

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca XVIII

Thomas Bernhard • Kafka • Cornelius von Ayrenhoff
Hugo von Hofmannsthal • Robert Musil
Otto Weininger • Hertha Kräftner • Arthur Schnitzler
"Ver Sacrum"

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. XVIII (2010)

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](http://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 XVIII

Thomas Bernhard • Kafka • Cornelius von Ayrenhoff
Hugo von Hofmannsthal • Robert Musil
Otto Weininger • Hertha Kräftner • Arthur Schnitzler
“Ver Sacrum”

edidit

Fausto Cercignani

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

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums
für Wissenschaft und Forschung in Wien

Premessa

Grazie all'accordo concluso con il Console Mario Erschen nel 1994, e rinnovato con il Dr. Georg Schnetzer nel 2008, anche questo nuovo volume di *Studia austriaca* esce per iniziativa congiunta del Forum Austriaco di Cultura (già Istituto Austriaco di Cultura) a Milano e della Sezione di Germanistica (già Istituto di Germanistica) del Dipartimento di Studi Linguistici, Letterari e Filologici (DI.L.L.E.FI) dell'Università degli Studi di Milano.

F. C.

Indice dei saggi

- Wolfgang Nehring – *«Preuße und Österreicher». Wie “schwierig” ist das «Schema» Hugo von Hofmannsthal?* p. 9
- Marina Bressan – *La letteratura in “Ver Sacrum”* p. 19
- Matthias Mansky – *Josephinische Italienblicke. Zu Cornelius von Ayrenhoff’s Briefe über Italien* p. 37
- Fausto Cercignani – *Inganno e autoinganno. Il campagnolo di Kafka* p. 51
- Clemens Götze – *«Wahrscheinlich ist alles Zeitungsgewäsch». Thomas Bernhards Medienkonstrukte* p. 65
- Alessio Musio – *Da Musil a Weininger. Il solipsismo della libertà* p. 97
- Evelyne Polt-Heinzl – *Liebesrede, Farbenspiel und der Zauber der Gerüche. Zur Lyrik Hertha Kräftners* p. 125
- Roberta Ascarelli – *La scansione del tempo nell’opera di Arthur Schnitzler* p. 139
- Barbara Di Noi – *“Josefine die Sängerin oder das Volk der Mäuse”. Paradossi ermeneutici in un tardo testo kafkiano* p. 155

Sezione curata dal Forum Austriaco di Cultura a Milano

Il Forum Austriaco di Cultura a Milano p. 177

*Manifestazioni organizzate dal Forum Austriaco di Cultura a Milano
nel 2009* p. 181

Wolfgang Nehring
(Los Angeles)

«Preuße und Österreicher»
Wie "schwierig" ist das «Schema» Hugo von Hofmannsthals?

Wir sind gewohnt, von *den* Deutschen, *den* Amerikanern, *den* Chicanos, *den* Schwarzen, *den* Weißen reden zu hören und zu reden, obwohl wir sehr gut wissen, dass sich das nicht "gehört", dass derartige Redefloskeln die Wirklichkeit ungebührlich vereinfachen und oft nur Klischees bezeichnen und perpetuieren. Dennoch ist diese Gewohnheit nicht ganz zu verwerfen; denn als Denkende sind wir auf Generalisierungen angewiesen. Wenn wir uns alles Generalisieren verbieten, bleibt uns wenig mehr, als isolierte Beobachtungen zu registrieren. Wir verzichten auf den umfassenden Gebrauch unseres Denkvermögens und begeben uns der Möglichkeit, Zusammenhänge zu erkennen. Dieses Opfer zugunsten der Political Correctness erscheint zu groß. Deshalb kommt alles darauf an, dass wir uns nicht wirklich einschränken, sondern behutsam vorgehen, dass wir unser Denken, Reden und Schreiben selbstkritisch zensieren.

