Paese di sogno» e «Abbandono» riflettono abbastanza bene l'atmosfera che caratterizza questi testi.

⁴ Si vedano, più sotto, *Herbst* e *Farbiger Herbst*.

rata da chi voglia prendere in considerazione tutto l'arco della produzione lirica trakliana. Del resto, se è vero che una volta Trakl mostrò un certo disinteresse per le sue composizioni giovanili, è anche innegabile che in un'altra occasione le difese senza tentennamenti. Intorno alla metà del luglio 1910 il poeta scriveva infatti a Buschbeck di non essere più interessato al destino di alcune sue poesie sottoposte alla rivista «Merker» («Was meine Gedichte anlangt, die Du an den Merker geschickt hast, so interessiert es mich nicht mehr, was mit ihnen geschehen wird», KSZ I, 477), ma nella seconda metà dello stesso mese rivendicava l'originalità del suo poetare – «die heiß errungene Manier» (KSZ I, 478) – sfacciatamente ripresa dal giornalista viennese Ludwig Ullmann.

Nelle poesie giovanili trakliane il carattere eterogeneo dei motivi e delle reminiscenze letterarie, così come la scarsa unitarietà della forma, rivelano una fase di ricerca preliminare, un saggiare qua e là quasi per orientarsi. Riconoscere tutto questo è, oltre che doveroso, pressoché inevitabile. Ma insistere troppo sulla natura epigonale di queste liriche comporta un rischio non trascurabile: quello di fermarsi alla constatazione che gli elementi formali e contenutistici del periodo giovanile appartengono a una moda «neoromantica» cui non era estranea la visione nietzschiana dell'arte e della vita, così come la lezione baudelairiana e simbolista. Una prospettiva diversa può invece servire a dimostrare che i temi e i motivi del giovane Trakl, o almeno alcuni di essi, coincidono con una realtà ambientale ed esistenziale genuina, con le sedi – spirituali e fisiche – di quell'esperienza personale e irripetibile che rappresenta il nucleo essenziale di tutta la produzione trakliana, dalla più acerba alla più matura. Riconsiderare in questa luce le poesie della *Sammlung 1909* vuol dire allora passare in rassegna gli elementi contenutistici (e in parte formali e compositivi) che furono ripresi e rielaborati negli anni successivi, significa anche – almeno per chi scrive – proporre una rilettura di quei componimenti nell'ordine voluto dai curatori, magari per immaginarne, sia pure solo implicitamente, uno diverso, suggerito dal senno di poi.

La struttura dei *Drei Träume* (KSZ I, 215-216), dei «tre sogni» che aprono la raccolta, prelude chiaramente alla concezione formale di *Drei Blicke in einen Opal* (KSZ I, 66-67), dei «tre sguardi in un opale» che Trakl dedicò proprio all'amico Buschbeck. Inoltre, al di là dei contenuti e del confronto poetologico con Nietzsche⁵, il componimento anticipa, non solo il concet-

⁵ Si veda Hans-Georg Kemper, *Nachwort*, in *Georg Trakl. Werke. Entwürfe. Briefe*, a cura di H.-G. K. e F. R. Max, Stoccarda, Reclam, 1984, pp. 283-289.

to di sogno come dimensione rivelatrice – per esempio come epifania del male (*Traum des Bösen* KSZ I, 29) –, ma anche un altro motivo di rilievo della poesia trakliana, vale a dire il giardino. Nel secondo dei *Drei Träume* l'anima del soggetto lirico genera «giardini scintillanti, stranamente animati», che esalano il vapore di «afose delizie letali»:

Und seltsam belebte, schimmernde Gärten,
Die dampften von schwülen, tödlichen Wonnen.
(KSZ I, 215/22-23)

Se l'immagine sembra concedere molto alla moda letteraria degli inizi del secolo, non va tuttavia dimenticato che il giardino di Trakl è anche, da un lato, «luogo ameno» salisburghese – così quello «vecchio» di *In einem alten Garten* (KSZ I, 181) – e, dall'altro, sede privilegiata di quel tormento trakliano che si rivela nel sonno, per esempio nella seconda redazione di *Der Schlaf*, là dove i «veleni oscuri» e il «sonno bianco» trasportano il soggetto lirico in un «giardino assai strano di alberi crepuscolari», ricolmo di «serpenti, falene, ragni, pipistrelli»:

Verflucht ihr dunklen Gifte,
Weißer Schlaf!
Dieser höchst seltsame Garten
Dämmernder Bäume
Erfüllt von Schlangen, Nachtfaltern,
Spinnen, Fledermäusen.
(KSZ I, 156/2-7)

Qui si tratta, come si può notare, di un altro giardino. Ma la differenza rispetto a quello dei *Drei Träume* può sembrare abissale solo a chi non veda che nella poesia giovanile la moda letteraria serve a portare in superficie l'esperienza personale, sia pure mimetizzata da un velo «decadentista». L'immagine del giardino assai strano non è, del resto, il solo anello di congiunzione tra i due componimenti. Al «mare salino di tristezza», reso arcanamente esotico dal «corsaro tenebroso» («Ein finsterer Korsar / Im salzigen Meer der Trübsal», KSZ I, 156/10-11) corrispondono, nei *Drei Träume*, «immagini di mari mai veduti», visioni riflesse «nell'oscuro specchio dell'anima» («In meiner Seele dunklem Spiegel / Sind Bilder niegeseh'ner Meere», KSZ I, 215/16-17), mentre le «afose delizie letali» si fanno più concrete se accostate ai «veleni oscuri» della droga e al «bianco sonno» della non-vita, la condizione fossilizzata che sempre si perpetua per chi – come il ragazzo trakliano di *Traum und Umnachtung* – è immerso nel sogno e nell'ottenebramento, è «carico di colpa» («schuldbeladen», KSZ I,

150/95-96) senza possibilità di espiazione. Perfino le «città crollanti» – inesorabilmente chiuse nello stesso acciaio che nasconde il «Knabe» nella sua chioma rigida («Er aber stand vergraben in sein stählernes Haar», KSZ I, 149/80-81) – perfino questi emblemi di civiltà in rovina su cui, nella notte di *Der Schlaf*, frullano «bianchi uccelli» («Aufplattern weiße Vögel am Nachtsaum / Über stürzenden Städten / Von Stahl», KSZ I, 156/12-14) si annunciano già nel terzo dei *Drei Träume*, si prefigurano come tremendo «saccheggio di fiamme»:

Ich sah viel Städte als Flammenraub.

(KSZ I, 216/33)

Né va dimenticato che nell'ultima strofa di questo testo giovanile si trova una formulazione prettamente trakliana, una «wahnsinnsnächtige Qual» (KSZ I, 216/44), un «tormento della notte in preda alla pazzia» in cui l'originale composto aggettivale anticipa, per esempio, la follia che afferra il soggetto testuale in *Offenbarung und Untergang*, in quel processo di «rivelazione e declino» che conchiude la serie dei poemetti in prosa («Aber da ich den Felsenpfad hinabstieg, ergriff mich der Wahnsinn und ich schrie laut in der Nacht», KSZ I, 169/42-43). E l'ultimo verso di questa stessa strofa contiene un altro composto, questa volta nominale, che tende a evocare la cosmicità del dolore, un «universo di pruni sorridente» – quasi soave come le ali della follia («des Wahnsinns sanfte Flügel», KSZ I, 54/11) di un componimento «sussurrato nel pomeriggio» (*In den Nachmittag geflüstert*) –, un «lächelndes Dornenall» (KSZ I, 216/46) che nei versi del declino (*Untergang*) riaffiora con l'immagine del «Dornenbogen», l'arco di spine che circonda come un arcobaleno («Regenbogen»), ma anche come una corona di spine – il «Dornenkranz» delle prime strofe intitolate al crepuscolo (*Dämmerung* [I] KSZ I, 218/12) o della lunga «canzone a notte» (*Gesang zur Nacht* KSZ I, 226/87) –, il quadrante di un orologio cosmico, di una bussola su cui si arrampicano gli «indicatori» che non vedono la meta, le lancette che salgono ciecamente verso il punto, la mezzanotte, dove «culmina» il declino:

Unter Dornenbogen

O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.

(KSZ I, 116/10-11)

Anche i sei sonetti che seguono i *Drei Träume* anticipano – al di là delle singole tematiche e del persistente confronto poetologico con Nietzsche⁶

⁶ Si veda Kemper, *Nachwort*, pp. 289-293.

– motivi ricorrenti della lirica trakliana. Le strofe «dei giorni silenziosi» (*Von den stillen Tagen* KSZ I, 217) sono costruite su una delle analogie più ossessionanti del poeta salisburghese: al crepuscolo serale, zona sottile tra la piena luce del giorno e l'irrompere delle tenebre, corrisponde l'autunno, stagione di transizione tra lo splendore dell'estate e il rigore dell'inverno. Simile a questi momenti, così come la malattia, è la condizione del soggetto lirico, sospeso tra la vita e la morte, in una natura che risuona come l'eco di cripte profonde («kein Widerhall aus dumpfen Grüften», KSZ I, 217/15), quelle «camere mortuarie» che ritornano nel primo *De profundis* («Die Totenkammer ist voll Nacht», KSZ I, 262/2), in un altro «autunno» (*Herbst*: «Weit offen die Totenkammern sind», KSZ I, 31/12) e anche «per via» (*Unterwegs* [III]: «Am Abend trugen sie den Fremden in die Totenkammer», KSZ I, 81/2), nonché in una scena ricordata nel sogno e nell'ottenebramento (*Traum und Umnachtung*), là dove il ragazzo trakliano passa volentieri, di sera, per il cimitero cadente, fermandosi a osservare i cadaveri, le macchie verdi della putrefazione «sulle loro belle mani»:

Am Abend ging er gerne über den verfallenen Friedhof, oder er besah in dämmernder Totenkammer die Leichen, die grünen Flecken der Verwesung auf ihren schönen Händen.

(KSZ I, 147/9-11)

Un crepuscolo in qualche misura diverso è quello di *Dämmerung*, in cui si affaccia la figura dell'assassino implacabile («Wer hat den Feind, den Mörder dir bestellt», KSZ I, 218/6), il «Mörder» che tanta parte ha nella produzione trakliana: l'unico compagno del soggetto lirico in preda all'orrore (*Das Grauen*: «Da bin mit meinem Mörder ich allein», KSZ I, 220/15), l'immagine che sorride pallida nel vino tra gli stridenti contrasti di una «romanza a notte» (*Romanze zur Nacht*: «Der Mörder lächelt bleich im Wein», KSZ I, 16/10), la figura di «umana miseria» (*Menschliches Elend*) per la quale un locale si rischiar pallidamente («Dem Mörder will ein Raum sich bleich erhellen», KSZ I, 62/23), l'ombra che si profila sul misterioso trovatello nell'ingresso crepuscolare (*Kaspar Hauser Lied*: «Und in dämmernden Hausflur den Schatten des Mörders», KSZ I, 95/21) o sul ragazzo che riaffiora nel sogno e nell'ottenebramento (*Traum und Umnachtung*: «der Schatten des Mörders über ihn kam», KSZ I, 147/27), la gelida fronte che ricompare nel buio dell'ingresso, quasi a incarnare la «trasformazione del male» (*Verwandlung des Bösen*: «die kalte Stirne des Mörders im Dunkel des Hausflurs», KSZ I, 98/33-34).

Motivo centrale di *Dämmerung* è anche la dissacrazione di un mondo rimasto senza divinità («entgöttert»), quelle entità divine che precipitano

nella notte dei *Drei Träume* («Ich sah die Götter stürzen zur Nacht», KSZ I, 216/37) e che hanno abbandonato l'altare in un'atmosfera di «sposamento» (*Ermatten*: «An längst entgöttertem Altar», KSZ I, 242/9), o quelle «cadenti», che se ne stanno là, dolenti nella sera, nel giardino che riemerge dal sogno e dall'ottenebramento (*Traum und Ummachtung*):

Verfallene Götter standen im Garten, hintrauernd am Abend.
(KSZ I, 147/22-23)

La tematica del sonetto *Herbst* – un «autunno» ritoccato e trasformato in «sfacelo» (*Verfall*) nella silloge *Gedichte* (1913)⁷ – è fin troppo trakliana per essere qui ripercorsa in tutte le variazioni che si dipartono dal «soffio di sfacelo» che ora fa tremare il soggetto lirico («Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern», KSZ I, 219/10)⁸. Ma il verso che segue, con quell'uccello che geme «tra i rami sfogliati» («Ein Vogel klagt in den entlaubten Zweigen», KSZ I, 219/11), sebbene assai meno appariscente, anticipa tutta una serie di passi in cui un volatile, più spesso il merlo del testo rielaborato (*Verfall* [II]: «Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen», KSZ I, 59/11), oppure un tordo, geme tra i rami – cifra sonora di un perenne e ineludibile dolore – quasi a ripetere l'eterno «canto di un merlo prigioniero» (*Gesang einer gefangenen Amsel* KSZ I, 135). Già in *Die junge Magd* «un merlo fischiotta lamentoso» sul sambuco davanti alla stanza in cui si affaccenda «la giovane serva» («Im Hollunder vor der Kammer / Kläglich eine Amsel flöte», KSZ I, 12/20)⁹, lo stesso merlo che «nel bosco nero» annuncia, con il suo richiamo, il declino del fanciullo Elis (*An den Knaben Elis*: «Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft, / Dieses ist dein Untergang», KSZ I, 26/2-3), oppure il tordo che nella memoria sognante di Sebastian chiama al declino «un'entità straniera» (*Sebastian im Traum*: «Die Drossel ein Fremdes in den Untergang rief», KSZ I, 90/51). Non a caso, in questo medesimo poemetto, il lamento del tordo si associa al noce, all'antico sambuco, alla linfa inebriante dell'oppio («Im Schatten des Nußbaums, uralten Hollunders, / Trunken vom Safte des Mohns, der Klage der Drossel», KSZ I, 88/4-5); non a caso il pastore che appare con i ricordi dell'infanzia (*Kindheit* [II]) segue in silenzio il sole declinante, «che rotola dal colle autunnale», accompagnato dal soave lamento del merlo

⁷ Si confronti, più avanti, *Farbiger Herbst*.

⁸ La traduzione italiana può essere ambigua come l'originale tedesco: «Ecco mi fa tremare un soffio di sfacelo» («Un soffio di sfacelo mi fa tremare», oppure «Un soffio mi fa tremare di sfacelo»).

⁹ La grafia «Hollunder» per «Holunder» è quella regolarmente usata da Trakl.

(«Sanft ist der Amsel Klage. Ein Hirt / Folgt sprachlos der Sonne, die vom herbstlichen Hügel rollt», KSZ I, 79/7-8), il lamento che si ammutisce («Verstummt die Klage der Amsel») nel «crepuscolo spirituale» (*Geistliche Dämmerung* KSZ I, 118/5) o nella sera del parco (*Im Park: «verstummt am Abend die Drossel»*, KSZ I, 101/7), il lamento cui porge l'orecchio «un'entità oscura» quando risuona il «canto a sette voci della morte» (*Siebengesang des Todes: «Wandert ein Dunkles in Abend und Untergang, / Lauschend der sanften Klage der Amsel»*, KSZ I, 126/3-4), il lamento tra i noccioli che l'orecchio segue nell'ora dell'afflizione (*Stunde des Grams*):

Immer folgt das Ohr
Der sanften Klage der Amsel im Haselgebüsch.
(KSZ I, 327/10-11)

Il motivo dell'assassino ricompare nel quarto dei sei sonetti («Da bin mit meinem Mörder ich allein», KSZ I, 220/15), dove l'orrore, *Das Grauen*, emerge dal vuoto ingannevole e dalle tenebre di uno specchio, quasi ad anticipare la tematica dell'immagine riflessa, dello sdoppiamento, dell'*alter ego* malvagio, di Caino che uccide il fratello innocente, o meglio se stesso e, allo stesso tempo, la sorella, la cui figura sembra già profilarsi nelle «stanze abbandonate», richiamata anche dall'immagine della rugiada «che scintilla pallidamente», che cade dai rami «come da una ferita», come se fosse sangue:

Ich sah mich durch verlass'ne Zimmer gehn:
[...]
Aus dem Geäst fällt wie aus einer Wunde
Blaß schimmernd Tau, und fällt, und fällt wie Blut.

Aus eines Spiegels trügerischer Leere
Hebt langsam sich, und wie ins Ungefähr
Aus Graun und Finsternis ein Antlitz: Kain!
(KSZ I, 220)

Stanze abbandonate, dunque, come quella che intitola una lirica più tarda (*In einem verlassenen Zimmer* KSZ I, 25), oppure come le stanze del componimento dedicato ad Angela (*An Angela*), in cui si aggira un «destino solitario», una «soave pazzia che si muove a tastoncini lungo le tappezzerie» («Ein einsam Schicksal in verlaßnen Zimmern. / Ein sanfter Wahnsinn tastet an Tapeten», KSZ I, 286/3-4), stanze che il sogno e l'ottenebramento (*Traum und Umnachtung*) fanno apparire «macchiate» dalla colpa della «stirpe maledetta», stanze in cui si compie «ogni destino» («O des verfluchten Geschlechts. Wenn in befleckten Zimmern jegliches Schicksal

vollendet ist», KSZ I, 149/66-67). E poi lo specchio da cui esce Caino per svanire «nel vago», lo specchio simile alla superficie azzurra da cui emerge la sorella, la «sottile figura» che fa precipitare nelle tenebre il ragazzo trakliano, «come morto» («Aus blauem Spiegel trat die schmale Gestalt der Schwester und er stürzte wie tot ins Dunkel», KSZ I, 147/6-7), l'ossessivante presenza che nell'ora della rivelazione e del declino (*Offenbarung und Untergang*) mostra una «ferita argentea» da cui scorre «lieve» un sangue che è «pioggia di fuoco» per il fratello («und leise rann aus silberner Wunde der Schwester das Blut und fiel ein feuriger Regen auf mich», KSZ I, 169/32-33). E «scintillante», se non proprio argentea, è la rugiada che in *Das Grauen* cade come sangue, anticipando così l'immagine di una «rugiada oscura» che «sanguina giù» sul paesaggio spietato della «dedizione alla notte» (*Nachtergebung*)¹⁰:

Niederblutet dunkler Tau.
(KSZ I, 164/4)

Al di là della profanazione che aleggia nietzschianamente intorno alla «devozione» cristiana, il quinto sonetto (*Andacht*) si caratterizza per la presenza di un'immagine femminile «velata di tenebrosa mestizia», rilucente «da figure confuse», la donna che versa nel soggetto lirico «il calice di brividi infami»:

Da schimmert aus verworrenen Gestalten
Ein Frauenbild, umflort von finstrer Trauer,
Und gießt in mich den Kelch verruchter Schauer.
(KSZ I, 221/13-15)

Si tratta di formulazioni che sembrano anticipare l'ambivalenza della rappresentazione materna nelle scene dominate dal sogno e dall'ottenebramento (*Traum und Umnachtung*), dove «l'azzurro fruscio» della veste femminile – veste angelica e terribile – irrigidisce il ragazzo trakliano trasformandolo, biblicamente, in colonna, in statua senza vita («Das blaue Rauschen eines Frauengewandes ließ ihn zur Säule erstarren», KSZ I, 148/36-37), ed evocando, allo stesso tempo, l'ombra del male («Zu seinen Häupten erhob sich der Schatten des Bösen», KSZ I, 148/37-38), quel male che pietrifica un altro simbolo della grazia, vale a dire il pane che la

¹⁰ Per uno studio delle cinque stesure di questa lirica si veda Heinz Wetzel, *Über Georg Trakls Gedicht «Nachtergebung». Eine Untersuchung der fünf Fassungen*, in «Text und Kritik» 4/4a (1985), pp. 16-28.

madre – ancora una volta presenza ambivalente – tiene tra le mani addolorate durante la cena irreal e sacrilega di *Traum und Umnachtung*:

da beim Mahle [...] der Mutter unter leidenden Händen das Brot zu
Stein ward.

(KSZ I, 150/109-111)

Sempre femminile, ma esplicitamente menadica, è la figura che in *Sabbath*, un «sabba» voluttuoso e appassionato, avvince furiosa il corpo del soggetto lirico («Und eine schlingt – o rasende Mänade – / Mein Fleisch», KSZ I, 222/13-14), nella chiusa di un sonetto pervaso dall'esalazione di piante «febbricosamente velenose», profumi che fanno sognare nei «crepuscoli lunari» («Ein Hauch von fiebernd giftigen Gewächsen / Macht träumen mich in mondnen Dämmerungen», KSZ I, 222/2-3), che prefigurano il sonno profondo di «oscuri veleni», quella dimensione di «sogno e ottenebramento» (*Traum und Umnachtung*) ricolma di stelle e del «bianco volto della madre, il pietrificato» («Tief ist der Schlummer in dunklen Giften, erfüllt von Sternen und dem weißen Antlitz der Mutter, dem steinernen», KSZ I, 150/94-95), quello scorcio esistenziale in cui si intravede già l'immagine della sorella nel sonno pesante di un paesaggio domestico (*In der Heimat*), là dove il vento della notte scava nella sua chioma, lambita da «splendore lunare»:

Der Schwester Schlaf ist schwer. Der Nachtwind wühlt
In ihrem Haar, das mondner Glanz umspült.

(KSZ I, 60/11-12)

Anche nelle dodici unità che formano un'articolata «canzone a notte» (*Gesang zur Nacht*) non è difficile scoprire, tra i motivi e le formulazioni che richiamano i novalisiani *Hymnen an die Nacht*¹¹, immagini che ricorrono in componimenti più tardi e che si mostrano subito in tutta la loro potenzialità. La notte, madre pietosa che sembra poter rimarginare ogni ferita («Süße Schmerzensmutter du / [...] Schließ mit deinen kühlen, guten / Händen alle Wunden zu», KSZ I, 224-225/49-52), contiene già in sé – come il cuore tenebroso – le più profonde voragini della malvagità («eurer Bosheit letzte Schlünde», KSZ I, 224/27). E la maschera, presenza dominante in questi versi, s'irrigidisce al cospetto del dolore, si fissa in una risata che è già «di pietra» («Die Maske starrt vor unserm Schmerz / [...] Der

¹¹ Si veda Wolfgang Preisendanz, *Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls*, in *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, a cura di Wolfgang Iser, Monaco, Fink, 1983 [1966], p. 235.

leeren Maske steinern Lachen», KSZ I, 224/28-30). Sembra quasi un «sogno del male» (*Traum des Bösen*) in cui lo spirito maligno guarda da maschere smorte («Aus bleichen Masken schaut der Geist des Bösen», KSZ I, 29/10), sembra una visione dedicata «agli ammutoliti» (*An die Verstummten*), dove la maschera è d'argento ma l'immagine ossessivamente identica («Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut», KSZ I, 124/4). Perché in entrambe le riprese di questo motivo c'è sempre un'entità maligna che guarda dai fori irrigiditi, pietrificati come gli occhi che nella «trasformazione del male» (*Verwandlung des Bösen*) sono aperti sul mondo, «su notti e terrori verginali» («die Augen steinern über Nächte und jungfräuliche Schrecken aufgetan. Böse», KSZ I, 97/18-19), su coloro che conoscono – anche attraverso il ricordo (*Erinnerung*) – il sorriso «misero e freddo» del male («O das Lächeln des Bösen traurig und kalt», KSZ I, 382/18). Chi poi cercasse un'anticipazione dei «non nati» che nel giorno dei morti (*Allerseelen*) levano un pianto che «si lamenta nel vento dell'autunno» («Im Herbstwind klagt der Ungeborenen Weinen», KSZ I, 34/9) – o dei più famosi «nipoti non nati» dell'ultimo verso di *Grodek* («Die ungeborenen Enkel», KSZ I, 167/18), troverebbe di che meditare nella dodicesima unità del ciclo, là dove il soggetto lirico, «mai esistito, inesistente», sprofondato nella mezzanotte, è «un non concepito in dolce grembo»:

Du bist in tiefer Mitternacht
 Ein Unempfänger in süßem Schoß,
 Und nie gewesen, wesenlos!
 Du bist in tiefer Mitternacht.

(KSZ I, 227/118-121)

Il segreto della notte, superato nietzschianamente ma provvisoriamente con la «melodia dell'eternità» («Melodie der Ewigkeit», KSZ I, 228/5) che domina i versi di un «canto profondo» (*Das tiefe Lied*)¹², aleggia anche nelle tre ballate che lo seguono (*Ballade* [I, II, III]), fino a disvelarsi, nella terza, come incesto nel «giardino afoso» («Ein schwüler Garten stand die Nacht», KSZ I, 231/2), come «fatto» che si compie nella maledizione incancellabile («Seid alle verflucht! Da ward die Tat», KSZ I, 231/9), che rimanda allo svuotamento della coppa che «il folle» prende dalla mano della ragazza nella prima ballata («Da nahm der Narre aus ihrer Hand / Den Becher und trank ihn leer», KSZ I, 229/9-10), al lutto spaventoso di una

¹² Si confronti Fausto Cercignani, *Memoria e reminiscenza. Nietzsche, Büchner, Hölderlin e i poemetti in prosa di Trakl*, Torino, Genesi, 1989, p. 11.

notte che nel ritornello della seconda «piange a una porta» («Es weint die Nacht an einer Tür», KSZ I, 230/5,9,13). Questo «giardino afoso» prelude, naturalmente, a tutti quei passi che si richiamano, più o meno esplicitamente, alla tematica dell'incesto, a quella figura di sorella che si profila, di volta in volta, come il «demone fiammeggiante» o il «morente giovinetto» del sogno e dell'ottenebramento (*Traum und Umnachtung*: «ein flammender Dämon, die Schwester»; «ein sterbender Jüngling, die Schwester», KSZ I, 149/64 e 150/122), l'«azzurro animale selvatico» del canto dedicato alla sorella (*An die Schwester*: «Blaues Wild», KSZ I, 57/4), la «dolce sposa» che ritorna in una notte azzurra (*Die blaue Nacht ...*: «Süße Braut!», KSZ I, 313/3)¹³, oppure, come nel secondo «lamento» (*Klage* [II]), la «sorella di tempestosa tristezza» che guarda «da barca impaurita» sprofondare sotto le stelle, «sotto il volto silente della notte»:

Schwester stürmischer Schwermut
Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt
Unter Sternen,
Dem schweigenden Antlitz der Nacht.
(KSZ I, 166/10-13)

Questo tema ossessivo e spesso implicito sembra affiorare anche in *Melusine*, dove il lutto della notte che «piange alle finestre» («An meinen Fenstern weint die Nacht», KSZ I, 232/2)¹⁴ parrebbe circoscrivere una vicenda più personale, una tragedia domestica che si nasconde dietro quella della figura mitica. Il vento, che qui piange come un «bambino perduto» («wie ein verlornes Kind», KSZ I, 232/4), soffia anche in *Verfall*, che riprende anche nel titolo il motivo dello sfacelo già presente in *Herbst*¹⁵ e che anticipa un altro tema ben noto della poesia trakliana, quello della putrefazione. Perfino lo spazio, qui, è reso afoso e opprimente dalla decomposizione («Der Raum ist von Verwesung schwül», KSZ I, 233/8), da quel processo di degradazione e corruzione che ritroviamo, non solo nel primo dei tre stagni di Hellbrunn (*Die drei Teiche in Hellbrunn*) o nelle strofe della «spossatezza» (*Ermatten*)¹⁶, ma anche nelle poesie degli ultimi anni, dove il motivo è ripreso con connotazioni assai più personali. Così nei versi della quiete e del silenzio (*Ruh und Schweigen*), dove la sorella, «splendente giovi-

¹³ Si confronti anche *Gesang zur Nacht*: «Wie meiner Schmerzen süße Braut» (KSZ I, 225/62).

¹⁴ Si confronti *Ballade* [II].

¹⁵ Si veda sopra.

¹⁶ Si veda oltre.

netto», appare in autunno e «in nera putredine» («Ein strahlender Jüngling / Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung», KSZ I, 113/12-13), oppure nella famosa lirica *Grodek*, dove «tutte le strade sboccano in nera putredine»:

Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
(KSZ I, 167/11)

«Il senso perduto dei tempi passati» («Verlorner Sinn vergangner Zeiten», KSZ I, 233/10), che in *Verfall* costituisce un altro motivo di rilievo, si ricollega anche all'impossibile redenzione della poesia successiva (*Gedicht*), dove il cuore «oppresso da ogni colpa» («Mein Herz ist jeder Sünde schwer», KSZ I, 234/6) si consuma «in brace maligna» («Und zehrt sich auf in böser Glut», KSZ I, 234/7), quasi ad anticipare, ancora una volta, l'ossessione del peccato, e in particolare certi passi dominati dal sogno e dall'ottenebramento (*Traum und Umnachtung*), là dove l'odio e la voluttà bruciano il cuore del ragazzo trakliano («Haß verbrannte sein Herz, Wollust», KSZ I, 148/30) e dove «il cuore ardente dell'uomo è conservato nel freddo sepolcro»:

[...] das kühle Grab, darin des Menschen feuriges Herz bewahrt ist.
(KSZ I, 148-149/61-62)

Perfino i versi di un armonioso «canto notturno» (*Nachtlied*), che sembrerebbe esaurirsi in mero gioco formale¹⁷, prefigura un motivo ricorrente e tutt'altro che secondario della poesia trakliana. La similitudine dei «canti che sanguinano come ferite» («Lieder, die wie Wunden bluten», KSZ I, 235/4) richiama infatti tutta una serie di passi in qualche misura connessi, da quello che ricorre nella prosa della rivelazione e del declino (*Offenbarung und Untergang*: «und leise rann aus silberner Wunde der Schwester das Blut», KSZ I, 169/32-33) ad altri anche più noti¹⁸, come i versi che in *Elis* cantano il lieve sanguinare, nel groviglio dei pruni, di «un azzurro animale selvatico» («Ein blaues Wild / Blutet leise im Dornengestrüpp», KSZ I, 86/22-23) o come la formulazione, ancor più pertinente, di *Traum und Umnachtung*, là dove il verde, già scarso, si dissecca grigiastro «alle finestre dei notturni» e «i cuori sanguinanti meditano ancora il male»:

¹⁷ Si veda Erich Bolli, *Georg Trakls «dunkler Wohlklang». Ein Beitrag zum Verständnis seines dichterischen Sprechens*, Zurigo e Monaco, Artemis, 1978, p. 37.

¹⁸ Si confrontino, più sopra, le considerazioni che riguardano *Das Grauen*.

Aber gräulich verdorrt das spärliche Grün an den Fenstern der Nächtl
lichen und es sinnen die blutenden Herzen noch Böses.

(KSZ I, 149/69-70)

La finestra, che nel componimento *An einem Fenster* divide l'esistenza ir-reale del soggetto lirico dalla vita vera e propria che scorre all'esterno, diventerà un importante elemento prospettico o di riferimento nella produzione trakliana, sia in *Traum und Umnachtung*, dove ricorre anche altrove («Weh, des Abends am Fenster», KSZ I, 148/32), sia in varie poesie, scritte nei periodi più diversi. Così, l'ultima delle strofe che descrivono «la bella città» (*Die schöne Stadt*) si chiude con l'immagine di ciglia stanche che «tremolano argentee» tra i fiori alle finestre («Silbern flimmern müde Lider / Durch die Blumen an den Fenstern», KSZ I, 24/28-29); nei versi da cui affiorano sommessi i ratti (*Die Ratten*) il silenzio «dimora in finestre vuote» («Ein Schweigen in leeren Fenstern wohnt», KSZ I, 52/4); tra gli elementi che ci riportano «per via» (*Unterwegs* [II]) c'è una finestra aperta «dove si attardò una dolce speranza» («Ein offenes Fenster, an dem ein süßes Hoffen zurückblieb», KSZ I, 81/21); e in *Hohenburg* la stella che avvolge il «riso-sonante» con «braccia purpuree» sale «a disabitate finestre»:

Umfährt den Tönenden mit purpurnen Armen sein Stern,
Der zu unbewohnten Fenstern hinaufsteigt.

(KSZ I, 87/9-10)

Anche in *Farbiger Herbst*, un «autunno colorato» che poi diventerà lo spartito definitivo della «musica nel Mirabell» (*Musik im Mirabell*)¹⁹, la finestra divide e congiunge, accoglie nel chiuso di una stanza il fogliame che «rosso cade dal vecchio albero» («Das Laub fällt rot vom alten Baum / Und kreist herein durchs offne Fenster», KSZ I, 237/11), là dove il marmo ingrigito degli avi («Der Ahnen Marmor ist ergraut», KSZ I, 237/6) ci riconduce alle maschere di pietra di *Verfall*, le maschere sfigurate dal dolore e «vuote di esistenza» che – proprio come le divinità di *Traum und Umnachtung*²⁰ – si affliggono nell'abbandono dei giardini:

Verlorner Sinn vergangner Zeiten
Blickt aus den steinernen Masken her,
Die schmerzverzerrt und daseinsleer
Hintrauern in Verlassenheit.

(KSZ I, 233/10-13)

¹⁹ Per l'altro componimento che Trakl incluse, dopo averlo rielaborato e reintonato, nella raccolta *Gedichte* (1913) si vedano, più sopra, i commenti a *Herbst*.

²⁰ Si veda, più sopra, la lirica *Dämmerung*.

La contrapposizione fra bene e male, il mistero della sua ineluttabile presenza in ogni manifestazione della realtà esistenziale, si ripropone nella sequenza dei tre stagni di Hellbrunn (*Die drei Teiche in Hellbrunn*). Nel profondo del primo arde «la calura della putrefazione» («In der Tiefe glüht der Verwesung Glut!», KSZ I, 238/6), sulla superficie del secondo l'innocenza sorridente riflette un mondo gioioso («Singe, singe, freudige Welt! / Lächelnde Unschuld spiegelt dich wider», KSZ I, 238/14), nelle acque del terzo «si sviluppa la profondità incommensurata» («Da wächst die Tiefe unermessen», KSZ I, 238/24), appare il volto della sfinge che induce il soggetto lirico a dissanguarsi nel vano tentativo di risolvere l'enigma posto dal coesistere dei primi due stagni («Ein rätselvolles Sphinxgesicht, / Daran mein Herz sich will verbluten», KSZ I, 238/27-28). L'improvvisa comparsa del riferimento personale nell'ultimo verso rivela la presenza latente del soggetto lirico fin dalla prima strofa, anticipando così una caratteristica fondamentale della produzione più matura. Anche là dove non compare esplicitamente, l'ego tralkiano emerge infatti grazie a una disseminazione euristica, a una diffusione metamorfica che ne afferma la presenza come centro d'irradiazione prospettico. Così, se nei versi scritti per la morte di una vecchia signora (*Auf den Tod einer alten Frau*) la paura dell'ora fatale si palesa attraverso il soggetto lirico che ascolta, pieno di orrore, alla porta («Oft lausche ich voll Grauen an der Tür», KSZ I, 239/2), nel «canto a sette voci della morte» (*Siebengesang des Todes*) la presenza dell'ego tralkiano appare disseminata in tutti i versi del componimento: nella primavera che ascolta il lamento del merlo («Lauschend der sanften Klage der Amse!», KSZ I, 126/4), nel mite canto della fanciullezza («Sanfter Gesang der Kindheit», KSZ I, 126/10), nel dormiente che più radioso discende il bosco nero («Erscheinender stieg der Schläfer den schwarzen Wald hinab», KSZ I, 126/11), nel rosso animale che la luna scaccia dalla tana («Und es jagte der Mond ein rotes Tier / Aus seiner Höhle», KSZ I, 126/15-16), nel «qualcosa di morto» che lascia in silenzio la casa in rovina («Schweigend verläßt ein Totes das verfallene Haus», KSZ I, 126/20), nella forma putrescente dell'uomo («O des Menschen verweste Gestalt», KSZ I, 126/21), nel «quegli» che discese, «su barca nerastra», «correnti scintillanti»:

Auf schwärzlichem Kahn fuhr jener schimmernde Ströme hinab.

(KSZ I, 127/25)

Un esempio di questa disseminazione, seppure ancora in forma embrionale, ricorre, tuttavia, anche nella *Sammlung 1909*. La «solitudine stellare» («Sterneneinsamkeit», KSZ I, 240/10) che opprime gli zingari (*Zigen-*

ner) è infatti quella propria del soggetto lirico, è la desolazione cosmica del ragazzo che in *Traum und Umnachtung* giace a lungo «sul campo sassoso» guardando stupito «il padiglione dorato delle stelle» («Lange lag er auf steinigem Acker und sah staunend das goldene Zelt der Sterne», KSZ I, 148/47-48), è la tristezza di Kaspar Hauser, che nell'omonimo *Lied* rimane solo con la sua stella («Nachts blieb er mit seinem Stern allein», KSZ I, 95/19). Anche il singhiozzare degli zingani sotto il peso di una maledizione e di una sofferenza ereditate da una stirpe senza patria («Und schluchzen von ererbtem Fluch und Leid», KSZ I, 240/12) sembra rimandare alla genia maledetta di *Traum und Umnachtung* («O des verfluchten Geschlechts», KSZ I, 149/66), alla pena che affligge «le dolenti creature» («die leidenden Menschen», KSZ I, 150/113) di un'ultima cena pietrificata e senza speranza:

[...] der Mutter unter leidenden Händen das Brot zu Stein ward.
(KSZ I, 150/110-111)

Il ritorno a un soggetto lirico che si palesa in prima persona non interrompe la serie dei motivi che ricorreranno anche nella produzione degli anni successivi. L'esperienza ormai incomprensibile che rivive nel «teatro della natura» (*Naturtheater*), nel «dramma dei giorni perduti», è certamente «spettrale, estranea, fredda» («Gespensterhaft nur, fremd und kühl», KSZ I, 241/9), ma il ritorno agli anni della fanciullezza («Fang an, fang wieder an, du Spiel / Verlorner Tage, ohn' Schuld und Sühne», KSZ I, 241/7-8) prelude alla tematica di componimenti quali *Kindheit* [II], dove la nostalgia dell'infanzia che «dimorava tranquilla in azzurra grotta» («ruhig wohnte die Kindheit / In blauer Höhle», KSZ I, 79/2-3) induce a riconoscere «più devotamente» il significato «degli anni oscuri» («Frömmer kennst du den Sinn der dunklen Jahre», KSZ I, 79/12), di quel periodo che tanta parte avrà anche nel ricordo del ragazzo trakliano in *Traum und Umnachtung*²¹.

La putrefazione dei «paradisi creati dal sogno» («Verwesung traumgeschaffner Paradiese», KSZ I, 242/2) nell'incipit di una lirica segnata dallo spossamento (*Ermatten*), nonché l'ebbrezza degli aromi e dei vini nell'ultima strofa («Vom Rausch der Wohlgerüche und der Weine», KSZ I, 242/10), rimanda a tutti i luoghi della poesia trakliana dominati dalla presenza del vino e dei narcotici – basti qui citare «il vino del solitario» che in *Offenbarung und Untergang* ha un sapore più amaro del papavero («Und schimmernd fiel ein Tropfen Blutes in des Einsamen Wein; und da ich davon trank, schmeckte er bitterer als Mohn», KSZ I, 169/30-31) – men-

²¹ Si veda Cercignani, *Memoria e reminiscenze*, pp. 18-19 e 23.

tre il «sepolcro abbandonato nella notte d'autunno» («Auf ein verlaßnes Grab in Herbstesnacht», KSZ I, 243/9), desolato come l'eco di un «finale» (*Ausklang*) al giorno ch'è svanito, fa subito correre la mente ai versi della «dedizione notturna» (*Nachtergebung*), alla chiusa in cui lo spazio si trasforma in sepolcro e il pellegrinaggio terreno in sogno:

Und zum Grabe wird der Raum
 Und zum Traum dies Erdenwallen.
 (KSZ I, 164/12-13)

La presenza ossessiva e le molteplici valenze del divino che attraversano tutta l'opera trakliana si annunciano già in quell'unisono (*Einklang*) di vita e di morte in cui «la divinità sconosciuta» governa un aldilà fatto di tormenti e piaceri più intensi di quelli terreni, l'universo che i singoli raggiungono attraverso una morte che sembra dare nuova forma all'esistenza:

Wir gehen durch die Tode neugestaltet
 Zu tiefern Foltern ein und tiefern Wonnen,
 Darin die unbekante Gottheit waltet.
 (KSZ I, 244/14-16)

Più convenzionale, e in parte vicino a certe formulazioni di Heine²², è invece *Crucifixus*, dove il Cristo – «simbolo d'imperfezione terrena» («ardenen Gebrests Symbol», KSZ I, 245/10) – può aprire la porta che conduce «ai paradisi della povertà» («Die Pforte zu der Armut Paradiesen», KSZ I, 245/11), a quel «campidoglio di pruni immerso nella notte della morte» («Sein todesnächtiges Dornenkapitol», KSZ I, 245/12) che richiama il «Dornenall» dei *Drei Träume*²³ e, più in generale, il concetto trakliano della cosmicità del dolore²⁴. Anche *Confiteor*, in cui l'influsso di Heine²⁵ si associa e si sovrappone a quello del barocco, non si discosta molto dalla tradizione che vede nel comando della potestà divina l'unica ragione che costringe l'uomo – il povero commediante di una «tragedia senza eroi» («heldenloses Trauerspiel», KSZ I, 246/8) – a restare su questa terra, a recitare la sua parte pieno di disperazione e di noia:

Doch will ein Machtgebot, daß ich verweile,
 Ein Komödiant, der seine Rolle spricht,

²² Si veda Preisendanz, *Auflösung*, p. 235.

²³ Si veda sopra.

²⁴ Il composto aggettivale «todesnächtig» compare anche in *Von den stillen Tagen* (si veda sopra), dove il martellare dei picchi risuona «più immerso nella notte della morte» («Und todesnächtiger hallt der Spechte Hämmern», KSZ I, 217/14).

²⁵ Si veda Preisendanz, *Auflösung*, p. 234.

Gezwungen, voll Verzweiflung – Langeweile!
(KSZ I, 246/11-13)

Più interessante, nella prospettiva che qui si propone, è il motivo dello smascheramento («Und da von jedem Ding die Maske fiel», KSZ I, 246/6), che prelude a procedimenti poetici più complessi, a epifanie ben più tragiche. Così, per esempio, in *Offenbarung und Untergang*, dove la rivelazione, lungi dall'essere quella cristiana supposta da Eduard Lachmann²⁶, rappresenta invece il disvelarsi del «nero inferno» che si annida nel cuore del soggetto testuale («und ich sah die schwarze Hölle in meinem Herzen», KSZ I, 168/11) ed è strettamente legata, come nel titolo, alla caduta rovinosa del cadavere infantile eruttato dalla terra, della «forma lunare» che esce lentamente dall'ombra del giovinetto per poi sprofondare, con «braccia infrante», giù per discariche pietrose, come neve in fiocchi:

[...] und es warf die Erde einen kindlichen Leichnam aus, ein mondenes Gebilde, das langsam aus meinem Schatten trat, mit zerbrochenen Armen steinerne Stürze hinabsank, flockiger Schnee.
(KSZ I, 170/66-68)²⁷

Il fascino discreto che domina il breve componimento *Schweigen* sembra voler riaffermare la predilezione di Trakl per il silenzio notturno, per quel magico fenomeno che qui rende muto anche il pianto del salice chino sullo stagno oscuro («Die Weide am dunklen Teich / Weint lautlos in die Nacht», KSZ I, 247/4-5) ma che altrove si associa a immagini più vive e personali, come nelle strofe dedicate al fanciullo Elis (*An den Knaben Elis*), dove «il nostro silenzio è una caverna nera» («Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen», KSZ I, 26/16), nel canto a sette voci della morte (*Siebengesang des Todes*), dove la notte silenziosa è «un animale sanguinante che si accascia lento sul colle» («Schweigend erscheint die Nacht, ein blutendes Wild, / das langsam hinsinkt am Hügel», KSZ I, 126/5-6), oppure nei versi della primavera dell'anima (*Frühling der Seele*), dove i paurosi sentieri «del grigio silenzio pietroso» sono quelli della morte, si aprono «tra le rupi della notte e le ombre senza pace»:

[...] Wo sind die furchtbaren Pfade des Todes,
Des grauen steinernen Schweigens, die Felsen der Nacht
Und die friedlosen Schatten?
(KSZ I, 141/14-16)

²⁶ Si veda Eduard Lachmann, *Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls*, Salisburgo, Müller, 1954, p. 232.

²⁷ Si confronti Cercignani, *Memoria e reminiscenze*, p. 77.

L'erotismo sognante che permea i versi dedicati agli attimi prima dello spuntar del sole (*Vor Sonnenaufgang*) si ricollega direttamente alle strofe del componimento successivo, anche per la presenza, in entrambi, di vocaboli quali «giaciglio» («Lager», KSZ I, 248/7, 249/2) e «baci» («Küsse», KSZ I, 248/8 e 249/2). Ma nello scenario di *Blutschuld* – dove la «colpa di sangue» è assassinio (assassinio dell'innocenza) e allo stesso tempo, al pari di «Blutschande», incesto²⁸ – la notte incombe minacciosa sul giaciglio dei colpevoli («Es dräut die Nacht am Lager unsrer Küsse», KSZ I, 249/2), così che la giustapposizione di testi tanto diversi sembra preludere all'atteggiamento ambivalente di Trakl nei confronti di questa tematica e della figura della sorella, che il poeta canta – lo abbiamo visto trattando *Ballade* [III] – ora come «dolce sposa», ora come «demone fiammeggiante».

Strettamente connessa con questo motivo è la tematica dell'*alter ego*, il quale, tuttavia, non è sempre malvagio come in *Das Grauen*²⁹. Lo straniero del fuggevole incontro (*Begegnung*), pur non avendo ancora connotazioni particolari («Am Weg der Fremde», KSZ I, 250/2), funge da controparte fittizia del soggetto lirico, è il «tu» che l'ego può interrogare senza rivolgersi direttamente a se stesso. In maniera non dissimile il fratello che compare in ciascuna delle tre strofe di *Vollendung* – una «perfezione» assai rassegnata – rappresenta una mera proiezione testuale destinata a recepire le esortazioni («Mein Bruder, laß uns stiller gehn!», KSZ I, 251/2) e le riflessioni («Mein Bruder, sieh, die Welt ist weit!», KSZ I, 251/9) del soggetto lirico. Ma in entrambi i componimenti, forse anche qui non a caso contigui, la presenza di queste due figure richiama di necessità alla mente tutti quei passi in cui la figura del fratello e dello straniero – assurta a cifra mitica ricorrente – rappresenta una controparte più concreta e allo stesso tempo più evanescente, il «sacro fratello» che in *Helian* è assorto «nel soave arpeggiare della sua follia» («Wo vordem der heilige Bruder gegangen, / Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns», KSZ I, 70/36-37), lo straniero – così *Der Schlaf*³⁰ – dall'ombra «perduta nel rosso della sera» («Fremdling! Dein verlornen Schatten / Im Abendrot», KSZ I, 156/8-9), quell'amatissimo e irraggiungibile Hölderlin³¹ che nel secondo nucleo della prima redazione di *Abendland* (un «occidente» che si può leggere come «terra della sera») è, contemporaneamente, fratello e straniero, l'essere ab-

²⁸ Si veda Cercignani, *Memoria e reminiscenze*, p. 20.

²⁹ Si veda sopra.

³⁰ Si vedano, più sopra, i commenti ai *Drei Träume*.

³¹ Si confronti anche Cercignani, *Memoria e reminiscenze*, pp. 51-59.

bandonato dagli uomini che sente tutto il peso della solitudine e della malinconia:

Gelehnt an den Hügel der Bruder
Und Fremdling,
Der menschenverlassene, ihm sanken
Die feuchten Lider
In unsäglicher Schwermut.

(KSZ I, 401/23-27)

L'erotismo blasfemo di *Metamorphose*, dove il corpo velato di Maria s'infiamma di desiderio («Und dein verhüllter Leib erglüh», KSZ I, 252/6), quasi a universalizzare «l'affanno del peccato» («Ein Herz so rot, in Sündennot!», KSZ I, 252/3), ci riporta a due temi ossessivi di tutta la poesia trakliana che ricorrono anche negli ultimi componimenti della silloge. La presenza persecutoria del peccato si riaffaccia durante una passeggiata serale (*Abendgang*), quando la voce di una defunta esorta a dimenticare «ciò che offusca l'anima» («Vergiß, vergiß, was die Seele dir trübt!», KSZ I, 253/8), mentre il morboso interesse per la religione cattolica, congiunto a un intento dissacrante, riaffiora nei versi che presentano «il santo» (*Der Heilige*), il cui grido tormentoso («Exaudi me, o Maria!», KSZ I, 254/14) non risuona «così ebbro come l'evòè di Dioniso»:

Und nicht so trunken tönt das Evoe
Des Dionys.

(KSZ I, 254/11-12)

Dopo la breve parentesi dei versi dedicati a una passante (*Einer Vorübergehenden*), a un volto addolorato di donna forse mai conosciuto ma che sembra profondamente e segretamente affine a quello del soggetto lirico («Das schien mir tief und heimlich verwandt», KSZ I, 255/4), la satira religiosa riemerge nella descrizione della chiesa morta (*Die tote Kirche*), dove le reminiscenze rimbaldiane³² mal si conciliano con la tematica dell'espiazione, che pure si afferma ancora una volta nella voce singhiozzante che implora pietà («Erbarme dich unser – / Herr!», KSZ I, 256/22-23), quasi a riecheggiare gli amanti di *Blutschuld*, che pregano, sognano e singhiozzano «Perdonaci, o Maria, nella tua grazia» («Verzeih uns, Maria, in deiner Huld!», KSZ I, 249/5,9,13), quasi a ricordarci che in un famoso (ma pur

³² Si veda *Die Armen in der Kirche* nel volume *Arthur Rimbaud. Leben und Dichtung*, a cura di K[arl] L[othar] Ammer (pseud. di Karl Klammer), Lipsia, Insel, 1907, p. 163 e si confronti Giuseppe Dolei, *L'arte come espiazione imperfetta: saggio su Trakl*, Stoccarda, Heinz, 1978, pp. 34-35.

sempre riduttivo) «aforisma» del '14 lo stesso Trakl sembra considerare il tema della colpa e dell'espiazione vera e propria sostanza della sua poesia. «Svegliandoti», egli scrive, «senti l'amarezza del mondo; lì dentro c'è tutta la tua colpa irrisolta; la tua poesia un'espiazione imperfetta»:

Erwachend fühlst du die Bitternis der Welt; darin ist alle deine ungelöste Schuld; dein Gedicht eine unvollkommene Sühne.

(KSZ I, 463; II, 506)

Bettina Rabelhofer
(Graz)

«Die Liebe ist ein Monstrum» – Die groteske Poetik in Franzobels Stück «Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie»

Franzobels 2005 am Wiener Akademietheater uraufgeführtes Stück «Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie» verheißt schon in seinem Titel kulturelle Teilchenbeschleunigung. Die theatralische Erlösungsphantasie spielt zur «Weihnachtszeit» am «Vorabend des Krieges zwischen den Realisten und den Abstrakten in einer üppigen Villa im Reichenghetto»¹, in der die alltägliche Gleichförmigkeit bürgerlicher Familien-Behäbigkeit je durch eine “Erleuchtung” unterbrochen wird.

I.

Jesus, vulgo Jeserl, nazistiefelgeschnürt und bauchspeckbehaftet, kopuliert mit der «geilen Alten», einer Freundin der Familie. Aus der Alten aber und einem «verstreut aufgestellten Kinderchor» (36) spricht Gott daselbst:

ALTE Ich, ich bin der große Geist, der sich selbst schuf und alles aus sich raus, der Wolkenführer, selbst die Flammen fliehen mich, denn schon mein Anblick tötet. Ein Wort bin ich und doch lebendig. Dich habe ich erwählt, dich, Jesus, du bist der Eingeborene, der Wilde meines Paradieses, mein Kreole, den ich ausersehen habe, den Menschengarten zu durchwehen. (37)

In der radikalen Diesseitigkeit des Franzobelschen Imaginationskosmos bedarf es wohl einer zumindest exzentrischen Beischlafgelegenheit, damit der Geist in den stoppelglatzigen (vgl. 17) und waffennärrischen (vgl. 22) Jesus fahren kann. «Elvis Presley Musik» (36) erweist sich dabei

¹ Franzobel: *Wir wollen den Messias jetzt oder die beschleunigte Familie*. Wien: Passagen 2005 (= *Passagen Literatur*.) S. 11. Im Folgenden wird im Text selbst mit einfacher Seitenzahl zitiert.

als hilfreich. Wem die Erleuchtung dermaßen ins Glied und in die Glieder fährt, der entschlüpft seinem ausgedienten Kokon nur unfreiwillig:

JESUS Ich will, dass das wieder in dich hineingeht. Zurückpudern. Ich kann niemanden bekehren, und mein Geld, meine Waffen, will ich auch nicht verschenken. Ich habe keine Lust auf Armut, auf Keuschheit und auf Kastrieren. Nimm es wieder weg. Ich will nicht übers Wasser gehen oder auf Eseln reiten, um dann erst an einem Maibaum angenagelt und in der Mistgstätte verscharrt zu werden. Nein. Ich will nicht beseelt sein. Nein! (39)

Jeserls Schicksal allerdings ist irreversibel: Dem Jesus ist nun mal «ein Heiligenschein gewachsen [...] wie andern eine Warze» (41) und so setzt er sich eben auch die Dornenkrone auf, klebt sich einen Vollbart ins Gesicht und probiert aus Unzufriedenheit noch eine Rasterhaar-Perücke: «*War er bis jetzt eher lasch, verfressen, energielos, so wird er nun, was anhält bis zum Stückende, kämpferisch*» (42), – wenngleich auch ein bisschen trotzig Reserviertheit der neuen Aufgabe gegenüber die gleißende Vollkommenheit etwas ankratzt:

JESUS Das Licht der Lichtmenschen erleuchtet die Welt. Gott ist Glückseligkeit. Das Köstlichste! Aber ich rühre keinen Leprakranken an. Niemals! Und übers Wasser gehe ich auch nicht. (42)

Der Messias ist geboren, hat im Kopulationsakt das Licht der globalen Welt erblickt und könnte nun dramaturgisch und bühnentechnisch² unterstützt das familiäre Elend überstrahlen und nebenbei noch die Welt retten. Doch wer den Franzobelschen Poesiekosmos kennt, hat längst den Glauben an jegliche Geradlinigkeit oder auch nur umwegige Sinnhaftigkeit der dramatischen Eskapaden verloren. Die Protagonisten des Stücks sind weder für die Tragödie noch für die Komödie ausgerüstet. Als exzentrische Konglomerate und Diskursschnittstellen vegetieren sie durch den Text und verblüffen oder langweilen mit ihren krausen Identitätsentwürfen und Bedürfnisstrukturen.

Den vormals profanen, nun erleuchteten Jesus kennen wir bereits. Er hat eine Frau – Caroline. Sie will dauernd gefickt werden. «Komm, Jesus, berühre mich» (18) «Komm, fass mich an, Jesus. Pack zu» (19), raunzt sie, die schon auf die Kuh eifersüchtig ist, deren Milch sich in der Milchpackung

² Vgl. Paul Jandl: Schönes Rätsel Langsamkeit. Gert Jonke und Franzobel mit neuen Stücken in Wien. In: Neue Zürcher Zeitung vom 11. Oktober 2005, NNZ Online: <http://www.nzz.ch/2005/10/11/fe/articleD7VEU.html>. [14.05.2008]: «Eine Erleuchtung (grosser Scheinwerfer!) macht aus dem Waffennarren den “Zivildienstler Gottes”».

befindet, die Jesus eventuell anschaut. Jesus aber, der augenscheinlich an einer Schrumpfpohobie seines besten Stückes leidet – «Grumschprambrhm-schrumpfpohobie» (18) – vermag nur zu nuscheln:

Phobie. Das ist, wie wenn mit negativer Geschwindigkeit das beste Stück nach innen wächst. *Für sich* Dauern will sie was. Und ich? Ich kann ihr doch nicht sagen, dass mir vor einem Fleischwolf geträumt hat, den sie zwischen ihren Beinen hat, und damit Embryos runterfaschiert, einen nach dem anderen, dass mich diese Palmkätzchensträucher, mit denen hier alles dekoriert ist, an Tamponbäumchen erinnern. (18)

Der Fleischwolf kommt bei Franzobel imaginativ gerne zum Einsatz. Auch Hugo Wurznbacher in der *Scala Santa* faschiert seine Frau portionsweise ins Klo³.

Caroline jedoch scheint sich die Hoffnung auf ein gutes Ende bewahrt zu haben und insistiert auf die Vernichtung von Jesus' Pornographiesammlung, auf dass alles wieder so werde, wie es einmal war. (Vgl. 24) Um ihre Liebe zu erneuern, schlägt sie Jesus zu mitternächtlicher Stunde ein Treffen am Kahlenbergfriedhof vor: «Da wo die Karoline Traunwieser begraben liegt» (25).

CAROLINE: Die damals schönste Frau von Wien, die Schönste der Schöneren oder die Schöner der Schönsten, die 1815, während dem Wiener Kongress, in den Latifundien ihrer Mutter erfroren ist. 19 Jahre war sie alt, tuberkulös, hat Blut gespuckt, braunrote Blutpatzen, während sie unten ausgeronnen ist, klick, klick, so ist sie rumgeirrt am Kahlenberg, der damals noch Sauberg geheißen hat, bekleidet nur mit Haar und Tränen, läuft sie im Fieberwahn herum in Eis und Schnee, sieht ihren Geliebten, einen nackerten Ulanen, und stirbt (25).

Jesus, den die Erleuchtung heimgesucht hat, vermag das mitternächtliche Rendezvous nicht einzuhalten, Caroline kann ihn so auch nicht mit einem Schwangerschaftsteststreifen (vgl. 26) überraschen. Allein am Kahlenberg ist sie aber beileibe nicht, die Franzobelsche Dramaturgie schickt ihr Raja, die gemietete Begleithostesse von Jesus' Schwager Jakob. Jakob, so will es die Franzobelsche Kontaktimprovisation, ist der Witwer von Jesus' Schwester Christiane, die an Lungenkrebs verstorben ist. Raja – das Personenverzeichnis stellt sie als «eine zur schwarzen Witwe mutierende Barbie, die stets alle berühren will, was aber niemand erwidert» (11) vor –

³ Vgl. Franzobel: *Scala Santa* oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt. Roman. Wien: Zsolnay 2000, S. 194.

befindet sich in der Aufbahrungshalle, wo sie sprengstoffgürtelbehangen ihr Abschiedsvideo drehen will. (Vgl. 44) Sie gibt eine erfundene Biographie zum Besten, imaginiert die Eltern als Vertriebene, die verfolgt wurden, weil der Vater ein Intellektueller war. Ihn hat man gefoltert: «Wie sie ihn wieder vor die Haustüre geschmissen haben, waren seine Füße so, 180 Grad gedreht. Da, wo vorher Brustwarzen gewesen sind, waren Brandlöcher, seine Fingernägel weg, hier, da haben sie ihm Schrauben reingedreht. Das Arschloch haben sie ihm zugetuckert, seine Augen mit Superkleber zugeschmiert» (47). In Wirklichkeit sind Rajas Eltern «österreichische[] Mittelklasseeltern, die nicht reden, mich nie wahrgenommen haben, aus ihren kleinlichen Ängsten nie hinausgekommen sind» (Ebda). Rajas Leitemotion ist denn auch der Hass: «Weil ich wieder einmal etwas spüren will, wenigstens Hass. Weil der Hass ist etwas Starkes, eine Leidenschaft» (48).

Zu allem Unglück ihrer Märtyrerinnenexistenz entflammt sie in lesbischer Liebe zu Caroline, ein Begehren, das jedoch durch den Matratzenreinigungsstaubsaugervertreter Georg Kolschitzky durchkreuzt wird. Ihm wirft sich Caroline ans Herz, nicht ohne ihn allerdings zu warnen, dass der «Jeserl [...] immer gesagt (hat), an mir haftet der Tod» (50). Dem Staubsaugervertreter macht solch nekrophile Aussicht denn auch gar nichts, weil er ohnehin auf die «strenge Kammer» steht und eine «Nacktbar» eröffnen will. (Ebda) Und letztendlich ist er es, der Caroline mit einem Liebestrank aus Säure verätzt.

Bleiben nun noch Jesus' Vater und Mutter. Das Elternpaar, bestehend aus einem «bürgerliche[n] Drachen» und einer Art blindem Laios (vgl. 11), vertreibt sich die Zeit mit Kartenspielen in Gesellschaft der kopulationsfreudigen Alten. Gebisse werden aus dem Mund genommen und in herzhafte kindlichem Spiel ausgetauscht und leider auch vertauscht. (Vgl. 31) Als es mit der Mutter im allgemeinen Bühnensterben schließlich zu Ende geht, gesteht die ihrem Sohn:

Du musst wissen, ich habe deinen Vater nie geliebt, niemals. [...] Und er mich auch nicht. Früher, wie er noch gesehen hat, weißt du, was er da auf Partys immer gesagt hat? Dass ich klein und hässlich bin und er sich vor mir ekelt, nicht versteht, warum alle anderen eine normale hübsche Frau haben, er aber an mich ekeliges Schwein geraten ist. Und er hat immer geprahlt, wie viele Affären er hat, wie viele Schwangerschaftsabbrüche er bezahlt. Mich ekelt vor ihm, wie mich immer vor ihm geekelt hat, wie ich nie Lust gehabt habe, im selben Bett mit ihm zu schlafen. Und die Christiane hat das gesehen, die hat gewusst, dass wir uns arrangiert haben. Aber sie hat es nicht

ertragen. Sie hat einmal gesagt, dass sie sich immer alle meine Freundinnen und Dienstmädchen nackt vorstellen muss, und dabei sieht, wie er es mit ihnen treibt, genauso, wie er es auch mit ihr getrieben hat, was ich nicht sehen wollte, sie mir vorgeworfen hat in ihrer letzten Stunde, was bestimmt sogar der dreckige Jakob weiß. (83f)

Durch den Inzest erblindet, fürchtet schließlich auch der Vater in der auswuchernden Liebesentropie gegen Ende des so heillosen Stückes die Rache Christianes und möchte im Angesicht der Arche, einem von Jesus erbauten Bootsgerüst, auch um Vergebung seiner übrigen Lebensverfehlungen bitten:

Ich gestehe dir, o Arche, dass ich der Versuchung meiner Tochter nicht widerstehen konnte, aber dafür will ich Vergebung, Reinigung. Und ich gestehe dir auch, dass ich im Krieg Speichelproben meiner TBC kranken Mutter verkauft habe, womit die Käufer zu vermeintlichen TBC-Kranken geworden sind und mehr Lebensmittelpunkte bekommen haben. Auch das will ich vergeben haben. Und ich gestehe, dass ich den Taucher von Schiller nie auswendig konnte. Nie! (96)

II.

Liebe ist in diesem Gruselkabinett an persifliertem Grauen und perverser Intimität immer nur aus der Negation her zu fassen. Wenn auch die Arche von Jesus als «ein fest gewordener Gedanke einer großen gottgewollten Zärtlichkeit zwischen einem Mann und einer Frau, die sich unendlich lieben» (90) intendiert ist, so wird doch diese Liebe schon durch das ungleiche Paar der leicht spastischen «geilen Alten» (11) und des kostümierten Messias konterkariert, und die Arche mutiert in der fiktionsinternen Imagination des umfassend sexualisierten Figurenensembles schließlich auch zum «Symbol für alles Unanständige und Pornographische» (91). Bedürfnisstillende Ressourcen sind knapp, wo sich der Sohn schon einmal als mütterlicher Leichenschmaus angeboten hat: «[...] wenn ich einmal tot bin, darfst du mich auch essen, Mama» (59). Das Stück gerät zur «Negativ-Placenta»⁴ und verschlingt mit poetischer Hingabe alles, was vormals als «die große Metapher der Lust und des Glücks»⁵ hatte herhalten können.

⁴ Ebda, S. 131.

⁵ Volkmar Sigusch: *Die neosexuelle Revolution*. Über gesellschaftliche Transformationen des Sexuellen in den letzten Jahrzehnten. In: *Psyche* 52 (1998), H. 12, S. 1192-1234; hier S. 1203.

So unlustbetont waren Literatur und Sexualität wohl schon lange nicht mehr. Dem Sexualforscher Volkmar Sigusch zufolge habe seit den 1980er und 90er Jahren eine einschneidende «neosexuelle Revolution» die Symbolfunktion der Sexualität verblassen lassen und statt der «großen Metapher der Lust und des Glücks» negative Mystifizierungen wie Ungleichheit der Geschlechter, Missbrauch, Gewalt und tödliche Infektion ihrem diskursiven Repertoire einverleibt. Die Bruchstücke, die Franzobel aus dem vormals lebensenergetisch aufgeladenen Universum von Liebe und Sexualität herausgebrochen hat, imponieren denn auch als diskursive Klötze missratenen Liebeswollens: missbrauchende Väter, sexbesessene Alte, säureverspritzende Sado-Masos, ödipal fixierte Söhne (Jesus als «ödipaler Breitarsch»; 35), von der ÖVP hops genommene Schwule (51), Pornokonsumenten (60), Sodomisten (63f), sich mit Schwangerschaftsabbrüchen prahlende Familienväter (84), Gelegenheitsprostituierte (86) und Cybersexer («Früher hat man sich unter der Bettdecke selbst geliebt. Heute wichst man vor PCs»; 26) bevölkern als «ein ebenso gequältes wie quälendes Diskurs-Personal [...] die Bühne des Eros»⁶.

Franzobel, darin versiert, die Verweislinien im kulturellen Symbolnetz der Gesellschaft zu durchtrennen und durcheinanderzuwirbeln, irritiert seine Leserschaft durch Sprach- und Handlungsanarchie, die den Rezeptionsprozess mitunter einen Hindernisparcours aus Phantastischem, Skurilem, Komischem, Tragischem, Unheimlichem, Satirischem, Absurdem und Banalem durchlaufen lässt. Die Irritation besteht vor allem darin, dass die emotionale Orientierung des Lesers im Chaos des Franzobelschen Kosmos zwischen befreiender Komik und deprimierendem Sinnentzug irreläuft. Das Hässliche und Eklige scheint einer Überbietungslogik unterworfen, die den und die Lesende in groteskem Sog affektiv destabilisiert und emotive Grenzen löchrig werden lässt. Das anthropologisch auf das kulturell Verpönte reduzierte Personal pervertiert alle «Affekt- und Peinlichkeitsstandards» (Norbert Elias) des im Zivilisationsprozess akribisch abgesteckten Intimen. Burkhard Meyer-Sickendiek liest in seinem Aufsatz über die *Ekkelkunst in Österreich* literarische Ekeldarstellungen als «kulturanthropologische Phantasien», deren «allgemeines Kennzeichen [...] die provokante Inszenierung regressiver bzw. primitiver Formen menschlichen Verhaltens inmitten einer "zivilisierten" Öffentlichkeit» ist: «Der Grund für die Verwendung diskriminierender Motivik liegt in dieser provokanten Intention selbst: Um als eine das bürgerliche Schönheitsideal kompromittierende Kunstform zu funktionieren, bedarf die Inszenierung des Ekels der

⁶ Ebda, S. 1204.

anthropologischen Reduktion, welche für die Konfrontation von Zivilisation und Primitivität konstitutiv ist. Die Motivik des Ekelhaften [...] erzielt ihren wirkungsästhetischen Effekt also nicht aus sich selbst, sondern durch die Behauptung und Inszenierung dieser Motivik als des lebensweltlichen “Horizonts” einer auf die primitive Sphäre reduzierten Anthropologie⁷.

In dieser allumfassenden Inszenierung des Hässlichen und Abstoßenden liquidiert das Groteske Peter Fuß zufolge den dichotomen Aufbau symbolischer kultureller Ordnungsstrukturen und desavouiert deren zugrundeliegende Orientierungslinien von verständlich/unverständlich, gut/böse, schön/hässlich, wahr/falsch, indem sie deren Antagonismen durch Ambiguität ersetzt⁸. Grotesken sind als nomadische Phänomene der kulturellen Deterritorialisierung und Decodierung Elemente des Übergangs, sprachlich-architektonische «Zwischengefüge», «die einer Kulturordnung angefügt und eingefügt werden, um ihre (Trans-)Formation zu forcieren»⁹. Durch Kollision der Kultur mit ihrem exilierten, deterritorialisierten Fremden entsteht eine normative Unschärferelation, die die normative Kraft der symbolisch kulturellen Ordnung unterminiert und jeglichen «Schein der Unhinterfragbarkeit, mit dem die Kulturordnung sich im Zuge ihrer Instituierung umgibt, durch den Hinweis auf mögliche Alternativen» erschüttert¹⁰.

Dem kulturell Verworfenen, dem “Abjekten”, haben sich unterschiedliche metapsychologische Theorien mit unterschiedlichem Vokabular anzunähern versucht: die Psychoanalyse Freudscher Prägung mit den terminis technicis der “Verdrängung” und “Verneinung”, die Psychoanalyse Lacanscher Provenienz mit dem Terminus der “Verwerfung”. Franzobels literarische Inszenierungen haben mit dem ideographischen Konstrukt einer menschlichen Psyche allerdings nichts zu schaffen, sie setzen vielmehr an jener Schanierstelle an, an der das Individuelle erst gar nicht entstanden oder schon längst zerstört ist. Psychoanalyse ist kein Kalkül dieses Schreibkosmos. Franzobels Text ist ein nomadischer, polyphoner Text. Er siedelt im diskursiv überblendeten Raum menschlicher Autismen und Inte-

⁷ Burkhard Meyer-Sickendiek: Ekelkunst in Österreich. Zu den Ab- und Hintergründen eines Phantasmas der 80er. In: *parapluie. elektronische zeitschrift für kulturen – künste – literaturen*. no. 18: die jüngste epoche. Url: <http://parapluie.de/archiv/epoche/ekel> [14.05.2008].

⁸ Vgl. Peter Fuß: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2001. (= *Kölner Germanistische Studien. Neue Folge*. 1), S. 13, Fußnote 6.

⁹ Ebda, S. 20 unter Berufung auf Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Tausend Plateaus* (1980). Berlin: Merve 1997, S. 426, 428, 441, 443.

¹⁰ Fuß (Anm. 8), S. 14.

ressensstrukturen. Sprache trägt dabei die Interferenzerscheinungen unterschiedlicher Blickrichtungen aus. Dort wo auch "Individualität" kein Kalkül mehr ist, setzt frei flottierendes sexuelles Begehren, das den Reizschutz von Ekel und Scham poetisch lustvoll durchdringt, den dramatischen Text in Bewegung. Die Integrität von Psyche und Körper wird mit einer geballten Ladung sprachlicher Destruktivität in psychische Absonderlichkeiten und Partialtriebe zersplittert, sodass Begehren sich als "Metasprache" aus seiner physischen Existenz in die Mittelbarkeit der Worte zurückziehen kann und zum Schreibbegehren und zur Schreiblust wird. In der Absolutheit ihrer Universen operieren sowohl Pornographie wie Religion «auf ähnlich kannibalische Weise; sie schlingen alles verfügbare Material in sich hinein und setzen es um in Phänomene, die mit religiösen Polaritäten (heilig-profan und so weiter) durchsetzt sind»¹¹. Identitäten werden so zu einem Puzzlespiel vielfältig konnotierender diskreter Elemente, deren "Ontologie" nur in ihrer ästhetischen Zentrierung postuliert werden kann. Sie beziehen ihre Bedeutung nicht aus einer mimetisch inszenierten Konfiguration des Sexuellen, Religiösen, des Ekels oder der Gewalt, sondern sie verlegen den "Ort" ihrer Bedeutung ausschließlich ins Medium der Sprache. Online-Identitäten gleich treffen sich die sprachlich maskierten Körper auf einem reinen Zeichenmarkt, auf dem alle Zeichen und Bedeutungen austauschbar sind. Die absolute Mobilität von Zeichen und Bezeichnetem ermöglicht die schillernde Konstruktion sexuell-virtueller Identitäten, die zum einen von den Verpflichtungen und Zwängen realweltlich "kontextualisierter" Sexualitäten befreit, zum anderen durch Unbestimmtheit und Diskontinuität beunruhigt. Der "Möglichkeitssinn" des Lesers für Kombinationsprozesse im grotesken Syntagma dieser poetischen Welt wird zweifellos auf exorbitante Weise erweitert, irritiert und provoziert. Literarisch besteht kein Bedarf an authentischem Schmerz, Schweiß und Ekel. "Hautkontakt" bietet der Text ebenso wenig wie die neueste Computertechnologie, die Körper über physische Distanzen hinweg elektronisch zusammenzieht. Wurden bisher schon Augen, Ohren und Hände mittels Datenbrille, Kopfhörern, Tastatur, joystick und Datenhandschuh vernetzt, so harrt nun noch die gesamte Körperoberfläche mit ihrer allumfassend taktilen Sinnlichkeit der Aufnahme in die virtuelle Realität¹². Franzobels Text scheint mit nicht zu überbietender Radikalität jede

¹¹ Susan Sontag: Die pornographische Phantasie. In: Susan Sontag: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien. Frankfurt am Main: Fischer 1991. (= Fischer Taschenbuch. 6484.) S. 48-87; hier S. 81.

¹² Volkmar Sigusch (Anm. 5, S. 1209) konstatiert für die 1980er und 90er Jahre eine «Separation der *Sphäre des sexuellen Erlebens* von der *Sphäre der körperlichen Reaktionen*»: «Der

libidinöse Bindung des Lesers an das ästhetische Objekt schon im mimetischen Keim zu ersticken und textuell zu parodieren, – auch und gerade dann wenn der Text seine “fünf Sinne” beisammen hat: «Haut» (14), «Ohr» (36), «Mund» (50), «Auge» (70) und «Nase» (91) überschreiben die fünf Abschnitte der theatralischen Binnenhandlung. Einem grotesken Körper gleich stülpt sich Franzobels Theaterstück in der Unwucht seiner Rede dem Leser entgegen. Wenn, wie uns Michail Bachtin versichert, der allgemein menschliche Bestand an intimer und fluchender Gestikulation auf der grotesken Gestalt des Leibes basiert¹³, so ruht der diskursiv überfressene Franzobelsche Text-Leib auf den anamorphotischen Verfahrensweisen der Verkehrung, Verzerrung und Vermischung auf¹⁴. Die «wesentlichen Ereignisse im Leben des grotesken Leibes»¹⁵ bilden auch in der *beschleunigten Familie* die Körper-Akte der Aufnahme und des Ausscheidens.

Essen:

CAROLINE Das Essen ist hier eine Disziplinarmaßnahme, damit hat sie uns unter Kontrolle, mit diesem aggressiven Um-Punkt-zwölf-Uhr-mittags-wird-gegessen! Manchmal kommt mir vor, du liebst nur deine Mutter, und wir anderen stören, weil du all die Kuchen und Puddings, die Eintöpfe, diese ganzen Plazenta-Imitate, alleine haben willst. [...] Totfüttern. [...] (22)

MUTTER Magst du etwas essen? *Verzweifelt wirft sie mit der Wurst um sich, klatscht sie sich ins Gesicht* Römerschinken? Bärlauchschinken? Sauna- und Hallenbadschinken? Farmer-, Bauern-, Honigkuchenpferdeschinken? Aufschnitt? Pustakäsewurst? Hundertwasserwurst? Salami? Du hast ja keine Ahnung, welchen Aggressionen man beim Wurstschal-

Traum der Mediziner von der perfekten Prothetisierung der sexuellen Funktionen, deren Verkörperungen den Körper zur Leiche machen, also auch Entkörperungen sind, korrespondiert mit dem allgemeinen Traum von der Prävention des Somatischen und der Überwindung des Körpers, von der Entleiblichung des Sexus und des Genus. Abzulesen ist diese kulturelle Tendenz momentan am Telefon-Sex und den TV-Partner-Treffs, an Fake, Fax und Cyber sex. An letzterem offenbart sich möglicherweise ein generelles Umschreiben der Sinnlichkeits- und Wahrnehmungsstrukturen, das mit dem Übergang von einer Kultur des Wortes nicht nur in eine Kultur des Bildes, sondern in eine Kultur des Zeichens zusammenhängt.

¹³ Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur.* Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer 1990. (= Fischer Taschenbücher. 7434.) S. 19.

¹⁴ Vgl. dazu Fuß (Anm. 8), S. 235-421.

¹⁵ Bachtin (Anm. 13), S. 17.

ter ausgeliefert ist. Wie schnell sich eine Schlange bildet, und wie böse einen alle anschauen, wenn man fünf Gramm von der und fünf Gramm von der will. Blutwurst? Leberwurst? Nitschwurst? Augsburger? Münchner? Leberkäse? Zungenwurst? Lungenwurst? Nierenwurst? Koligwurst? Mühlwurst? Dina-Larot-Wurst? Krystufek? (58f)

JESUS *isst* [...] Was ist denn das? Ein Auflauf? Das ist eher ein Auslauf. Oder ein Einlauf? Hühnereinlauf? *Er spuckt es aus.* [...] (80)

Essen und Trinken:

MUTTER *verzweifelt* Jakob, magst du etwas trinken? Tee? Ein Stück Kuchen? Wurst? Römerschinken? Bärlauchschinken? Farmer-, Bauern-, Honigkuchenpferdeschinken? Aufschnitt? Pustakäsewurst, Krakauer, Mailänder, Polnische? Attersee light? Schwarze Pute? Pfefferwurst? Pikantwurst? Käsewurst? Salami? Wie hat mein Vater immer gesagt: Bei näherer Betrachtung steigt die Achtung. Magdalena! Bier, Schnaps! Weißt du, es ist schwer, so ein Erbe zu verwalten. *Magdalena kommt, die Mutter schenkt ein, gibt ihm aber nicht vom Bier, sondern versehentlich von [sic] Wunderwasser.* Klosterbräu, das wird dir schmecken. Einmal war es besonders gut, im Jahr darauf hat man die Mönche gefragt, warum sie das Bier nicht mehr so salzig machen. Ja, sagen Sie, glauben Sie, wir können jedes Jahr einen Bruder opfern. War einer in den Braukessel gefallen. Ha. Haha.

JAKOB *trinkt aus einem Glas* Wein? Am helllichten Tag?

VATER *trinkt auch* Wasser!

MUTTER Bier! (69f)

Ausscheidungen (Sperma, Nasenschleim):

MUTTER Und dafür habe ich ihn jahrelang jeden Morgen aus dem Bett gezerrt und ihm Kakao gemacht? Dafür habe ich ihn in meinem Badewasser baden lassen? Ihm immer seine mit Wichsflecken volle Bettwäsche gewaschen? (58)

MUTTER Der kleine Jesus hat immer Wurstbrote bekommen, damit was wird aus ihm, er uns eine Freude macht und Enkelkinder – deshalb habe ich auch nie etwas gesagt wegen der Flecken in der Bettwäsche. (66)

JAKOB Da ein Abbild der Arche. Eine Erscheinung auf einem weggeworfenen Kondom. (97)

JESUS [...] Und geheiligt werde dein Name und dein Himmel wie im

Himmel so auf Himmeln so auch ich verhimmle meinen Schuldigern und unser tägliches Brot und –. Nein, es geht nicht. Geht nicht. Kaum fange ich zu beten an, muss ich schon Nasebohren, das geht nicht. (85)

Kopulation:

«Sodomisten-Beat» (63, 65)

JESUS O Geliebte, deine schlanken, vollen Beine, dein fester Arsch, dich berühren, wo du anschwillst, deine weiche Haut küssen und deine blassen Lippen beißen, dich in den Nacken küssen, ins Ohr-läppchen, lass mich Geliebte, o lass mich salziges Wasser aus deinen Augen lecken und Schmalz aus deinen Ohren, lass mich Geliebte, lass mich in deinen Hintern beißen, dein faltenumsäumtes, nasses Loch auszuzeln, in deine warmen Achseln kriechen, o Geliebte, lass mich, lass mich, [...] (50f)

JAKOB Ja! Und ich bekenne dir, o Arche, dass ich mit Christianes Mutter Sex hatte, während sie, Christiane, an Krebs im Totenbett gelegen ist. Aber das vergibst du mir. (97)

Doch das Groteske, so hat uns Bachtin gelehrt, kümmert sich «nicht um jene taube Fläche, die den Körper als Einzelphänomen abschließt und abgrenzt»¹⁶. Die Groteske hat es eher mit dem Herausquellenden, dem Klaffenden, aber auch mit dem Verschlingenden und Inwendigen. Die Regieanweisung des theatralischen «Vorspiels» führt uns in dieses Inwendige, geradewegs in den Uterus:

Die letzte Nacht Rajas, bevor sie ihr Selbstmordattentat begeht. Sie befindet sich im Uterus, es ist sehr dunkel, man hört das Herz klopfen, nicht ihres, sondern das der Uterus-Mutter (später stellt sich heraus, dass es ein Schnitzelklopfen ist), die Wände bewegen sich mit der atmenden Lunge, eine große Plazenta hängt herein, eine Nabelschnur, Eierstöcke, rein gepresste Gedärme, man kann den Ausgang abnen. Die Schauspieler, mit Ausnahme Rajas, die wie ein Embryo von Anfang an da ist, sich einen Sprenggürtel umlegt, fallen entweder aus der Speiseröhre, oder kämpfen sich durch die Nabelschnur; um langsam die erste Szene einzurichten. In jedem Fall sind sie alle schleim- und blutverschmiert. Das Schiffs-skelett vom Ende hängt herunter wie ein Brustkorb. (12)

Hat der Text nun Auswendiges – Haut, Ohr, Mund, Auge, Nase – und Inwendiges – Uterus, Gedärme – als sein Korpus modelliert, so tut er ein

¹⁶ Ebda, S. 18.