Hofmannsthal hat am 25. Dezember 1917 in der Berliner Vossischen Zeitung seine schematische Gegenüberstellung «Preuße und Österreicher» veröffentlicht¹. In den Rodauner Nachträgen von 1918 und im *Donau-Almanach* 1919 hat er dieses Schema unter dem leicht veränderten Titel «Der Österreicher und der Preuße» wieder veröffentlicht und im *Insel-Almanach* auf das Jahr 1919 noch einmal mit der ursprünglichen Überschrift. Er muss mit seinem Produkt zufrieden gewesen sein. Hatte er Grund dazu? Ist er der Klischeehaftigkeit, dem Stereotyp entgangen?

Es ist nicht gut möglich und auch nicht meine Absicht, die inhaltliche Richtigkeit der Kontrastierung im einzelnen zu überprüfen. Ich gebe den

¹ «Preuße und Österreicher. Ein Schema», Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Bernd Schoeller, *Reden und Aufsätze II* (Frankfurt: Fischer Taschenbuchverlag, 1979), S. 459-461.

vollständigen Text im Anhang meiner Darstellung wieder und hebe nur einige Stichworte hervor: Wir erfahren, dass Preußen für den Autor ein «künstlicher Bau» ist, wohingegen der Vielvölkerstaat Österreich ihm, viel natürlicher, als «gewachsenes, geschichtliches Gewebe» erscheint; dass die Preußen «Staatsgesinnung», «Tugend» und «Tüchtigkeit» in Anspruch nehmen dürfen, während die Österreicher durch «Heimatliebe» «Frömmigkeit» und «Menschlichkeit» ausgezeichnet sind. Preußen besitze ein «undichtes» (was immer das heißt) «soziales Gefüge», aber eine «homogene Beamtenwelt», Österreich ein «dichtes Gewebe» und eine «polygene Beamtenwelt». Die Preußen sind disziplinierter, die Österreicher eine «selbstständigste Masse». Der einzelne Preuße leidet – ziemlich überraschend, wenn man sich an andere fast gleichzeitige Äußerungen des Dichters erinnert² – unter einem «Mangel an historischem Sinn», der Österreicher dagegen besitzt «historischen Instinkt». Der Preuße versteht sich auf «Abstraktion» und «Dialektik», der Österreicher ist zur Abstraktion unbegabt und lehnt die Dialektik ab. Der Preuße erscheint männlich, d.h. er ist «scheinbar männlich», der Österreicher «scheinbar unmündig»; der erstere verhält sich «selbstgerecht» und «schulmeisterlich», der letztere «eitel, witzig». Negativ stehen sich noch gegenüber: hier «Streberei», dort «Genußsucht», hier «harte Übertreibung» und dort «Ironie bis zur Auflösung».

Lassen wir also die Beurteilung der Vergleiche auf sich beruhen; eins steht fraglos fest, dass die größeren Sympathien des Autors, wie nicht anders zu erwarten, auf Seiten des Österreichertums liegen. Die Preußen werden nicht direkt herabgesetzt, aber sie erscheinen recht unliebenswürdig. Man kann nicht gut sagen, dass die Gegensätze sich zur Einheit zusammenschließen, wie Gert Mattenklott und Oswalt von Nostitz meinen³. Ebenso wenig kann von einer möglichen Synthese aus These und Antithese die Rede sein. Die Dialektik wird ja gerade aus österreichischer Perspektive abgelehnt. Dualismus – bestenfalls Polarität bilden die Grundlage der Schematisierung.

Aber wie kommt Hofmannsthal dazu, im Kriegsjahr 1917 in Berlin eine derartige Gegenüberstellung zu veröffentlichen? Mancher hat sich ge-

² Vgl. etwa die Ankündigung der *Österreichischen Bibliothek* aus dem Jahr 1915. *Reden und Aufsätze II*, S. 432-439.