Übriges, um auch sein "Unteres" fotogen in Szene zu setzen: Zwölf Fotos – und man ist versucht zu sagen: vom (männlichen) Geschlechtsorgan abwärts – zieren den Text. Die zwölf Bilder variieren kaum: Der Blickträger liegt auf einem Bett oder einer Couch und richtet seine visuelle Aufmerksamkeit in der Hälfte der Fälle auf ein (zumeist ausgeschaltetes) Fernsehgerät. Die Pose ist immer die gleiche, einzig Bekleidung und Schuhwerk bzw. Socken variieren. Ein menschliches Gegenüber (Frau und Kind) findet sich nur auf dem ersten Bild. Allerdings prallen hier die großen Letter des Wortes «Friede» (auf dem T-Shirt des Buben) und die dickbesohlenen Schuhe (des auf dem weiß überzogenen Bett Liegenden) aufs optisch Krudeste aufeinander.

Weder Bildtext noch Dramentext vermögen dem Betrachter und Leser sinnliches (Lach-)Vergnügen zu bereiten. Warum hat Franzobels Ästhetik des Grotesken dem Text jeden Anflug von Bachtinscher Heiterkeit so radikal ausgetrieben? Prinzipiell gilt, dass die provokative Besetzung von Gewalt, Ekel und Perversion primär am sprachlichen Effekt der literarischen Verarbeitung interessiert ist¹⁷. Doch wieso desavouiert der sprachliche Effekt das befreiende Lachen? Peter Fuß hat in seinem Buch über *Das Groteske* von der «Verstörung», mit der sich groteskes Schreiben dem verarbeitenden Zugriff entzieht, gesprochen¹⁸. Verstörung hinterlässt ein irritiertes Bewusstsein¹⁹, das von einem ebenso verstörten wie irritierten Lachen begleitet wird. Hier ist nichts von der Befreiung und der Entspannung des "Auflachens" zu spüren, wie es doch oft im Lachen über das Komische der Fall sein kann. Groteskes Lachen entkrampft nicht: «Man fühlt sich unwohl dabei, schämt sich seiner ein wenig – etwa, weil man es [...] für sittenwidrig hält zu lachen»²⁰. – Ganz so, als ob man in buntscheckiger Bekleidung auf einer Beerdigung erschiene²¹. Das Lachen über das Komische in der Komödie hat dagegen haltgebende, stabilisierende Funktion:

Das Lachen über die Komödie ist Kommunikation. Man verlacht die (ungefährliche, weil virtuelle) Normabweichung und bestätigt sich so

¹⁷ Dies konstatiert Burkhard Meyer-Sickendiek für die österreichische «Ekel-Kunst» im Allgemeinen. Vgl. Meyer-Sickendiek (Anm. 7).

¹⁸ Fuß (Anm. 8), S. 100.

¹⁹ Vgl. Carl Pietzcker: *Das Groteske*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), H. 2, S. 197-211; hier S. 202.

²⁰ Fuß (Anm. 8), S. 101.

²¹ Vgl. dazu Pietzcker (Anm. 19), S. 201: «Grotesk kann es z.B. wirken, wenn ein banales oder obszönes Wort in einem pathetischen Text erscheint, oder ein phantastisch ausgeschmückter Mensch in einer mitteleuropäischen Trauergemeinde [...]».

gegenseitig die Falschheit des Geschehenen. Die Komödie und ihr Lachen gehören zur klassischen Seite der Kunst. Sie erfüllen die sozial adäquate Funktion der Normstabilisierung. Im Fall des Grotesken hingegen markiert das Lachen das Scheitern der Kommunikation. Man weiß nicht, was davon zu halten, was dazu zu sagen ist, also lacht man statt dessen. Es bleibt ungewiß, ob die anderen die eigene Bewertung teilen.²²

Die Desavouierung des Lachens und seiner befreienden Wirkung durch Franzobels literarisches Maskentreiben mag auch mit Anarchie und mit von ihr gestürzter Autorität zu tun haben. Im «satanische[n] Einverständnis mit der Zerstörung»²³ hebt das inverse Heilsgeschehen des Stücks die etablierte Weltorientierung aus den Angeln und ficht damit, so deutet Carl Pietzcker in psychoanalytischen Kategorien, den Kampf des Ich gegen das Über-Ich. Lachen und Grauen sind dadurch untrennbar miteinander verbunden: «[I]m Lachen begegnet[] die Lust des Sohnes am Angriff auf den Vater und der Befreiung, im Grauen seine Angst vor der Bestrafung hierfür und vor der Schutzlosigkeit ohne den Vater. Das Ich führt die zur Verdrängung unlustvoll verwendete Energie lustvoll im Lachen ab, wenn der Verdrängungsdruck kurzfristig nachläßt, und entwickelt zugleich Grauen, wenn das Verdrängte ans Licht dringt; dies Grauen zeigt, daß das Ich von dem Über-Ich, das es angreift, noch abhängig ist und seine Strafe fürchtet»²⁴. – «Das Grauen wächst und das Lachen schwindet, je mehr das Ich sich unter die Autorität des angegriffenen Sinns gestellt hatte»²⁵.

Wenn auch das Lachen über Franzobels Text zumeist nicht lauthals von statten geht, setzt das poetische Kalkül seines Auctors neben all der Destruktion vielleicht doch auch im Monströsen seiner Anmaßung Kreativität frei. Die nicht-mimetische Verfasstheit seiner Sprache setzt Chimären frei, «Andeutungen einer Gestalt, die bei näherem Hinsehen jedoch zergeht, um anderen Möglichkeiten Platz zu machen, die ebenso rasch ihre Inkonsistenz erweisen»²⁶. Die Chimäre betreibt Raubbau an Elementen der Wahrnehmungswirklichkeit, dekomponiert sie und rekombiniert sie auf unkonventionelle anamorphotische Weise. “Destruktion” wird damit zur notwendigen Bedingung von Kreation. Der destruktive (oder: dekon-

²² Fuß (Anm. 8), S. 102.

²³ Pietzcker (Anm. 19), S. 209.

²⁴ Ebda.

²⁵ Ebda, S. 210.

²⁶ Fuß (Anm. 8), S. 237f.

struktive) Gestus verweist so auf die antiken Konzepte demiurgischer Kreativität, in denen Schaffen kein «wohlgeordnete[r]» Akt mehr ist, sondern ein «konflikthaft-gefährliche[r]»²⁷. Jesus selbst wuchert zum inversen Helden aus, zur personifizierten Deformation einer Verhaltensordnung, die die Kultur bislang nur dem polymorph-perversen Kleinkind zubilligt²⁸. – Sein «Mama, warum hast du mich verlassen?» (85) mutet da nur konsequent an.

Im «Nachspiel» dieser Unheilsgeschichte – das Ganze endet apokalyptisch: Jemand wirft eine Zigarette weg, die Arche geht in Flammen auf und Jesus wird in einen Müllcontainer gestopft (106) – tritt GOTT daselbst vor die Kamera und stellt sich für einige Fragen zur Verfügung. Die Regieanweisung will es, dass er aussieht wie «*Heiner Müller, eckige Hornbrille, Zigarre, Whiskyglas, fettiges Haar*» (107). Auf die Frage, wie künftige Generationen auf die Schöpfung reagieren, antwortet er:

Wahrscheinlich werden sie sagen «so ein Quatsch!» und dann kann man reden. Aber ich weiß gar nicht, ob ich die Schöpfung retten will. Die Schöpfung hat es nie gegeben. Das war eine Idee im Hinterkopf von Intellektuellen. Als Realität war es die Kolonialisierung der Bevölkerung, aber eine Schöpfung –? Ich weiß nicht –. Vielleicht. Na, man wird sehen. Ich habe jedenfalls den Fehler gemacht, mir zu viele Pornos anzusehen, zu viele Fellatios, immer wenn ich in die Gesichter von Betenden sehe, muss ich daran denken, dass jetzt gleich der weiße Saft kommt. Na ja, das habe ich jetzt davon –. (108)

«Die Liebe ist ein Monstrum» (84) hat fiktionsintern schon Jeserl gesagt und die Leserin ist geneigt, ihm das auch zu glauben, – schon seiner Nazistiefel und der Fettglumse wegen.

²⁷ Vgl. ebda, S. 219. Fuß zitiert hier Hans Joas: Die Kreativität des Handelns. (1992). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 111.

²⁸ Vgl. dazu Fuß (Anm. 8), S. 293 in Bezug auf Alfred Jarrays Antidramen.

Simonetta Carusi
(Roma)

Il mito americano nell' Austria del '68: gli esordi di Peter Handke

Con la nascita degli Stati Uniti prende forma nell'immaginario culturale e popolare del Vecchio Continente un mito americano che inevitabilmente trova in ambito letterario un adeguato terreno di elaborazione e discussione. Questo mito, che attecchisce in un'Europa delusa dagli sviluppi della Rivoluzione Francese e ammirata di fronte alla realizzazione storica di un modello democratico, evolve ben presto su due piani paralleli. Da un lato riflette l'interesse degli intellettuali, che guardano per lo più con entusiasmo, ma talvolta anche con scetticismo, a questo nuovo ordinamento politico che si autoproclama fondato sulla giustizia e sull'equità sociale; dall'altro si nutre delle aspettative delle fasce povere della popolazione, che negli Stati Uniti credono di veder realizzato il miraggio del benessere economico e di un'esistenza più dignitosa, e pertanto successivamente si alimenta anche dei racconti degli emigranti che riferiscono alle famiglie d'origine le loro impressioni e le loro esperienze in un Paese dove a volte si riesce ad accumulare grandi fortune, altre volte si soccombe nella lotta per l'affermazione sociale.

Perciò una caratteristica fondamentale di questo mito è la sua oscillante ambivalenza tra due immagini dell'America, opposte ma coesistenti: quella politica, che costantemente fa riferimento all'emancipazione dal dominio coloniale e alla Dichiarazione di Indipendenza (e, quindi, a tutto il retaggio illuministico e giusnaturalistico a cui si erano richiamati i costituenti nella stesura del *Bill of Rights*), e che vuole confermare e perpetuare il modello "ufficiale" di un paese costruito sull'uguaglianza e quindi sul principio degli eguali diritti di tutti alla corsa al benessere; e quella per così dire "pionieristica", che implicitamente mette in discussione l'attuazione reale del modello democratico, portando alla luce, all'interno del meccanismo della corsa al benessere, i conflitti per la sopravvivenza e la coesistenza, l'inevitabile ricorso alla sopraffazione anche in ambito prettamente politico, e nel contempo assumendo a eroi della democrazia non più le istituzioni e i

simboli del sistema, ma gli *outsiders*, i vagabondi, gli emigranti. Bisogna inoltre precisare che questa seconda accezione del mito americano si nutre alla sua origine di motivi comuni a quel filone fondamentalmente antiborghese del romanticismo europeo che, pur muovendo da un'iniziale anelito alla empatia del singolo nel tutto (e quindi nella natura), condusse alla scoperta dell'estetica del brutto, dell'esplorazione nei territori onirici dell'esperienza artificiale, insomma all'esaltazione dell'artista ai margini della rispettabilità sociale. Questo aspetto è politicamente sovversivo proprio perché presuppone come radicata nell'immaginario comune la nozione protocollare di un'America democratica che si autorappresenta enfaticamente nella Statua della Libertà.

Ed è fondamentale tener conto del fatto che la bifrontalità del mito americano lo caratterizza nelle forme che esso assume tanto nella letteratura statunitense quanto in quella europea: perché è proprio agli autori come Mark Twain, William Faulkner, Jack London e poi ai *beat* che nel corso del Novecento farà riferimento in Europa un americanismo che ancora una volta, come ai tempi delle Rivoluzioni ottocentesche, mira a contestare l'assetto politico e culturale del Vecchio Continente.

L'espressione letteraria del mito che nel Novecento porta alla ribalta l'America dei diseredati scaturisce soprattutto dall'improvviso e violento impatto della potenza statunitense sull'economia europea: questo fenomeno da un lato provoca anche nella percezione degli stessi americani un sentimento di stupore (che oscilla tra l'esaltazione e lo scetticismo critico) di fronte all'influenza sempre più determinante degli Stati Uniti nell'equilibrio politico mondiale; dall'altro di fatto conduce ad una diffusione massiccia dei prodotti dell'industria culturale statunitense negli ambienti anche intellettuali europei, alimentando il confronto problematico con l'aporia di fondo su cui si fonda il mito: l'America è al contempo emblema affascinante e inquietante della capacità umana di costruire il progresso e impiegarlo costruttivamente o manipolarlo ideologicamente.

Vedremo ora in modo più concreto come abbia preso forma l'americanismo novecentesco.

La prima guerra mondiale portò allo stravolgimento della cosiddetta Vecchia Europa: crollarono il *Reich* tedesco e l'impero austroungarico; in Russia scoppiò la rivoluzione bolscevica che creò una frattura profonda tra il sistema capitalistico degli stati occidentali del continente e quello comunista sovietico. Dopo il 1918 tutti gli stati europei, anche i vincitori (Francia, Inghilterra e Russia), dovettero affrontare il problema della ricostruzione dell'assetto economico e sociale. In questa situazione gli Stati Uniti, che possedevano la struttura industriale più forte del mondo e du-

rante gli anni della guerra avevano concesso ingenti prestiti agli alleati dell'Intesa, grazie alla riscossione dei crediti e ai nuovi finanziamenti elargiti per la ricostruzione incominciarono ad esercitare un forte controllo sull'economia del Vecchio Continente. L'impatto emotivo causato dalla loro forza economica e la presenza fisica dei militari americani favorirono l'apertura del mercato europeo ai prodotti dell'industria culturale americana. Il dilagare di un gusto americanista, tanto nella Repubblica di Weimar quanto in Austria, si impose attraverso la diffusione dei film americani (che già ai tempi del cinema muto, ma soprattutto con l'avvento del sonoro invasero i mercati cinematografici europei) e causò come fenomeno di ritorno per l'appunto l'esplorazione delle strutture di produzione culturale statunitensi, economicamente molto più forti di quelle europee. Per quanto riguarda l'ambito cinematografico, va ricordato ad esempio che agli inizi del secolo scorso Vienna disponeva di un'importante casa di produzione, la «Sascha Film» – fondata dal conte Kolowrat-Krakowsky, ricco proprietario fondiario boemo di madre americana (egli stesso era nato a Glenridge, negli Stati Uniti) – che produsse alcuni tra i film più importanti della storia del cinema austriaco, tra cui *Der Milionenonkel* (1913, con Alexander Girardi), *Sodom und Gomorrha* (1922, con la regia di Michael Kertesz) e *Café Elektrik* (1927, con la regia di Gustav Ucicky, e Willi Forst e Marlene Dietrich nel ruolo di protagonisti). La «Sascha» era stata la casa di produzione ufficiale della monarchia austro-ungarica e dopo la prima guerra mondiale creò un sodalizio con la «Creditanstalt-Bankverein», riuscendo a garantirsi ingenti capitali per la produzione e per la fondazione di filiali nei paesi nati dalla dissoluzione dell'impero asburgico. Ma già prima della Grande Guerra era cominciato l'esodo dei migliori cineasti austriaci: passando prima per Berlino, si spostarono poi verso gli studi di Hollywood Fritz Lang, lo sceneggiatore Carl Mayer (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919), Erich von Stroheim e Joseph von Sternberg (poi noto come Jonas Sternberg). Alla metà degli anni Venti si ebbe una seconda ondata di emigrazione. I casi più noti sono quello di Michael Kertesz, che fece fortuna a Hollywood con il nome di Michael Curtiz e nel 1942 si aggiudicò l'Oscar per *Casablanca* e di Samuel Wilder (poi Billy Wilder), che divenne uno dei più noti registi di Hollywood¹.

In Austria l'instaurazione di uno stato repubblicano (12 novembre 1918) e il potentissimo ridimensionamento geografico e politico conse-

¹ Sul cinema austriaco cfr. W. Formann, *Österreichische Pioniere der Kinematographie*, Bergland Verlag, Wien 1966; G. Steiner, *Kino in Österreich*, Universitätsbuchdruckerei Styria, Graz 1995.

guente al trattato di Saint-Germain (10 settembre 1919), con il quale il paese fu ridotto a un ottavo del territorio del suo ex impero, incrinarono profondamente il senso di identità politica e culturale della popolazione. Si trattò di un vero e proprio trauma collettivo: bisogna ricordare che la storia dell'impero asburgico era iniziata nel 1452, con l'elezione di Federico III Asburgo al trono del Sacro romano impero. La linea austriaca della dinastia e del titolo imperiale fu fondata nel 1521-22, quando Carlo V attribuì i possedimenti ereditari degli Asburgo al fratello Ferdinando, che gli successe come imperatore nel 1556.

E proprio intorno alla dinastia regnante si costruì il senso di identità di uno stato plurinazionale e plurietnico: su questo senso di identità fecero leva gli Asburgo di fronte al progressivo vacillare degli equilibri interni nel corso della loro storia. Il mito dell'*Austria felix* sopravvisse quindi in letteratura negli anni a cavallo delle due guerre mondiali e il passato asburgico venne rappresentato come "il mondo di ieri". Questo mondo tramontato e rievocato ora con nostalgica amarezza, come per l'appunto in *Die Welt von gestern* di Stefan Zweig, ora con acuta ironia, come in *Der Mann ohne Eigenschaften* di Robert Musil, rappresenterà la memoria culturale di un'Austria sbigottita di fronte alla fine del suo splendore e al ridimensionamento dei suoi confini geografici e politici.

Prima della seconda guerra mondiale, mentre si può dire che in un certo senso gli ambienti intellettuali d'avanguardia tedeschi accolgano la cultura statunitense attraverso un americanismo a cui non sfugge la carica creativa e destabilizzante del *jazz* (*Der Steppenwolf* di Hermann Hesse) e che recepisce dai nuovi grandi narratori d'oltreoceano le tecniche di montaggio nella rappresentazione della metropoli (si pensi a *Manhattan Transfer* di John Dos Passos e *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin), in Austria, attraverso l'opera di Joseph Roth, l'America continua a rappresentare un luogo altro e lontano, al quale avvicinarsi o dal quale distanziarsi, ma sempre da un punto di vista fondamentalmente contemplativo, nell'ottica di un confronto tra due mondi distinti².

Dopo il crollo del regime nazionalsocialista fu inevitabile che in Europa si diffondesse un nuovo mito americano che guardava all'America come potenza economica e militare vincente e portatrice di libertà; però, negli anni postbellici, con l'inizio della Guerra Fredda e successivamente con la guerra del Vietnam, questo mito politico si ribaltò, e tuttavia proprio dall'America furono importati altri modelli culturali a sostegno dei nuovi ideali

² Cfr. C. Magris, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Einaudi, Torino 1971, pp. 81-86.

di emancipazione collettiva propri dei movimenti di contestazione giovanile. Va sottolineato che questo fenomeno rappresenta un momento molto interessante nella storia della circolazione delle idee e della cultura, perché in realtà successe che le generazioni americane d'avanguardia, come la Beat Generation, scoprirono attraverso la lettura di Hermann Hesse – che, come si diceva, aveva introdotto a sua volta l'elemento del *jazz* nella letteratura di lingua tedesca – una fonte culturale di supporto a un pacifismo ispirato alle filosofie orientali; ma in Europa fu l'uso americano di questa rilettura a conquistare gli animi: l'America delle microstorie, delle subculture, dei pionieri, degli emigranti, degli emarginati in cerca di fortuna alimentò il mito della strada, del viaggio, della scrittura immediata.

In Austria uno degli esempi più stimolanti di questo tipo di americanismo è rappresentato dal percorso giovanile di Peter Handke. Questi pubblicò il suo primo romanzo, *Die Hornissen*³, nel marzo del 1966. Nel giugno dello stesso anno si impose prepotentemente all'attenzione del pubblico e della critica con il debutto della *pièce* teatrale *Publikumsbeschimpfung*⁴. Quest'opera, come si evince dal titolo, era intesa come un atto di provocazione; clamoroso e provocatorio, nella forma quanto nei contenuti, era stato, poco più di un mese prima, l'intervento di Handke alla *convention* della "Gruppe 47" presso l'Università di Princeton, negli Stati Uniti, alla quale egli era stato invitato come autore esordiente. In quella sede, dopo aver letto alcuni brani tratti dal suo romanzo ancora inedito *Der Hausierer*⁵, Handke aveva duramente attaccato tutta la letteratura contemporanea di lingua tedesca.

La critica è concorde nel ritenere questo episodio determinante per l'inizio della fama letteraria di Peter Handke⁶. Accusato di aver voluto scatenare la discussione di Princeton al solo fine di rendersi noto⁷, egli esasperò i toni della polemica in una ironica lettera allo «Spiegel»:

Es schien mir eines der erstrebenswertesten Ziele für einen Schriftsteller, im "Spiegel" erwähnt zu werden. Von diesem Wunsch getrieben, habe ich mich auch bei der Tagung der "Gruppe 47" (in Princeton 1966) zu Wort gemeldet, und konnte, noch während ich

³ P. Handke, *Die Hornissen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1966.

⁴ P. Handke, *Publikumsbeschimpfung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1966.

⁵ P. Handke, *Der Hausierer*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1967.

⁶ Cfr. A. Haslinger, *Jugend eines Schriftstellers*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1992, p. 110.

⁷ Cfr. O. Lorenz, *Literatur als Widerspruch. Konstanten in Peter Handkes Schriftstellerkarriere*, in H. L. Arnold (hrsg.), *Peter Handke, Text und Kritik*, München 1989, pp. 8-16; P. Pütz, *Peter Handkes «Elfenbeinturm»*, ivi, pp. 20-29.

sprach, zu meiner Freude bemerken, daß Herr Erich Kuby, der Vertreter Ihres Magazins, von meinen Worten Notiz nahm. Jetzt war alles gewonnen. Ich machte noch einige starke Bemerkungen, um ganz sicher zu gehen. Aus dem Bericht des Herrn Kuby entnehme ich nun, daß meine List gewirkt hat.⁸

Gli atteggiamenti provocatori di Handke vanno inseriti nel clima della contestazione giovanile di quegli anni⁹, e in particolare vanno ricondotti al fermento culturale che animava la città di Graz – divenuta punto di riferimento per i letterati austriaci esordienti – dove Handke abitò durante i suoi studi di giurisprudenza e dove venne in contatto con gli artisti della “Grazer Gruppe”.

Bisogna ricordare che negli anni Cinquanta l’Austria era stata pervasa da un clima letterario fortemente conservatore. La politica culturale della “Große Koalition” (1947 -1966) fu improntata all’esaltazione di una “austriakische Renaissance” che, basata sul tentativo di recuperare una continuità ideale con il passato asburgico, tendeva a confermare sul piano culturale la stabilità politica ottenuta tramite la coalizione tra il partito cattolico (ÖVP) e quello socialista (SPÖ).

In tale clima culturale la “Wiener Gruppe”, nata intorno alla metà degli anni Cinquanta, rimase un fenomeno fondamentalmente clandestino, nel senso che non trovò sbocchi presso case editrici o istituzioni culturali ufficiali fino alla seconda metà degli anni Sessanta. L’attività della “Wiener Gruppe”, che si ispirava da un lato alle sperimentazioni dadaiste, dall’altro alla filosofia del linguaggio di Ludwig Wittgenstein e alle tesi strutturaliste in letteratura, era motivata soprattutto dall’intento di recuperare la tradizione del modernismo letterario viennese.

Nel 1958 gli autori della “Wiener Gruppe” (H. C. Artmann, F. Achleitner, A. Okopenko, K. Bayer, G. Rühm, O. Wiener) entrarono in contatto, a Graz, con Georg Janoska, docente di filosofia e figura carismatica all’interno dell’istituto di istruzione per adulti “Urania”. Il fervore spirituale e culturale che si sviluppò intorno a Janoska costituì un importante presupposto per la fondazione, nel 1958, dell’istituzione culturale “Forum Stadtpark” che solo grazie agli sforzi compiuti da Janoska e da “Urania” poté

⁸ Così Handke in una intervista cit. in O. Lorenz, *Literatur als Widerspruch*, cit., p. 11.

⁹ «Daß Handke als “Figur” die junge Generation verkörperte, trug seinen literarischen Erfolg sicher mit. [...] Handke galt als jünger Künstler, der gegen die alten Autoritäten auftrat. [...] Kunst als Sprengsatz des Generationenkonflikts, der beginnenden Autoritätskrise, das war er. [...] Die Handke Beifall klatschten, waren also seine Generation» (Cfr. A. Haslinger, *Jugend eines Schriftstellers*, cit., pp. 124-126).

ottenere dal 1960 una sede stabile e riconosciuta. Strettamente connessa con l'attività del "Forum Stadtpark" fu la fondazione della rivista «manuskripte», ad opera di Alfred Kolleritsch e Günter Waldorf. Trovarono sistematicamente spazio, in «manuskripte», gli autori della "Wiener Gruppe", lo stesso Janoska, nonché il dadaista Raoul Hausmann (1886-1971).

Ai giovani scrittori che, uniti non tanto da un preciso programma, quanto dal comune impulso ad un rinnovamento letterario, orbitavano intorno al "Forum Stadtpark" e a «manuskripte», fu attribuita dalla metà degli anni Sessanta la denominazione comune di "Grazer Gruppe". Tra i *Grazer*, oltre Peter Handke, figuravano Barbara Frischmuth, Alfred Kolleritsch, Wolfgang Bauer, Gunther Falk, Michael Scharang, Elfriede Jelinek.

I *Grazer*, nel loro intento di uscire dal provincialismo della cultura ufficiale austriaca e di contribuire a creare una nuova letteratura¹⁰, furono certamente arricchiti dall'attività condotta, prima di loro, dai Viennesi. Ma, se lo sperimentalismo linguistico di questi ultimi era stato esasperato nel corso degli anni dall'isolamento culturale al quale essi erano stati costretti¹¹, l'interesse dei *Grazer* nei confronti del linguaggio assunse una connotazione post-sperimentale¹², in quanto essi adoperavano tecniche e procedimenti sperimentali in funzione di un approfondimento delle tematiche esistenziali legate all'uso del linguaggio, come avviene ad esempio in *Kaspar* di Peter Handke oppure in *Die Klosterschule* di Barbara Frischmuth, entrambi significativamente pubblicati nel 1968. Questo particolare aspetto e insieme l'esigenza di infrangere gli angusti limiti del provincialismo culturale austriaco presupponevano la rivendicazione di ampi strati di pubblico e di lettori.

Nel caso di Peter Handke, la consapevolezza nel suscitare scalpore per poter diffondere le proprie idee di rinnovamento si accompagnò all'utilizzo di tecniche e modi propri della cultura *pop*: l'accostamento di citazioni estrapolate dai contesti più disparati e la profanazione, tramite la rivisitazione e la variazione sul tema, dell'"aura" appartenente a opere e generi

¹⁰ Cfr. P. Laemmle (hrsg.), *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern*, Text+Kritik, München 1975.

¹¹ Paradosso storico volle che le case editrici accettassero finalmente di pubblicare opere della "Wiener Gruppe" negli stessi anni in cui i *Grazer* raggiunsero la notorietà. Il lavoro e l'entusiasmo stesso dei Viennesi avevano tuttavia contribuito ad alimentare la vivacità culturale che rese la città di Graz un'eccezione nel clima letterario austriaco di quegli anni. A questo proposito si veda V. Žmegač (hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. III/2, Beltz Athenäum, Weinheim 1984, pp. 751-52.

¹² *Ivi*, p. 751.

del passato, rimanda al principio del *ready made* per il quale Andy Warhol aveva ad esempio riprodotto la Mona Lisa di Leonardo da Vinci velando il suo sorriso con un paio di baffi.

Caratteristica di varie opere di Peter Handke è quindi la tendenza a riprendere un genere letterario, per demotivarlo in quanto genere, infrangendone i canoni. *Die Hornissen* si basava appunto sul ribaltamento dello *Heimatroman*¹³.

Il genere dello *Heimatroman* risale a quella tendenza, sviluppatasi nel XIX secolo, a creare un luogo letterario alternativo alla realtà della industrializzazione urbana. Agli inizi del Novecento il romanzo del “paese natale” assunse una connotazione fortemente reazionaria all’interno del movimento degli *Heimatkünstler* i quali, riuniti intorno alla figura di Friedrich Lienhard, direttore dal 1899 della rivista «Heimat» ed autore nel 1900 del *pamphlet* dal titolo *Die Vorherrschaft Berlins*, avversavano i circoli letterari della capitale, ed in particolare i “letterati dei caffè”, tra i quali tanti erano ebrei. Nonostante la parentesi della “Blut- und Bodendichtung” del periodo nazista, che si ispirava a quest’ultima accezione del concetto di *Heimat*, nel secondo dopoguerra lo *Heimatroman* assunse un’importanza particolare, poiché da un lato rifletteva la realtà scarsamente industrializzata del paese, e d’altra parte sembrava proiettarne un’immagine amena, che ben rispondeva alla politica di promozione del turismo avallata dalla “Große Koalition”¹⁴. L’opera di Karl Philip Waggerl (*Brot; Das Jahr des Herrn; Fröhliche Armut*), emblematica di questa tendenza, fu molto letta nel dopoguerra. Solo a partire dagli anni Sessanta si sviluppò un atteggiamento critico rispetto al *topos* letterario del villaggio di campagna come luogo idillico degli affetti e dell’unione armoniosa con la natura¹⁵. Se si considera che Peter Handke era nato e cresciuto nel paesino di Griffen in Carinzia¹⁶, ap-

¹³ A. F. Bérnard, “Les Frélons” de Peter Handke. Une adaptation moderne du genre traditionnel du “Heimatroman”, in «Austriaca», n. 23, 1986, pp. 73-85.

¹⁴ Cfr. V. Žmegač (hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. III/2, cit., p. 795.

¹⁵ Critico fu Gerhard Fritsch (*Fasching* [1967]); radicalmente negativa fu la prospettiva nei romanzi di Thomas Bernhard (*Frost* [1963]; *Verstörung* [1967]; *Die Ursache* [1975]; *Der Keller* [1976]; *Der Atem* [1978]; *Die Kälte* [1981]; *Das Kind* [1982]); esemplare, nel contesto post-sperimentale della “Grazer Gruppe”, fu il *Geometrischer Heimatroman* (1969) di Gert F. Jonke, la cui pubblicazione fu accompagnata da una recensione di Peter Handke.

¹⁶ Per notizie puntuali sull’ambiente familiare e sociale dell’infanzia di Peter Handke si veda A. Haslinger, *Jugend eines Schriftsteller*, cit. Nella sua opera Handke si confronta spesso con i luoghi della propria infanzia, ad esempio in *Wunschloses Unglück* (1972), in *Die Wiederholung* (1986), ma anche in *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972). Molto bello è il

pare tanto più significativa la scelta di imperniare il suo primo romanzo sul ribaltamento del genere dello *Heimatroman*.

Dal punto di vista stilistico, *Die Hornissen* richiama molto palesemente la prosa di William Faulkner. Handke era stato espulso dalla scuola religiosa di Tanzenberg perché era stato trovato in possesso di alcuni libri proibiti, tra cui, appunto, alcuni romanzi di Faulkner. A questo episodio egli stesso ha attribuito una grande importanza psicologica:

Bücher, wie die von Bernanos und Faulkner, [...] die ich unerlaubt gekauft habe, waren natürlich dadurch, daß sie als Lektüre verboten waren, prädestiniert dazu, mir eine Gegenwelt zu dem zu errichten, was mir das Internat bedeutet hat.¹⁷

È importante sottolineare questo sentimento di ribellione nei confronti degli ambienti della propria infanzia e adolescenza, perché il desiderio di evasione, in *Die Hornissen*, prelude al tema del viaggio ricorrente nell'opera futura di Handke.

Nel romanzo di William Faulkner *The Sound and the Fury* (1929), si percepisce l'atmosfera oppressiva e stagnante di un ambiente rurale simile a quello descritto in *Die Hornissen*, e il senso rabbioso di frustrazione che ne deriva si riflette e si esprime nello stile convulso e nella frammentazione del punto di vista:

La combinazione delle prospettive narrative con i monologhi dei fratelli Compson dà origine ad un modello di aspettative che il lettore è costretto ad abbandonare da un episodio al successivo. Questo modello nasce soprattutto dal fatto che ciascuno dei monologhi mostra i fratelli privi di qualche facoltà [...]. Ma benchè il lettore aspetti la sequenza dei racconti per equilibrare le insufficienze, in effetti, egli scopre, dal modo in cui la sequenza è presentata, di essere chiamato a neutralizzare le sue aspettative.¹⁸

Nel romanzo di Handke, la negazione delle aspettative del lettore e, più in generale, dei codici di riferimento abituali si realizzano nell'impossibilità da parte del lettore di ricostruire una storia compiuta; addirittura i ricordi del protagonista cieco si confondono ripetutamente con la storia narrata in

carteggio tra Peter Handke e Alfred Kolleritsch, pubblicato di recente: si veda P. Handke/ A. Kolleritsch, *Schönheit ist die erste Bürgerpflicht*, Jung und Jung, Salzburg und Wien 2008.

¹⁷ Cfr. H. L. Arnold, *Gespräch mit Peter Handke*, in H. L. Arnold (hrsg.), *Peter Handke*, Text + Kritik, München 1978, p. 22.

¹⁸ W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* (trad. R. Granafci), Il Mulino, Bologna 1978, p. 314.

un libro che il ragazzo ha forse letto tempo addietro, prima di perdere la vista, o che forse gli è stato letto da qualcun altro. La figura del cieco, *topos* ricorrente nella letteratura fin dall'antichità greca, ha in questo romanzo una funzione de-costruttiva dei canoni di percezione abituali¹⁹:

Das Geräusch des Vorhangs im Wind wird selber als Wehen bezeichnet; es kann auch verglichen werden mit dem Sausen des verkohlenden Feuers in einem Ofen; ist der Vorhang aus festerem Stoff, so wird sein Geräusch im Wind als Knattern bezeichnet. [...] Ich bezeichnete jedes Geräusch mit den gelernten Zeichen und Namen. [...] Ich vertrieb mir die Zeit, indem ich das Geräusch der Bremsen ein Brausen nannte, und indem ich das Brausen mit dem Geräusch eines stoß-weisen Windes im harten und dichten Regen verglich.²⁰

L'io narrante vive con un senso di frustrazione esasperata la propria incapacità di percepire con immediatezza l'ambiente circostante: egli ha bisogno di ricorrere continuamente ad una rielaborazione delle proprie esperienze percettive, concentrandosi sull'affinamento della memoria e del senso dell'udito, tessendo una fitta trama di associazioni che costituisce uno schema conoscitivo comune a molti personaggi di Peter Handke. Ora, in *Die Hornissen*, la figura del cieco, collocandosi implicitamente in quella tradizione antichissima che lo vuole veggente di verità arcane, dona credibilità a questo particolare sistema conoscitivo; tuttavia resta insoddisfatto il tentativo reiterato, da parte del ragazzo, di adoperare il linguaggio usuale per definire la propria percezione della realtà. La schizofrenia di tanti personaggi dei romanzi di Handke è dovuta alla loro incapacità di trovare un accordo tra i sensi e le emozioni.

In *Die Hornissen* il desiderio di fuga dal paese natale, grazie al quale viene ribaltata la prospettiva idillica dello *Heimatroman*, anticipa anche il tema del viaggio. La figura dell'uomo con la sacca da marinaio («der Mann mit dem Seesack») prelude al personaggio errante di tanti futuri lavori di Handke e, tramite una trasposizione di immagini nella fantasia dell'adolescente cieco, si confonde con il fratello Hans, di cui questi attende il ritorno. Questa oscillazione tra fantasia e memoria espone il conflitto interiore che caratterizzerà l'opera futura di Handke²¹: la necessità, in questo romanzo ancora latente, di armonizzare l'aspirazione all'abbandono del paese natale con il desiderio di una riconciliazione con i luoghi della propria infanzia, con il proprio passato.

¹⁹ Cfr. R. Nägele / R. Voris, *Peter Handke*, Beck, München 1978, p. 38.

²⁰ Cfr. P. Handke, *Die Hornissen*, cit., p. 28 e p. 48.

²¹ Cfr. A. F. Bernard, "*Les Frélons*" de Peter Handke, cit., p. 82.

Il carattere sperimentale delle prime opere di Handke si fonda sulla ricerca di una modalità letteraria che restituisca alla lingua (scritta e parlata) una reale funzione comunicativa²². I richiami più o meno espliciti a tecniche e tematiche recepite dalla cultura americana assumono dunque un valore simbolico molto forte. Significative in questo senso sono alcune annotazioni di Handke sull'espressività della tecnica di recitazione degli attori americani. Ad esempio, nella sceneggiatura di *Falsche Bewegung*, realizzato con Wim Wenders nel 1975 e ispirato al *Wilhelm Meister* di Goethe, egli inserisce un'indicazione per Nastassja Kinski che recita la parte di Mignon: «Mignon winkt ab, nicht nach vorn, sondern lässig zur Seite, wie Cary Grant in *Die blonde Venus*»²³. Addirittura in *Das Gewicht der Welt* (1975-77) sostiene che alcuni attori americani, nella generosa naturalezza della loro recitazione, sono i veri scrittori, la loro scrittura è immediatamente comprensibile:

Ein grosser Schauspieler wie Robert De Niro, der spricht und sich bewegt wie Nachbild und Vorbild zugleich (er existiert und beschreibt zugleich, existierend, ein Leben): Neidgefühl, dass solche Schauspieler heutzutage, in ihrer intensiven Selbstlosigkeit für andre, die eigentlichen Schriftsteller seien: ihre Schrift ist selbstverständlich.²⁴

La sperimentazione sistematica diventa ancor più evidente nel secondo romanzo pubblicato da Handke, *Der Hausierer* (1967)²⁵. Si tratta in parte di una parafrasi del *Prozess* di Kafka²⁶. Già nel 1965 Handke aveva scritto un racconto intitolato *Der Prozess – (für Franz K.)*²⁷, che sembrerebbe un esercizio preparatorio all'elaborazione più raffinata operata in *Der Hausierer*: il racconto inizia come un apparente, fedele omaggio alla prosa di Kafka,

²² In *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970), ad esempio, Joseph Bloch ha la sensazione di riuscire a comunicare meglio con i gesti che con le parole: «Ein Polizist, den er grüßte, in der Meinung, ihn zum Stehenbleiben bewegen zu können, grüßte nicht zurück. Bloch fragte sich, ob der Polizist die Worte, die er ihm über die Straße zugerufen hatte, vielleicht nicht richtig ausgelegt hatte, und dachte an die Selbstverständlichkeit, mit der dagegen die Kinokassiererin den Teller mit der Eintrittskarte ihm zugekehrt hatte» P. Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1970, p. 8.

²³ P. Handke, *Falsche Bewegung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1975, p. 49.

²⁴ P. Handke, *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975-März 1977)*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1977, p. 325.

²⁵ P. Handke, *Der Hausierer*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1967.

²⁶ H. Salzinger, *Pop-art literarisch*, in «Der Tagesspiegel», 26 novembre 1967, p. 40.

²⁷ P. Handke, *Der Prozess – (für Franz K.)*, in *Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiele Aufsätze*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1969, pp. 86-98.

per trasformarsi progressivamente in un *thriller* dai ritmi ed alle atmosfere tipici del romanzo nero²⁸.

In *Der Hausierer* il riferimento a Kafka è meno evidente sul piano narrativo, ma ha una valenza forte come presupposto teorico: Handke ha dichiarato di essersi confrontato in questo romanzo con la rappresentazione delle varie modalità di rappresentazione della paura, dell'angoscia, dello spavento, dell'inseguimento, del dolore²⁹. Invece, il modello di riferimento della struttura narrativa è quello del romanzo criminale³⁰: Handke si richiama esplicitamente a Raymond Chandler, esponente di rilievo, insieme a Dashiell Hammet, della "hard-boiled school".

Negli anni Trenta Hammet e Chandler avevano trasformato il romanzo poliziesco – che nella letteratura anglosassone si era cristallizzato in una leziosa combinazione di *clichés* alquanto sofisticati – spostando l'azione dai salotti ricercati di eleganti dimore agli ambienti loschi e violenti delle strade americane. Essi inoltre avevano ribaltato la struttura tipica dei romanzi polizieschi: nel romanzo nero «non c'è più un crimine anteriore al momento del racconto che ci viene narrato: azione e narrazione coincidono [...] Non c'è più una storia da indovinare [...] e il nostro interesse è sostenuto dall'attesa di ciò che avverrà, cioè degli effetti (cadaveri, delitti, baruffe)»³¹.

Il romanzo nero influenzò molti scrittori francesi, a partire da André Gide, per diventare un punto di riferimento essenziale nello sviluppo del "Nouveau Roman" negli anni Cinquanta³². La "hard-boiled fiction", inoltre, prestò numerosi soggetti al cinema di Hitchcock e, tramite la personalità di Alain Robbe-Grillet³³, al cinema europeo; in questo senso essa porta

²⁸ Todorov distingue tra il romanzo poliziesco "classico" a enigma e il "romanzo nero", genere nato negli Stati Uniti con D. Hammet e R. Chandler. Cfr. T. Todorov, *Tipologia del romanzo poliziesco*, in *Poetica della prosa* (trad. E. Ceciarelli), Theoria, Roma e Napoli 1989, pp. 7-20.

²⁹ «die darstellung von furcht, angst, schrecken, verfolgung, schmerz» [*sic*]. Così Peter Handke in una intervista a Helmut Salzinger. Cfr. H. Salzinger, *Pop-art literarisch*, cit., p. 40.

³⁰ «Es ist [...] im großen und ganzen die übliche geschichte in einem kriminalroman» (*ibidem*).

³¹ Cfr. T. Todorov, *Tipologia del romanzo poliziesco*, cit., p. 13.

³² Su Handke e il Nouveau Roman si veda la postfazione di W. Schmidt-Dengler (trad. L. Reitani) in P. Handke, *I Calabroni* (trad. B. Bianchi), SE, Milano 1990, pp. 197-202, qui p. 202.

³³ Per un approfondimento delle affinità tra Handke e Robbe-Grillet cfr. I. Wellershoff, *Innen und Außen. Wahrnehmung und Vorstellung bei Alain Robbe-Grillet und Peter Handke*, Fink, München 1980.

alla luce un altro elemento importante nell'evoluzione della prosa di Handke, vale a dire, l'interesse per il cinema e per le tecniche narrative di montaggio.

A proposito di *Der Hausierer* Handke ha dichiarato di non aver inventato la storia, ma di averla "trovata" («gefunden»³⁴): in questo modo si richiama apertamente al principio del *ready made* e nel contempo ridimensiona l'importanza della *fabula*, accentuando invece il potenziale espressivo del linguaggio. La citazione in epigrafe, tratta da *The Long Good-Bye* di Raymond Chandler³⁵, «Nulla sembra più vuoto di una piscina vuota», sembrerebbe suggerire che un romanzo privato della trama è solo apparentemente incongruo.

Tutti i capitoli di *Der Hausierer* si dividono in due parti, di cui la prima consiste nell'esposizione delle norme relative ai singoli stadi di evoluzione del romanzo poliziesco; la seconda nell'applicazione delle norme enunciate nella prima parte, cosicché il romanzo si risolve nella somma di tutte le possibili storie poliziesche, costringendo il lettore a scegliere la propria storia da leggere, letteralmente, tra le righe. Svuotare un romanzo della *fabula* significa, dunque, rivendicare il diritto alla soggettività, tanto dell'autore quanto del pubblico e, contemporaneamente, ad una comunicazione reale, perché non condizionata da imposizioni interpretative. Al fine di favorire il coinvolgimento emotivo del lettore, Handke ricorre ad alcuni espedienti stilistici quale, ad esempio, la frequente ripetizione di formule negative, sperimentandone la funzionalità nell'economia del racconto:

Als der Uniformierte dazukam, sah er niemand die Hände verstecken.
Kein Kind wurde von einem Flüchtenden beiseite gestoßen. Niemand sah Rauchwölkchen aus Luken aufsteigen. Als er sich umdreht, sieht er niemand schnell in Schaufenster blicken.³⁶

Handke afferma di aver ripreso questo espediente, che definisce come "principio di sfianamento" (Entkräftigung-Prinzip), da un articolo pubblicato da un giornalista americano in occasione dell'assassinio di J. F. Kennedy³⁷. La formula negativa risulta funzionale ad un rafforzamento

³⁴ Cfr. Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner ...*, cit., p. 272.

³⁵ «Off to my left there was an empty swimming-pool, and nothing ever looks emptier than an empty swimming-pool», in R. Chandler, *The Long Good-Bye*, Penguin, London 1959, p. 101.

³⁶ P. Handke, *Der Hausierer*, cit., p. 59.

³⁷ P. Handke, *In Sätzen steckt Obrigkeit. Über G. F. Jonkes «Geometrischen Heimatroman»*, in «Der Spiegel», 21 aprile 1969, p. 186.

della tensione psicologica, e dunque assume una valenza semantica estensiva, anziché riduttiva³⁸.

Nel 1970 Handke pubblicò *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, che costituisce un importante momento di evoluzione nella sua opera. Il titolo si articola su due piani semantici ben definiti: il termine “Angst” ha una connotazione emotiva, soggettiva, esistenziale; i termini “Tormann” e “Elfmeter”, in quanto elementi lessicali connessi a manifestazioni collettive, popolari, rimandano alla sfera dei rapporti sociali.

La vicenda si può sintetizzare così: l'elettroinstallatore Joseph Bloch, un tempo portiere in una squadra di calcio, avendo perso il proprio posto di lavoro, avverte in maniera sempre più esasperata un senso di alienazione dalla realtà; dopo aver strangolato una ragazza, in apparenza del tutto gratuitamente, fugge in un paesino al confine meridionale dell'Austria. Seguirà sui giornali l'evoluzione delle indagini sulla morte della donna che ha ucciso: molti particolari lasciano supporre che sarà presto individuato dalla polizia. Tornato a Vienna, incurante del rischio di essere catturato, si reca allo stadio, dove si sofferma a discutere con un occasionale interlocutore sulla complessità del ruolo del portiere, il quale durante la partita è costretto ad assistere passivamente allo svolgimento dell'azione, nell'attesa di una improvvisa opportunità di intervenire in prima persona. La realtà di gioco, vista con gli occhi del portiere, è totalmente ribaltata. Come già era successo in *Die Hornissen*, Handke propone un punto di vista alternativo rispetto ai canoni usuali di percezione, il portiere appare come una sorta di *outsider*. Lasciando in sospenso le sorti di Bloch ricercato dalla polizia, il romanzo si chiude con l'immagine del portiere che, vincendo la paura rispetto alla situazione di vantaggio dell'avversario, pur restando assolutamente immobile riesce a parare un calcio di rigore.

Vale la pena di riflettere su questa scena finale che suggerisce l'inizio di quel passaggio lento e progressivo “dall'alienazione all'orientamento” che si realizzerà compiutamente in due opere più tarde di Handke, *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975) e *Die Lebre der Sainte – Victoire* (1980)³⁹.

In *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* l'apertura di uno spiraglio verso la realizzazione di una pacificazione interiore si accompagna ad una aderenza, sia pure apparente, ad una struttura tradizionale del romanzo. In realtà Handke propone solo l'apparenza di una *fabula*: nulla di quanto viene narrato

³⁸ Cfr. W. Thuswaldner, *Sprach- und Gattungsexperiment bei Peter Handke*, Alfred Winter, Salzburg 1976, p. 13.

³⁹ Si veda L. DeMeritt, *Peter Handke: from Alienation to Orientation*, in «Modern Austrian Literature», n. 20, 1987, pp. 53-71.

può essere definito una modificazione di uno stato precedente; pertanto, mancando l'azione, manca del tutto la *fabula*⁴⁰. Il protagonista al termine del romanzo non ha subito alcun mutamento interiore e non a caso osserva soltanto, e dunque non vive in prima persona, l'unico avvenimento positivo descritto: il successo del portiere che para un calcio di rigore.

Bloch riesce a recuperare il senso di se stesso e delle cose che lo circondano soltanto quando si reca al cinema: nei film tutto sembra avere un senso⁴¹. Esiste un nesso molto sottile tra questo particolare e l'omicidio di cui si rende colpevole. Fin quando la vittima, la cassiera del cinematografo, si trovava al lavoro e ripeteva meccanicamente i gesti consueti, Bloch si sentiva a proprio agio, tanto da seguirla a casa e trascorrere la notte con lei. Progressivamente, tuttavia, viene ripreso da un forte senso di angoscia: la mattina, al risveglio, iniziano una conversazione, ma gli sembra che la donna voglia appropriarsi delle esperienze che egli le racconta e «improvvisamente» la strangola. La scena dell'omicidio non viene descritta, Handke si limita ad affermare: «Plötzlich würgte er sie»⁴². Nella versione cinematografica di *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* girata da Wim Wenders, al cinema dove si reca Bloch è in programmazione il film *Tremor of Forgery*, tratto evidentemente dall'omonimo romanzo di Patricia Highsmith, erede della "hard-boiled-fiction". Nella realtà il film è inesistente, perché lo stesso Wenders non riuscì mai ad ottenerne i diritti d'autore⁴³; tuttavia questa sorta di citazione rende autorevole una lettura del crimine ispirata all'opera di Highsmith:

Die Gewalt [...] in den Romanen der Patricia Highsmith wird fast nie mit Vorsatz ausgeübt. [...] Sonst aber geschieht die Gewalt in der Regel einfach so, wie sich die Sätze aneinanderreihen – sie passiert, meist ohne Waffe, mit den bloßen Fäusten, und der den anderen schlägt, will nie mit dem ersten Schlag töten, weiß in der Regel nicht einmal nach dem Ende des Kampfes, daß der andere tot ist. Die Gewalttätigkeit war vielleicht sogar gegen niemand Besonderen ge-

⁴⁰ R. Zeller, *Die Infragestellung der Geschichte und der neue Realismus in Handkes Erzählungen*, in «Sprachkunst», n. 9, 1978, pp. 115-140.

⁴¹ «Il protagonista recupera la dimensione dell'immaginario cinematografico come fonte di conoscenza esterna, affidandosi al potere evocativo e comunicativo dell'immagine». F. D'Angelo (a cura di), *Wim Wenders*, Il Castoro, Roma 1994, p. 40.

⁴² P. Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, cit., p. 21.

⁴³ È significativo però che il film di Wenders *Der amerikanische Freund* (1977) sia tratto dal romanzo *Ripley's Game* di Patricia Highsmith. È la storia di un uomo malato, a cui non resta molto da vivere, che accetta di compiere due omicidi per conto di un misterioso americano che poi gli diventa amico.

richtet, sondern nur das Ausleben einer lange descrittebenede Enttuschung. Diese Enttuschung der Helden iber eine morderische Umwelt, in der man seine doch vernunftigen Leidenschaften nicht verwirklichen kann, hat so lange angedauert, da endlich die Gewalt als letzte vernunftige Leidenschaft ibrigbleibt. Sie wird denn auch weniger mit Wut ausgeibt als aus einem elementaren Ekel.⁴⁴

L'omicidio compiuto da Bloch, quindi, pu essere interpretato come espressione di una esasperata situazione di angoscia riconducibile all'incapacit di rapportarsi al mondo circostante. In questa prospettiva, assume un senso pi profondo anche l'episodio del licenziamento di Bloch, con cui si apre il romanzo:

Dem Monteur Joseph Bloch, der früher ein bekannter Tormann gewesen war, wurde, als er sich am Vormittag zur Arbeit meldete, mitgeteilt, daß er entlassen sei. Jedenfalls legte Bloch die Tatsache, daß bei seinem Erscheinen in der Tür der Bauhütte, wo sich die Arbeiter gerade aufhielten, nur der Polier von der Jause aufschaute, als eine solche Mitteilung aus und verließ das Baugelande.⁴⁵

Appare qui rilevante l'esperata ricettivit di Bloch rispetto ai diversi modi del comunicare (e nel contempo la sua personale incapacit di esprimere le proprie emozioni): questo brano  soprattutto significativo perch pone l'accento non sul problema se Bloch fosse stato effettivamente licenziato, ma sulla molteplicit dei possibili livelli di comunicazione.

Anche la passione del protagonista per il cinema va inserita nell'ottica di un'analisi delle forme di comunicazione. In questo periodo Handke aveva gi iniziato la sua collaborazione con Wim Wenders⁴⁶, e il ricorso ad uno stile cinematografico risulta molto efficace nel rendere il senso della

⁴⁴ P. Handke, *Die privaten Weltkriege der Patricia Highsmith*, in «Der Spiegel», 13 gennaio 1975, p. 91.

⁴⁵ P. Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, cit., p. 7. Non sfugge, in quest'*incipit*, un'eco kafkiana: Su questo aspetto cfr. R. Nagele / R. Voris, *Peter Handke*, cit., pp. 46-47. A tale riguardo pu essere interessante ricordare quanto considerava Mittner a proposito del brano di apertura di *Der Proze*: «L'essenziale non , come lettori e commentatori credono, che a K. non si notifica la sua reale o presunta colpa, per cui egli pu crederci innocente; l'essenziale  che egli si sente veramente, profondamente colpevole. [...] Ora i sostenitori dei vari kafkismi [...] non si accorgono [...] di quello che  l'inganno stilistico dell'autore, che finge di dare una relazione oggettiva, mentre d un monologo interno ininterrotto». (L. Mittner, *Kafka senza kafkismi*, in *La letteratura tedesca del Novecento*, Einaudi, Torino 1960, p. 278 e p. 280).

⁴⁶ I due avevano girato insieme, nel 1969, un cortometraggio dal titolo *Drei amerikanische L.P.'s*.

alienazione di Bloch. Il romanzo, infatti, si articola come una continua concatenazione di frasi che assicura il montaggio delle situazioni e delle atmosfere, del susseguirsi di avvenimenti spesso fini a se stessi⁴⁷.

Parallelo al tema del cinema è il tema del viaggio, che viene ripreso ed articolato rispetto al romanzo *Die Hornissen*.

Dopo aver compiuto l'omicidio Bloch fugge in un villaggio di frontiera. Questa fuga non è altro che il prolungamento del peregrinare che aveva seguito il suo licenziamento. Si tratta senz'altro più di un tentativo di fuga dalla propria schizofrenia che di una vera e propria fuga dalla polizia e dal luogo del delitto: appare alquanto beffarda la figura di un assassino che si addormenta sul luogo del delitto e solo successivamente si mette in viaggio alla ricerca di una vecchia conoscente. L'idea del viaggio come parodia di una fuga anticipa in parte il tema centrale del suo romanzo successivo, *Der kurze Brief zum langen Abschied*; tuttavia in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* rappresenta ancora un concetto nostalgico ed indefinito: sicuramente la distanza della meta dal paese di origine di Bloch non è grande, e inoltre il fatto che egli si fermi in un luogo di frontiera sembra porre un limite alle sue reali possibilità di fuga.

Bloch è tradito da alcune monete americane che ha perso sul luogo del delitto e che rappresenteranno un importante indizio per la polizia. Questo particolare evoca il ricordo di un viaggio in America compiuto tempo addietro e rimanda all'idea di un viaggio ben al di là dell'angusta frontiera austriaca, verso terre sconfinite, verso le sconfinite possibilità, per l'individuo alienato, di sperimentare nuove forme di percezione:

Amerika ist das einzige, von dem man heutzutage sagen kann, es sei die Fremde, es sei die andere Welt. Für mich ist es auch ein Traumwelt, in der man sich selber ganz neu entdecken muß, in der man selbst ganz neu anfangen muß. Unter diesen Umständen gewinnt man Distanz zu sich selber. Man fühlt sich im gute Sinne erleichtert, entpersönlicht, als Typus, nicht als Individuum.⁴⁸

Nel 1969 Peter Handke aveva scritto la sceneggiatura per il cortometraggio dal titolo *Drei amerikanische LP's*, realizzato da Wim Wenders, nel quale Handke e Wenders comparivano come attori protagonisti. In questo film i due amici percorrevano in macchina un breve percorso in un paesaggio tedesco, ascoltando brani di Van Morrison, Harvey Mandel, Credence Clearwater Revival.

⁴⁷ F. D'Angelo (a cura di), *Wim Wenders*, cit., p. 35.

⁴⁸ Cit. in H. Karasek, *Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke*, in M. Scharang (hrsg), *Über Peter Handke*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1972, p. 87.

I dialoghi sono molto lenti e, come avverrà più tardi anche nei film *Falsche Bewegung* e *Der Himmel über Berlin*, suonano piuttosto come una combinazione di monologhi. Ogni frase viene enunciata con solennità; la sceneggiatura impone tutta la sua dignità di testo scritto.

In quanto l'intero cortometraggio è basato sulla proiezione di un viaggio in macchina con un sottofondo di musica americana, risulta evidente che i due amici intendevano evocare il genere del *road movie*, ma poiché il viaggio si svolge in un paesaggio tedesco, si può definire questo cortometraggio una analisi sperimentale delle modalità e dei limiti di una trasposizione in terra tedesca di una *american way of life* ispirata alla Beat Generation.

Il punto di vista cinematografico è quello dei due protagonisti, perciò lo spettatore vede scorrere i paesaggi davanti ai propri occhi come se si trovasse in macchina egli stesso; tuttavia, in quanto il cinema «offre, come il libro, un mondo intenso di fantasie e di sogni, [...] lo spettatore cinematografico è psicologicamente solo come il silenzioso lettore di libri»⁴⁹. Questo senso di solitudine, accentuato dal carattere fortemente letterario dei dialoghi, risulta ulteriormente esasperato proprio dalla colonna sonora. Come ha affermato Filippo D'Angelo, «in questo percorso consumato nell'isolamento di uno sguardo puntato sull'estraneità del mondo, esiliati nel territorio di una musica conosciuta ed amata, nulla è rimasto della carica liberatoria caratteristica dei film "di strada" americani. Il viaggio non può più essere una sfida, l'opportunità per affermare a se stessi e agli altri la propria identità. È piuttosto l'occasione per verificare la frattura dell'individuo da una realtà meccanizzata e alienante, per constatare l'impossibilità di riconoscersi in un paesaggio ostile e ripetitivo»⁵⁰.

In *Der Kurze Brief zum langen Abschied*, pubblicato nel 1972, la situazione rappresentata in *Drei amerikanische L.P.'s* è ribaltata: Handke racconta le vicende di uno scrittore austriaco che, viaggiando attraverso gli States, cerca di maturare le esperienze vissute nel suo passato europeo. Con questo romanzo si apre una nuova fase nella produzione letteraria di Handke. Da questo momento egli inizierà a sperimentare una rielaborazione della cultura delle proprie origini, compiendo un lunghissimo percorso di maturazione personale ed artistica che si concluderà dopo più di un decennio di peregrinazioni tanto reali quanto metaforiche. Considerando *Drei amerika-*

⁴⁹ M. Mc Luhan, *Gli strumenti del comunicare* (trad. E. Capriolo), Garzanti, Milano 1967, p. 317.

⁵⁰ Cfr. F. D'Angelo, *Wim Wenders*, cit., p. 28.

nische L.P.'s come un importante precedente, *Der Kurze Brief zum langen Abschied* può essere interpretato come una sperimentazione più immediata della carica liberatoria insita nel modello letterario della Beat Generation. A questo riguardo va sottolineato che la musica *rock* sembra avere per Peter Handke una valenza prettamente emotiva, come nell'opera di Jack Kerouac aveva il *jazz*⁵¹. In Kerouac la musica *jazz*, basata sull'improvvisazione e, quindi, sull'esaltazione della soggettività dei singoli musicisti – e anche degli ascoltatori, i quali potevano liberamente prestare orecchio ai virtuosismi di uno strumento piuttosto che di un altro – rappresentava un'idea di libertà, era una realizzazione inequivocabile del sogno americano nella sua integrità.

Questa concezione della musica, che Handke approfondirà molti anni più tardi in *Versuch über die Müdigkeit* (1989), *Versuch über die Juke-box* (1990) e in *Versuch über den geglückten Tag* (1991), rimanda direttamente al tema del viaggio, inteso anch'esso come realizzazione immediata di un modello di vita fondato sulla volontà di mantenersi al di fuori degli schemi sociali pre-stabiliti e dalle aspettative della società nei riguardi dell'individuo.

Non a caso, tanto la storia narrata in *On the Road* quanto quella in *Der Kurze Brief zum langen Abschied* presuppongono come antifatto la separazione del protagonista dalla propria moglie, ponendo da subito l'accento sulla situazione psicologica del protagonista, che si sente svincolato da qualsiasi obbligo sociale. Nel romanzo di Kerouac questa situazione psicologica viene immediatamente associata all'arrivo di Dean Moriarty, il vagabondo per eccellenza:

I first met Dean not long after my wife and I split up. I had just gotten over a serious illness that I won't bother to talk about, except that it had something to do with the miserably weary split-up and my feeling that everything was dead. With the coming of Dean Moriarty began the part of my life you could call my life on the road. Before that I'd often dreamed of going West to see the country, always va-

⁵¹ La musica *rock* nacque negli Stati Uniti verso la metà degli anni Cinquanta dalla fusione del *Rythm and Blues* e del *country western*. I due generi, fino a quel momento nettamente separati, furono amalgamati da Elvis Presley e Chuck Berry. Dalla metà degli anni Sessanta il *rock and roll* fu pienamente accolto e recepito dai vari gruppi *pop* europei, primi tra tutti i Beatles, i quali lo utilizzarono in una nuova fusione con altri ritmi e generi musicali, svincolandolo dagli schemi più rigidi nei quali si era cristallizzato. Ai suoi albori il *rock* fu influenzato, nello spirito quanto nei testi delle canzoni, dalla Beat Generation; in seguito alcuni autori *beat*, come Allen Ginsberg e William Burroughs, collaborarono direttamente con musicisti *rock*, alcuni dei quali, nel contempo, si avvalevano anche della collaborazione di Andy Warhol.

guely planning and never taking off. Dean is the perfect guy for the road because he actually was born on the road.⁵²

Dean Moriarty è l'incarnazione del sogno americano e anche della sua ambiguità, poiché discende da quella generazione di pionieri "maledetti" descritti da Jack London in *The Road*, che derivava a sua volta dalla generazione progressiva del mito del pionierismo iniziata da Mark Twain in *Huckleberry Finn*. È molto importante tener conto dello stretto legame tra l'opera di Kerouac e questo filone della letteratura americana, perché ad essa si riallaccia, indirettamente, anche il *topos* del personaggio errante nell'opera di Handke.

Tutti i protagonisti dei suoi romanzi fin qui esaminati erano *outsiders*: lo era l'ambulante, guardato da tutti con diffidenza perché forestiero; lo era il protagonista di *Die Hornissen* che, oltre ad essere concretamente emarginato dalla realtà perché non vedente, era considerato un bugiardo dai ragazzi del paese; lo era Joseph Bloch, rifiutato dalla moglie perfino al telefono, respinto nel suo ambiente di lavoro almeno al punto di non essere salutato al suo arrivo; il protagonista di *Der Kurze Brief zum langen Abschied*, che si è autoemarginato dal suo paese di origine allontanandosene, è giunto in America con la speranza di imparare a recuperare un rapporto con se stesso e con gli altri, ma viene accolto comunque con un rifiuto della moglie, la quale lo avverte con un breve biglietto: «Ich bin in New York. Bitte such mich nicht, es wäre nicht schön, mich zu finden»⁵³.

Si è già visto come il fallimento del matrimonio simboleggi una situazione di sradicamento sociale; il particolare della "breve lettera" lasciata da Judith al suo ex marito presso l'albergo dove egli è appena arrivato sottolinea l'emarginazione di questi almeno nel suo paese di origine: la moglie, che rappresenta in parte l'istituzione del matrimonio, lo cerca solo per ammonirlo di non cercarla a sua volta. Il carattere paradossale di questa situazione viene beffardamente sottolineato da Handke quando, alla fine di una breve conversazione telefonica con la ricezione dell'albergo dove Judith aveva dimenticato una macchina fotografica, il protagonista dichiara a se stesso ad alta voce: «Ich bin der Ehemann»⁵⁴ e, avvertendo con disagio ed ironia la totale inutilità del suo stato civile, guarda fuori della finestra per evitare di ridere.

⁵² J. Kerouac, *On the Road*, Penguin, New York 1991, p. 3.

⁵³ Peter Handke, *Der Kurze Brief zum langen Abschied*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1972, p. 9.

⁵⁴ *Ivi*, p. 14.

Nel romanzo di Kerouac, *Sal Paradise*, l'alter ego alfabetizzato del vagabondo Dean Moriarty, proviene dalla minoranza etnica italoamericana, mentre il cognome di Dean rimanda alle sue origini irlandesi. C'è forse in questo un riferimento autobiografico: Kerouac era figlio di genitori canadesi francofoni, e si sa che ebbe grandi difficoltà nel dare al suo romanzo una versione definitiva e per lui soddisfacente: la tensione emotiva di uno scrittore bilingue che a casa parlava in dialetto e solo in età scolare aveva imparato ad adoperare la lingua inglese, contribuì a rendergli faticoso ma impellente il raggiungimento di una forma letteraria non soltanto scorrevole, ma addirittura rivoluzionaria nella sua espressività⁵⁵.

Si ricordi che lo stesso Handke proviene da una minoranza etnica slava. L'emarginazione sociale dei suoi personaggi, oltre ad avere la funzione di accentuare la loro situazione di alienazione esistenziale, li avvicina all'unica condizione possibile per tentare di sperimentare il sogno americano come alternativa ad un modello culturale ritenuto insoddisfacente, vale a dire la condizione di personaggio errante.

Ora, proprio la figura del personaggio errante racchiude la chiave per il superamento dell'*impasse* esistenziale, giacché essa da un lato si ispira al mito del pionierismo nella letteratura americana e d'altra parte si inserisce nella tradizione letteraria tedesca della *Wanderung*. Appare particolarmente significativa, perciò, l'epigrafe che introduce la prima parte del romanzo, tratta da *Anton Reiser* di Karl Philip Moritz (1790), grazie alla quale Handke delinea un accostamento tra la tradizione tedesca della *Wanderung* e quella americana della "strada": egli non soltanto associa un personaggio letterario tedesco (che non a caso si chiama *Reiser*) con un viaggio che sta per svolgersi in America, ma coglie nelle parole di Moritz una quanto mai attuale frenesia del viaggio:

Und das Wetter schien auch so reisemäßig, der Himmel so dicht auf der Erde liegend, die Gegenstände umher so dunkel, gleichsam als sollte die Aufmerksamkeit nur auf die Straße, die man wandern wollte, hingehftet werden.⁵⁶

⁵⁵ Si veda a tal proposito Ann Charters nell'Introduzione a J. Kerouac, *On the Road*, cit., pp. iv-vi.

⁵⁶ K. Ph. Moritz, *Anton Reiser*, Goldmann, München 1961, p. 217; cit. in P. Handke, *Der kurze Brief ...*, cit., p. 5. Appropriato appare qui ricordare con Collini che «nella *Wanderung* romantica iniziano [...] a tacere le sirene del ritorno e della meta; quelli che per il viaggiatore sono meri interluoghi, luoghi di transito, tappe, stazioni, sono per il Wanderer tutto, mentre un'ombra luttuosa grava per lui su tutto ciò che è compiuto» (P. Collini, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 7).

Sono suggestioni che anticipano la fascinazione del viaggio descritta da Kerouac quando racconta:

“Whoeeel!” yelled Dean. “Here we go!” And he hunched over the wheel and gunned her; he was back in his element, everybody could see that. We were all delighted, we all realized we were leaving confusion and nonsense behind and performing our one and noble function of the time, *move*.⁵⁷

All'inizio del romanzo di Handke il protagonista esprime il desiderio di emulare un grande personaggio della letteratura americana, il Grande Gatsby: «So höflich und rücksichtslos wie er möchte ich werden, wenn es nicht schon zu spät dafür ist»⁵⁸.

L'espressione «se non è già troppo tardi» conferisce un grosso peso al bagaglio psicologico e culturale del personaggio. Egli ha espresso fin dall'inizio la volontà di cambiare, di diventare un'altra persona. A tratti questo desiderio viene formulato con un senso di fatalità, quasi bastasse, per diventare un altro, il solo fatto di trovarsi in America: «Jetzt bin ich den zweiten Tag in Amerika. [...] Ob ich mich schon verändert habe?»⁵⁹.

La scelta di Gatsby come *alter ego* racchiude una serie di implicazioni. In primo luogo, *The Great Gatsby* era stato un modello di notevole importanza anche per Kerouac⁶⁰: in questo senso, dunque, Gatsby sarebbe il precedente letterario più prossimo, almeno cronologicamente, al personaggio di Dean Moriarty. Se si prova a delineare, in una panoramica della letteratura americana, i tratti caratteristici dell'eroe in viaggio verso la “libertà del futuro”, vale a dire dell'eroe che ambisce a sperimentare su di sé il sogno americano, emerge con evidenza come tanto Huckleberry Finn, quanto Gatsby, come pure Sal Paradise e il suo alter ego Dean Moriarty sono fondamentalmente idealisti all'inseguimento di un sogno irrealizzabile. Kerouac riteneva che la Beat Generation fosse depositaria dell'antico “istinto pionieristico” americano⁶¹; allo stesso modo il grande sogno dei pionieri

⁵⁷ J. Kerouac, *On the Road*, cit., p. 132.

⁵⁸ P. Handke, *Der Kurze Brief*..., cit., p. 16.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 17-18.

⁶⁰ «His study of the *Great Gatsby* at the New School had shown him the value of inventing a sympathetic narrator to tell the story of an American Hero who fled his past to embrace what he imagined was the freedom of his future». Cfr. l'Introduzione di A. Charters in *Jack Kerouac, On the Road*, cit., p. xx.

⁶¹ Egli definì *On the Road* come «a novel whose background is the recurrence of the pioneering instinct in American life and its expression in the migration of the present generation» (*Ivi*, p. xvii).

americani viene rievocato da Fitzgerald quando, al termine di *The great Gatsby*, Nick Carraway afferma:

Its vanished trees, the trees that had made way for Gatsby's house, had once pandered in whispers to the last and greatest of all human dreams; for a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent, compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired, face to face for the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder.⁶²

Perciò in *Der Kurze Brief zum langen Abschied* il personaggio Gatsby assume una precisa funzione evocativa: in quanto crede in un sogno, egli è capace di provare emozioni positive che il protagonista austriaco vorrebbe imparare a recuperare (l'unica emozione di cui parla espressamente è la paura, mentre ribadisce spesso la sua difficoltà ad immaginare soltanto di provare amore); pertanto il tentativo di viaggiare attraverso l'America con la speranza, che in parte si realizza, di ricominciare a provare emozioni positive, si riflette, sul piano letterario, nel tentativo di analizzare il mito americano in tutti i suoi risvolti, per smascherarne anche gli inganni e la forza di fascinazione⁶³.

L'aspirazione a recuperare il senso dell'armonia del mondo e dell'uomo nel mondo si accompagna ad un tentativo di riconciliarsi con la propria infanzia attraverso l'amicizia con la piccola Benedictine. Questo personaggio anticipa senza dubbio la figura della bambina nel film di Wim Wenders *Alice in die Städten*⁶⁴, nonché quella della propria figlia nel romanzo *Kindergeschichte* (1981) dello stesso Handke.

⁶² F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Penguin, New York 1983, pp. 187- 188.

⁶³ «Niente è più congeniale alla forma cinematografica del *pathos* della sovrabbondanza e del potere concessi in dote a un fantoccio per il quale non potranno mai essere reali. È questa la chiave del *Grande Gatsby* che arriva al momento della verità quando Daisy crolla ammirando la splendida collezione di camicie di Gatsby. Entrambi i personaggi vivono in un mondo di orpelli, corrotto dal potere ma innocentemente bucolico nei suoi sogni. Il film non è soltanto un'espressione suprema del meccanismo, ma offre paradossalmente come prodotto il più magico dei beni di consumo, cioè i sogni. [...] I magnati di Hollywood non avevano torto quando presumevano che i films offrirono immediatamente all'emigrante un modo per soddisfare se stesso. [...] Questa strategia [...] permise negli anni Venti di incasellare l'*American way of life* e di esportarla in tutto il mondo». (M. Mc Luhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 316).

⁶⁴ *Alice in die Städten* appartiene alla cosiddetta "trilogia della strada" di Wim Wenders. Della trilogia fanno parte anche *Falsche Bewegung* (1974, con sceneggiatura di Peter Handke) e *Im Lauf der Zeit* (1975). – *Alice in die Städten* racconta di un giornalista tedesco, Felix, il quale, in viaggio negli Stati Uniti, si rende conto di non essere capace di capire, né di

Molti passi relativi alla inaspettata amicizia che nasce tra il protagonista del romanzo e la piccola Benedictine sono significativi.

Assume la valenza di una vera svolta esistenziale il momento in cui grazie alle domande della bambina lo scrittore recupera il senso del linguaggio e attraverso questo acquisisce la consapevolezza del proprio essere nel mondo:

Als ich mit dem Kind zusammen war und immer wieder nach den Namen von Sachen gefragt wurde, merkte ich auch, wie sehr ich mich bis jetzt fast nur um mich selber gekümmert hatte, denn von nicht wenigem in der Umgebung wußte ich nicht, was es war. Erst jetzt fiel mir auf, daß mir für die gewöhnlichsten Bewegungen um mich herum die Wörter fehlten. So lernte ich allmählich, statt nur hinzuschauen und es als "Aha!" zu erleben, Vorgänge auch zu Ende zu betrachten.⁶⁵

Questa attitudine sembrerebbe tipicamente europea: paragonandolo a Enrico il Verde, Claire accusa il protagonista:

Auch der Grüne Heinrich wollte nichts deuten [...] Er erlebte nur möglichst unbefangen und sah zu, wie das eine Erlebnis das andre auslegte, und das nächste wiederum dieses eine. Er ließ die Erlebnisse vor sich aufspielen, ohne selber einzugreifen, und so tanzten auch die Menschen, die er erlebte, nur an ihm vorbei [...]. Auch du kommst mir vor, als ob du die Umwelt nur an dir vorbeitanzen läßt. Du läßt die Erfahrungen vorführen, statt dich hineinzuverwickeln. Du verhältst dich, als ob die Welt eine *Beschehrung* sei, eigens für dich.⁶⁶

descrivere, la civiltà americana, a lungo sognata ed idealizzata. Dalla sua insoddisfazione professionale ha origine una crisi di identità che giunge ad una svolta quando egli si trova, improvvisamente, a dover badare ad Alice, una bambina tedesca, abbandonata inaspettatamente dalla madre, che egli dovrà riaccompagnare in Germania. Ha scritto Filippo D'Angelo: «Il casuale incontro con Alice e la madre segna un stacco, un cambiamento di direzione nel film. La porta girevole, nella quale Felix indugia a giocare con la bambina ancora sconosciuta, segnala l'ingresso dello sfiduciato giornalista in uno spazio *altro*, la presa di contatto con la dimensione ludica dell'infanzia, l'età in cui la relazione col mondo si attua in maniera immediata e spontanea. [...] Accanto ad Alice il giornalista riscopre la visione innocente delle cose. La spontanea vitalità, simbolo di un'energia creatrice perduta da tempo, e l'irriducibile *naturalità* della bambina lo pongono di fronte alle esigenze materiali dell'esistenza, a problemi "importanti", quali quello di sfamarsi, di dormire, di prendere un gelato. Ma soprattutto, l'irrefrenabile curiosità di Alice lo costringe a confrontarsi finalmente col proprio passato, ad interrogarsi su se stesso e sulla propria esistenza». (F. D'Angelo, *Wim Wenders*, cit., pp. 65-66).

⁶⁵ Peter Handke, *Der Kurze Brief* ..., cit., pp. 116-117.

⁶⁶ *Ivi*, p. 97.

È a questo solipsismo inattivo, tipicamente europeo (nel termine *elargizione – Beschehrung* – mi sembra di scorgere una connotazione feudale) che va ricondotta anche la crisi del linguaggio letterario denunciata da Handke fin dai tempi del suo intervento a Princeton.

Nella letteratura austriaca il tema della frattura tra lo scrittore e la lingua ha il suo maggiore precedente teorico nella cosiddetta *Lettera di Lord Chandos* (*Ein Brief*, 1901) di Hugo von Hofmannsthal. Handke riprende implicitamente questa tradizione e contemporaneamente la supera mettendo in discussione il proprio isolamento intellettualistico. A questo salto è costretto dalla curiosità infantile di Benedictine, che quasi letteralmente gli apre gli occhi costringendolo ad una percezione non più soltanto contemplativa ma interattiva: ed è importante notare che l'interazione incomincia proprio dalla scoperta di una nuova corrispondenza tra i nomi e le cose.

La riconciliazione con il mondo degli oggetti e degli accadimenti prelude poi ad una diversa disposizione nei rapporti umani, che si concretizza in un sentimento di *Mitleid*. L'acquisizione della capacità di "compatire" come primo momento di apertura verso gli altri segna l'inizio di un cammino consapevole verso una pacificazione interiore:

Ich spürte, daß Claire mich immer noch anschaute. "Wie arm sie dran ist!" dachte ich, aber ohne mich mit diesem Gedanken von ihr zu entfernen. Hatte mich früher oft ein Schwindel und dann ein Ekel gepackt bei der Vorstellung, daß jemand etwas anderes war als ich selber, so ließ ich in diesen Augenblicken sich die Vorstellung zum ersten Mal ruhig zuende bilden und fühlte statt des selbstbezogenen Ekels ein tiefes Mitleid mit Claire, daß sie nicht an meiner Stelle sein konnte, daß sie nicht das erleben konnte, was ich gerade erlebte.⁶⁷

Si noti in questo brano il superamento di quel senso di disprezzo (*Ekel*) che in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* esprimeva uno stato di angoscia esistenziale tale da muovere Bloch all'omicidio.

In un secondo momento il protagonista prova una sorta di empatia rispetto alla bambina (verso la quale già in precedenza aveva provato un sentimento di tenerezza tale da sconfinare nel desiderio di proteggerla⁶⁸):

Und das Kind, das zwischen uns saß, einmal hier, einmal dort, mit beschmiertem Gesicht, machte das Essen erst fröhlich und vollständig. Manchmal erzählte es uns nachher in ganzen, ordentlichen Sätzen, was wir getan und erlebt hatten [...], und dabei, als sie schon alle

⁶⁷ Peter Handke, *Der kurze Brief*..., cit., p. 102.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 103- 104.

diese Vorgänge in ganzen Sätzen bezeichnete und doch nichts davon, so verschieden wir auch untereinander waren, wie wir erlebt haben konnte, erschrak ich von neuem vor Mitleid, und es war mir, als sei sie bei dem allem gar nicht dageigewesen: [...] und ich erinnerte mich, wie ich selber lange Jahre, wenn auch verneint in Verboten, Erlebnisse nur zu bezeichnen lernte, ohne mir aber etwas wirklich erlebbares darunter vorstellen zu dürfen, geschweige denn sie verwirklichen konnte.⁶⁹

Attraverso la compassione egli recupera un ricordo preciso e doloroso della propria infanzia, un ricordo che fondamentalemente rimanda ad una radicata frustrazione nell'interagire con la realtà. Evidentemente, questo processo si risolve in una crescita tanto interiore quanto, addirittura, esteriore. Di lì a poco, infatti, sosterrà:

Ich redete nicht mehr mit mir selber, freute mich auf den Tag, wie früher auf die Nacht; Fingernägel und Haare wuchsen mir schneller.⁷⁰

Quest'ultima affermazione evidenzia una coscienza della propria crescita avvertita al limite della ipersensibilità. La risposta positiva dell'organismo ad uno stato di benessere corrisponde al superamento dell'abitudine infantile di parlare con se stessi a voce alta. Inoltre, la capacità di compattare segna anche il superamento della paura, sentimento finora dominante nell'animo del protagonista («So weit ich mich zurückerinnern kann, bin ich wie geboren für Entsetzen und Erschrecken»⁷¹).

All'interno di questo quadro psicologico, lo sfondo americano gioca un ruolo chiave. Il confronto con la mentalità pragmatica statunitense e, soprattutto, con la carica simbolica che gli europei le attribuiscono, è assolutamente funzionale al distanziamento dalle ossessioni e dalle nevrosi che sembrano costituire il vero bagaglio culturale del protagonista e che vengono messe in discussione attraverso la rilettura dei testi letterari che hanno maggiormente inciso sulla sua formazione. La concezione del viaggio come momento di verifica e rielaborazione del proprio bagaglio culturale rimanda a quella visione romantica che individuava nel binomio viaggio-arte la massima aspirazione alla conciliazione dell'ideale con il reale. Questo ad esempio è un tema nodale nell'*Anton Reiser* di Moritz, come pure in *Der Amerikamüde* di Kürnberger⁷². Handke si colloca in questa tradizione e

⁶⁹ *Ivi*, pp. 123- 124.

⁷⁰ *Ivi*, p. 124.

⁷¹ *Ivi*, p. 9.