³ Gert Mattenklott, «Der Begriff der kulturellen Räume bei Hofmannsthal», *Hugo von Hofmannsthal, Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, hrsg. von Ursula Renner und Bärbel Schmid (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1991), S. 11-25. Oswalt von Nostitz, «Hofmannsthal und das Berliner Ambiente. Persönliche Begegnungen», *Freundschaften und Begegnungen*, S. 55-72.

wundert, dass keine Zensur eingegriffen hat⁴. Kam zu diesem Zeitpunkt nicht alles darauf an, dass die verbündeten Mächte die Beschwörung aller Gegensätze aussetzten, um das gemeinsame Ziel, militärischen Sieg oder wenigstens Vermeidung der Niederlage zu erreichen? Man kann sich nicht vorstellen, dass die Leser in Berlin begeistert auf den Zeitungsbeitrag reagiert haben. Entweder muss er irritiert haben oder, wahrscheinlicher, als irrelevant ignoriert worden sein. Ich habe in Hofmannsthals Briefwechseln unter seinen Freunden und Bekannten nach einer Stellungnahme zu dem Text gesucht – ohne Erfolg. Die Tagebücher von Harry Graf Kessler, von Arthur Schnitzler, von Josef Redlich enthalten keine Reaktion. Als weltbewegend oder hochgradig verstörend wurde die Sache offenbar nicht empfunden.

In den Jahren 1914 und 1915 hatte sich Hofmannsthal heftig für den Krieg engagiert – wie viele andere seiner Zeitgenossen. Dabei ging es ihm in erster Linie um den Bestand des Habsburger Reiches, in dem er wurzelte. Aber Österreich war ihm keineswegs etwas von Deutschland Isoliertes. In dem Aufsatz «Wir Österreicher und Deutschland» heißt Österreich eine «ungelöste Aufgabe», eine «besondere Aufgabe, die dem deutschen Geist in Europa gestellt wurde». Österreich erscheint dem Verfasser nicht primär etwas historisch Gewordenes oder gar in der Tradition Erstarrtes, sondern ein «Werdendes», das «ohne Unterlass des Einströmens des deutschen Geistes» bedarf⁵. Diese Aussage steht in Einklang mit verschiedenen Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegsbemerkungen des Dichters.

Unter allen österreichischen Autoren, die wir zur Moderne oder zum Fin de Siècle rechnen, war Hofmannsthal derjenige mit den engsten Kontakten zu deutschen Zeitgenossen. Er hatte lebenslang viele Freunde, aber seine besten Freunde hießen nicht Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann oder Leopold von Andrian, sondern Eberhard von Bodenhausen und Rudolf Alexander Schröder, später der Schweizer Carl Jacob Burckhardt. Hofmannsthals Briefwechsel mit Rudolf Borchardt, Harry Graf Kessler und Richard Strauss sind geistig reicher oder gehaltvoller als die mit seinen Wiener Kompatrioten. Keiner steht ihm näher als Bodenhausen, von dem er sagt, dass er an ihm oder durch ihn das «Heimlichere und Tiefere am deutschen Wesen, das eigentliche Deutsche, wie es in den Dichtungen und Sprachdenkmälern ausgeprägt ist, das was bei einem

⁴ So Heinz Lunzer, *Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914-1917. (Beiträge zur Neueren Literatur*, hrsg. von Norbert Altenhofer, Bd. 1, Frankfurt/Bern: Peter Lang, 1981), S. 253-254.

⁵ *Reden und Aufsätze II*, S. 393-394.

Goethe eigentlich deutsch ist», begriffen habe⁶. Und der vertrauten Freundin Ottonie von Degenfeld gesteht er: «Borchardt, Schröder, dies ist mein Vaterland und dies ist meine Epoche»⁷. Beide Zeugnisse stammen – das scheint nicht unwichtig – aus der Zeit nach dem Weltkrieg, als die Habsburger Monarchie der Vergangenheit angehörte.