⁷² Nel 1855 lo scrittore e pubblicita viennese Ferdinand Kürnberger aveva pubblicato il romanzo *Der Amerikamüde*, in cui si confrontava molto criticamente con il mito eu-

al suo interno assume il ruolo di “turista del futuro” teorizzato da Kürnberger: cioè, sceglie di spogliarsi delle proprie abitudini mentali e di viaggiare con l'animo aperto ad accogliere stimoli e suggerimenti immergendosi in una realtà totalmente “altra”. È questo il senso della seguente osservazione di Claire, alla quale Handke affida invece il ruolo della controvoce americana in questo gioco di confronto culturale:

Ich habe kein America, wo ich fahren kann wie du – sagte Claire. Du bist hierhergekommen wie mit einer Zeitmaschine, nicht um den Ort zu wechseln, sondern um in die Zukunft zu fahren. Wir hier haben keinen Sinn mehr dafür, was mit uns werden soll. Wenn wir etwas vergleichen, vergleichen wir es mit der Vergangenheit. Wir wünschen uns auch nichts, höchstens, wieder Kinder zu sein. [...] Die Geisteskranken in Europa sprechen meistens in religiösen Formeln, die Geisteskranken hier, auch wenn sie nur vom Essen reden, leiern zwischendurch plötzlich zwanghaft die Namen der gewonnenen Schlachten der Nation herunter.⁷³

L'America descritta da Claire appare come un paese che vive del suo stesso mito ed è incapace di concepirsi come un'entità in evoluzione. Invece, per il protagonista austriaco, essa rappresenta l'occasione per distan-

ropeo dell'America. Moorfeld, il protagonista, è uno scrittore austriaco di idee liberal-progressiste che si reca negli Stati Uniti convinto di trovare lì la possibilità di “realizzare l'ideale”, ovvero di tradurre in realtà le aspirazioni di giustizia e libertà che avevano alimentato tutta la migliore tradizione culturale tedesca. Il sistema americano, nel corso del romanzo, lo deluderà profondamente. Ma per buona parte del suo viaggio egli sarà animato dalla convinzione che gli Stati Uniti siano l'unico posto al mondo dove sia possibile vivere felici e in armonia con i propri ideali. Convinto che il fallimento delle aspirazioni degli intellettuali europei derivasse dalla loro incapacità di vivere nel presente e di proiettarsi nel futuro, egli afferma: «Das Deutschland, in welchem Werthers Pistolenschuß fiel oder Karl Moor Räuber ward – und das Deutschland von heute sind doch verschiedene Weltordnungen. Es lehrt uns, dass der Unterschied von Ideal und Leben kein stehender ist, sondern ein wandelbarer. Wir sind dem Ideale näher gekommen. Das ist eine große Entdeckung, ein wichtiger Fortschritt seit Schillers und Goethes Jugendtagen [...]. Man muß nicht in das erlogene Reich der Schatten flüchten, man kann dem Ideal auf Erden näher kommen. Diese Wahrheit zeichnet den Stürmern und Drängern von heute ihre Bahn vor. Sie wandern. Der Poet wird künftig Tourist sein. Er sucht das Ideal auf Erden, oder vielmehr er lernt die Realität gründlicher kennen, eh er sie verdammt und zum Recht der Verzweiflung greift. – Byron ging nach Griechenland, ich nach Amerika. Er besuchte ein absterbendes Volk, ich ein aufblühendes. Ich glaube den bessern Weg gewählt zu haben» (F. Kürnberger, *Der Amerikamüde*, hrsg. v. R. Roček in Verbindung mit W. M. Johnston und C. Magris, Hermann Böhlaus Nachf., Wien-Köln-Graz 1985, pp. 172-74).

⁷³ P. Handke, *Der kurze Brief*..., cit., pp. 80-81.

ziarsi dal proprio passato e diventare “un'altra persona”. Questa trasformazione, che si compie nella seconda parte del romanzo, è annunciata da due citazioni: una, tratta ancora da *Anton Reiser*, insiste sul superamento di un passato opprimente che attraverso il viaggio si vuole dimenticare come un brutto sogno:

Ist es also wohl zu verwundern, wenn die Veränderung des Orts oft so vieles beiträgt, uns dasjenige, was wir uns nicht gern als wirklich denken, wie einen Traum vergessen zu machen?⁷⁴

La seconda citazione è racchiusa nel titolo della seconda parte, *Der lange Abschied*: richiama dunque *The long Good-Bye* di Raymond Chandler e quindi implicitamente rievoca la vicenda del suo protagonista, Terry Lennox.

Questo personaggio si riallaccia alla tradizione del *self-made man* vittima dell'alta società corrotta della quale è riuscito, per un certo lasso di tempo, a far parte. In questo senso appartiene alla stessa categoria umana della quale faceva parte Gatsby. Al termine del romanzo Lennox non muore assassinato come il Grande Gatsby, ma viene annichilito con una operazione di chirurgia plastica che lo trasforma, di fatto, in un'altra persona.

Il protagonista del romanzo di Handke si ripropone di “diventare un altro”, passando attraverso due prove iniziatiche che sanciscono il suo distanziamento emotivo dal passato austriaco: una visita al fratello nell'Oregon e un incontro con la ex-moglie Judith alla presenza del regista John Ford.

Il tema del “fratello lontano” era già presente in *Die Hornissen* e tornerà in *Die Wiederholung*. Handke non immaginerà mai la realizzazione di un incontro, ma ne narrerà ogni volta l'anelito sofferto. In *Der kurze Brief zum langen Abschied*, in base alle descrizioni dell'io narrante, il fratello Georg appare idealmente molto legato al ricordo di casa e anche il lavoro di taglialegna che svolge nell'Oregon suggerisce una continuità ideale con le attività quotidiane dei suoi avi. Tuttavia, nonostante sia stato avvertito dell'arrivo del fratello, Georg non si lascia trovare in casa. Il protagonista fuggirà infine, dopo aver visto Georg espletare i propri bisogni fisiologici nella neve⁷⁵. Georg si rivela figura speculare rispetto al fratello: incarna la forza inconsapevole e incontrollabile dell'istinto che Handke associa, con forte evidenza, all'idea di un'angosciosa regressione nell'infanzia.

Dopo il fallimento del suo viaggio nell'Oregon, il protagonista si reca insieme alla ex-moglie Judith a trovare il regista americano John Ford.

⁷⁴ K. P. Moritz, *Anton Reiser*, cit., p. 70; cit. in P. Handke, *Der kurze Brief ...*, cit., p. 107.

⁷⁵ Una scena molto simile sarà rappresentata da Wim Wenders nel 1975 in *Im Lauf der Zeit*.

Precedentemente, riflettendo sul film di Ford *Young Mr. Lincoln*, egli aveva considerato:

In diesen Bildern aus der Vergangenheit [...] träumte ich von meiner Zukunft und träumte in den Gestalten des Films die Menschen vorweg, denen ich noch begegnen würde. [...] Als Kind hatte ich alles nachahmen wollen, Gesten, Haltungen, sogar Schriftzüge, jetzt aber nahm ich mir an diesen Gestalten, die aus sich das möglichste gemacht hatten, ein Beispiel: ich wollte nicht werden wie sie, sondern wie es mir möglich war.⁷⁶

In seguito, aveva comunicato a Claire:

Ich werde John Ford besuchen. [...] Ich werde ihm sagen, daß er mich Sinn für die Geschichte durch Anschauung von Menschen in der Natur gelehrt hat.⁷⁷

Riflettendo su queste considerazioni, si nota come Handke riconosca a Ford due meriti: quello di avergli mostrato la possibilità reale di interagire con il mondo circostante senza sentirsi condizionato dall'esigenza di conformarsi a schemi comportamentali prestabiliti e, nello stesso tempo, di avergli presentato un modello americano non enfaticamente autocelebrativo, ma al contempo convincente nei suoi valori più genuini.

Tramite la conoscenza diretta di John Ford, dunque, il protagonista si ripropone di superare quella concezione del mito americano che da sempre ha suscitato un superficiale desiderio di emulazione, recuperando tuttavia lo spirito con cui il regista aveva vissuto il mito del *West*: vale a dire, ricostruendo una fase storica in cui fondamentalmente la comunità americana si era sviluppata in armonia con la natura.⁷⁸

È molto interessante la teoria di Ferrini secondo la quale le origini irlandesi di John Ford, sottolineate anche da Handke nel corso del suo romanzo⁷⁹, chiariscono il suo particolare rapporto con il mito del *West*.⁸⁰ Nell'immaginario celtico irlandese l'occidente al di là del "Fiume Oceano" rappresentava il luogo leggendario e felice dove Artù attendeva il momento della sua seconda venuta. Esso era anche, però, il luogo negato da Dio all'uomo dopo il peccato originale. L'interesse dichiarato da Ford rispetto all'epopea dei pionieri si fondava precisamente sulla necessità di da-

⁷⁶ Peter Handke, *Der kurze Brief* ..., cit., p. 135.

⁷⁷ *Ivi*, p. 137.

⁷⁸ Cfr. T. F. Barry, *America reflected* ..., cit., p. 112.

⁷⁹ Cfr. Peter Handke, *Der kurze Brief* ..., cit., p. 187.

⁸⁰ Cfr. F. Ferrini, *John Ford*, La Nuova Italia, Firenze 1975, pp. 79-80.

re una risposta programmatica alla contraddittorietà del mito. Così come, pragmaticamente, costruendo il paese, gli americani avevano definito una propria precisa identità rispetto alle loro terre di provenienza, John Ford individuò precipuamente nella storia *western* l'archetipo della storia americana. Egli apparteneva ad una generazione per la quale la "frontiera" era una realtà fisica (molti degli attori che lavorarono con Ford, come John Wayne, ad esempio, erano *cow-boys*), e perciò la concretezza della sua visione, che tuttavia non mette in discussione il carattere di universalità dell'archetipo, spiega l'importanza che Handke attribuisce alla figura del regista nella maturazione del protagonista del suo romanzo.

In *Der Kurze Brief zum langen Abschied* John Ford afferma, a proposito dei propri film: «Nichts davon ist erfunden, [...] alles passierte wirklich!»⁸¹; in seguito, quando Judith gli racconta di aver inseguito il marito attraverso gli *States*, e gli spiega che ora entrambi si sentono pronti a separarsi davvero pacificamente, domanda: «Und das ist alles wahr? Nichts an der Geschichte ist erfunden?»⁸². Il romanzo si conclude con la risposta enfatica di Judith: «Das ist alles passiert»⁸³. Handke, dunque, lascia alla donna il compito di dichiarare l'avvenuto distacco emotivo da tutta la vicenda. La formulazione tautologica «das ist alles passiert» sottolinea non tanto la veridicità della storia, quanto il fatto che essa sia conclusa e, quindi, suscettibile di essere contemplata con distacco – e, in ultima analisi, anche narrata. Ma la stessa espressione, adoperata da John Ford, definisce la conclusione di un'epoca storica e quindi suggerisce che la realtà narrata nei suoi film non esiste più, è entrata a far parte del mito. Il protagonista, dunque, si trova ad una vera svolta esistenziale: ha raggiunto il punto di massima distanza dal suo passato austriaco e dalla fascinazione di un "altrove" che non si colloca più in un altro spazio, bensì in un altro tempo.

Nel 1979 Handke pubblicò *Langsame Heimkehr*⁸⁴, ambientato nuovamente in America.

È un romanzo dal titolo evidentemente molto significativo, ed è soprattutto centrato sullo smascheramento del peccato originale con il quale il mito del Nuovo Mondo ha evitato di confrontarsi: quello della violenza sui nativi. Questo era un tema peraltro già parzialmente anticipato in *Der*

⁸¹ Peter Handke, *Der kurze Brief ...*, cit., p. 193. Si tratta, in sostanza, di una autocitazione di Handke, il quale rimanda ad una propria dichiarazione su *Der Hausierer*: «Ich habe keine Geschichte erfunden, ich habe eine Geschichte gefunden». Cfr. Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Aufsätze*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1972, p. 272.

⁸² Peter Handke, *Der kurze Brief ...*, cit., p. 193.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Peter Handke, *Langsame Heimkehr*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1975.

kurze Brief zum langen Abschied, in un brano in cui il protagonista osservava le raffigurazioni celebrative del trionfo dei colonizzatori sugli indiani, grottescamente stampate sulla tenda della sua camera d'albergo.

In *Langsame Heimkehr* Valentin Sorger, il protagonista, vive in Alaska a stretto contatto con la comunità indiana. È un geologo austriaco e da anni sembra aver trovato un equilibrio interiore. Ma improvvisamente inizia a percepire la necessità impellente, come un imperativo morale, di ritornare nel suo paese d'origine, e decide di partire. A questa partenza, però, si prepara meticolosamente: il distacco dalla realtà americana sarà lento e consapevole. In questa situazione emotiva, si trova a vivere l'anniversario della scoperta dell'America. Sentendosi ormai straniero in una terra che gli è stata ospitale, avvertendo la sua particolare condizione di "iniziato" tra i pellerossa – e sempre nella consapevolezza della sua imminente partenza – nel suo perenne monologo interiore si schiera dalla parte degli indiani, insieme a loro prende posizione all'interno di un simbolico recinto di resistenza silenziosa:

Am Strand waren Schwemmholzprügel zu Kreisen gelegt oder zufällig so angetrieben worden, und er stellte sich vor, daß die Indianer sich mit solchen Kreisen vielleicht gegen den Feiertag und das aus seinem Anlaß zu Gedenkende abgrenzen wollten, und die ganze Ansiedlung erschien ihm da als ein geheimer Bannkreis, in dem er als Eingeweihter seinen letzten Rundgang machte.⁸⁵

È evidente che l'integrazione di Sorger in America si è realizzata in realtà all'interno di una comunità emarginata. Una comunità che, oltre tutto, ancora vive in simbiosi con la natura e attraverso la natura esprime il senso della propria identità. Ciò che ancora rende l'America un luogo accogliente è la sopravvivenza di una Natura sostanzialmente integra:

In meinem Ursprungsland war nie auch nur die Vorstellung möglich, zu dem Land und den Leuten zu gehören. Es gab nicht einmal eine Land-und-Leute-Vorstellung. Und gerade die Wildnis hier verhilft mir zu der Idee, was ein Dorf sein kann? Warum zeigt sich erst diese Fremde als eine Bleibemöglichkeit?⁸⁶

Questo concetto rimanda a un'idea che tornerà nella sceneggiatura per il film di Wim Wenders *Falsche Bewegung*, secondo cui in Europa, e in particolare nei paesi di lingua tedesca, non è più lecito parlare di Natura: il pae-

⁸⁵ Peter Handke, *Langsame Heimkehr*, cit., pp. 64-65.

⁸⁶ *Ivi*, p. 58.

saggio è testimone e scrigno di orrori commessi e sepolti⁸⁷. Ora, è evidente che anche il territorio americano cela le spoglie di antiche prepotenze, tuttavia la sopravvivenza di una comunità nativa, per quanto emarginata, garantisce il perdurare di una dimensione atemporale in cui l'essere umano non ha perso il contatto con la natura, e l'idea "di una terra e di una gente" scaturisce proprio da questo incantesimo che unisce, nella natura, il passato e il presente. Per contro, la mancanza di una memoria atavica lega Sorger in un inquietante rapporto con la sua terra d'origine. Giudicando il proprio esilio in parte come una scelta colpevole, in parte come una punizione, Sorger reintroduce il tema kafkiano dell'emigrante dannato:

Tagsüber [...] erfuhr [...] Sorger [...] immer noch die Entfernung von Europa und "den Vorfahren": nicht nur als die unvorstellbare Wegstrecke zwischen sich und einem anderen Punkt, sondern auch sich selber als einen Entfernten (wobei allein der Tatbestand der Entfernung schon Schuld war).⁸⁸

Così, percorrendo un itinerario inverso a quello seguito dal protagonista del romanzo del 1972, egli riattraversa il continente americano, iniziando il suo lento ritorno verso casa. E, in effetti, la *Heimkehr* di Sorger non è un ritorno a casa, giacché il romanzo si conclude con l'immagine dell'aereo che decolla da New York: è piuttosto un cambiamento di direzione, appunto, verso la *Heimat*. Tutto il percorso che Sorger compie attraverso l'America – che costituisce circa una metà del romanzo – offre al protagonista l'occasione per verificare il superamento definitivo e sofferto di tutte le illusioni nascoste nel mito americano. Essendo giunto in California, egli non può che constatare:

Vor allem schien es hier für niemanden mehr etwas zu tun zu geben. Die Stadt war unauffällig automatisiert, wie auf alle Zeit; wurde nur an manchen Stellen noch ein wenig ausgebessert. Sie war fertig, die Tage und Nächte schalteten sich gleichsam ein und aus, ohne die Dämmerung der alten unsicheren Zeiten; und aus dem Innern der Maschine kam (statt der kummervollen Stimme eines "Volkes"), durch welchen kleinen Apparat auch immer, garantiert für jeden Bedarf eine sonore, weiterhelfende Antwort.⁸⁹

⁸⁷ Cfr. Handke in un'intervista rilasciata a June Schleuter, riportata in T. F. Barry, *America Reflected ...*, cit., p. 112. Cfr. anche *ivi*, p. 113: «the accumulation of modern history and culture in Germany/Austria – especially the Nazi past – has destroyed the individual's capacity to relate to nature and the environment with any degree of innocence».

⁸⁸ Peter Handke, *Langsame Heimkehr*, cit., p. 40.

⁸⁹ *Ivi*, p. 115.

Appare ormai del tutto superato quel mito del *West* quale lo aveva vissuto John Ford celebrando i tempi in cui esisteva una idilliaca comunità americana in armonia con la natura⁹⁰. Sorger ridimensiona letteralmente il mito americano quando afferma:

Die zwei Himmelsrichtungen, die Sorger seit jeher etwas bedeuteten, waren der Norden und der Westen. Nun jedoch schien sich das Wort "Westküste", statt auf den weiten Kontinent, nur noch auf einen kleinen, von allem anderen abgehobenen Bereich zu beziehen: nicht auf die große Ferne, sondern, wie das Wort "Westend", auf bloßes Stadtgebiet.⁹¹

Ripercorrendo a ritroso quel percorso che al protagonista di *Der kurze Brief zum langen Abschied* era servito a recuperare una propria identità, Sorger entra in uno stato di confusione che si proietta sulla realtà circostante. Questa ad un tratto assume quella pericolosa sembianza caotica che lo stesso Sorger, precedentemente, aveva creduto di saper dominare con il proprio lavoro. Ancora una volta la perdita di orientamento prelude all'individuazione di una via diversa da percorrere. Sorger mette sì in discussione la propria idea dell'America, ma lo fa anche per potersi avviare verso casa senza il peso di alcun pregiudizio. E infatti, grazie a questa nuova fase di negazione, giunto a New York, egli sperimenta un momento epifanico simile a quelli descritti da Handke in alcune opere precedenti⁹². In questo momento, scatenato significativamente dalla percezione del sospiro di un bambino, egli non soltanto si sente riconciliato con la realtà circostante ma, addirittura, si sente riconciliato con la Storia, dunque, con lo spazio e col tempo e, in ultima analisi, anche con le proprie origini:

Ich lerne (ja, ich kann noch lernen), daß die Geschichte nicht bloß eine Aufeinanderfolge von Übeln ist, die einer wie ich nur ohnmächtig schmähen kann – sondern auch, seit jeher, eine von jedermann (auch von mir) fortsetzbare, friedensstiftende Form. [...] Zum ersten Mal sah ich soeben mein Jahrhundert im Tageslicht, offen zu den anderen Jahrhunderten, und ich war einverstanden, jetzt zu leben. [...] Ich erkläre mich verantwortlich für meine Zukunft, sehe mich nach der ewigen Vernunft und will nie mehr allein sein. So sei es.⁹³

⁹⁰ Si veda T. F. Barry, *America Reflected* ..., cit., p. 112.

⁹¹ Peter Handke, *Langsame Heimkehr*, cit., p. 117.

⁹² Molto significativo, in questo senso, è *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975).

⁹³ Peter Handke, *Langsame Heimkehr*, cit., pp. 168-169.

Questa visione epico-poetica del proprio posto nel mondo viene sancita da Handke con l'improvviso passaggio alla narrazione in seconda persona singolare:

Im nächtlichen Flugzeug nach Europa war es, als seist du, mein lieber Sorger, auf deiner "ersten wirklichen Reise".⁹⁴

Il "primo vero viaggio" di Sorger è senz'altro impegnativo: è quello che lo porterà a confrontarsi in concreto con il ritorno in patria. In fondo, il viaggio dello stesso Handke è sempre stato unico, lo stesso: dalla *Heimat* in direzione della *Heimat*, un viaggio nel quale l'America è stata la tappa di antitesi in un processo dialettico.

Partendo dalla costa occidentale alla volta di New York, Sorger si era fermato in Colorado, per visitare un suo amico di infanzia. Giunto a Mile High City aveva appreso, leggendo il giornale, del decesso dell'amico. Considerando che tale episodio corrisponde alla penultima tappa nel viaggio americano di Sorger, non si può non notare che, in *Der Kurze Brief zum langen Abschied*, il mancato incontro con il fratello era collocato esattamente nello stesso punto, rispetto allo schema del romanzo. Se nel 1972 l'episodio aveva confermato al protagonista di essere ancora impreparato per una riconciliazione, in *Langsame Heimkehr*, che rappresenta lo stesso itinerario, ma a ritroso, il mancato incontro con l'amico di infanzia consente a Sorger di ritrovare il desiderio genuino di rincontrare la propria famiglia:

Er dachte an "seine Leute" und machte Pläne, sie bald zu treffen; er wollte nie mehr zu spät kommen. [...] Sorger stellte sich nun auch nicht vor, es könnte mit ihnen "wie früher" werden. [...] Vielleicht wäre eine neue Umgangsform dann das Selbstverständliche. Er sah auch die übrigen Dorfbewohner, die er bis dahin in der Regel bloß als eine schadenfroh auf sein Ende wartende Gruppe hatte sehen können, und wußte nun das Gegenteil: sie hielten seit jeher zu ihm, der sich entfernt hatte, und gaben ihm recht.⁹⁵

Questa svolta decisiva nell'animo di Sorger, vale a dire il passaggio da un desiderio di ritorno dettato dal senso di colpa alla scelta consapevole di un ricongiungimento con le proprie origini, era stata anticipata durante il viaggio in aereo per il Colorado. «Sorger flog mit der Zeit»⁹⁶, e cioè: letteralmente, procedendo verso est, il fuso orario tornava a coincidere con lo svolgersi naturale della giornata; metaforicamente, Sorger non viaggiava a

⁹⁴ *Ivi*, p. 199.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 159-160.

⁹⁶ *Ivi*, p. 151.

ritroso nei meandri dell'infanzia lontana, come il protagonista di *Der Kurze Brief zum langen Abschied*, ma in direzione di un futuro in cui spazio e tempo potevano tornare a coincidere e i desideri, riavvicinandosi al loro oggetto, potevano realizzarsi.

Handke tornò effettivamente in Austria, a Salisburgo, dove rimase per nove anni, dal 1980 al 1989; celebrò la sua riconciliazione con la comunità di Griffen nel poema drammatico *Über die Dörfer* (1981), la storia di uno scrittore che viene riaccolto festosamente dalla popolazione del suo villaggio d'origine, dal quale si era allontanato per parecchi anni.

Il confronto con il mito americano si conclude consapevolmente con un saggio sul juke-box (*Versuch über die Juke-box*, 1990), in cui il protagonista intraprende un viaggio – in parte reale, in parte costituito da ricordi di peregrinazioni passate – alla ricerca degli ultimi esemplari di juke-box ancora esistenti. Non si tratta di un'opera nostalgica, per quanto inevitabilmente riaffiorino i brividi di sensazioni remote associate a voci e canzoni ai loro tempi rivoluzionarie, come quelle dei Beatles ad esempio, oppure a momenti vissuti intensamente e in qualche modo celebrati dalla presenza fisica di un apparecchio colorato, vibrante di suoni. Che il juke-box sia relegato dallo stesso autore nel “mondo di ieri” risulta evidente dall'esplicito riferimento ad un evento storico-politico di portata epocale: nel 1989, nell'anno della caduta del Muro di Berlino, lo scrittore-protagonista si sottrae a retoriche dichiarazioni pubbliche e si rifugia a Soria, in Spagna, per scrivere appunto il suo saggio (si ricordi che Handke si era confrontato con il tema della divisione della Germania nella sceneggiatura del film di Wim Wenders *Der Himmel über Berlin*, nel 1987). È questa quindi l'occasione per un ripensamento sulla dimensione storica ed autobiografica del tempo passato, che si riattualizza nella percezione forte di un presente fatto di piccoli attimi quotidiani e concreti, attimi che solo gli appassionati di juke-box, in quanto appartenenti ad una specifica generazione, hanno imparato ad apprezzare, convinti che nulla è più ricco e degno di essere tramandato⁹⁷.

Il juke-box assurge dunque a simbolo di un bagaglio culturale, diventa l'emblema delle aspirazioni e dei sogni dei contestatori degli anni Sessanta. Diventa l'icona del tempo passato, dello stordimento emotivo di fronte alle macerie del Muro: come se troppe storie personali, troppe tragedie rimaste taciute, come sempre avviene nei momenti di transizione epocali, siano destinate a restare sepolte nell'euforia collettiva.

⁹⁷ Cfr. Peter Handke, *Versuch über die Juke-Box*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1990, p. 46.

Il saggio è in fondo un atto di commiato da un'epoca, la presa d'atto della sua fine:

Einzig ein Sänger kam ihm in den Sinn, Van Morrison, dem "das Röhren der Juke-Box für immer" gegolten hatte, aber das, ein Volksmundspruch für "schon lange her", war "lang aus".⁹⁸

⁹⁸ *Ivi*, p. 33.

Ester Saletta
Bergamo

*Der «legitimierte Wahnsinn»
in Elfriede Czurdas Kriminalroman «Die Giftmörderinnen» (1991)*

Ich werd ihn dir zeigen! Er wird kommen! Er muß ja kommen! Und ist deine Feigheit die deines ganzen Geschlechts, sehen alle Männer in der Gefahr nichts als die Warnung, sie zu vermeiden – dann hat ein Weib das Recht erlangt auf eine große Tat, dann – ha, ich hab sie von dir gefordert, ich muß beweisen, daß sie möglich ist! (Hebbel 31)

So spricht Hebbels Judith zu Ephraim im zweiten Akt des gleichnamigen Dramas *Judith* (1840), als sie ihm ihre Entscheidung mitteilt, Holofernes zur Rettung ihres Volkes zu töten. In der Geschichte der Menschheit gab es immer schon Gewalttaten¹, die von stolzen und selbstbewussten Protagonistinnen, Mörderinnen, tödlichen Verführerinnen geplant und ausgeführt wurden. Judith, Salomé, Lucrezia Borgia etwa waren solche diabolischen Täterinnen. Sie waren Frauen, die zu ihrem eigenen Schutz oder zu dem ihres Volkes, aus ganz privaten oder das öffentliche Wohl betreffenden Gründen machiavellisch und skrupellos handelten.

Diese Handlungsweise, die im Spannungsfeld zwischen der Tradition des weiblichen Idealbildes und der proklamierten Innovation der Weiblichkeit, zwischen überlieferter Geschichte und Literatur steht, wurde im Laufe der Jahrhunderte immer raffinierter und eleganter. Von der Enthauptung des biblischen Holofernes und Johannes des Täufers durch Judiths Schwert und Salomé's Befehl über Lucrezia Borgias notorische Leidenschaft für den Giftmord bis hin zu Czurdas literarischer Inszenierung

¹ Vgl. hier auch die biblische Figur der Eva, Adams listiger Verführerin.

einer mörderischen «hellsichtigen» Verrücktheit um das Überleben². Nicht alle berühmten Mörderinnen der Geschichte wie z.B. Judith haben das *raffinement* und die Eleganz ihres weiblichen Wesens in ihren mörderischen «großen Taten» bewahrt. Das hat zur Folge, dass sie durch die Vermännlichung ihrer Weiblichkeit einerseits die Frauenemanzipation um Jahrhunderte vorverlegt, und dass sie andererseits die verbreitete Meinung der patriarchalischen Tradition, die Frau sei das schwache Geschlecht, revolutioniert haben.

Anders als im Fall Judiths verhält es sich mit der Geschichte von Mörderinnen wie Salomé oder Lucrezia Borgia, die auch im Moment brutaler Gewalt weibliche Eleganz bewahrt haben und unfassbar geblieben sind. Diese «wahnsinnige» radikale Umkehrung der traditionellen Geschlechterordnungsstruktur, in der sich einerseits die von der Gesellschaft zugeschriebenen Geschlechterrollen nicht mehr dem modernen bzw. emanzipierten Lebensschema anpassen und in der man andererseits versucht, die damaligen klassischen Geschlechterklischees weiter zu bewahren, lässt das sexuelle Ich in einen hybriden Zustand des «Nicht-mehr» und des «Noch-nicht» fallen. Die so ausgedrückte post-moderne Geschlechterbeziehung und deren Auseinandersetzung mit der äußeren Welt enthält das Motiv einer innovativen Gender-Kodierung, die die verbundenen Grenzen der Begriffe «Mann/Frau» und «Pathologie/Normalität» neu definiert.

In diesem Kontext ist die forensische Psychiatrie mit ihren von Ugo Fornaris und Aldo Semeraris gefassten Traktaten diejenige, die die unmögliche semantische Trennung zwischen den Kategorien des «Normalseins» und des «Pathologischseins» proklamiert (Fornari 81-88; Semerari 189-199). Auf die Fragen «was ist „normal“ und was ist „pathologisch“» sowie «bis wann ist eine Tat „normal“ oder „pathologisch“» gibt es keine befriedigende theoretische Antwort, da keine absolute Normalität und Pathologie für die gerichtliche Psychiatrie existiert (Balloni 244).

Die beiden Kategorien des Normal-Seins und des Pathologisch-Seins sind nicht mehr nur auf das biologische Ich bezogen, dessen anatomisches Dasein angesichts empirischer Statistiken eine kriminelle Neigung zeigt – wie es in Lombrosos Zeit der Fall war (Fornari 89)³ –, sondern mehr auf

² Wie auch Christa Gürtel in *Über Elfriede Czurda* (S. 12) pointiert hat, stimmt das weibliche Überleben mit der radikalen Brechung weiblicher Rollenklischees, mit dem Aufheben von Tabus und mit der Überwindung des Schweigens überein.

³ Nicht zu übersehen ist in diesem Zusammenhang Ursula Schmidtmayrs Interpretation von Magdalenas mörderischer Tat gegen Paul, die auf Josef Breuers Studie über Freuds Untersuchungen betreffend auf die weibliche Hysterie hinweist. Die Hypothese, dass auch Magdalena eine hysterische Frau sein kann und dass ihre Entscheidung Paul

seine seelische Haltung, die sozialen und familiären von der äußeren Welt festgestellten Normen des Gemeinlebens entweder zu akzeptieren oder zu verletzen. Den Grund verstehen, warum das Ich sich nicht mehr an die Konventionen des alltäglichen Lebens anpassen will und Protagonist einer von gesellschaftlichen Normen gekennzeichneten «transgressiven» Reaktion wird (Hacker 10)⁴, impliziert psychiatrische, juristische und psychiatrisch-juristische Annäherungsversuche, die das Studium der Persönlichkeit des Subjekts angesichts seiner vergangenen und alltäglichen Umgebung, seiner Gender-Natur, seiner Lebenserwartungen und seinem Arrangement mit den historischen Veränderungen der sozialen Struktur fokussiert.

Eva Bertoluzza, Martina Gitzl und Michaela Rasler unterstreichen in *Pathos, Psychose und Pathologie* wie z.B. das patriarchalische gesellschaftliche System seit Jahrhunderten den pathologischen Zustand des Wahnsinns mit dem Weibsein, mit der Nicht-Anpassung an das soziale Ordnungsschema assoziiert.

In Abgrenzung dazu hat die Antipsychiatrie den Wahnsinn als politischen und sozialen Dissens gegenüber der herrschenden Gesellschaftsordnung gedeutet und ihn als Ausdruck für gesellschaftliche Entfremdungs- und Zurichtungsprozesse begriffen (Bertoluzza 15).

Frauen, die das despotische männliche Gesetz der Unterordnung nicht mehr akzeptieren wollen, werden von der Gesellschaft als Bedrohung der Ordnung empfunden und deswegen als «pathologisch» bzw. «wahnsinnig» abgestempelt. «Frauen, die protestieren, werden als hysterisch bezeichnet. Widerstand von Frauen muß gebrochen werden. [...] Frauen, die aus ihrem Geschlechtsstereotyp ausbrechen, werden pathologisiert» (Duda/Push 7) ist auch die Position von Sybille Duda, die gemeinsam mit Eva Bartoluzza, Martina Gitzl und Michaela Rasler historische Ereignisse wie z.B. die Frauen- und Antipsychiatriebewegung durchgeht, um dem Begriff «Wahnsinn» eine positive Konnotation zu geben.

Wahnsinn scheint auch ein Refugium zu sein. Frauen können sich in den Wahnsinn retten, wenn sie die Spannung nicht mehr ausgleichen

brutal zu töten die logische Folge ihrer Hysterie sein kann, hebt die konfliktbeladene Problematik zwischen Psychoanalyse und Feminismus auf. Vgl.: Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 1995 S. 61.

⁴ «Transgression bezeichnet [...] die Überschreitung der Geschlechtergrenze durch das Handeln einer Person mit weiblichem Ausgangsgeschlecht. Zugleich deutet "Transgression" auf komplementäre Überschreitungen eines juristischen Verbots, die Setzung eines kriminellen Aktes [...]».

können, die zwischen ihrer verinnerlichten Frauenrolle und dem Heraustreten aus ihr entsteht. [...] Pathologisierung weiblicher Leiden ist eine Strategie des Patriarchats, Frauen einander zu entfremden, eigentlich Verbündete zu vereinzeln und zu isolieren, um sie desto besser unter Kontrolle zu haben (Duda/Push 9).

Dieses Zitat führt uns zur feministischen Theorie zurück, die schon seit langem betont hat, unter welchen schizophrenen Bedingungen die Frau im Patriarchat zu leben hat. «Dilemma der Frau» hieß diese Stimmung Ende der 70er Jahre und der Grundtenor lautete zusammengefasst: Wenn die Frau sich wie eine kanonische Frau, d.h. lieb, schwach, aufschauend und hilfsbedürftig verhält, dann wird sie ausgenutzt; wenn die Frau rebelliert und sich «wie ein Mann», d.h. stark, durchsetzungsfähig und selbstbewusst verhält, dann ist sie keine «richtige Frau» mehr.

Hier wird deutlich, wie streng die psychotische Komponente der Gesellschaft bei der Darstellung des Weibseins mit ihrer patriarchalischen Essenz verbunden ist. Diese Bemerkung lässt gleichzeitig an eine Gender-Komponente der sozialen Geschlechterstruktur denken, die die weibliche Befreiung aus dem patriarchalischen Ausbeutungssystem, d.h. die Vermännlichung der Frau aus männlicher Sicht als Spiegelung eines Wahnsinnszustandes betrachtet. Aus weiblicher Sicht hingegen wird sie als aufklärerischer und gesunder Wille bei der Suche nach legitimer Selbständigkeit erlebt.

Die Gender-Dichotomie des Wahnsinns als krankhaftem Zustand im männlichen Diskurs und als vernünftige und normale Rettungstat im weiblichen Selbstbefreiungsprozess gründet auf der strukturellen Unfähigkeit der post-modernen Gesellschaft, die traditionellen Barrieren zwischen den Geschlechtern und zwischen den Termini «Normalität/Pathologie» zu bewahren. (Bertoluzza 20) Die osmotische Annullierung der damals eindeutig getrennten dualistischen Ordnungsstruktur der Geschlechter (Wolf 31) erscheint deutlich im Verwirrungszustand des Ich. Keine Suche nach Selbstidentität durch narzisstische Spiegelung mehr, da es keinen Dialog mit dem Selbst mehr gibt, sondern eine «voyeuristische», exzessive, fast pathologische Beobachtung des Anderen, die bis zur Identifizierung bzw. Geschlechterverschiebung geht.

Das Andere nachzuahmen impliziert im weiblichen Sinn sowohl das Erreichen einer dominanten Identität wie der des Mannes, die von der Gesellschaft als wertvoll und selbständig betrachtet wird, als auch das Nicht-Verbannen des eigenen Unterordnungszustandes, da die Frau vom Mann in ihrem Befreiungsprozess abhängig bleibt. Was die Frau hier er-

lebt, ist wieder eine psychotische Geschlechterbeziehung, wie sie sie damals in der Zeit ihrer Ausbeutung erfahren hatte. Der Unterschied liegt dennoch klar auf der Hand: Die damalige weibliche schweigende Unterordnung war unproduktiv und konnte korrekterweise als pathologisch und wahnsinnig bezeichnet werden, da die Frau in ihrer Ausbeutung versteinerte. Die post-moderne weibliche Rebellion ist hingegen ein Zeichen der Gesundheit der Frau, die verstanden hat, dass ihre Befreiung und Selbstanerkennung nur durch die Zerstörung der kodierten männlichen Gesetze erreicht werden kann, auch wenn das die Assimilierung ihres ewigen Feindes – des Mannes – bedeutet (Duda/Push 342).

So scheint bestätigt zu werden, dass die Dimension der «normalen» Frau nur diejenige der Gesellschaft sein kann, die die Frau als «das zärtlichere Geschlecht» sieht. Aber die Geschichte beweist das Gegenteil und zeigt, dass es einerseits eine Gruppe von Frauen gibt, die nicht nur wie Männer töten, sondern auch wie Männer erscheinen und dass es andererseits eine Gruppe von Frauen gibt, die wie Männer töten, aber ihre weibliche Anmut behalten. Zu dieser zweiten Gruppe gehören Else und Magdalena, die zwei Protagonistinnen in Czurdas Kriminalromanen *Die Giftmörderinnen* (1991) und *Die Schläferin* (1997). Beide sind schandbare Mörderinnen, die erste wie eine moderne Lucrezia Borgia, die zweite wie eine potenzierte Judith.

Czurda greift dabei reale Kriminalfälle auf, ein bekanntes literarisches Verfahren⁵. Man denke z.B. an die *Pitavalgeschichten*, aktenmäßige Darstellungen sensationeller historischer Kriminalfälle, die in Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von dem Juristen François Gayot de Pitaval geschrieben wurden⁶. Ihre Verbindung von referentieller Narrativik

⁵ Czurdas Roman *Die Giftmörderinnen* ist eine deutliche Bearbeitung von Alfred Döblins *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord* (1921), in dem zwei Freundinnen den Ehemann von einer der zwei Frauen vergiften. Döblins Geschichte ist kein Mordfall aus der Phantasie des Schriftstellers, sondern die objektive Transkription eines im März 1923 in Berlin geschehenen realen Mordfalls mit den Täterinnen Ella Klein und Margarethe Nebbe.

⁶ Die konkrete Ausarbeitung der menschlichen statt der juristischen Perspektive der *Pitavalgeschichten* ist aber erst ein Jahrhundert später, d.h. im 19. Jahrhundert erfolgt, als die deutschen Juristen Julius Eduard Hitzig und Georg Wilhelm Heinrich Häring die erste Version der *Pitavalgeschichten* bearbeiteten mit dem Zweck, Verbrechenfälle als Unterhaltungsstoff für das lesende Publikum anzubieten. Der *Neue Pitaval* (1834) verlor auf diese Weise seine ursprüngliche didaktische Funktion für die jungen Juristen, aber er verdiente, zur Gattung einer Novellesammlung oder eines Romans gerechnet zu werden. Sowohl in der originalen als auch in der bearbeiteten Version der *Pitavalgeschichten* blieb

und informativem Rechtsdiskurs, die die Einheit von Tat, Täter und Strafe herstellt, um so das Rätsel um die Person des Verbrechens möglichst vollständig zu lösen, konzentriert sich – wie auch in Czurdas Fall – nicht mehr nur auf die strafrechtlichen Probleme eines Falls, sondern auf die meist wenig beachtete Persönlichkeit des Rechtsbrechers⁷.

Exzessive Sinnlichkeit, ausschweifende Lasterhaftigkeit, familiäres Unverständnis und persönliche Interessen sind damals genauso wie heute die Motive, die die Frau in eine gefährliche Giftmörderin verwandeln. Bei Pitaval wie bei Czurda besteht die Taktik der Giftmörderinnen in Heuchelei und Listigkeit, in Falschheit und Tücke, mit denen sie das Vertrauen ihrer Opfer gewinnen.

Hier soll jedoch nicht von Urteil und Strafe oder von der Dynamik des Verbrechens die Rede sein, sondern von der physisch-seelischen Natur der Täterin, von ihrem rätselhaften Wesen, das eine neue Kodierung der semantischen Bedeutung des Begriffs «Wahnsinn» erfordert. Die Argumentation basiert auf zwei sich ergänzenden Konzeptionen: die Vorstellung von der körperlichen und seelischen Schwäche des weiblichen Geschlechts, mit der stets der Gedanke der Gefährdung verbunden ist, und die Nähe der Frau zur Geschlechtlichkeit.