Hofmannsthals Werke wurden wie die seiner Wiener Dichter-Freunde bei Samuel Fischer in Berlin verlegt oder bei Kippenberg im Leipziger Insel-Verlag. Der Dichter hatte keine Probleme mit dem Land nördlich des Mains. Zwar konnte er gelegentlich nonchalant feststellen, Berlin sei eine «große Affenstadt»⁸ oder «von Übel»⁹, aber oft genug rühmt er die lebendige Atmosphäre des Ortes und betrachtet seine Reisen in die deutsche Metropole als Höhepunkte seines geistigen Lebens. In Berlin kamen die meisten seiner Theaterstücke unter der Regie von Otto Brahm oder Max Reinhardt auf die Bühne. Der Dichter litt darunter, dass ihm das Wiener Burgtheater weitgehend verschlossen blieb. In einem Brief aus dem Jahr 1907 beklagt er sich gegenüber seinem Vater, «dass es mir in der Atmosphäre von Österreich eben gerade an jenem Maß von lebendigen (nicht bloß gedanklichen) Betätigungsmöglichkeiten fehlt, das meine Natur unbedingt braucht (welche von der Natur Grillparzers sehr verschieden sein dürfte)¹⁰ ... Natürlich ist dem gut abzuhelfen, denn ich habe glücklicherweise in einem so viel weiteren und potenterem Milieu, wie Deutschland es ist, die unbedingt notwendige Basis meiner Existenz, genau das, was ... Grillparzer niemals hatte, auch nicht energisch haben wollte und darum in so grässlicher und unsympathischer Weise verkommen musste»¹¹. Als 1918 Hofmannsthals Freund Leopold von Andrian kurzfristig die Intendanz des Burgtheaters übernommen hatte, hoffte der Autor, sich endlich als «Wiener Theaterdichter» im vornehmsten Theaterlokal Österreichs zu etablieren. «Ich fühlte mich», schreibt er in einem viel zitierten Brief an

⁶ Sechs Jahre nach Bodenhausens Tod an Alfred von Nostitz (der ebenso wie Schröder in diese Huldigung einbezogen wird), Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz, *Briefwechsel*, hrsg. von Oswald von Nostitz (Frankfurt: S. Fischer, 1965), S. 153.

⁷ Hugo von Hofmannsthal – Ottonie Gräfin Degenfeld, *Briefwechsel*, hrsg. von Marie-Therese Miller-Degenfeld und Eugene Weber (Frankfurt: S. Fischer, 1986), S. 387.

⁸ 1894 an Elsa Bruckmann-Cantacuzene, Hugo von Hofmannsthal, *Briefe I 1890-1901* (Berlin: S. Fischer, 1935), S. 124.

⁹ Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt, *Briefwechsel*, hrsg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner (Frankfurt: S. Fischer, 1954), S. 156.

¹⁰ Wahrscheinlich hatte der Vater den Dichter auf Person und Werk Grillparzers verwiesen.

¹¹ Hugo von Hofmannsthal *Briefe II 1900-1909* (Wien: Bermann-Fischer, 1937), S. 304.

Andrian, «vom 15. Lebensjahr an, als eine Art Hausdichter eines imaginären Burgtheaters.»¹² Aber erst mit dem *Jedermann* der Salzburger Festspiele gelang ihm der österreichische Durchbruch bzw. der Durchbruch auf einem internationalen Plateau.

Wir haben bisher immer von Deutschland und Österreich oder von deutschen und österreichischen Zeitgenossen gesprochen, nicht aber von Österreichern und Preußen, die in Hofmannsthal's Schema kontrastiert werden. Ist das für unsere Betrachtung dasselbe? Geht es in dem Beitrag primär um das deutsche Reich, den deutschen Nationalstaat oder nur um das *eine* Element, das als selbständiges staatliches Gebilde 1917 längst nicht mehr existierte? Hofmannsthal hat oft so viel Gutes über das deutsche Wesen, den deutschen Geist, die deutsche Kultur zu sagen, dass er da, wo er sich kritisch annähert, den engeren und widerspenstigeren Begriff Preußen wählt und damit den Namen des historischen Konkurrenten Österreichs aufruft. Darin bestärkte ihn wahrscheinlich der Einfluss von Josef Nadlers *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, deren erste beiden Bände 1912 und 1913 erschienen waren und den Dichter sehr beeindruckt hatten. Nadler suchte, den Geist der deutschen Literatur spekulativ aus dem Wesen der verschiedenen Volksstämme herzuleiten, und Hofmannsthal folgte seinen Ausführungen mit großer Anteilnahme. Der dritte Band über den bayrisch-österreichischen Raum mit seinem Literatur- und Theaterwesen, der im Jahre 1918 veröffentlicht wurde, war von größter Bedeutung für Hofmannsthal's Essays zum Projekt der Salzburger Festspiele.