Dieses Thema reicht zurück bis in die Zeit der christlich-theologischen Studien von Augustinus, wobei die Schwäche der Frau mit Mangel an Verstandeskraft und Übermaß an Trieben assoziiert wurde, während ihre Nähe zur Geschlechtlichkeit mit dem weiblichen Urtrieb zum Gebären erklärt wurde. (Weiler 25) Die seelisch-psychische Naturschwäche der Frau einerseits, die ihre physische Schwäche determiniert, und die trieb-

die juristische sowie die literarische Aufmerksamkeit immer auf die Figur der Mörderin bzw. der Giftmörderin und auf ihre «besondere» psychische Natur gerichtet.

⁷ Mela Hartwigs Novelle *Der phantastische Paragraph* aus der Erzählensammlung *Ekstasen* aus dem Jahr 1928 stellt gerade das Motiv der juristischen Gleichgültigkeit der Psychologie des Rechtsverbrechens gegenüber. Die Figur des Richters, der die Protagonistin der Novelle, Sabine, wegen ihrer «Mondsüchtigkeit» und ihres – unbewiesenen – Abtreibungsversuchs «schuldig» spricht, verkörpert eine Rechtswissenschaftlichkeit, deren Prinzipien «phantastisch» geworden sind. «Die Justiz hat keine Phantasie» sind die Worte des Richters, worauf Sabine antwortet: «Sie tun ihr Unrecht. Sie hat keine medizinische, sie hat keine psychologische Phantasie, das ist wahr. Aber sie hat eine andere, ausschweifende Phantasie. Sie sieht Tatbestände statt Krankheit, Tatbestände statt Not, Tatbestände statt Irrsinn. Jeder Paragraph ist eine Zwangsvorstellung in diesem armen Gehirn der Gerechtigkeit, das mit Paragraphen ausgestopft ist». Sabines Meinung lässt an Zarathustras Unterschied zwischen «Tat» und «Bild der Tat» in Nietzsches *Vom bleichen Verbrecher* in *Also sprach Zarathustra* denken. Vgl. S. 52-55.

hafte Natur des weiblichen Wesens andererseits bilden die beiden Haupteigenschaften der klassischen Giftmörderin.

Der Giftmord als «Domäne des verbrecherischen Weibes» (Weiler 1), des «zarteren» unvernünftigen Geschlechts ist nochmals die Bestätigung der Bewahrung der geschlechtsspezifischen Körnernatur der Frau, die ihre physische Dimension nicht verleugnen will oder kann; er ist aber gleichzeitig in einer post-modernen literarischen Perspektive wie bei Czurda Signal des erreichten emanzipierten weiblichen Zustands, in dem die Befreiung mit Grausamkeit und psychischem Zerfall, ja Zerstörung der eigenen Person, bezahlt werden muss⁸.

In der Gegenwart scheint auch der Beweggrund für den Giftmord innovativ. Es geht nicht mehr um das Töten aus egoistischen und oberflächlichen Machtzwecken, sondern um das Weiterleben im Alltag zu ermöglichen⁹. In diesem Zusammenhang ist es die feministische Kriminologie, die durch soziologische Studien über die Geschlechterbeziehungen in der inneren und äußeren Alltagsphäre die mörderische Tat einer im familiären Rahmen vom Mann ausgebeuteten Frau als das «normale» bzw. legitime Überlebensbedürfnis interpretiert. (Malmquist 215) Wir haben es nicht mehr mit einer Vermännlichung wie bei Judith oder mit der Inszenierung einer «großen Tat» zu tun, sondern mit listigen, katzenartig schönen Frauen, die eine «große Tat» nur begehen, um das eigene Überleben zu sichern. Dadurch wollen sie verhindern, von ihrer Umgebung getötet zu werden.

Ich mach mich tot, sagt Else. Und Else sagt: Ich mach mich tot. Ich mach mich tot ich mach mich tot ich mach mich tot (Czurda 39).

⁸ Die Selbstzerstörung als Folge der weiblichen Befreiung vom Mann wird auch in Edith Kneifls Kriminalroman *Zwischen Zwei Nächten* (1991) dargestellt. Die Wiener Architektin Anna Beckmann, die mit Alfred verheiratet und mit Ann-Marie intim befreundet ist, versucht aus ihrem langweiligen und deprimierten Leben zu flüchten. Sie entscheidet, sich von ihrem Mann scheiden zu lassen, ihre Arbeit aufzugeben und die Wohnung zu verkaufen, um ihre Freundin in New York zu erreichen. Der Plan wird jedoch nicht verwirklicht da Anna in ihrem Haus tot aufgefunden wird. Man vermutet, es handle sich um Mord oder Selbstmord. Ann-Marie beginnt die Rolle des Detektivs zu spielen: Sie stellt Nachforschungen an.

⁹ Die Worte von Mela Hartwigs Protagonistinnen Agnes und Sabine aus den Novellen *Das Verbrechen* und *Der phantastische Paragraph* – «Verbrechen ist Notwehr» und «Jetzt beginnt mein Leben» (diese letzten Worte spricht Sabine, nachdem sie ihren tyrannischen Vater erschossen hat) – sind gerade als Signal zu verstehen, dass die weibliche Gewalttat, die Ermordung des Mannes, zwangsläufig an die Befreiung der Frau gekoppelt sind.

Nur ein Verbrechen kann verhindern, dass diese Worte wahr werden, denn «the so-called normal life is revealed as a kind of madness, and the female perpetrators, whom social structures and personal entanglements deprive the possibility of remaining both socially normal and mental healthy, choose antisocial behaviour in the extreme – homicide – over socially responsible alternatives that foment madness» (Howes 82).

Auch die hier zitierte Bemerkung Howes lässt vermuten, dass die Verbrecherin unter einem selbstverständlichen «Notwehr»-Impuls operiert und folglich das Recht auf mildernde Umstände hat. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang der von Kathleen Thorpe erwähnte Ausdruck Erich Fromms – «Man, like an animal, defends himself against threat to his vital interests [...] If others threaten him with ideas that question his own frame of orientation, he will react to those ideas as to a vital threat» (Thorpe 178) –, wobei die Norm des menschlichen Überlebens mit dem darwinistisch tierischen Arterhaltungstrieb übereinstimmt. Die ewige und nicht immer erfolgreiche Suche der Frau nach dem glücklichen Überleben ist ein von Czurda schon früher behandeltes Motiv. Ihre ersten zwei Romane *Diotima oder Die Differenz des Glücks* (1982) und *Signora Julia* (1985) stellen weibliche Gestalten dar, deren Lebensziel sich ganz auf das Bewahren des Bedürfnisses, glücklich zu sein, konzentriert.

Diese Protagonistinnen sind die Musen ihrer selbst. Sie sind nicht mehr die Dienstgestalten der großen Männer. Sie schreiben ihre Geschichte jetzt selber [...] Diotima und Julia gehen den eigenen Weg, aber sie wissen noch nicht, wohin er führt (Czurda/Neuner 14).

Hier erreicht die Frau ihr Glück durch eine von ihr allein geschaffene Operation wie das Imaginieren, das Träumen von einer unrealen Lebenssituation, in der ihr Partner nicht bei ihr, sondern sehr weit weg ist¹⁰. Während jedoch das Paar bei *Diotima oder Die Differenz des Glücks* gerade auf der Basis einer physischen Trennung bzw. einer konkreten Nicht-Existenz, einer imaginierten Konstruktion des Anderen, glücklich sein kann – «Solange du Konstruktion bleibst, hast du nicht die Macht mir Schmerz zuzufügen, mich zu verletzen, mich zu enttäuschen» (Czurda 30) –, wird das Glück des Paares Arkadius/Julia in *Signora Julia* durch die Trennung zerstört.

¹⁰ Sicherlich extrem ist Mela Hartwigs Inszenierung der Emanzipation durch die phantastische Schwangerschaft der Protagonistin in der Novelle *Der phantastische Paragraf*, in der Sabine ihren traumhaften Schwangerschaftszustand als Moment ihrer Selbstständigkeit erlebt. Das ist möglich durch die Tatsache, dass Sabine nicht durch einen Mann, sondern durch den Mond schwanger geworden ist. Vgl. S. 66-68.

Ein großes Liebespaar kann nie voneinander lassen; wenn es getrennt ist, zehrt sich einer nach dem anderen zutode. Wenn zwei voneinander lassen können, und sei es nur für eine Weile, dann können sie kein großes Liebespaar sein (Czurda 130).

Das Ferne- und nicht Nahe-Sein der Geschlechter verursacht in Czurda Augen die Zerstörung des Glücks eines jeden Paares, obwohl sich «wahnsinnigerweise» Czurdas spätere zwei Romane *Die Giftmörderinnen* (1991) und *Die Schläferin* (1997) ihrer geplanten Trilogie *Drei Doppelleben* im Gegensatz dazu auf unglückliche Paare und Familiensituationen konzentrieren, in denen Mann und Frau täglich nebeneinander leben und von der Routine und der Monotonie des Alltags erstickt werden.

Der von der Frau in Gang gesetzte Notwehrprozess als einzig mögliche Befreiung aus dem für sie «mörderischen» Ehesystem, dessen Struktur von einem Zeichentausch der traditionellen Werte wie Tod und Leben, Familie und Ehe konnotiert ist, kann nur durch Gewalt verwirklicht werden. Radikal umgekehrt in Czurdas Erzähllogik ist nicht nur die Wertaxiomatik oder die sprachliche Destrukturierung der Kommunikationsdynamik (Schmidtmayr 6), sondern auch das Konzept von Feminismus und Emanzipation, wobei Else und Magdalena, die Hauptgestalten der o.g. Romane Czurdas, als Verkörperungen des Verfalls der Frauenemanzipation erscheinen, da sie gerade von den Prinzipien des Frauenkampfes vernichtet statt erlöst werden. Selbstständigkeit, Freiheit, Selbstbewusstheit, Verbannung des Mannes vom häuslichen Alltag der Frau und die Überwindung der Unterordnung der Frau zu Hause – als ob die Frau ihr Zuhause als ein Gefängnis erlebte¹¹ – sind nicht nur die programmatischen Motive der Frauenemanzipationsbewegung, sondern auch die Handlungsmotive von Czurdas Romanen, die die weibliche Gestalt in einer extremen Phase ihres Lebens einen Gewaltakt bzw. einen Mord verschulden lässt.

Die von einer frustrierenden Atmosphäre geprägte familiäre Situation, in der sich beide Protagonistinnen wie Maschinenmenschen unter dem männlichen sprachlichen Druck, Symbol der Macht und Ohnmacht, be-

¹¹ Nicht zu übersehen ist die Wiederholung des Motivs des Gefängnisses, das in einem direkten (die Zelle) und indirekten (das Zuhause) modus narrandi dargestellt wird, und die dem Roman eine zirkuläre Struktur verleiht. Am Anfang und am Ende des Romans beschreibt Czurda tatsächlich Else in ihrer Zelle im Gefängnis, als sie bleich auf ihrer Pritsche sitzt und das Stück des Nachthimmels zwischen den Gittern des kleinen Fensters zum ersten Mal anschaut.

wegen, ist der Ausgangspunkt für das mörderische Verhalten Elses und Magdalenas.

Die Protagonistinnen sind der Sprache nicht mächtig. Sie können sich nicht artikulieren. Wenn die eine der beiden Giftmörderinnen es schließlich dennoch tut, ist schon alles zu spät. Das ist die Tragödie: dass sie sich nicht früher artikulieren kann, dass sie nicht vorher eine Grenze setzt und sagt, bis hierher (Czurda/Neuner 103).

In *Die Giftmörderinnen* bilden sowohl die selbstzentrierte Figur des Hans, Elses Ehemann, als auch die despotische und besessene Mutter von Hans, Frau Rinx, (Czurda 13) die mit dem Paar zusammen wohnt und zu der Hans eine ödipale Beziehung hat, die Voraussetzungen für die seelisch-psychische Zerstörung Elses. Da Else schon von ihrer Anlage her labil ist, fühlt sie sich in dieser Familiensituation wie ein Nichts. Sie bewegt sich wie eine Marionette in den Händen eines erfahrenen Puppenspielers. Nur Hans' Sprache schenkt ihr einen «mörderischen» Anschein von Würde:

Elsespatzschönbistdu wie ein unschuldiges weißes Blatt Papier, auf dem ich das Wort bin. Du bist rund um mich herum in der ganzen Reinheit, wie das Nichts bist du, das ich erst tilge, weil ich Wörter habe zum Hineintun ins Leere. [...] In mir bewegtem Rhythmus bist du die Pause, in der ich zuversichtlich jause (Czurda 21).

Sowie Magdalena Jakob dankbar sein sollte – «Was war Magdalena, bevor Jakob sie geheiratet hat? Ein Nichts. Eine Nichtehefrau! Ein Ganzund garnichtexistieren, aus dem Jakob sie erlöst hat! Jakob ist Magdalenas Erlöser! Er hat sie aus einer Hölle eines Nichtverheiratetseins in den Himmel einer Ehe geholt. Er hat Magdalena einen wichtigen Platz an einer Seite gegeben, einen Vorzugsschein!» (Czurda 104) –, sollte auch Else, das aristotelische «tabula rasa»¹², Hans dankbar sein, «[...] daß der grundgute Hannsderkanns sie nimmt mit ihren unübersehbaren Mängeln» (Czurda 12). Hans, der Gott-Vertreter, der Herr des Wortes¹³, der einzige, der Elses Schicksal entscheiden darf, inszeniert eine sprachliche Operation,

¹² Vgl. Ebda wobei auch Magdalena als «nie wichtig» (S. 12) oder nur als Jakobs Zusatz (S. 104) beschrieben wird.

¹³ Nicht so ist hingegen Jakob, Magdalenas Ehemann in dem zweiten Roman der geplanten Trilogie Czurdas, *Die Schläferin* (1997), da er stottert und Magdalena braucht, um einen Satz zu Ende zu bringen. Deutlich ist die unterschiedliche Beziehung zwischen Else und Hans einerseits und Magdalena und Jakob andererseits. Else, das Nichts, findet in Hans ihren Schöpfer und Schmied, während bei dem Paar Magdalena und Jakob der Mann von der Frau abhängig ist. In beiden Fällen aber hat einer der beiden Geschlechtspartner die Rolle der Lebensergänzung.

Symbol «der Unterdrückung und Mittel zur Machtausübung» (Sima 43), die zur Verdinglichung der Protagonistin, wie Magdalena betont – «Ich bin ein Mensch! Ich bin nicht eine Sache! Ich bin nicht ein Gegenstand!» (Czurda 156) –, beitragen (Schmidtmayr 9).

Hans' performative Sprache ist eine Sprache der Gewalt, die die physischen und psychischen menschlichen Kräfte zerstört und annulliert. Das Resultat sieht man in Elses von Hans' Wortfluss induzierter Sprachlosigkeit. Sie «spürt, wie Hans recht hat. [...] Sie ist eine Niete, wie Hans weiß. Sie ist ein Nichtsnutz, wie Hans weiß» (Czurda 14). Diese performative sprachliche Auslöschung von Elses Identität (Bublitz 70; Engelmann 36) wird von Hans' Mittäterin Frau Rinx, Elses Schwiegermutter, weiter betrieben: «Else du faules Luder [...] Else du Lotterschlampe [...]» (Czurda 18). Else, die schlampige, unzuverlässige, unordentliche Hausfrau ist in den Augen von Frau Rinx das größte Unglück im Leben ihres vergötterten Sohnes Hans.

Ihr Hans Rinx hat was Besseres verdient. Das steht in jedem Buch.
[...] Aber ihr guter Sohn ist so ein guter Hans. [...] So vergoldet sie ihr
Gold Stock Hans (Czurda 20).

Elses schon seit langem auf die Probe gestellte Geduld reisst, als Frau Rinx Elses Geranie in den Müll wirft. Die Bedeutung dieser Gewalttat wird von Else als Signal für eine notwendige Reaktion ihrerseits verstanden. Sie muss unbedingt rebellieren und ihrer Existenz eine Bedeutung geben. Sie muss ihre Sprachlosigkeit und stille Passivität in Aktivismus verwandeln. Die Zerstörung der Geranie, die bis dahin ungestört auf der Fensterbank von Elses Wohnung gestanden hat und von Else als Instrument für eine Geheimsprache zur täglichen Konversation mit ihrer Freundin und Nachbarin Erika verwendet wurde, ist der Auslöser für eine legitime Selbstverteidigung.

Damit beginnt Elses neue Lebensphase. Else, deren früheres Leben wie die Vase der Geranie in tausend Stücke zerbricht, wird vom Lärm der zerschellenden Vase aus ihrem langen Schlaf aufgeweckt. Sie bleibt jedoch Opfer ihres Automatismus, auch wenn sie zur Mörderin wird. Denn es ist nicht Else, sondern Erika, die mit kalter Rationalität Hans' Vergiftung organisiert. Erika spielt nicht nur die Rolle der Gesprächspartnerin, Ratgeberin und Liebhaberin Elses, sondern auch die der Retterin¹⁴. Zwischen den

¹⁴ In Edith Kneifls Kriminalroman *Zwischen zwei Nächten* spielt Ann-Marie eine ähnliche Rolle wie Erika in Czurdas Roman *Die Giftmörderinnen*. Sie ist gleichzeitig Ratgeberin, Freundin, Retterin, da sie sich auf die Suche nach der Wahrheit um Annas Tod begibt.

beiden Frauen, die ähnliche familiäre Situationen erleben – auch Erika wird von ihrem Mann Karl und von ihrer Mutter unterdrückt – entwickelt sich eine Freundschaft, die sich zuerst in eine lesbische Beziehung mit heterosexuellen Verhaltensweisen und dann in ein kriminelles Bündnis verwandelt¹⁵.

Wie schon im Fall der Ehe zwischen Else und Hans spielt auch in der «besonderen» Beziehung zwischen Else und Erika die Sprache eine entscheidende Rolle. Es zeigt sich jedoch ein Unterschied. Während zwischen Hans und Else die Sprache zumindest von Hans' Seite eine verbale war, ist sie zwischen Erika und Else eine zweiseitige non-verbale, fast hypnotisierende Sprache, die Else zwingt, die bis jetzt für ihr Weiterleben ausreichende «Sprache der Blumen» – sie bewegte die Vase auf dem Fenster oder die Gardine nach links, nach rechts oder lässt beide einfach in der Mitte stehen –, mit der non-verbale Sprache der Gewalt zu ersetzen. Else tötet ihren Feind nicht mit Worten, wie Hans es versucht, sondern mit einer «süßen» Geste der Gewalt, d.h. der Vergiftung.

Auffallend ist die geschlechtsspezifische Inversion der tödlichen Aktion. Der Mann tötet psychisch – eine Art des Tötens, die einer Frau auf Grund ihres Mangels an physischer Kraft mehr entsprechen sollte – während die Frau physisch tötet. Dennoch ist in diesem Fall die geschlechtsspezifische Inversion nicht so deutlich. Zwar tötet die Frau den Mann «physisch», aber sie bereitet ihm einen «süßen» Tod (die Vergiftung), der keine besondere physische Kraft erfordert. *«Der Giftmord gilt ja als ein spezifisch weiblicher Mord, weil er keine körperliche Kraft erfordert»* bestätigt Elfriede Czurda Florian Neuner in dem Interview am 27. März in Berlin. Haben wir es also mit einer androgynen Täterin zu tun oder eher mit einer traditionellen Lucrezia Borgia?

Wenn die zweite Option stimmen sollte, hat Czurda wahrscheinlich die emanzipierte Frau des Feminismus über Bord geworfen. Was hingegen befremdlich erscheint, ist die Ersetzung der traditionellen physisch harmlosen «Sprache der Stimme» des heterosexuellen Ehepaars Else/Hans durch die körperlich mörderische «Sprache der Stille» des Lesbenpaars Else/Erika. Das ist sicher möglich dank einer doppelten gemeinsamen «Wahlverwandtschaft», die Else und Erika nicht nur auf Grund ihrer ähn-

¹⁵ Erikas und Elses lesbische Beziehung reproduziert das unterschiedliche sexuelle Niveau von Elses Ehe, da Erika wie Hans handelt und spricht: Sie ist extrem eifersüchtig, dominant, besitzergreifend und despotisch, und sie übt auf Else eine intensive manipulierende, ja fast hypnotische Kraft aus, der sich Else nicht entziehen kann. Die Szene, in der Erika Else überzeugt, Hans zu vergiften, macht dies besonders deutlich. Vgl. S. 103f.

lichen sexuellen Sensibilität als Frauen und ihrer ähnlichen konfliktreichen Familiensituation verbindet, sondern auch auf Grund einer geschlechtsspezifischen Kompensation.

Else verwandelt sich durch Erika in eine Lucrezia Borgia. Erika, verankert in ihrem Lesbenstatus, verkörpert für Else die private Befreiung bzw. die Emanzipation aus der Sklaverei und der Ausbeutung von Seiten ihres Mannes einerseits und die soziale Freiheit andererseits, da sie in der lesbischen Liebe die heterosexuellen gesellschaftlichen Regeln radikal hinter sich lässt. Die befreiende Kraft Erikas liegt in ihrer sprachlichen Fähigkeit, Else zu überzeugen und anzustiften Hans zu vergiften.

Mit dieser listigen Sprachaktion erscheint Erika als Hans' Doppelgänger. Wie Hans betrügt auch Else sie sprachlich, denn sie behauptet, auch sie würde ihren Ehemann vergiften. Doch Erika hält ihr Wort nicht, denn sie braucht keine mörderische Tat zur Selbstbefreiung. Durch Elses Handlung nimmt Erika an einer kriminellen Aktion teil, ohne ihre Hände mit Blut zu beflecken¹⁶. Noch einmal wird Else und auf sehr subtile Weise ausgebeutet. Das wird ihr jedoch erst bewusst, nachdem sie ihre «große Tat» begangen hat. Ihre Reaktion ist katastrophal. Sie zerbricht alles, was zu Hans und ihrer Tat führen könnte – Möbel, Gegenstände des Hauses, in dem sie und Hans gelebt haben –, bis Frau Rinx sie zur Polizei bringt.

Czurda hat mit Elses Geschichte einen Mordfall auf romanhafte Weise bearbeitet. Nahezu in der Manier der alten Pitavaltradition, aber nicht mit der Intention, angehende Juristen auszubilden, sondern um den Frauen die Folgen der sogenannten Frauenemanzipation der 70er Jahre vorzuführen. Es geht nicht länger um Demonstrationen mit Plakaten und Slogans, sondern um die direkte Gewalt gegen den Feind bzw. den Mann. «Hans ist das Gift» sagt Erika ihrer Freundin Else, und deswegen muss er durch ein Gegengift unschädlich gemacht werden (Kneifl 109).

Auch in diesem Fall «spielt» die Autorin mit dem symbolischen Sprachniveau der Worte, wobei der Begriff «Gift» nicht nur die Mordwaffe bezeichnet, sondern auf die durch Gift affizierte Sprache gerade auch bei Hans hinweist. Inszeniert Czurda mit seiner Figur Else sowohl die alltägliche Frustration einer modernen als auch die zerstörende Situation einer «emanzipierten» Frau, so beschreibt der Roman ebenfalls das

¹⁶ Das Motiv des Widerspiegels bei lesbischen Paaren konstituiert einen Schwerpunkt in der Lesben-Forschung über die Suche nach der Grenze des Lesben-Seins bzw. der lesbischen Identität. Vgl. nicht nur Quellen aus der Primärliteratur wie z.B. die letzten zwei Romane von Karin Rick *Furien in Ferien* (2004) und *Wilde Liebe* (2005) aber auch Texte aus der Sekundärliteratur u.a. Sabine Harks (Hrsg.) *Grenzen lesbischer Identitäten* (1996).

strenge Bündnis zwischen Recht und Pflicht. Diese stimmen im Fall Elses mit der legitimen Befreiung der Protagonistin von ihren zwei Henkern überein, d.h. von ihrer Schwiegermutter und von ihrem Ehemann. Physische und psychische Befreiung durch Verbrechen werden hier als unvollkommene therapeutische Mittel, als Gegengift, beschrieben, und entsprechen Geoffrey C. Holmes' Gesichtspunkt:

What binds the two is what I would like to call "therapeutic murder". [...] The murder is not the culmination of madness, but a tentative emergence from madness (Howes 82).

Die Gewalt bzw. der sprachlich-symbolische und der konkret-physische Mord, der in Czurdas Romanen *Die Giftmörderinnen* und *Die Schläferin* sowohl durch die männliche Gewalt einer unbewussten verführerischen Sprache (Czurda 42)¹⁷ oder einer Fülle an Sprichwörtern, Redewendungen, Kinderliedern und –reimen, die in den Köpfen der Protagonistinnen umherschwirren, als auch durch die weibliche Gewalt des Körpers inszeniert wird, funktioniert als Gegenmittel im Kampf gegen den Wahnsinn. Wenn auch der von Howes oben dargestellte therapeutische Wert des Mordes sich für Czurdas Mörderinnen unterschiedlich auswirkt, bewirkt die Vergiftung von Hans durch Elses Hand nur eine vorläufige «Genesung» der Protagonistin, da Else verhaftet wird und sich am Ende wieder in einem «Gefängnis» befindet. Ihre Situation hat sich also nicht grundlegend geändert und Howes' Theorie einer «Therapie des Mordes» bleibt erfolglos. Dagegen gelingt Magdalena eine radikale, dauerhafte Befreiung aus der «Krankheit» des Alltags, die Julia in Czurdas Roman *Signora Julia* so beschreibt:

Der Mensch werde aufgeteilt in eine Arbeitsmaschine; in eine Kopuliermaschine; von der unabhängig er eine Lustmaschine sei; eine Alltagsmaschine, die Briefmarken kaufe und Sonderangebote studiere. All diese Funktionsteile seien ausgebildet wie Symptome einer Krankheit [...] (Czurda 61).

Magdalenas «Therapie des Mordes» ist diesmal erfolgreich und heilsam dank eines Doppelmordes – eines Mordes und eines Selbstmordes. Es ist, als ob Magdalena sich «immunisiert» hätte, als ob sie sich selbst zweimal die gleiche Therapie verschriebe. Die an Bulimie leidende, depressive und von Onkel Fritz missbrauchte Magdalena tötet Paul und zerschneidet ihn in Teile, die sie im Kühlschrank aufbewahrt. Magdalena, die irrtümlicherweise gedacht hat, auf diese Weise wieder «gesund» zu werden, leidet in Wahrheit

¹⁷ «Wörter sind nichts, ein Nichts von einem Nichts sind die Wörter. Keine Knochen, kein Skelett, kein Mumm. An denen ist doch gar nichts dran, an diesen Schreiwörtern!».

immer noch und muss die «Therapie des Mordes» wiederholen. Diesmal aber richtet sie die Gewalt gegen sich selbst. Sie wirft sich in einen Fluss.

Elses und Magdalenas Handlungen zeigen das Scheitern des Feminismus, der laut proklamierte, die Frau solle ihren Feind, den Mann, eliminieren, sie solle Herrin ihres Selbst werden, wenn sie frei sein wolle. Else zeigt, dass die feministische Botschaft «strafbar» ist, Magdalena hingegen macht deutlich, dass sie «mörderisch» ist. Das wird bei der von Czurda verwendeten ärztlichen Metapher vom kranken und gesunden Patienten deutlich. «Mors mea vita tua» stimmt in Czurdas Logik nicht, wie durch Magdalena bestätigt wird. In beiden Romanen Czurdas bleibt die Frage von Strafe und Schuld unbeantwortet. Während Else wegen fahrlässiger Tötung ihres Ehemanns verhaftet wird, gilt die psychische und sprachliche Gewalt, die Hans gegenüber Else ausübt, nicht als Straftat. Ein psychotisches Dilemma steht zur Debatte: Warum kann diese letzte Gewalttat nicht von der Justiz verfolgt werden wie eine körperliche Gewalttat? Wo liegt der Unterschied und wo liegt die Grenze zwischen Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit, zwischen legitimer und illegitimer Notwehr? Stehen erlittene physische und psychische Gewalt nicht auf der gleichen Stufe?

Wenn also der juristische Gerechtigkeitssinn auf der Trennung von Körperlichkeit und Psyche basiert und nur körperliche statt psychische Aktionen als strafbar erachtet – es gibt immer den mildernden Umstand der «Unzurechnungsfähigkeit» – dann scheint es auch legitim, die strafrechtlichen Grenzen in bezug auf Gesundheitszustände wie z.B. Wahnsinn und Normalität oder, besser gesagt, zwischen gesundem Wahnsinn und wahnsinniger Gesundheit in Frage zu stellen. Es stimmt, dass in Elses und Magdalenas Haltung angesichts unseres gesellschaftlichen kulturellen Traditionssystems zweifellos als Bild eines latenten Wahnsinns gelesen werden kann. Deswegen hat die Autorin beide Gestalten mit einer direkten oder indirekten Bestrafung belastet – Else wird ins Gefängnis geschickt und Magdalena begeht Selbstmord –, aber literarisch gesehen sind Czurdas Protagonistinnen so hellichtig, dass sie verstanden haben, dass ihre Rettung gerade nur aus einer so wahnsinnigen Tat wie die der Tötung stammen kann. Wirklich wahnsinnig und literarisch monoton würden sie hingegen gewesen sein, wenn sie ihre gewalttätige Ausbeutung schweigend bzw. passiv weiter erduldet hätten. Es wird hier deutlich, dass die Spaltung zwischen der juristischen und literarischen Beurteilung des Wahnsinns wieder ein «psychotisches», im Sinne von Hackers Ausdruck «transgressives», Licht auf die menschliche Haltung wirft. Die Folge ist, dass der Argumentationskreis über Pathologie und Normalität des Wahnsinns noch «wahnsinnig» offen bleibt.

Zitierte Werke

- Balloni, Augusto. *Criminologia e Psicopatologia*. Bologna: Patron Editore, 1993.
- Barz, Paul (Hrsg.). Friedrich Hebbel. Judith. In: *Dramen*. München: Gondrom, 1985, S. 9-87.
- Bertoluzza, Eva / Gitzl, Martina / Rasler, Michaela (Hrsg.). *Pathos, Psychose, Pathologie*. Wien: Wiener Frauenverlag, 1994.
- Bublitz, Hannelore. *Judith Butler zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2002.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika / Nicklas, Pascal. *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2000.
- Czurda, Elfriede. *Diotima oder Die Differenz des Glücks*. Hamburg: Rowohlt, 1982.
Signora Julia. Hamburg: Rowohlt, 1985.
Die Giftmörderinnen. Hamburg: Rowohlt, 1991.
Die Schläferin. Hamburg: Rowohlt, 1997.
- Czurda, Elfriede / Neuner, Florian: “Über den Irrtum führt der Weg zum Neuen”. In: *Die Rampe. Porträt*. Bd.3 Linz: Rudolf Trauner Verlag, 2006, S. 11-18.
- Duda, Sybille / Pusch, Luise (Hrsg.). *WahnsinnsFrauen*. Frankfurt a/Main: Suhrkamp, 1992.
- Engelmann, Peter (Hrsg.). *Jean-François Lyotard. Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Wien: Edition Passagen, 1999.
- Fornari, Ugo. *Trattato di psichiatria forense*. Torino: , 1997.
- Gruen, Arno. *Der Wahnsinn der Normalität*. München: dtv, 1992.
- Gürtel, Christa. “Über Elfriede Czurda”. In: *Die Rampe*. Bd.1. Linz: Rudolf Trauner Verlag, 2001, S. 11-15.
- Hacker, Hanna. *Gewalt ist: keine Frau*. Königstein: Helmer, 1998.
- Hartwig, Mela. *Das Verbrechen*. Wien: Droschl, 2004.
- Hilbig, Antje / Kajatin, Claudia / Miethe, Ingrid. *Frauen und Gewalt*. Würzburg: Königshaus & Neumann, 2003.
- Howes, Geoffrey C. “Therapeutic Murder in Elfriede Czurda and Lilian Faschinger”. In: *Modern Austrian Literature*. Vol. 32, Nr. 2 1999, S. 79-94.
- Klix, Bettina. “Ich bin das Spiel und nicht die Handlung”. In: *Die Rampe. Porträt*. Bd.3 Linz: Rudolf Trauner Verlag, 2006, S. 58-60.
- Kneifl, Edith. *Zwischen zwei Nächten*. München: Wilhelm Heyne, 1991.
- Malmquist, Carl P. *Omicidio. Una prospettiva psichiatrica, dinamica e razionale*. Torino: Centro Scientifico Editore, 1999.
- Schmidtmayr, Ursula. *Verbrechen: Mord. Tatwaffe: Sprache*. Wien: Diplomarbeit, 2004.
- Schwaner, Birgit. “Idealisierungsmaschine Liebe: kaputt”. In: *Die Rampe. Porträt*. Bd.3 Linz: Rudolf Trauner Verlag, 2006, S. 53-57.
- Semerari, Aldo. *Medicina criminologica e psichiatria forense*. Milano: Casa Editrice Vallardi, 1975.
- Sima, Dagmar. *Mörderinnen als Opfer der Sprachlosigkeit. Mordende Frauen in Romanen von Marianne Fritz, Elfriede Jelinek und Elfriede Czurda*. Wien: Diplomarbeit, 1999.
- Thorpe, Kathleen. “Aggression and Self-Realization in Elfriede Czurda’s Novel *Die Giftmörderinnen*”. In: *Modern Austrian Literature*. Vol. 31, Nr. 3/4 1998, S. 175-185.
- Weiler, Inge. *Giftmordwissen und Giftmörderinnen*. Tübingen: Max Niemeyer, 1998.
- Wolf, Maria. “Psychose now? Entgrenzungsdynamiken in der post-modernen Geschlechterbeziehung”. In: Eva Bertoluzza / Martina Gitzl / Michaela Rasler (Hrsg.). *Pathos, Psychose, Pathologie*. Wien: Wiener Frauenverlag, 1994, S. 31-63.

Dagmar Winkler
(Padova)

Elfriede Gerstl

Alla ricerca di parole che «sventolano» profondamente «nel vento»¹

vivere, vivere e vivere, vivere e VIVERE,
vivere e lasciar VIVERE, vivere e lasciar
VIVERE.

Parlare. PARLARE e parlare. PARLARE e
parlare e parlare. E lasciar parlare.

Le parole dell'epigrafe si trovano alla fine dell'unico romanzo scritto dall'autrice e possono essere considerate il leitmotiv ideologico di Elfriede Gerstl², definita da altri scrittori «una delle migliori», ma per lungo tempo «sulla scena letteraria contrabbandata sotto costo»³, caratterizzata da uno

¹ Elfriede Jelinek (2009), *Vom Boden abgestoßen*, Nachwort zu Elfriede Gerstl (2009), *lebenszeichen. gedichte. träume, denkkrümel*, Graz-Wien: Literaturverlag Droschl, 61-66.

² Elfriede Gerstl (1977), *Spielräume*, Linz: edition neue texte, collana diretta dallo scrittore Heimrad Bäcker, consulenti editoriali: Friedrich Achleitner, Elfriede Czurda, Reinhard Prießnitz e Gerhard Rühm, postfazione di Andreas Okopenko, il quale sostiene che il caso Gerstl smentisce «i numerosi discorsi euforici» che circolano in Austria dando per certo che «tutti gli autori / tutte le autrici importanti vengono pubblicati, nessuno viene ignorato». Okopenko si riferisce al fatto che nel 1969 la prestigiosa casa editrice Rowohlt voleva pubblicare il romanzo, Gerstl però avrebbe dovuto allungarlo, ma per lei il romanzo era già un capitolo chiuso; così rimase in un «cassetto della scrivania» (Okopenko) e venne pubblicato solo nel 1977 dalla sofisticata casa editrice austriaca «edition neue texte»; nuova edizione Elfriede Gerstl (1993), *Spielräume*, Graz-Wien: Literaturverlag Droschl, postfazione di Heimrad Bäcker. – Il romanzo è stato tradotto in italiano: Elfriede Gerstl, *Spazi per giocare con la mente* (2007), prefazione di Elfriede Jelinek, introduzione di Fausto Cercignani, traduzione e cura di Dagmar Winkler, album fotografico con 19 immagini tutte inedite, tranne due, Zevio (VR): Perosini, collana i fiordalisi 10. Le citazioni dal romanzo si riferiscono a questa edizione e verranno indicate nel testo con *Spazi per giocare con la mente* 2007: [numero di pagina].

³ Franz Schuh, *Skandal um Gerstl! Zu Elfriede Gerstls neuem Buch «wiener mischung»*, in *Falter*, Nr. 24, 10.-23. Dezember 1982, Elfriede Gerstl (1982), *wiener mischung. texte aus vielen jahren*, Linz: edition neue texte, postfazione di Elfriede Czurda (83-84); riedizione ampliata: Elfrie-

strano «fenomeno sommergibile»⁴ nonostante scriva dal 1962 poesie, brevi prose, saggi e radiodrammi. Il premio Nobel per la letteratura del 2004, Elfriede Jelinek, fa dolorosamente presente che con Gerstl ci si trova di fronte a una scrittrice che «alle soglie del terzo millennio è ancora sottovalutata»⁵. Il germanista austriaco Wendelin Schmidt-Dengler, critico letterario esperto di letteratura contemporanea, definisce Gerstl nel 1990 «una delle migliori, ma la sua letteratura è da paragonare ai gioielli di filigrana e perciò è troppo sofisticata e non può essere popolare»⁶. Paragonando Gerstl ai gioielli di filigrana, Schmidt-Dengler si riferisce allo stile di questa scrittrice, le cui parole sono allineate una dopo l'altra in un meticoloso gioco tra ponderatezza semantica e cesellamento linguistico. Ogni parola viene vivisezionata nelle sue più piccole particelle, quasi al di là della singola lettera. È, questo, un raffinato gioco che prende in considerazione anche il valore fonetico, prosodico, così come la disposizione visiva differenziata di frasi, parole e lettere. Di conseguenza nell'output si trovano frasi con enjambement nelle poesie e nella prosa e spesso parole allineate «come appese al filo della corda per il bucato che sventola nel vento, dapprima più pesanti, come le lenzuola bagnate per diventare poi sempre più leggere», afferma Elfriede Jelinek nella già citata postfazione all'ultimo volume di poesie di Gerstl, intitolato “segni di vita” e uscito postumo nel maggio 2009, poco dopo la morte della scrittrice.

«Parlare e lasciar parlare, vivere e lasciar vivere» come leitmotiv ideologico sono parole che denotano uno spirito considerevole di libertà, di tolle-

de Gerstl (2001), *neue wiener mischung*, Graz-Wien: Literaturverlag Droschl, postfazione di Konstanze Fliedl. Il titolo “wiener mischung”, riprende la tradizione viennese del caffè non solo come luogo di ritrovo per letterati e intellettuali, ma anche come bevanda: la “Wiener Mischung” è una particolare miscela di caffè originariamente proposta dall'importatore di caffè Ludwig Meisl. – Si veda anche il saggio Dagmar Winkler (2006), *Elfriede Gerstl, «eine total unter ihrem Wert gehandelte Autorin»*, in *Studia Austriaca XIV*, a cura di Fausto Cercignani, Milano: CUEM, 121-155.

⁴ Andreas Okopenko nella postfazione, come già citato, alla prima edizione del romanzo *Spielräume* di Elfriede Gerstl. Tutte le postfazioni e le introduzioni ai libri della Gerstl sono state raccolte e pubblicate, insieme a *Laudationes*, recensioni, saggi importanti e un esauriente elenco bibliografico in *Dossier 18. Elfriede Gerstl* (2001), a cura di Konstanze Fliedl e Christa Gürtler, Graz-Wien: Literaturverlag Droschl (libro uscito per i settant'anni dell'autrice).

⁵ Elfriede Jelinek, *Ein- und Aussperrung. Zu Elfriede Gerstls Gedicht «Wer ist denn schon»*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n.145, 26 giugno 1993 (pubblicato anche in *Dossier 18. Elfriede Gerstl* 2001: 207-209).

⁶ Wendelin Schmidt-Dengler, intervistato da Ruth Rybarski, *Unbekannte Grüße*, in *Profil*, n. 23, 5 giugno 1990 (pubblicato anche in *Dossier 18. Elfriede Gerstl* 2001: 57-62).

ranza, di democrazia. Parole sorprendenti per una scrittrice di origine ebrea, nata nel 1932, che ha dovuto vivere anni decisivi della sua crescita nascosta in vari appartamenti a Vienna, nella penombra, «evitando la luce, parlando e muovendosi poco» (Rybarski 1990), per lo più stesa, per non far rumore e andare incontro a una sorte peggiore, quella di essere deportata in un campo di concentramento. In quegli anni poteva sbirciare il mondo esterno solo attraverso le fessure delle tapparelle, «radicalmente esclusa dalla vita quotidiana», da una realtà che le appariva solamente come «uno strappo nella cortina di oscuramento», inseguita dalla paura dell'annientamento: «Paura. Paura di morire. Paura di essere» (Jelinek *Ein- und Aussperung* 1993).