Kehren wir noch einmal zurück in die Vorkriegszeit: «Ich habe Deutschland sehr lieb», schrieb er im Mai 1914, von Paris kommend, an Bodenhausen, und diese Liebe gründet nicht nur in der Freundschaft für den Adressaten, sondern ebenso in dem warmen landschaftlichen, kulturellen und sprachlichen Heimatgefühl des Dichters.¹³ Der Autor ist sich seiner kulturellen Zugehörigkeit zu Österreich deutlich bewusst, zumindest seit dem *Rosenkavalier* von 1910 und dem *Jedermann* von 1911. Josef Redlich weist ihn im Zusammenhang dieser Schöpfungen auf sein «sublimes Österreichertum»¹⁴, und Leopold von Andrian verweist ihm 1913 sei-

¹² Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian, *Briefwechsel*, hrsg. von Walter H. Perl (Frankfurt: S. Fischer, 1968), S. 288.

¹³ 22. Mai 1914, Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen, *Briefe der Freundschaft*, [hrsg. von Dora von Bodenhausen] (Berlin: Eugen Diederichs, 1954), S. 164.

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich, *Briefwechsel*, hrsg. von Helga Fußgänger (Frankfurt: S. Fischer, 1971), S. 11.

ne Resignation über österreichische Misstände und seine Sympathien gegenüber Deutschland¹⁵. In Hofmannsthals Denken sind Österreich und Deutschland zu keiner Zeit Gegensätze wie in den Vorstellungen Andrians; denn beide Begriffe treffen sich in der Idee des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, das für Hofmannsthal 1806 nicht zu Ende ging. Die übernationale österreichisch-ungarische Monarchie gilt ihm als legitimer Nachfolgestaat dieses Reiches und verkörpert dadurch gewissermaßen Deutschland, die «alte Idee deutschen Wesens» in reinerer Form als das deutsche Nachbarland¹⁶.

Mit Beginn des Krieges und der Sorge um den Bestand der Monarchie wächst Hofmannsthals Selbstverständnis als Österreicher. Die militärischen Erfolge der österreichischen Armee gegenüber Serbien blieben hinter den Erwartungen, die man in Wien und Berlin hegte, zurück. Aus Deutschland melden sich Kritiker, die die mangelhafte österreichische Kriegsvorbereitung und Kriegsplanung beanstanden. In Essays und Briefen rechtfertigt Hofmannsthal die österreichischen Leistungen. Er rühmt die Erfolge, feiert den Geist des österreichischen Volkes und fordert Verständnis für die «namenlosen Schwierigkeiten», mit denen dieses Staatswesen zu kämpfen habe. Eine Informationsreise nach Polen im Jahre 1915 überzeugt ihn, dass die österreichischen Kommandanten zwar nicht so gut auf ihr Amt als Regierende vorbereitet seien wie die deutschen Militärbehörden, aber das Land dennoch wie «gute Hausväter» verwalteten – mit Autorität, Takt und Improvisationsvermögen; denn «mehr als den Deutschen ist es uns gegeben, mit Fremden zu hausen»¹⁷.