Ben presto dunque Gerstl si è dovuta accorgere che non tutti sono uguali e che qualcuno si può permettere di perseguire e anche di sterminare chi non è uguale. È quindi sorprendente che questa scrittrice non abbia covato nel suo cuore forti rancori, o la frenetica voglia di comunicare agli altri il suo profondo dolore, ma abbia avuto la forza d'animo e lo spirito critico così affinato da sviluppare un profondo sentimento di tolleranza e di bontà d'animo. Abbozzava qua e là qualche riflessione dolorosa, qualche lampo di sofferenza, come negli ultimi tempi quando era già gravemente ammalata; ma sempre con quel senso di leggerezza e ironia, con quelle parole profonde appese come panni, parole che sventolano leggere al vento, che caratterizzano tutta l'opera e lo spirito di questa scrittrice.

Gerstl non scriveva romanzi autobiografici ricordando gli anni passati al buio, nei nascondigli, ricostruendo passaggi storico-politici. Tutto il suo essere era colmo di gratitudine, innanzitutto verso coloro che le avevano permesso di sopravvivere a Vienna; non conosceva o non voleva dare spazio nel suo cuore all'odio verso i carnefici nazisti. Gerstl amava gli altri e l'umanità intera; credeva nella continua evoluzione della specie, affermava che il suo Io era «un terreno in continua costruzione»⁷ e condivideva l'utopia di un mondo più giusto. Felicità significava per lei la consapevolezza di una «fittissima rete di persone che pensano e sentono come lei e di essere impigliata anche lei in questa rete»⁸.

⁷ L'autrice del presente saggio, con autorizzazione dell'erede di Gerstl, la figlia Judith Bisinger-Brus, si è recata nel maggio 2009 nell'Archivio Letterario della Biblioteca Nazionale Austriaca, che ha acquistato il lascito; là ha potuto consultare il lascito letterario di Gerstl, in anteprima, non ancora messo in ordine, depositato in due scatoloni. – La citazione di cui sopra si trova in un quaderno con altre poesie e annotazioni di Gerstl, senza data.

⁸ Consultazione del lascito di Gerstl, annotazione scritta a macchina su un foglio, data aprile 2002.

Scriveva poesie, saggi, brevi racconti e un solo romanzo sperimentale: uno dei pochi romanzi oggi presenti sullo scenario letterario e linguistico dei paesi di lingua tedesca che tratti degli anni sessanta. Parlava di quegli anni segnati dalla crisi di Cuba, l'assassinio di J. F. Kennedy, la guerra del Vietnam, l'emancipazione della donna, le mode consumistiche e i movimenti studenteschi, accennando al «maggio 1968» (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 125). Nel suo unico romanzo, Gerstl non polemizza sul passato, descrive invece innanzitutto le vicissitudini di una giovane donna che ha un nome, ma che potrebbe, come afferma l'autrice stessa nel romanzo, chiamarsi come qualunque altra donna. È una giovane studentessa che viaggia tra Vienna e Berlino con l'intento di scoprire il mondo e vivere la sua vita.

Ci si potrebbe dunque chiedere in che modo questa scrittrice possa aver superato i suoi traumi, in che modo abbia potuto soffocare il suo rancore, il suo dolore. Si può affermare che Gerstl ha scelto una via alternativa, in sintonia con pochi gruppi d'avanguardia presenti negli anni cinquanta, soprattutto in Austria. Ha scelto la rivoluzione con e nella lingua e con i generi letterari. La scrittrice viene definita insieme a pochi altri scrittori contemporanei «continuatrice e non seguace del Gruppo di Vienna (Wiener Gruppe)»⁹. Il gruppo, attivo a Vienna negli anni cinquanta, annoverava tra i suoi esponenti Hans Carl Artmann, Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm e Oswald Wiener, ai quali furono molto vicini anche Ernst

⁹ I vari scrittori che si autodefiniscono, indipendentemente l'uno dall'altro così, sono in ordine alfabetico Heimrad Bäcker, Franz Josef Czernin, Elfriede Czurda, Elfriede Gerstl, Anselm Glück, Bodo Hell, Reinhard Prießnitz, Ferdinand Schmatz, Liesl Ujvari, Peter Waterhouse e Hans Jörg Zauner (gli autori si autodefiniscono così in lettere e colloqui personali con l'autrice di questo saggio tra il 3 novembre 1993 e il 14 giugno 1995; germanisti e critici letterari definiscono le loro opere come letteratura sperimentale). – Questi autori, tranne Waterhouse e Zauner, sono stati ampiamente trattati in Dagmar Winkler (1996), *Die neo-kybernetische Literatur*. Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur n.125, Amsterdam/Atlanta: Rodopi e in Dagmar Winkler, *Elfriede Gerstl: «Sprache(n). Spiele. Spielräume»*. *Experimentelle Literatur in Österreich* (1999), (2000) volume online, inserito nel circuito internet della Biblioteca Nazionale Austriaca (<http://www.önb.ac.at> (recensiti sul quotidiano austriaco «Die Presse», 30 giugno 1997; da Gerda Elisabeth Moser, *Winkler Dagmar: Die neo-kybernetische Literatur* (1998), in *Germanistik. Internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen*, Band 39, Heft 1, Tübingen, Niemeyer Verlag e da Lea Raffl, *Lexikonartikel, Beiträge in Literaturgeschichten, Überblicksdarstellungen* (2001), *D. Winkler* (1996), *Die neo-kybernetische Literatur e Monographien, Diplomarbeiten, Dissertationen* (2001), *Winkler, Dagmar: Elfriede Gerstl: «Sprache(n). Spiele. Spielräume»*. *Experimentelle Literatur in Österreich*, in Konstanze Fliedl, Christa Gürtler (2001) (a cura di), *Elfriede Gerstl. Dossier 18, Graz-Wien: Literaturverlag Droschl*, 2001: 291).

Jandl e Andreas Okopenko. A partire dal 1945 l'avanguardia letteraria ebbe come obiettivo quello di demolire completamente la lingua, scomponendola nelle sue più piccole particelle, andando quindi oltre le lettere e il valore fonetico di ogni singola lettera per poi ristrutturarla nuovamente dalla sua base. La lingua doveva essere purificata di ogni minimo residuo di linguaggio nazionalsocialista, visto che la comunicazione, la propaganda, gli slogan erano stati elementi fondamentali per il nazionalsocialismo, che per ingannare e illudere manipolava il vero valore della lingua tedesca.

Per gli autori dell'avanguardia solo dopo questo intervento distruttivo sarebbe stato possibile combinare nuovamente parole e frasi per creare un testo; solo dopo aver purificato la lingua sarebbe stato possibile scrivere di nuovo poesie, nonostante Auschwitz. Gerstl faceva già parte della seconda generazione di scrittori del dopoguerra, aveva già immagazzinato cognitivamente i percorsi vivisezionanti della lingua; ma invece di scegliere una strada di conciliazione tra il passato e il presente, tra la tradizione e l'avanguardia, come hanno fatto la maggior parte degli scrittori contemporanei (da Peter Handke a Thomas Bernhard ed Elfriede Jelinek), l'autrice ha scelto, insieme a pochi altri (si veda la nota precedente), un percorso più singolare e particolare: Gerstl non sceglie la conciliazione, inserendo qualche innovazione nel contesto tradizionale; vuole invece costruire sugli esperimenti linguistico-letterari destrutturanti nuovi percorsi, sintetizzando con parsimonia il bagaglio tradizionale. E proprio in questo sta la sua rivoluzione. Gerstl crea un tipo di letteratura diversa, diversa nella sua forma stilistica, nel suo linguaggio – oltre a vari esperimenti linguistici inserisce nel testo differenti registri, forme di lingua parlata e dialettali – e nei contenuti non vuole mai discostarsi dalla realtà; non vuole trasportare il lettore in un mondo fittizio e irreali. E quando ciò accade, per brevi percorsi, Gerstl riporta ben presto il lettore alla realtà, all'hic et nunc, con l'intento di entrare continuamente in comunicazione con chi la segue. Questo intento potrebbe anche essere definito un agire comunicativo in senso habermasiano, perché Gerstl mette ben presto in chiaro che non desidera manipolare il lettore, ma lo vuole svegliare, scuotere, far riflettere; non vuole distoglierlo dalla realtà, ma tenta di stimolare con i suoi curiosi e spesso anche provocatori output le sue capacità cognitive. L'output di questo modo di scrivere si potrebbe anche definire letteratura «neo-cibernetica» (Winkler 1996), una letteratura comunicativa, che tenta un continuo feed-back tra autore e lettore, che mostra anche il veloce modo di vivere dell'era contemporanea, nella quale i pensieri e i frammenti di pensiero vanno e vengono, paragonabili allo “zapping” della televisione, al “googling” in internet. Perché è così: spesso non c'è più tempo di portare a termine un pen-

siero. È una tecnica che può anche essere definita «Gedankensprung- und Wortspieltechnik» (Winkler 1996, 1999), una tecnica che vuole indicare il veloce salterellare dei pensieri abbinato a giochi di parole. Si tratta di una tecnica che più che inserire frasi o parole di altri testi come succede nel montaggio, riproduce la velocità con la quale si susseguono i pensieri nella realtà, in un intreccio di giochi di parole, di salti da un argomento all'altro, da una considerazione all'altra; i pensieri non sono più unitari, ma facilmente soggetti alla distrazione, anche perché il cervello, tempestato continuamente da immagini e suoni, percepisce un sovraccarico di input difficili da elaborare pacatamente.

Questa tecnica è pensata chiaramente come strategia per non costruire attorno al lettore un mondo fittizio, nel quale calarsi, ma per mostrare che, comunque sia, «tutto è sempre in relazione con tutto» e che è solo una questione di tempo: prima o poi ognuno troverà i suoi nessi. Questo è l'invito e l'auspicio.

Il romanzo di Gerstl *Spazi per giocare con la mente* – che riceve quest'anno una menzione di merito *in memoriam* al Premio Roma – diventa un esempio in piena regola di quell'“iper-romanzo” di cui parla Italo Calvino nelle lezioni preparate per l'Università di Harvard (Cambridge, Massachusetts), previste per l'anno accademico 1985-1986 e uscite postume con il titolo *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*¹⁰. Qui lo scrittore cita sei punti fondamentali, da lui ritenuti di «estrema importanza» per il terzo millennio e la letteratura del futuro: la leggerezza, la rapidità, l'esattezza, la visibilità, la molteplicità e la “consistency”. Quest'ultima, solo abbozzata dall'autore in inglese, potrebbe essere tradotta con compattezza, densità, coerenza, un qualcosa di molto pregnante che non si perda nelle futilità. Calvino sostiene che, da quando la scienza diffida delle spiegazioni generali e delle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo» (*molteplicità*: 123), sfruttando anche, attraverso «combinatorie alfabetiche» delle quali parlava già Galileo Galilei (*rapidità*: 52) «l'infinito delle possibilità linguistiche della scrittura» (*visibilità*: 109). Con il concetto di *leggerezza* Calvino intende togliere «peso alla struttura del racconto e al linguaggio» (8), in modo che la lettura proceda veloce pur senza far mancare gli spunti per riflessioni profonde, evitando la pesantezza e scrivendo con «precisione e determinazione, non con la va-

¹⁰ La prima edizione era uscita nel 1988, con la presentazione di Esther Calvino, Milano: Mondadori. Per le citazioni si ricorre qui all'edizione Oscar Mondadori del settembre 1993.

ghezza del caso» (20). La *rapidità* sta «nell'economia del racconto: gli avvenimenti, indipendentemente dalla loro durata, diventano puntiformi, collegati da segmenti rettilinei, in un disegno a zigzag che corrisponde a un movimento senza sosta trascurando i dettagli» (43) e tenendo presente l'importanza dell'economia «espressiva» (44). La *rapidità* non ha nulla a che fare con la «velocità fisica», ma con il «rapporto tra velocità fisica e velocità mentale» (49), e soprattutto con quest'ultima, la quale consente di essere pronti alle «divagazioni, a saltare da un argomento all'altro» (53) e ha come base concetti come «sintonia e focalità, mobilità e sveltezza, intuizioni istantanee» (61). «Agilità, mobilità, disinvoltura» sono, secondo Calvino, qualità che «s'accordano con una scrittura pronta alle divagazioni, a saltare da un argomento all'altro, a perdere il filo cento volte e a ritrovarlo dopo cento giravolte» (53).

Il vero scrittore sa cogliere «la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri» (*L'esattezza*: 69) ed è alla continua «ricerca dell'espressione più ricca e sottile e precisa» (85), più interessato al «processo di ricerca» che al «compimento di un testo da pubblicare» (86). Lo scrittore «d'ambizioni infinite» dunque «compie operazioni che coinvolgono l'infinito della sua immaginazione o l'infinito delle possibilità linguistiche della scrittura» (109); le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi e pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia che rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo» (110). Tutti questi elementi insieme convogliano nella *molteplicità* come elemento base per il romanzo del futuro, visto come «enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo» (116). Il «testo plurimo» sostituisce alla «unicità d'un Io pensante una molteplicità di soggetti, di voci, di sguardi sul mondo» (128). Ecco dunque l'opera che «nell'ansia di contenere tutto il possibile non riesce a darsi una forma e a disegnarsi dei contorni e resta incompiuta per vocazione costituzionale», corrispondendo in letteratura a quello che in filosofia è il «pensiero non sistematico, che procede per aforismi, per lampeggiamenti puntiformi e discontinui» (128).

Calvino conclude la penultima delle sue lezioni, che riguarda la *molteplicità*, con il desiderio di veder tramandato al prossimo millennio una letteratura che «abbia fatto proprio il gusto dell'ordine mentale e della esattezza [...] nell'immaginazione e nel linguaggio, dell'intelligenza della poesia e nello stesso tempo della scienza e della filosofia»; ogni testo dovrebbe contenere un «modello dell'universo o d'un attributo dell'universo: l'infinito, l'innumerabile, il tempo, eterno o compresente o ciclico», testi con-

tenuti in «poche pagine, con una esemplare economia d'espressione» (129) che sfrutta però tutto il «potenziale semantico delle parole» (118) e mostra «multiforme ricchezza linguistica e [...] pluralità dei linguaggi» (127). Calvino cita come esempio di «iper-romanzo» due dei suoi romanzi, il *Castello dei destini incrociati* del 1973 e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* del 1979¹¹. Ma più ancora corrisponde ai criteri presi in considerazione dal grande scrittore italiano – al quale Gerstl non fa riferimento in nessuno dei suoi scritti – il romanzo *Spazi per giocare con la mente* di Elfriede Gerstl che inizia proprio con le parole che «tutto è in relazione con tutto». E negli otto capitoli del suo romanzo (99 pagine in lingua tedesca) si trovano, come in tutte le altre opere, elencati semplici fatti e avvenimenti quotidiani insieme a riflessioni profonde e osservazioni ironiche, ora grazie ad espressioni ricercate, a giochi con e nella lingua, ora grazie al «linguaggio parlato, quotidiano». Si trovano inoltre «abbreviazioni antinomiche con intento strutturale», come afferma Heimrad Bäcker nella postfazione alla seconda edizione del romanzo, riflessioni scritte in stile aforistico, essenziale, che si serve dell'elissi; ci sono frasi brevissime e aperte, anacolutiche, brachiloghe, con punteggiatura ridotta; prevale la paratassi, come polisindeto e asindeto; l'autrice usa perifrasi, metafore, metonimie, la sineddoche; ironizza servendosi di un variopinto “calembour” e di una multiforme «molteplicità» su svariate problematiche e tematiche.

Si parla di globalizzazione, di ecologia, di strategie di marketing e di politica:

Parola d'ordine: politica (nel mondo) (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 55)

(nessuna via d'uscita neppure piccola come la serratura di una chiave dal tempo, dalla politica, ebbene sì, anche dall'etica) (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 59)

(ovunque questa politica, non ci si può occupare di nulla in questo mondo senza incappare nella politica – parlo dell'alternarsi e spostarsi dei rapporti di potere – e dire che c'era della gente, dei romanticoni contemplativi che credevano che la natura fosse qualcosa di rotondo e tranquillo, dove appenderci la propria amaca) (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 37)

¹¹ Particolarità significative di quest'opera di Calvino sono state trattate da Dagmar Winkler nella relazione *Azione e dinamismo alla base di parola e immagine*, tenuta al 5° Convegno Nazionale di *Informatica, Didattica e Disabilità*, Palazzo dei Congressi Bologna, 5-8 novembre 1997, riassunto pubblicato negli *Atti* del convegno a cura di Alberto Tronconi, Bologna: 311.

se parlo con dei reazionari sono spinta ad argomentare dall'estrema angolazione sinistra, se mi trovo insieme a quelli della sinistra, sono pungolata a criticare il loro pragmatismo che non sempre viene giustificato dalla teoria, cosa fare di uno che vede in ogni cosa il marcio (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 111)

come si fa a non farsi irritare dal proprio passato, a non considerare la propria biografia, come posso scrivere un libro che non tratti (il) tempo

e

la

politica (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 58)

Si parla anche di «concetti retorici come il tempo e l'eternità» come afferma lo scrittore ed editore Heimrad Bäcker e si fanno riflessioni di vario genere:

Parola d'ordine: credere, pensare, presumere (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 53)

posso parlare con un qualsiasi credente tradizionale o con credenti di sette, ogni credente suscita ben presto la mia contraddizione e incontra la mia opposizione, anche perché tutte le ideologie, tutti i sistemi e calcoli hanno i loro lati buoni e cattivi (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 54)

la sconsolatezza di fronte alla morte: perché, ma perché c'è quella paura di fronte a una esperienza forte e sconosciuta e la preoccupazione di non lasciare tracce in questo mondo (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 138)

Numerose sono anche le riflessioni sulle problematiche dell'emancipazione:

/ ... sì, sì ma certamente, si danno molto da fare queste ragazze, queste donne che vogliono essere tutte d'un pezzo, vogliono portare i pantaloni queste compagne con l'eye-liner, che non hanno alcun problema a bere grappa e passare le notti in bianco, sanno essere al momento giusto spigliate scolare della prima elementare o maturande dell'erotismo e si danno tutte molto da fare per dimenticare cosa hanno fatto loro i padri, piccoli esercenti o proprietari di piccoli orticelli o piccoli risparmiatori o piccoli pensatori o comunque (piccoli-, piccoli-, piccoli-) / (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 114)

concludendo: anche il comportamento più emancipato possibile non implica automaticamente una coscienza emancipata e critica, altrimenti non sarebbe possibile che i fumatori di hashish si beffino degli

alcolizzati, che i partecipanti a orge proclamino idee da borghesucci su tutto tranne le orge, e poi basta pensare che esiste gente di colore antisemita, ebrei che odiano le altre razze, artisti che ideologicamente sono più vicini a contabili e impiegatucci che ad altri artisti d'avanguardia (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 125)

Ogni affermazione è pregnante e incisiva, intrisa di sarcastica ironia, di distacco e coinvolgimento allo stesso tempo, nulla sfugge all'osservazione dell'autrice, aiutata nell'incisività delle sue parole dalla disposizione ed evidenziazione ottica di varie parole o frasi e dalla ripetizione di parole o sequenze di parole ed enunciati che hanno l'obiettivo di catturare l'attenzione del lettore per farlo riflettere, stupire, reagire.

Significativi e fondamentali sono nel romanzo e in tutte le altre opere le riflessioni "wittgensteiniane" su lingua e linguaggio¹²:

Parola d'ordine: Lingua(e), giochi (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 57)

nel mio giardino di carta
 che cresce nel mio appartamento
 raccolgo secondo l'umore del momento
 come se fossero fiori o frutti
 frasi di Wittgenstein (2 febbraio 2005)¹³

tutto quello che si può dire infine si può dire senza grande clamore, occasionalmente (il vecchio maestro Wittgenstein mi perdoni) o anche: tutto quello che si può dire alla fine non è necessario dirlo, solamente la vecchia mania di chiacchierare, questo male inqualificabile, la persona sensata dovrebbe essere in grado di smetterla con questo vizio, tutto quello che può ancora essere detto, è forse solamente una variante del già noto, tutto quello che può essere detto, forse è già stato detto (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 97)

tutto quello che si può dire
 si può dire da qualsiasi luogo
 anche per SMS (aprile 2006, *mein papierener garten*: 83)

come posso liberarmi dall'uso della lingua, del linguaggio (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 58)

¹² L'autrice si riferisce a Ludwig Wittgenstein (1889-1951), filosofo austriaco interessato soprattutto a problematiche legate a lingua e linguaggio. Per quanto riguarda l'influenza di Wittgenstein su Gerstl, in modo particolare la massima 5.6 che dice «I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo» e la numero 7: «Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere» dell'opera *Tractatus logico-philosophicus* (1918), si veda Winkler 1996.

¹³ Elfriede Gerstl (2006), *mein papierener garten. gedichte*, Graz-Wien: Literaturverlag Droschl, 57; il titolo si potrebbe tradurre con «il mio giardino fatto di carta».

le domande non portano mai veramente a delle risposte, ma solamente ad altre domande (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 48)

spesso non so affatto cosa mi potrebbe soddisfare come risposta, tutto quello che tu dici sono solamente delle argomentazioni e anch'io domando solamente con delle frasi, e siccome hai imparato a pensare attraverso le frasi mi risponderai con delle frasi, o forse lanciando un bicchiere contro la parete, ma anche questo è solo una metafora (*Spazi per giocare con la mente* 2007: 132)

Nel volume *Alle Tage. Gedichte. Schaustücke. Hörstücke*, uscito nel 1999 (Wien-München: Deuticke Verlag), Gerstl afferma che «la lingua è l'unico paradiso dal quale non si può essere cacciati» (*Alle Tage* 1999: 123), affermando che nella lingua, nel creare e giocare con la lingua ha trovato conforto, serenità, contentezza, felicità. Si domanda anche se «scrivere possa mai sostituire» quello che lei desidera più di ogni altra cosa al mondo: «parlare direttamente con un interlocutore». Gerstl si chiede se scrivendo si possa codificare di esistere in senso cartesiano: «Io scrivo ... dunque sono?» (*Alle Tage* 1999: 169), per poi fare anche dell'ironia domandandosi: «Sono in televisione / dunque esisto?» (*mein papierener garten* 2006: 60).

Si può anche affermare che spesso ogni considerazione dell'autrice viene immediatamente dopo da lei stessa smantellata, privata del suo fondamento, guardata da un'altra angolazione: così viene mefistofelicemente messo in evidenza il suo contrario in un tentativo di uscire dalla problematica del *self* di cui parla Calvino; problematica che indica quanto ognuno sia sempre e per sempre imprigionato in se stesso. Gerstl vorrebbe mettere in evidenza non solo il voluto distacco da se stessa, ma anche dai protagonisti del suo romanzo e fare dolorosamente presente al lettore che un romanzo scritto da una persona sola mostrerà in ogni personaggio e in ogni avvenimento descritto un qualcosa di sé, di complementare, di diametralmente opposto, ma che uscire da se stessi, dal "self" è, come afferma lo stesso Calvino, solo un tentativo: perché ogni individuo rimarrà per sempre imprigionato nel proprio Io.

Gerstl tenta di comunicare dialetticamente, discorsivamente con il lettore, mostrando la propria disponibilità a rivedere ogni affermazione, senza prevaricare, con l'intento di portarlo a riflettere e, se necessario, a smentire quanto lei stessa scrive. Si può dunque tranquillamente affermare che l'autrice precorre nel suo romanzo fenomeni comunicativi espressi da Jürgen Habermas nella sua *Teoria sull'agire comunicativo*¹⁴. Avendo scritto il suo ro-

¹⁴ Jürgen Habermas (1981), *Theorie des kommunikativen Handelns, Handlungsrationality und*

manzo negli anni sessanta e avendolo concluso nel 1969, Gerstl precorre anche la corrente del costruttivismo radicale¹⁵, una specie di “illuminismo postmoderno”, perché mette in evidenza l’importanza delle esperienze in base alle quali il singolo individuo costruisce il proprio sapere in un processo soggettivamente dinamico. Questo sapere però non è solipsistico, ma si identifica piuttosto con un soggettivismo cognitivo che immagazzina le proprie esperienze e tenta poi di trasmetterle anche agli altri, ben sapendo che nessuno può superare i limiti delle esperienze ed emozioni individuali – imprigionato com’è nel suo “self” – ma può riflettere, imparare, paragonare le proprie a quelle degli altri¹⁶. Ed è quello che fa Gerstl in tutte le sue opere: comunicando il proprio scetticismo, i propri punti di vista al lettore, lo induce a prendere una posizione personale e soggettiva, fondendo il contenuto letto con le proprie esperienze e convinzioni. Il lettore in questo modo non può semplicemente calarsi in un mondo fittizio, ma deve continuamente confrontarsi con se stesso. Al costruttivista radicale interessa «come» si fanno le esperienze, come si acquisisce il sapere, come si possono immagazzinare schemi e strutture e costruire concetti e significati. Leggendo le opere di Gerstl ci si accorge che è proprio l’angolazione del «come» che la interessa, innanzitutto del «come» comunicare le proprie idee,

gesellschaftliche Rationalisierung, vol. 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp e *Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, vol. 2; si veda a tal proposito anche Winkler 1996 e Winkler 1999, dove si è cercato di approfondire possibili collegamenti tra le tecniche di comunicazione usate da Gerstl e la teoria habermasiana; Reinhard Prießnitz già negli anni ottanta disse che la letteratura del Gruppo di Vienna era caratterizzata da uno «stile comunicativo», R. Prießnitz (1993), *die verbesserung von mitteleuropa. mitglieder der wiener gruppe*: 23, in R. Prießnitz (1993), *aufsätze, literatur, gesellschaft etc.*, Graz-Wien: edition neue texte; l’edizione delle opere complete di Prießnitz è stata curata da Ferdinand Schmatz.

¹⁵ Si fa riferimento a Ernst von Glasersfeld (1997), *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, prefazione all’edizione tedesca di Siegfried J. Schmidt. Il sottotitolo dell’edizione originale inglese del 1995 *A Way of Knowing and Learning* esprime in modo piuttosto chiaro che si sta indagando sul modo del *come* sapere e imparare; Gerstl ha elaborato anche idee di uno dei membri del Gruppo di Vienna, Oswald Wiener, espresse nel romanzo, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt, uscito nel 1969; il romanzo è stato pubblicato però a puntate nella rivista letteraria «manuskripte» (a cura di Alfred Kolleritsch, Graz) a partire dal 1965. Per quanto riguarda Gerstl e il costruttivismo radicale si veda Winkler 1996 e 1999 e Herbert J. Wimmer, *Siegfried J. Schmidt – Gesprächsbezirk Radikaler Konstruktivismus*, in H. J. Wimmer (1998), *“in schweben halten”. Spielräume von Elfriede Gerstl. Ein Diskursbuch literarischer und gesellschaftlicher Entwicklungen der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts*, Wien: Edition praesens, 41-50.

¹⁶ Si veda anche Daniel Goleman (1995), *Emotional Intelligence. Why it can matter more than IQ*, New York: Bantam Books.

riflessioni, esperienze. In questo suo intento Gerstl è in sintonia con l'obiettivo del costruttivismo radicale – teorizzato solamente negli anni novanta del secolo scorso – che vuole ampliare il cartesiano «cogito, ergo sum» con un «percepisco di apprendere», capisco di evolvermi giornalmente, perciò codifico cognitivamente di esistere» (Schmidt 1997: prefazione).

Nel suo obiettivo del «come» comunicare, Gerstl si serve con abilità della lingua, immagazzinata cognitivamente come uno strumento fondamentale che trova le sue radici sicuramente negli anni di solitudine, di nascondiglio, di poca comunicazione come «fenomeno sommergibile» durante il nazional-socialismo. Le tecniche per suonare questo strumento sono dunque state messe a punto con scetticismo radicato. In un sinestetico gioco sperimentale la scrittrice vuole far percepire le più svariate note acustiche e ottiche ed esplorare l'effetto semantico di ogni singola parola, di ogni singola lettera.

È più che comprensibile che tale fenomeno renda la traduzione di queste opere particolarmente difficile e sofisticata, come rileva anche Fausto Cercignani nell'introduzione al romanzo di Elfriede Gerstl *Spazi per giocare con la mente*.

Oltre al già citato romanzo tradotto in italiano e pubblicato nel 2007 è uscito nel 2008 un volume di poesie, sempre in italiano dal titolo *Assortimento Viennese* (Ferrara: Tuffani)¹⁷. Una silloge poetica dal titolo *Vor der Ankunft*, (Wien: Freibord), era stato pubblicato nel 1986 e due anni dopo, nel 1988, presso la stessa casa editrice è uscito *Vor der Ankunft. avant l'arrivee-before arrival-prima di arrivare. auf reisen entstandene gedichte*, con le poesie originali tradotte in tre lingue: inglese, francese e italiano. Il sottotitolo, scritto solo con lettere minuscole, indica che si tratta di poesie nate durante diversi viaggi in diversi paesi.

Il seguente brano, tratto dal romanzo *Spazi per giocare con la mente*, è solo un esempio della complessità del lavoro di traduzione:

Così scorrevolmente, fluentemente, brillantemente, liquidamente, aspramente parli la lingua di questo paese straniero (40)

[So flüßig, fließend, sprühend, feucht und trocken redest du die Sprache dieses fremden Landes (Gerstl *Spielräume* 1993: 21)]

L'elenco dei cinque aggettivi usati come avverbi e l'allitterazione della consonante -f- in -flüßig, fließend, feucht- e -fremd-, la vicinanza delle -s- sorde all'interno delle parole -flüßig, fließend- (visivamente 4 lettere -s-) e la coppia di nessi consonantici iniziali -sp- allitteranti in -sprühend- e in -Sprache- danno alla frase un tocco acustico che incuriosisce il lettore e attira

¹⁷ Traduzione di Riccarda Novello.

la sua attenzione sul valore semantico della frase. Sarà difficile se non impossibile riuscire in una qualsiasi altra lingua a creare lo stesso effetto fonico rimanendo al tempo stesso fedeli al valore semantico delle parole. La traduzione italiana ne dà pieno esempio, nonostante la presenza del suffisso avverbiale -mente-, che acquisisce un ruolo allitterante e attira l'attenzione del lettore per l'insolita ripetitività. La traduzione però non può marcare il fatto che l'autrice ha scelto quelle parole per l'allitterazione delle consonanti -f- e -sp-, osservando quel preciso ordine per il suo quasi naturale intrecciarsi prosodico. Infatti, se solo si invertisse una delle 14 parole tedesche, la quasi magica fluidità della frase andrebbe irrimediabilmente perduta.

Nell'esempio successivo si aggiunge anche la velocità, o meglio una dinamicità che deriva dal susseguirsi onomatopeico di parole ed espressioni:

Su e giù, in cerchio, l'odore acre delle colonne di fumo, lo sfriggere e sprizzare di olio vecchio, quando c'è bel tempo si abbatte un acquazzone di mandorle dolci abbrustolite – *knirsch* – *crick* – ma naturalmente con rumore contemporaneo quasi insostenibile (*Spazi per giocare con la mente*: 37)

[auf, ab, im Kreis, der Gestank der Rauchsäulen, das Zischen und Spritzen von altem Öl, bei schönem Wetter geht ein Platzregen Krachmandeln nieder – knirsch – klick – aber natürlich viel lauter] (*Spielräume* 1993 : 19)

La disposizione e la scelta delle parole non solo fanno rivivere la realtà acustica, ma portano anche l'immagine dinamicamente viva davanti agli occhi del lettore, rendendo così la frase più plastica, più pregnante, più palpabile: su e giù -auf – ab-, sfriggere e sprizzare, -Zischen und Spritzen-, l'allitterazione della consonante k in «Krachmandeln – knirsch e klick» che si collega a -im Kreis-, in cerchio. -Krachmandeln- sono le mandorle dolci abbrustolite: il sostantivo è composto da due sostantivi -der Krach- e -die Mandel-, la mandorla; il sostantivo -Krach- è onomatopeico e riproduce un forte rumore, che richiama quello delle mandorle abbrustolite: sia quando vengono abbrustolite, sia quando vengono addentate. L'insieme di -Krachmandel- seguita solo da un trattino e quasi immediatamente dopo da -knirsch e klick- evoca dinamicamente, attraverso l'effetto acustico, l'immagine visiva di quando vengono abbrustolite; -knirsch- è un'interiezione collegata dal verbo onomatopeico -knirschen-, scricchiolare; -klick- corrisponde a -clic/click- ed è un'interiezione onomatopeica collegata al verbo -klicken- con il significato di cliccare o fare clic. Usando la sequenza «Krachmandeln – knirsch e klick» l'autrice riprende, come tante altre volte, la forma più antica di metrica tedesca, l'allitterazione, che peraltro riflette la

quasi naturale disposizione nel parlante di madre-lingua tedesca a combinare parole con la stessa lettera iniziale.

-Zischen und spritzen-, sfriggere e sprizzare, pur non avendo la stessa lettera iniziale, producono effetti sonori molto simili, grazie alle due affricate -z- e -tz- e alle due fricative: la -sch- e la -s- iniziale davanti a -p-.

È comunque quasi incredibile la plasticità che la scrittrice riesce a evocare in poche righe, tre per esattezza in lingua tedesca. -Auf, ab-, su e giù, senza il connettore -und- che normalmente viene usato in quell'abbinamento, e l'allitterante -a-, seguita immediatamente da -im Kreis- che si collega foneticamente già a -Krachmandeln, knirsch e klick-, implicano semanticamente azione e dinamismo, vengono seguite subito dopo da un sostantivo che riguarda l'olfatto -der Gestank-, l'odore acre che crea una sensazione di fastidio, perché il suo valore semantico lo rievoca; l'altro sostantivo che stimola l'immagine visiva è -Rauchsäulen-, un sostantivo composto che viene tradotto con colonne di fumo e la percezione visiva viene rafforzata dall'uso del sostantivo al plurale, seguito dalla coppia onomatopeica -Zischen und Spritzen- che, usata in forma sostantivata aumenta per la sua nominalizzazione la plasticità. In questo caso, si riesce a creare, anche nella traduzione, un originale abbinamento fonetico allitterante con -sfriggere e sprizzare-. Le parole seguenti, -von altem Öl-, di olio vecchio, creano un collegamento a -Gestank-, l'odore acre, che intensifica il valore semantico e fa apparire davanti agli occhi proprio l'immagine di dense colonne di fumo di colore grigio scuro, in netto contrasto visivo con il bel tempo, perché offusca il paesaggio illuminato dal sole. In una giornata grigia le colonne di fumo passerebbero più inosservate; -bei schönem Wetter-, con il bel tempo, si crea invece un contrasto semantico con il sostantivo composto -Platzregen-, che in qualche misura richiama l'ossimoro. Per intensificare l'effetto fonetico di -Krachmandeln, knirsch – klick-, l'autrice chiude con -aber natürlich viel lauter-, ma naturalmente facendo molto più rumore, raddoppiando così semanticamente, grazie a queste parole, l'effetto fonetico, fino a creare nel lettore/ascoltatore quasi una sensazione di fastidio tra l'odore acre e il rumore forte delle mandorle che stanno abbrustolendosi, al quale si aggiunge la velocità con la quale le mandorle si abbrustoliscono, mentre sta per essere gettata nell'olio bollente un'altra cascata di mandorle. Questo gioco sinestetico intrecciato tra valore semantico, fonetico e olfattivo riesce così ad evocare nel lettore non solo l'immagine reale davanti agli occhi, ma anche a toccare corde emotive non trascurabili. Introducendo progressivamente nel testo i rema e solo verso la fine il rema principale – le mandorle che si stanno abbrustolendo –, ovvero la causa dell'odore acre, delle colonne di fumo, della dinamicità, l'au-

trice è riuscita abilmente a creare nel lettore oltre al gioco sinestetico anche curiosità e attesa, prima di scoprire di che cosa veramente si tratti.

Gerstl naturalmente anche qui si ricollega a un topos reale, il Prater di Vienna, il grande parco viennese dei divertimenti con la famosa ruota gigante e con quelle poche righe fa visualizzare al lettore lo scenario di confusione e allegria che regna in questo luna park quando c'è bel tempo.

Quando ci si addentra nella lettura delle opere di Gerstl, si comincia anche a comprendere perché viene definita una scrittrice tra le migliori. Ma in lei c'è un tale continuo e dinamico interagire tra sensibilità fonetico-prosodica, valore semantico e voglia e capacità di gioco ironico-linguistico che la sua non risulta certo essere una lettura facile per chiunque o per qualsiasi momento. Le sue riflessioni, i suoi pensieri, i suoi -kopfgäste-, ospiti nella sua testa (*Alle Tage*: 1999: 174), sembrano magie del cervello -Hirnzauberei- (*mein papierener garten* 2006: 69), che peregrinano nella sua testa -kopfwanderung- (*mein papierener garten* 2006: 43) prima di essere trascritte su carta. Quando questi pensieri vengono poi trascritti sono quasi sempre così concentrati che bisogna soffermarsi per un istante e riflettere. È una lettura che induce una certa voglia di riflettere e che provoca anche divertimento nello scoprire varie trovate originali; talvolta, tuttavia, affiora anche la sorpresa e lo stupore per la capacità dell'autrice di allineare tante riflessioni una dopo l'altra, alcune molto profonde, altre sconcertanti ed estremamente tristi. Ma è solo un attimo, perché un successivo pensiero ironico-allegro toglie di mezzo qualsiasi pesantezza. Il lettore, però, invece di essere stimolato alla riflessione e di ritrovarsi divertito, incuriosito, risvegliato nella sua attenzione dai giochi linguistici (e magari indotto a imitare tali giochi), può anche essere -überfordert-, può cioè avere la sensazione che gli si chieda troppo, che si esiga e pretenda troppo da lui, e così si stanca, si innervosisce e spesso sente che vengono toccate dolorose corde interiori, perché anche il lettore è sempre «prigioniero delle sue emozioni», come afferma Gerstl il 10 marzo 2009 (poco tempo prima di morire) nella raccolta di poesie uscita postuma a fine aprile 2009. La silloge si intitola *lebenszeichen. gedichte. träume. denkkrümel* (Graz-Wien: Literaturverlag Droschl, 10), un'intestazione che potrebbe essere tradotta con “segnali di vita, poesie, sogni, schegge di pensieri”. Con il sostantivo composto -denkkrümel- l'autrice ha creato un abbinamento insolito accostando la radice del verbo -denken- pensare, con il sostantivo maschile -Krümel- che significa briciola, ottenendo così un composto che si potrebbe tradurre, appunto, con “schegge di pensieri”, pensieri che affiorano come lampi per poi dissolversi nel nulla.

Leggendo le opere di questa scrittrice e di altri autori definiti da germa-

nisti e critici letterari come appartenenti alla letteratura sperimentale (si veda la nota 9), il lettore avverte che si tratta di individui che sono continuamente alla ricerca di se stessi. Nelle loro opere non esiste il narratore onnisciente, che il lettore di solito percepisce come entità tranquillizzante, come colui che già conosce il percorso della trama e dal quale può dunque lasciarsi guidare con emozione e curiosità. Gli autori come Gerstl invece sono continuamente alla ricerca di sé, sperimentano anche emotivamente con se stessi e il lettore percepisce questa sensazione e non riesce ad abbandonarsi per farsi cullare dolcemente, per farsi trasportare in un mondo irreali. In questo tipo di letteratura, infatti, viene sempre richiesta la sua partecipazione, la sua riflessione personale.

Reinhard Prießnitz, uno di questi scrittori sperimentali, morto nel 1985 a soli quarantacinque anni, molto stimato dalla Gerstl, scrive una poesia scheletrica che potrebbe essere però anche un dramma o radiodramma, composto solamente di quattro parole:

- situazione?
- nebbia!
- vita?
- indifferente! Nebbia lo stesso!¹⁸

[– lage? / – nebell / – leben? / – egal!]

Solo quattro parole che si prestano a interpretazioni «molto complesse»¹⁹, perché un palindromico gioco di parole -lage- -egal- fa da cornice esterna e racchiude il gioco palindromico tra -nebel- e -leben-. Il prodoto finale esprime semanticamente in quattro parole concentrate una filosofia di vita che sorprende il lettore: quattro parole senza abbellimenti letterari e sovrastrutture che colpiscono; l'effetto delle parole non viene attutito da alcuna tecnica di rimozione che il lettore vorrebbe attivare, perché il subconscio ha già associato queste poche parole a dei concetti dei quali non presagiva nulla o non ricordava più nulla. Appena il lettore poi in una seconda fase si accorge del gioco palindromico delle parole, viene colpito per la seconda volta, perché deve riconoscere che l'autore, partendo da un semplice gioco di parole, è arrivato a una filosofia di vita o che ha ridotto in modo così estremo la sua visione del mondo da farla diventare un calembour di quattro parole. Sia dell'una che dell'altra possibilità più di un lettore può rimanere sorpreso e perdere la sicurezza che si aspetta dalla letteratura tradi-

¹⁸ Reinhard Prießnitz (1978), *mund*, in R. Prießnitz, *vierundvierzig gedichte*, Linz: edition neue texte 51.