Seine Hauptaufgabe sieht der Dichter darin, beiden, den Österreichern wie den Deutschen, die österreichische Idee nahe zu bringen, die historische Mission Österreichs als eines übernationaler Vielvölkerstaates, eines, wie er bald findet, Europa im Kleinen. Dabei scheut er vor nationalem und religiösem Pathos nicht zurück; denn eine Nation sei nach Ranke ein «Auftrag von Gott»¹⁸. In diesem Sinn kann auch die von Nationalitätenkonflikten geplagte Monarchie eine Nation heißen. – Hofmannsthals wichtigster Gewährsmann für seinen neuen Austriazismus ist Franz Grillparzer. Während Grillparzer ihm am Anfang des Jahrhunderts noch eine Dichterpersönlichkeit unter anderen, ja, wie wir gesehen haben, bisweilen eine problematische Dichtergestalt war, wird er jetzt zur großen Identifi-

¹⁵ Hofmannsthal – Andrian (Anm. 12), S. 201-205.

¹⁶ «Österreich im Spiegel seiner Dichtung», *Reden und Aufsätze II* (Anm. 1), S. 427.

¹⁷ «Unsere Militärverwaltung in Polen», *Reden und Aufsätze II*, S. 23.

¹⁸ *Reden und Aufsätze II*, S. 21.

kationsfigur erhoben. In ihm, heißt es, «treffen wir von unserem reinen österreichischen Selbst eine solche Ausprägung, dass wir über die Feinheit und Schärfe der Züge fast erschrecken»¹⁹. Es lassen sich zahlreiche persönliche, politische, literarische Beziehungen zwischen Hofmannsthal und Grillparzer aufweisen²⁰. Die Liebe zum Bestehenden, die Ehrfurcht vor der Tradition haben sich bei dem modernen Hofmannsthal ebenso erhalten wie bei seinem josephinistisch geprägten Vorgänger. Beide werden in kritischen Situationen zu konservativen Denkern. Wie Grillparzer in der Krise von 1848 das eigentliche Österreich im Lager Radetzky verkörpert fand, so lebt für Hofmannsthal 1914 der Österreich-Gedanke am reinsten in der österreichischen Armee. Keiner von beiden ist wirklich Politiker, aber sie kommentieren autoritativ das politische Geschehen ihrer Zeit. Und Hofmannsthal nennt den Vorgänger – bezeichnenderweise neben zwei anderen politischen Randfiguren, Goethe und Kleist, – einen der bedeutendsten «politischen Köpfe» in Deutschland²¹. Zugleich macht der Jüngere sich zahlreiche Kategorien zur Beschreibung österreichischen Wesens aus Grillparzers „Anthropologie“ zu eigen und übernimmt von ihm zunehmend die Ambivalenz gegenüber Deutschland – oder «Preußen», wie er jetzt häufiger sagt. Grillparzer hat versichert, er sei «froh, ein Deutscher zu sein»²². Andererseits bezeichnet er sich als «eingefleischten Österreicher», der, wie er in der Selbstbiographie versichert weder für die Welt noch für Deutschland schreibe²³. Auf seiner Deutschland-Reise kann er fragen: «Was will ich denn eigentlich hier? Was will ich im übrigen Deutschland?»²⁴. Das preußische Berlin ist ihm besonders suspekt durch «zu viel Bildung», «neudeutsche Fortschrittsphrasen»²⁵ und vornehmlich durch Hegels Dialektik, ein «System monströsen Eigendünkels», wie er befindet²⁶. Er beglückwünscht die Österreicher zu drei Eigenschaften, die sie

¹⁹ «Grillparzers politisches Vermächtnis», *Reden und Aufsätze II*, S. 405.

²⁰ Vgl. dazu Wolfgang Nehring, «Grillparzer und Hofmannsthal: Geistige Begegnung und ideologische Gemeinschaft», *Modern Austrian Literature I* 16,1 (1983), S. 1-16.

²¹ *Reden und Aufsätze II*, S. 405.

²² Tagebuch 3596 (nach der Zählung der Historisch-Kritischen Ausgabe von August Sauer und Reinhold Backmann, 1909-1948), Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke, Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, 4. Band, hrsg. von Peter Frank und Kurt Pörnbacher (München: Hanser, 1965), S. 645.

²³ Selbstbiographie, *Werke*, 4. Band, S. 162.