¹⁹ Felix Philipp Ingold (1985), «Und stirbt bei vollem Licht». Reinhard Prießnitz zum Gedenken, in *Neue Zürcher Zeitung*, 18 novembre 1985, n. 268.

zionale, una produzione che spesso gli consente di addentrarsi in un mondo irreali, di rifugiarsi in un mondo fittizio, di estraniarsi dal suo mondo.

Questa letteratura fa uso, come già accennato, delle più svariate tecniche, come nel caso appena citato del palindromo, ricorrendo anche all'elissi, alle sequenze anagrammatiche, omofone, tautologiche, a forme retoriche inusuali. Si tratta di una letteratura in cui la trama non è mai continuativa, dove i protagonisti saltano da un pensiero o da un argomento all'altro, in cui appaiono per un solo attimo dei personaggi che non si rivedranno mai più, in cui si presentano, come flash, slogan pubblicitari²⁰, nomi di prodotti di consumo, di grandi magazzini, di politici, di personaggi famosi, di pop star, oppure parole di canzoni famose, proverbi, aforismi, stereotipi ed altri strumenti delle tecniche associative. Il romanzo di Elfriede Gerstl *Spazi per giocare con la mente* rappresenta molto bene anche questo tipo di letteratura. Il lettore viene spesso coinvolto in associazioni incontrollabili, proprio perché attivate al livello del suo subconscio. E a volte si rende anche conto che l'autore stesso è alla ricerca della propria identità, che non mostra secondo un concetto prestabilito né il suo "mondo della vita" così come lo intende Jürgen Habermas²¹, né l'ambiente che lo circonda, che non è un dato acquisito. L'autore esplora il mondo che lo circonda in un processo interattivo ininterrotto, sperimentando con se stesso in un personalissimo procedimento che lo induce anche a non prendersi troppo sul serio.

Lo psicologo americano Dan Miller sostiene che l'uomo d'oggi impegna «energie ingenti per difendersi dalla sua coscienza interiore e dal suo subconscio»; chi però per paura o negligenza «innalza delle barriere contro se stesso» si procura «danni ingenti», perché non viene mai a conoscere la persona che gli è più vicina, vale a dire se stesso²². Elfriede Gerstl, invece, cerca senza dubbio con la sua letteratura di elaborare i suoi traumi, di abbattere le barriere che la circondano, sente l'incessante necessità di una continua comunicazione con gli altri e di una stimolazione cognitiva che le consenta sempre di apprendere.

²⁰ Già Bertolt Brecht inseriva vari slogan nei suoi drammi nella seconda metà degli anni venti del XX secolo e ha innovato le tecniche del dramma tradizionale; autori appartenenti alla corrente del Neo-Obiettivismo in quell'epoca inserivano slogan pubblicitari nelle loro opere, come Alfred Döblin nel suo romanzo *Berlin Alexanderplatz* del 1929.

²¹ Jürgen Habermas (1988), *Handlungen, Sprechakte, sprachlich vermittelte Interaktionen und Lebenswelt*, in J. Habermas (1988), *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 63-105, 70.

²² Dan Miller (1994), *Alla ricerca dell'Io*, in «Cento cose Energy», Milano, febbraio 1994, anno XVII, n.2, 49; si veda anche Edward De Bono (1981), *Pensiero laterale*, Milano: Mondadori.

Di alcuni di questi traumi la scrittrice parla esplicitamente in varie opere. Il suo isolamento forzato nell'adolescenza non ha causato una triste e pessimistica chiusura come a molti altri scrittori del periodo postbellico. Tra questi non mancano coloro che, non riuscendo a superare i loro traumi, hanno preferito la scelta estrema del suicidio. Si pensi solo a Paul Celan, Konrad Bayer, Herta Kräftner, tutti autori dei quali la stessa Gerstl parla in alcuni saggi²³.

Elfriede Gerstl è invece perennemente in cerca degli altri, nelle sue opere così come nella vita reale, continuando una solida tradizione austriaca che risale al Settecento, quando artisti e intellettuali si incontravano nei vari caffè viennesi, come il Caffè Griensteidl, il Demel e, negli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso, il Central, lo Hawelka, il Savoy o il Landtmann. In quest'ultimo si incontrano «da anni gli intellettuali di sinistra, gli illuminati che non vengono più turbati da nulla e forse adesso faccio un salto anch'io là», dice Gerstl in una poesia del 30 aprile 2006 (*mein papierener garten*: 82). Questi caffè si trovano in pieno centro a Vienna, e Gerstl li ha frequentati tutti, così come conosce bene il Korb, dietro il Graben, anch'esso in centro e vicino a casa sua, un caffè dove in questi ultimi anni c'era sempre un tavolo riservato a lei²⁴. Questo stare in mezzo alla gente era per lei un elisir vitale. Portava con sé nelle borse di plastica i vestiti per cambiarsi nei bagni dei caffè, in modo da essere presente, di sera, ai vernissage, agli incontri letterari, alle conferenze, oppure per frequentare cabaret e concerti.

La stessa Gerstl definisce questa sua necessità di comunicare con gli altri una sorta di tic, come testimonia una sua poesia intitolata "Tic della didattica", *Didak-tick*²⁵, in cui invita tutti quelli che hanno qualcosa da dire,

²³ E. Gerstl, *Herta Kräftner – ein Beispiel weiblicher Selbstanfabe*, in «Eva & Co», Graz, ristampato e raccolto in E. Gerstl (1993), *Unter einem Hut. Essays und Gedichte*, Wien: Edition Falter, Deuticke, 157-161; di Konrad Bayer parla in *Konrad Bayer Symposium Wien* (1979), Linz: edition neue texte, ristampato con il titolo *Über Konrad Bayers Zweifel an der Kommunikationsfähigkeit der Sprache in einem engeren privaten Sinn und inwiefern er verstanden oder missverstanden wurde*, in *Unter einem Hut* 1993: 162-169; E. Gerstl (1995), *Aspekte meines Nachdenkens. Über den «sechsten sinn» (Roman von Konrad Bayer)*, in E. Gerstl (1995), *Kleiderflug. Texte – Textilien – Wohnen*, postfazione di Franz Schuh, foto di Herbert J. Wimmer, *Alfabet des Wohnens. Diskursive Fotoserie von Herbert J. Wimmer*. Wien: Edition Splitter, 27-52; a Paul Celan Gerstl fa riferimento citando dei versi della poesia *todesfuge* di Celan del 1949 nella poesia *willkommene kopfgäste in alle tage* 1999: 174.

²⁴ Avere un tavolo riservato nelle trattorie o caffè, uno "Stammtisch", è una diffusa tradizione in Austria come in Germania; l'autrice del presente saggio ha incontrato Elfriede Gerstl più di una volta nel caffè Korb, dopo la morte di Gerstl si è incontrata lì anche con il compagno Herbert J. Wimmer e la figlia Judith Bisinger-Brus.

²⁵ In E. Gerstl *wiener mischung* 1982: 80 (capitolo 7 *theoriebissen*); in *neue wiener mischung* 2001: 152 (capitolo 08. *theoriebissen*).

qualsiasi cosa, a non chiudersi mai in una torre eburnea ideologica, ma piuttosto a farsi subito avanti, senza esitazioni, per comunicare i loro pensieri agli altri. Con sottile ironia Gerstl inserisce nella parola tedesca -Didaktik- prima della consonante finale -k- la consonante -c-. In molte parole tedesche si trova l'abbinamento consonantico -ck-, perciò la scrittrice non ha introdotto un'anomalia ortografica, ma ha abilmente e ironicamente creato un neologismo cambiando, con l'inserimento di un'unica consonante, il valore semantico della parola, ampliandolo: la parola -didattica-, senza l'uso di preposizioni, prefissi, suffissi ecc., con la sola aggiunta della consonante -c- è diventata semanticamente il "-tic della didattica-". Nella versione italiana – la letteratura italiana è sorprendentemente molto povera di sperimentazioni linguistiche e letterarie, spicca, oltre al già citato Calvino il nome di Carlo Emilio Gadda e del meno conosciuto Giovanni Testori – si potrebbe usare la forma didat-tic-a, invece di "-tic della didattica-", ma quella -a- finale così sola e sperduta in fine di parola non può certo ricreare lo stesso effetto dell'originale tedesco, così che dobbiamo accontentarci di tradurlo con "-tic della didattica-", in cui la ripetizione di "tic" all'interno della parola "didattica" può forse attirare visivamente l'attenzione del lettore e, acusticamente, dell'ascoltatore. In questo caso è dunque possibile, anche nella traduzione italiana, mantenere in qualche misura il gioco di parola abbinato al suo valore semantico, ma l'esempio è decisamente raro.

Nel volume *Kleiderflug. Texte – Textilien – Wohnen* del 1995 (Wien: Edition Splitter), un lavoro autobiografico in un senso molto particolare²⁶, Gerstl parla del suo tic di collezionare vestiti e ammette che cercare e comprare vestiti e accessori degli anni trenta, quaranta e cinquanta significa per lei ritrovare quelli che ha dovuto abbandonare nei suoi numerosi traslochi. Infatti il suo volume si intitola *Kleiderflug*, un sostantivo composto che può essere tradotto in vari modi. Si potrebbe intitolare il volume italiano con "volare via coi vestiti", nel senso che i vestiti possono cambiare l'aspetto delle persone e permettere travestimenti e voli di fantasia, per sognare e attribuirsi altre identità. -Kleiderflug- potrebbe però essere tradotto anche con "vestiti presi al volo", pochi vestiti afferrati all'ultimo momento, poche cose, quelle che piacciono di più, alle quali si è più affezionati e altre che serviranno più di altre. Ma -Kleiderflug- può rinviare anche a vestiti che si sono dovuti lasciare, che "hanno preso il volo", che non si sono più ritrovati e non si troveranno mai più. Sono quei vestiti che si sono dovuti lasciare dov'erano, per non appesantire il bagaglio personale, perché era più importante salvare la propria vita.

²⁶ Si veda Winkler 2006.

Tutte e tre le supposizioni si addicono a Elfriede Gerstl, che in un lungo poema di questo volume descrive la moda e le mode e ne parla con la stessa leggerezza che usa per le cose importanti e profonde. Gerstl accenna anche al fatto che talvolta si è costretti a prendere al volo solo poche cose importanti, lasciandone indietro, a malincuore, tante altre. Lo scrittore, disegnatore e fotografo Herbert J. Wimmer, che in questi anni è stato molto vicino a Gerstl, ha riferito in un colloquio avuto con lui il 4 maggio 2009, un mese dopo che la scrittrice era mancata, che Elfriede era perennemente alla ricerca dei vestiti che ha dovuto abbandonare²⁷.

Nel volume *Kleiderflug* l'autrice abbina, come dice il sottotitolo -Texte-Textilien-Wohnen-, testi, tessuti e modi e usanze dell'abitare. -Texte-Textilien, testi e tessuti, sono due sostantivi che nella lingua tedesca sembrano molto simili, ma che hanno in realtà un valore semantico ben differente. In un'analisi più approfondita si potrebbe tuttavia sostenere che in ambedue i casi si tratta di trame che vengono tessute insieme e l'accostamento spiega perché, per l'autrice, i due termini sono indissolubilmente legati l'uno con l'altro: ambedue, infatti, riescono a descrivere o a mostrare la moda, così come le mode e i modi di vivere, esattamente ciò che Gerstl fa in questo volume.

Abbandonare vestiti ai quali si è affezionati per fuggire, e dunque per sopravvivere, ha fatto sorgere in Gerstl il tic del collezionista, -Sammlertick-. La scrittrice è così diventata una nota frequentatrice di mercatini delle pul-

²⁷ Wimmer dedica alla scrittrice ELFRIEDE, BEISPIELHAFT (*memorette für elfriede gerstl*) del 24 aprile 2009, spedita via email all'autrice del presente saggio l'8 maggio 2009 (per la traduzione italiana si veda l'Appendice 2): beispielhaft mutig / bsph. aufmerksam / bsph. urban / bsph. freundlich / bsph. aufgeschlossen / bsph. tolerant / bsph. kommunikativ / bsph. organisationsfreudig / bsph. freundschaftlich / bsph. freundschaften fördernd / bsph. freundschaften pflegend / bsph. vernetzend / bsph. diskret / bsph. mit ihren ängsten kämpfend / bsph. zuhörend / bsph. verschwiegen / bsph. hilfsbereit / bsph. hilfe annehmend / bsph. scharfsinnig / bsph. durchschauend / bsph. neugierig / bsph. kritisch / bsph. lernwillig / bsph. erkenntnis suchend / bsph. kunstinteressiert / bsph. wissenschaftsinteressiert / bsph. zweifelnd / bsph. engagiert / bsph. eigenständig / bsph. emanzipiert / bsph. gerechtigkeit einfordernd / bsph. sozial / bsph. unerschrocken / bsph. tatkräftig / bsph. gütig / bsph. entschieden / bsph. sanft / bsph. humorvoll / bsph. ernst / bsph. selbstironisch / bsph. solidarisch / bsph. illusionslos / bsph. leidenschaftlich / bsph. sammelnd / bsph. uneigennützig / bsph. begabt / bsph. sprachspielerisch / bsph. gedankenspielerisch / bsph. präzise / bsph. sich entwickelnd / bsph. sich treu bleibend / bsph. niemals jemanden im stich lassend / bsph. zurückhaltend / bsph. bescheiden / bsph. grosszügig / bsph. im verschenken / bsph. tröstend / bsph. einfühlsam / bsph. ressentimentlos / bsph. menschenfreundlich / bsph. verzeihend / bsph. verstehend / bsph. gutartig / bsph. offen / bsph. wach / bsph. einsichtig / bsph. diszipliniert / bsph. verlässlich / bsph. verletzlich / bsph. gefasst / bsph. tapfer / bsph. gelassen / bsph. nachdenklich / bsph. schöpferisch / bsph. den augenblick achtend / bsph. geliebt / bsph. liebend.

ci, di negozi vintage, dove cerca, per collezionarli, vestiti e accessori degli anni trenta, quaranta e cinquanta. Insieme a Elfriede Jelinek ha organizzato anche una mostra di vestiti vintage²⁸:

Collezionare, come ogni arte, come ogni agire produttivo, ha le sue origini in un qualcosa che è mancato. Quello che è mancato per molto tempo, rimane ben presto latente come desiderio e chi più avanti può procurarsi qualcosa di ciò che gli è mancato non è detto che si possa mai saziare. Io stessa sono una collezionista impura il cui obiettivo primario è il trovare le cose e comprarle (*Kleiderflug* 1995: 61,62).

Spesso, tornando a casa, Gerstl regalava molte cose a conoscenti e amici; solo da alcuni vestiti, cappelli e gioielli le sarebbe stato molto difficile separarsi. Le collezioni crescono come i «calli», afferma l'autrice, servono per «attutire / ammorbidire dolori e punti dolenti» (*Kleiderflug* 1995: 62). In questa affermazione gerstliana si nota sempre quell'ironia e quel tocco di leggerezza con le quali la scrittrice vuole cercare un collegamento con la realtà, la quotidianità, e questo non solo nelle opere in prosa, ma anche nelle poesie, nei drammi e nei radiodrammi. Per Gerstl la quotidianità è di particolare interesse e infatti lei stessa ammette, sempre nel volume *Kleiderflug* – che non ha mai saputo cosa significhi veramente abitare, arredare e preparare una casa per viverci. Nel libro si trovano anche le fotografie della casa nel centro di Vienna in cui Gerstl è vissuta negli ultimi anni: finalmente una dimora stabile dopo averne cambiate tante. Il già citato Herbert J. Wimmer ha fotografato la casa e pubblicato queste immagini, una per ogni lettera dell'alfabeto: *alfabet des wohnens. Ambiente: elfriede gerstl. fotos: herbert j. wimmer*. In esse si scorge una casa caotica, piena di libri, fogli, fotografie, poster e mucchi di vestiti, cappelli, sciarpe, scarpe: il tutto sparso a vista qua e là. Vestiti e accessori ammassati, ammucchiati, perché il concetto di abitare è direttamente intrecciato con il suo tic da collezionista e sicuramente avere visibilmente attorno a sé tutte le cose che le stavano a cuore, dai libri ai vestiti, dalle foto con gli amici alle cartoline illustrate che gli amici le scrivevano da tutte le parti del mondo, la facevano sentire protetta, al sicuro, confortata: «Collezionare oggetti è come scrivere, dipingere e fare ricerca, è comunque sempre testimonianza di una qualche mancanza, e non è detto che mai ci si possa sentire sazi» (*Kleiderflug* 1995: 61). Ma circondarsi degli oggetti e contemplarli e sapere che ci sono può comunque, come scrivere, disegnare, comporre musica e fare ricerca, placare il cuore che ne ha sofferto la mancanza.

²⁸ Si veda Clarissa Stadler, *Kommt Kleid, kommt Zeit*, in *Der Standard*, 4. Juni 1993, intervista a Gerstl in occasione della mostra *Installation. Kleiderflug oder lost clothes* nel *Theatermuseum (Theater an der Wien)* dal 9-12 giugno 1993.

Nelle poesie pubblicate oppure scritte da Elfriede Gerstl su tanti foglietti negli ultimi anni, si nota che aumentano i riferimenti ai problemi con il proprio corpo, che «talvolta non è governabile, sfugge di mano»; e la scrittrice arriva perfino a sostenere che «il corpo è un cretino», che bisogna «ogni giorno strigliare, incremare, saziare, coccolare» e che comunque «per tutta la vita uno se lo trova addosso», che talvolta vuole essere addirittura «drogato» e che altre volte è necessario «farlo stare a dieta». L'unica cosa che può avere di positivo e che Gerstl chiede al suo corpo è che la «faccia sognare» quando dorme (*alle tage* 1999: 167). Inoltre la scrittrice sostiene che è più che «chiaro, che dove sono di casa fobie e tristezza, le medicine sono vicine» (*alle tage* 1999: 28). E Gerstl intitola una poesia del 16 febbraio 2009, un mese prima di morire, *in una stanza di ospedale*:

la debolezza è il mio complice
lavoriamo bene insieme
talvolta si aggiunge a noi
anche il dolore
ma non abbiamo bisogno di lui
(*lebenszeichen*: 12)

Rimane sempre vivo in Gerstl il desiderio di comunicare con gli altri anche nei momenti di sconforto, senza che vada mai persa quella leggerezza ironica, quel suo stile che abbozza un dolore o un fastidio che subito dopo viene attutito, diventando «puntiforme», perdendosi nell'universo delle emozioni, secondo l'auspicio di Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*.

Una poesia molto significativa che si potrebbe considerare il testamento spirituale di Gerstl è stata scritta il 7 marzo 2009 e s'intitola *-lebenslängen-* ovvero, in libera traduzione, «vite vissute». Qui la poetessa afferma che per «molto tempo si possono subire offese, malattie, tristezze» e che «pochi» sono i momenti di felicità; per fortuna, però, nella vita non c'è, e non si può fare, alcuna programmazione, perché comunque «per caso il caso distrugge questo e quello» (*lebenszeichen* 2009: 24). Anche questi versi, tra gli ultimi scritti da Gerstl, non sono di facile traduzione, poiché non si riesce a far emergere il gioco ironico-linguistico che l'autrice mette in moto, tranne nell'ultima riga, che appunto recita: «per caso il caso distrugge questo e quello». La poesia inizia con la ripetizione di *-lang lang lang-* seguito poi da: *-kränkung krankheit kummer kurzes glück zufällig zerstört der zufall dies und das-*. In poche parole, con aggettivi e sostantivi asindetica-mente allineati, senza articolo, nel gioco delle allitterazioni, Gerstl fa il riassunto di una vita, dove la parola *-kränkung-*, offesa, è al primo posto,

dopo che per tre volte è stato ripetuto l'aggettivo -lang-, per molto tempo. È chiaro qui il riferimento agli anni di persecuzione vissuti nella segregazione dal mondo, anni che hanno creato tristezze e malattia (qui c'è di nuovo un gioco allitterante con la consonante -k-), ma il rimando è anche al «caso», che riesce a cambiare tutto e anche a far vivere «momenti di felicità». Ancora una volta troviamo qui l'intreccio semantico con il gioco linguistico in -zufällig-, per caso, -zerstört-, distrugge, e - der zufall-, il caso, così come in -dies und das-, questo e quello, tutti elementi che tolgono pesantezza ad ogni affermazione, offrendo sempre, in questo modo, uno spiraglio di luce e di consolazione, un messaggio di positività diretto all'autrice e al lettore.

Riassumendo si può dire che proprio quello spiraglio di luce, di ottimismo, di amore e di interesse per sé e per gli altri fa sì che Gerstl non si chiuda mai al mondo. Tutte le sue opere sono pervase dal leitmotiv della tolleranza, della democrazia, della stima e dell'attenzione per sé e per gli altri. E questo spirito viene espresso anche in una delle poesie pubblicate nel volume uscito postumo, là dove la scrittrice elenca una serie di nomi di amici che stanno male o che hanno dei problemi: uno sta per essere operato, un altro sta andando in ospedale, e lei si chiede, sempre con vigile interesse per gli altri, «chi farà la spesa e cucinerà per loro?» (gente attempata di mattina presto [*guter oldie-morgen*], 24 marzo 2008, in *lebenszeichen* 2009: 5). Questi versi rimandano a una delle poesie più famose di Bertolt Brecht, *Fragen eines lesenden Arbeiters*, domande di un operaio che legge, in cui Brecht parla di noti personaggi e famose opere del mondo (le vittorie di Alessandro Magno, la ricostruzione di Babilonia, la costruzione della Muraglia Cinese) e si domanda alla fine chi avrà cucinato per sfamare i guerrieri, chi avrà portato le pietre e faticato per costruire città e muraglie. Brecht è stato un antesignano nel provocare con ironia il lettore, per farlo riflettere e indurlo a porsi domande e a guardare i fatti da tutte le angolazioni, capovolgendo con tecniche sceniche e provocazioni linguistiche il teatro aristotelico in un teatro copernicano, moderno, pieno di effetti di straniamento che scuotono lo spettatore.

Questo intento appare anche in Gerstl come spirito in certo qual modo illuminista, come spirito didattico-formativo, espresso anche nella poesia *tic della didattica*. È il desiderio di comunicare con gli altri, con l'intento di indurli alla riflessione, all'apprendere sempre qualcosa dalla vita e dal prossimo, ma evitando i luoghi «dove si sparge veleno», i luoghi frequentati da chi sottrae tempo prezioso alla vita. Non a caso, il titolo della poesia recita così: *a proposito di gente che ruba solo tempo* (*alle tage* 1999: 24).

Osservando attentamente fino all'ultimo le mode e i modi di vivere,

Gerstl constata che, nel corso degli anni, la vita quotidiana presenta una gestione sempre più difficile, che le varie forme di maleducazione sono aumentate, lamentando anche aspetti di malcostume nell'uso della televisione e dei cellulari. L'onnipresenza dello -Handygebrüll- diventa spesso insopportabile, si presenta come «ruggito/muggito/sbraitare dei cellulari» in ogni luogo, in ogni occasione. Grazie alla sua ironia sofisticata, Gerstl crea un neologismo con il sostantivo Handy (abbreviazione anglicizzata di -Handtelefon-, telefono da palmo della mano), comunemente usato nella lingua parlata per indicare il cellulare, sostantivo che viene qui abbinato al ruggito dei leoni e al muggito dei bovini, a quel Gebrüll che, se usato per gli esseri umani ha una forte connotazione negativa avvicinata a quella dello -sbraitare-. Questa poesia si intitola *piaghe del mondo d'oggi* ed è del 27 agosto 2007. Oltre al continuo trillare dei cellulari, si parla anche di terrore «nel sentire tanti profumi troppo invadenti», profumi che fanno sembrare i «bagni colline di peschi in fiore». Ma non è tutto: ci sono anche le «musiche troppo alte ovunque, anche nei caffè e ristoranti», c'è la «mania di fotografare sempre e chiunque, basta saper tenere in mano un cellulare» (*neue plagen* del 27 agosto 2007, in *lebenszeichen* 2009: 16). Queste poesie degli ultimi due volumi, uno uscito nel 2006 e l'altro postumo, sono scritte tutte in lettere minuscole, una pratica molto usata dagli scrittori d'avanguardia e dalla stessa Gerstl in maniera discontinua, ma presente già agli inizi del secolo scorso, per esempio nell'opera di Stefan George.

Traspare inoltre dai suoi scritti, oltre che come caratteristica del suo modo di affrontare la vita, uno spirito decisamente forte, segnato dall'autonomia personale e dalla consapevolezza che, comunque sia, ogni individuo è un universo a sé stante, che deve darsi da fare, sempre; che deve agire e reagire, che deve attuare -Selbsttherapien-, terapie di sopravvivenza per il proprio io, secondo il titolo di una poesia nella silloge *ein papierener garten* del 2006, nella quale l'autrice osserva che «talvolta l'autoterapia riesce bene, ma purtroppo non sempre» (gennaio 2006: 27). S'intitola allo stesso modo anche una poesia non pubblicata, trovata da chi scrive durante il meticoloso lavoro di controllo delle cartelle, dei quaderni e dei quaderneti, dei fogli e dei foglietti del suo lascito, conservati ancora in ordine casuale in due scatoloni presso il Literaturarchiv della Biblioteca Nazionale Austriaca, che ha acquistato dai familiari il lascito letterario della scrittrice²⁹.

In mezzo a tanti fogli spicca una poesia scritta a mano, datata luglio

²⁹ L'autrice di questo saggio ringrazia la figlia di Elfriede Gerstl per l'autorizzazione concessale e la direzione dell'Archivio Letterario per averla autorizzata in breve tempo a prendere visione del lascito.

2003, difficilmente decifrabile, anch'essa intitolata *Autoterapia*, in un primo tempo *Autoterapia di mattina*³⁰. L'indicazione del periodo mattinale è cancellato con un tratto di penna di colore acquamarina e la poesia ripete per sette volte la frase «sono troppo vecchia per», elencando: «leggere ciarpame, bere vino cattivo» (le successive due parole sono indecifrabili), «leggere cose stupide, sopportare persone sgradevoli, incontrare persone sgradevoli, farmi offendere, essere pessimista, essere scontenta della mia vita». Nei versi successivi «mi sento troppo vecchia» non viene più ripetuto e il lettore deve intuire ciò che precede il seguito: «di promettere ciò che è sicuro» (ma “sicuro” è cancellato e corretto sopra in -affidabile-; seguono tre parole indecifrabili), «vedere qualcosa di consolante», fino all'esortazione «via con il cestino della spazzatura delle cosiddette emozioni e permettere che si possano avvicinare solo le cose che allietano la giornata».

Tutte parole, queste, che ci confermano nell'impressione di una donna forte, autonoma e meticolosa, che mette in atto le sue terapie, tra le quali la più importante è senza dubbio lo scrivere. Gerstl si è dimostrata forte, di carattere, di tempra dura anche nella scelta di produrre quella sua letteratura sperimentale e sofisticata, «di filigrana» appunto; nella scelta di non farsi coinvolgere dall'industria della cultura e dal business commerciale, che per lungo tempo hanno prodotto quell'effetto «sommersibile» di cui abbiamo parlato. Gerstl rimane fedele al suo spirito di libertà, di tolleranza, di democrazia per sé e per gli altri, sempre rivolta ai pensieri positivi, sempre pronta a trovare «vari tipi di detersivi contro i pensieri tristi» – così la poesia *progetto contentezza* del maggio 2006 (*mein papierener garten* 2006: 89). Rimane sempre forte il suo desiderio di comunicare con gli altri e il suo coraggio di ammettere di avere bisogno degli altri per ricevere e per dare.

Tutto ciò trova conferma anche nelle riflessioni della scrittrice sulla morte. Nel suo lascito, su più di un foglietto, su quei foglietti piccoli che ne fanno parte, compaiono, scritte a mano, le parole che poi sono state scelte per il necrologio, le parole che ritroviamo nella raccolta di poesie *mein papierener Garten* del 2006:

è bella la morte

diventare un albero

avere gli uccellini come ospiti

questo sarebbe un qualche cosa

di cui rallegrarsi (aprile 2005: 33)

³⁰ Per il testo originale si veda l'Appendice 1.

APPENDICE 2

Herbert J. Wimmer
 ELFRIEDE, ESEMPLARE –
(in memoriam elfriede gerstl)

esemplare coraggiosa	esemplare disponibile
esemplare attenta	esemplare priva di illusioni
esemplare cittadina del mondo	esemplare passionale
esemplare gentile	esemplare collezionista
esemplare aperta	esemplare altruista
esemplare tollerante	esemplare dotata
esemplare comunicativa	esemplare gioca con la lingua
esemplare organizzatrice	esemplare gioca con la mente
esemplare cameratesca	esemplare precisa
esemplare promuove amicizie	esemplare in continua evoluzione
esemplare cura le amicizie	esemplare fedele a se stessa
esemplare coinvolgente	esemplare non lascia mai nessuno al suo destino
esemplare discreta	esemplare delicata
esemplare in perenne lotta con le sue fobie	esemplare modesta
esemplare sa ascoltare	esemplare generosa
esemplare riservata	esemplare nel donare
esemplare caritatevole	esemplare consolante
esemplare accetta aiuto	esemplare sensibile
esemplare perspicace	esemplare non serba rancori
esemplare intuitiva	esemplare ama l'umanità
esemplare curiosa	esemplare sa perdonare
esemplare scettica	esemplare sa comprendere
esemplare desiderosa di apprendere	esemplare docile
esemplare alla ricerca di conoscenza	esemplare aperta
esemplare amante dell'arte	esemplare sveglia
esemplare amante delle scienze	esemplare comprensiva
esemplare piena di dubbi	esemplare disciplinata
esemplare impegnata	esemplare affidabile
esemplare autonoma	esemplare vulnerabile
esemplare emancipata	esemplare severa con se stessa
esemplare idealista	esemplare virtuosa
esemplare solidale	esemplare pacata
esemplare intrepida	esemplare riflessiva
esemplare dinamica	esemplare creativa
esemplare buona d'animo	esemplare attenta all'attimo fuggente
esemplare decisa	esemplare amata
esemplare mite	esemplare amante
esemplare piena di humour	
esemplare seria	
esemplare autoironica	

(21.04.2009)

Sezione curata

dal Forum Austriaco di Cultura a Milano

IL FORUM AUSTRIACO DI CULTURA

A MILANO

Piazza del Liberty 8

I-20121 MILANO

Tel. (02) 78 37 41 – 78 37 42

Fax: (02) 78 36 25

E-mail: mailand-kf@bmaa.gv.at

Il Forum Austriaco di Cultura a Milano, istituito nel 1993 (allora e fino a qualche anno 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 2008

LETTERATURA (letture, presentazione di libri ecc.)

“Natura morta. Una novella romana” di Josef Winkler
Casarsa della Delizia (PN), Ridotto Teatro “Pier Paolo Pasolini,
22.1.2008

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 23.1.2008

Ciclo in collaborazione con Centro Studi Pier Paolo Pasolini

Presentazione del libro “Arte e scienza nella scrittura visuale di
Stifter” da Maria Luisa Roli

Trieste, Biblioteca Statale di Trieste, 25.1.2008

Lettura della poetessa austriaca Christine Huber nell’ambito del
“Gran Teatro della Poesia”, Milano, Piccolo Teatro/Teatro Studio,
29.3.2008

Presentazione dello scrittore Vladimir Vertlib

Padova, Istituto di Cultura Italo-Tedesco, 21.4.2008

Genova, Biblioteca Civica Berio, 22.4.2008

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 23.4.2008

Presentazione del romanzo “La voce del deserto” di Anna Mitgutsch

Genova, Palazzo Tursi, 5.5.2008

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 7.5.2008

Udine, Sala Aiace, 8.5.2008

Presentazione del libro “Va tutto bene” di Arno Geiger

Milano, Libreria Rizzoli, 6.5.2008

Torino, Fiera del libro, 8.5.2008

In collaborazione con la casa editrice Bompiani

Presentazione del libro “Il grande test calcistico di Franzobel” alla vigilia del Campionato Europeo di Calcio, 2008

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 21.5.2008

Lettura di poesie dal volume “Schattenblüten/Fiori dell’ombra” di Rezka Kanzian nell’ambito della mostra “Globine ... Profondità ... Tiefen”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 4.6.2008

Incontro letterario “Freiheitsgespräche entlang der Wege”/”Colloquio di libertà lungo i sentieri”

Gorizia, Castello di Duino, Grado, Como di Rosazzo, 1. - 5.10.2008

Serata letteraria-musicale “La morte di Anton Webern” di Gert Jonke. Con la partecipazione di Erwin Kropfitsch (pianoforte)

Trieste, Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, 1.12.2008

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 3.12.2008

CONCERTI

Concerto di Wolfgang David (violino) e Erwin Kropfitsch (pianoforte)

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 6.2.2008

Concerto di Christoph Urbanetz nell’ambito del ciclo “Quartetto per Giovane Europa”

Milano, Teatro Dal Verme, 25.2.2008

Concerto “Messa n° 2 in Sol maggiore” di Franz Schubert
Milano, Auditorium di Milano, 26.2.2008

Concerto “Serenata Mozartiana”
Milano, Teatro Filodrammatici, 2.3.2008

Concerto dell’organista austriaco Gustav Auzinger
Milano, Chiesa Santa Maria della Passione, 9.3.2008
in collaborazione con Associazione Culturale La Cappella Musicale

Ciclo di concerti “I musicanti di Brema“ dell’Ensemble da Camera
“Camerata Vienna”
Sterzing/Vipiteno , Stadttheater, 10.3.2008;
Brundeck/Brunico, Michael-Pacher-Haus, 11.3.2008;
Brixen/Bressanone, Forum, 12.3.2008;
Naturans/Naturno, Bürgersaal, 13.3.2008;
Meran/Merano, 14.3.2008

Concerti e masterclasses di Uli Fussenegger nell’ambito del progetto
“Intrasonus”
Venezia Mestre, Auditorium Candiani del Centro Culturale
Candiani, 26-29.3.2008

Concerto “Sassofono&Organo” del Duo Josef Schultner & Ines
Schüttengruber
Venezia, Chiesa di S. Trovaso, 30.3.2008

Concerto di organo Klavierübung – Parte III, 1739, di J.-S. Bach
con Michael Radulescu ed Enrico Viccardi
Milano, Chiesa Santa Maria della Passione, 22.5.2008

Concerto Matej e Miha Haas
nell’ambito della mostra “Globine...Profondità...Tiefen”
Milano, Forum Austriaco di Cultura, 4.6.2008

Concerto di Michael Rabitsch&Robert Pawlik nell'ambito della Festa della Musica 2008 "Suoni dall'Europa"

Milano, Chiostro del Palazzo delle Stelline, 19.6.2008

In collaborazione con EUNIC Milano

Concerto di "Tanzgeiger" nell'ambito del Festival XONG

Prad am Stilfserjoch / Prato allo Stelvio, 22.7.2008

Concerti "radio.string.quartet.vienna" nell'ambito del festival

"Trieste Loves Jazz" e Veneto Jazz Festival

Trieste, Piazza Verdi, 22.7.2008

Chioggia (VE), Chiostro del Museo Civico, 25.7.2008

Concerto "Cremser Selection" nell'ambito della festa d'autunno rosso-bianco-rosso

Castello di Presule, 14.9.2008

Tournée concertistica della rock band "Valina"

Bologna/Locomotiv Club, 14.11.2008

Mirandola (Modena)/Acquaragia, 15.11.2008

Trient/Cs Vruno, 22.11.2008

Concerto "Österreichisches Ensemble für Neue Musik" nell'ambito del Festival "Milano Musica"

Milano, Teatro Dal Verme, 1.10.2008

Concerto "Minetti Quartett"

Milano, Chiesa Sant'Antonio Abate, 23.10.2008

Concerto "Consort Almayne" nell'ambito del festival internazionale di Musica Antica di Monza e Brianza

Monza, Chiesa di S. Giuseppe 26.10.2008

Concerto "Viaggio attraverso la musica del mondo" di Timna

Brauer & Elias Meiri Ensemble

Varese, Scuola Europea, 18.11.2008

Concerto di Natale 2008 dell'Ensemble Duomo - "Da Adeste Fideles a Stille Nacht"

Milano, Chiesa San Giorgio al Palazzo, 19.12.2008

CONFERENZE E CONVEGNI

Convegno su Viktor Frankl "Dare un senso alla vita – Libertà e responsabilità"

Torino, Centro Sociale della Comunità Ebraica, 21./22.1.2008;

Conferenza di Guido Molinari (Monza) "Un capolavoro espressionista ritorna alla Scala: Wozzeck di Alban Berg"

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 13.2.2008

Conferenza "Hugo von Hofmannsthal" di Gabriella Rovagnati, Fabrizio Cambi e Cesare Fertonani

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 9.4.2008

Conferenze di Quirino Principe su "Herbert von Karajan" in occasione del 100° anniversario della nascita

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 11.6.2008

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 24.9.2008

Conferenza di Maria Giovanni Forlani in occasione del 180° anniversario della morte di Franz Schubert

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 19.11.2008

MOSTRE

Mostra "Hard Rock Walzer – Scultura contemporanea austriaca"

Passariano (UD), Villa Manin, 04.11.2007 - 25.03.2008

Mostra “Da Vienna all’Europa: Arthur Schnitzler e il suo tempo”
Trieste, Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, 15.1. – 15.2.2008

Mostra “Stifter x 3”
Trieste, Biblioteca Statale di Trieste, 25.1. - 11.4.2008

Mostra “Hommage a Peter Willburger”
Milano, Spazio Guicciardini, 12.2. - 7.3.2008

Mostra “Fotografie - una mostra di Daniela Sturlese”
Milano, Forum Austriaco di Cultura, 5.3. - 31.3.2008

Mostra “Rosso e tagliato”, opere di Wolf-Peter Miksch
Milano, Forum Austriaco di Cultura, 2.4. - 21.4.2008

Mostra “Globine... Profondità... Tiefen”
Milano, Forum Austriaco di Cultura, 27.5. - 11.6.2008
in collaborazione con il Consolato Generale della Slovenia a Trieste
e il Consolato Onorario della Slovacchia a Milano

Mostra “Data Recovery”,
Bergamo, GAMeC, 29.5. - 27.7.2008

Mostra fotografica “un | still” di Laurent Ziegler
Brescia, Wave Photo Gallery, 3.6. - 2.7.2008

Mostra personale di Margarethe Hollegha nell’ambito della
Settimana d’Arte di Cecina
Toscolano Maderno, Palazzo Benamati, 27.7. - 3.8.2008

Mostra ”Rainer Maria Rilke. Il poeta e i suoi angeli”
Venezia, Palazzo Albrizzi, 6.9. - 11.10.2008
Piacenza, Galleria d’Arte Moderna Ricci Oddi, 25.10. – 23.11.2008
in collaborazione con Associazione Culturale Dioniso

Mostra Nina Maron
Milano, NotFair Gallery, 25.9. - 6.11.2008

Mostra Karl Hartwig Kaltner
Novara, Galleria D'Arte Sorrenti, 27.9.-25.10.2008

Mostra "Osmosi zero-infinito"
Milano, O'–Artoteca, 2.10. - 4.10.2008

Mostra/performance "Simbiosi tra danza e fotografia" di Helene
Gritsch & Isabella Sagi
Milano, Forum Austriaco di Cultura, 8. - 22.10.2008

Mostra "Il secolo di Kurt Gödel"
Trento, Biblioteca comunale, 13. - 25.10.2008

Mostra fotografica "Right next do the distance" di Lena Lapschina
Bolzano, Galleria foto-forum, 14.10. - 8.11.2008

Presentazione del progetto culturale "Password"
Milano, Forum Austriaco di Cultura, 10.12.2008

CINEMA – FESTIVAL – TEATRO

Spettacolo teatrale "L'ignorante e il folle" di Thomas Bernhard
Milano, Teatro dell'Elfo, 25.3. - 20.4.2008

Rassegna di cortometraggi "Eleven Minutes"
Milano, Cinema Gnom, 31.5.2008 e 3.6.2008
Bologna, Teatri di Vita, 4.6.2008

Accademia d'Estate per arte figurativa e tecnologia mediatica
Venezia, Palazzo Zenobio, 22.6. - 12.7.2008

"A Little Nightmare Music" con Igudesman & Joo
Cividale del Friuli, Teatro Ristori, 20.7.2008
Nell'ambito del Mittelfest 2008

Spettacolo “Running Sushi” di Chris Haring/Liquid Loft
Bassano del Grappa, Bolle di Nardini della distilleria Nardini,
29./30.7.2008

Presentazione dei film “Vertigo Rush” di Johann Lurf e “Minot,
North Dakota” di Angelika Brudniak nell’ambito del Milano
FilmFestival 13., 15., 19. e 20.9.2008

Presentazione dei film “Night still” di Elke Groen, e “Zurückbleiben
bitte!” di Stadtmusik nell’ambito del Festival Invideo
Milano, 12. - 16.11.2008

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