²⁴ Tagebuch 1508, *Werke*, 4. Band, S. 413.

²⁵ Tagebuch 4296 und öfter, Franz Grillparzer, *Tagebücher, Reiseberichte*, hrsg. von Klaus Geißler (Berlin: Verlag der Nation, 1981), S. 239.

²⁶ Tagebuch 4269, *Tagebücher, Reiseberichte*, S. 236.

«von den übrigen *gegenwärtigen* Deutschen auszeichnen ... Bescheidenheit, gesunder Menschenverstand und wahres Gefühl.»²⁷ Fast alle Charakterisierungen, die Hofmannsthal gebraucht, wenn er Österreichertum und Deutschtum oder Österreich und Preußen vergleicht, basieren auf Grillparzers Kategorien oder manifestieren eine Verwandtschaft mit dessen Beobachtungen, Gedanken und Vorurteilen.

Nach dem Krieg, als die österreichisch-ungarische Monarchie auseinander gebrochen ist, hält Hofmannsthal an seinen Ideen über Österreich fest und versichert, im Grunde sei er österreichischer als andere österreichische Dichter. «In einem gewissen Sinn», heißt es in einem Brief an S. Fischer, «bin ich vielleicht der einzige Österreicher. Schnitzler würde ich einen Wiener nennen, aber keinen Österreicher»²⁸. Keineswegs bedeutet dies aber eine rigorose Abgrenzung vom deutschen Kulturraum und der deutschen Nation. In einer Stellungnahme von 1921 lehnt er die «Fiktion einer österreichischen Literatur, einer österreichischen Musik» ab – «alles das gibt es nicht, es gibt nur eine deutsche Musik und eine deutsche Literatur, und in dieser die von Österreichern hervorgebrachten Werke»²⁹. Und die eigentliche deutsche Nation ist und bleibt für ihn das Heilige Römische Reich, aus dem Österreich seine höhere Legitimität ableitet.

Das unglückliche Ende des Ersten Weltkriegs – besonders für Österreich – sah Hofmannsthal spätestens seit dem Juni 1917 voraus. Er war nach Prag gereist, um mit tschechischen Intellektuellen vermittelnd zu reden und hatte überwiegend Kompromisslosigkeit und Ablehnung der Monarchie gefunden. Hofmannsthal erkannte, dass die Einheit der Monarchie von den Tschechen nicht länger gewünscht und unterstützt wurde und deshalb angesichts der Kriegssituation und der Kriegsziele der Alliierten nicht zu retten war. Das «tausendjährige heilige römische Reich deutscher Nation» lag, wie er an Bodenhausen schrieb, in der «Agonie»³⁰. Nach dieser Erkenntnis, überzeugt vom Scheitern seiner politischen Bemühungen, beginnt er, sich wieder mehr auf die poetische Welt seiner Dichtungen zu konzentrieren – und zwar vornehmlich auf das an die klassische Humanität Goethes anknüpfende Märchen *Die Frau ohne Schatten* und auf seine Komödie *Der Schwierige*.

²⁷ «Worin unterscheiden sich die österreichischen Dichter von den übrigen?», *Werke* (vgl. Anm. 22), 3. Band (1964), S. 809.

²⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel mit Max Rychner, mit Samuel und Hedwig Fischer, Oscar Bie und Moritz Heimann, Fischer-Almanach 87* (Frankfurt: S. Fischer, 1973), S. 137.

²⁹ «Bemerkungen», *Reden und Aufsätze II*, S. 476.

³⁰ *Briefe der Freundschaft* (Anm. 13), S. 235.

Im *Schwierigen* fällt auf, dass die Kategorien des Schemas «Preuße und Österreicher» sich unmittelbar in den Charakteren des Lustspiels spiegeln. Man kann das Wesen der Figuren mit Begriffen des Schemas beschreiben, manchmal so treffend, als seien die Gestalten aus dem Schema abgeleitet. Der Baron Neuhoff, obwohl er aus Holstein stammen soll, ist der Preuße, der fremd und verständnislos in die Wiener Aristokratie hineinschneit, der mit wortreicher Dialektik (und Falschheit) die österreichische Gesellschaft erobern will. «Selbstgerecht, anmaßend, schulmeisterlich», «scheinbar männlich», drängt er sich den anderen auf oder trachtet sich mit «harter Übertreibung» seiner angenommenen Freundlichkeit anzubiedern, einzuschmeicheln, ohne sich dabei wirklich in diejenigen, die er gewinnen will, «hineinzudenken». Die Sympathie der Leser oder Zuschauer gehört Hans-Karl Grafen Bühl, und Helene Altenwyl, also den Österreichern, die große Reden ablehnen, die auf «Schicklichkeit» bestehen, auf Takt und Artigkeit, wie es im Lustspiel heißt. Hans-Karl mag österreichisch «scheinbar unmündig» agieren, Dinge meist «im Unklaren» lassen und «Krisen» «ausweichen», aber er bewegt sich mit Leichtigkeit «im Sozialen» und verzichtet auf den Ruf von «Tugend» und «Tüchtigkeit» zugunsten von Bescheidenheit und «Menschlichkeit».

Hätte das semi-politische Schema, die durch den Krieg hervorgerufene oder verstärkte Unschlüssigkeit Hofmannsthal gegenüber Deutschland, auf die Durchführung des Komödienplans eingewirkt? Dies ist keineswegs unwahrscheinlich oder unmöglich. Die Entstehungsgeschichte des *Schwierigen* zeigt, dass der Gegensatz zwischen der alt-österreichischen Aristokratie und dem aufdringlichen Preußentum erst 1917 in den Komödienstoff hineingekommen ist – eben in dem Jahr des Schemas «Preuße und Österreicher»³¹. Ursprünglich war das Lustspiel als eine Satire auf die österreichische Gesellschaft angelegt, und der Baron Neuhoff war kein Neuhoff «aus irgendeiner Ostseeprovinz», sondern ein österreichischer Herr von Moltzio, Politiker, Schwätzer, Herrenhausmitglied, der mit Hans-Karl kontrastiert wurde. Zu dem Namen Neuhoff mag Hofmannsthal wiederum durch Grillparzer inspiriert worden sein, der in seinem Kindheits-Tagbuch über die Trivialität des Namens Baron Neuhof reflektiert³². – Dennoch scheint mir die Erklärung, dass der Dichter sich primär

³¹ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe*, Band XII, *Dramen 10*, hrsg. von Martin Stern in Zusammenarbeit mit Ingeborg Haase (Frankfurt: S. Fischer, 1993), S. 156-158.

³² Tagebuch 1215, *Tagebücher, Reiseberichte* (Anm. 25), S. 87. Eine andere, wenig plausible Erklärung des Namens wird von den Herausgebern der Kritischen Ausgabe erwogen, S. 159.

mit dem Gegensatz Preußen – Österreich beschäftigt und die Ergebnisse seiner Erkenntnis in der Folge für die Komödie genutzt hätte, nicht plausibel! Viel wahrscheinlicher ist das Umgekehrte: Hofmannsthal hatte erkannt, dass er in seinem Lustspiel einen typischeren und wirksameren Gegenspieler zu Hans Karl brauchte als den Herrn von Moltzio. Dieser sollte jetzt ein Fremder, ein «Preuße» sein. Um den Kontrast zwischen der österreichischen und der preußischen Aristokratie zugleich funktional und poetisch glaubhaft zu gestalten, musste Hofmannsthal sich über die verschiedenen Eigenschaften und Charakterzüge der beiden Seiten dichterisch klar werden. Dies erklärt die schematische Simplizität und einseitige Bewertung seiner Ausführungen. Aus der für das Lustspiel erforderlichen Gegenüberstellung mit der negativen Konnotation des Preußentums erwuchs das Schema, das als Zeitzeugnis im Jahre 1917 eher deplaciert erscheint. Hofmannsthal hat keine psychosozialen Studien getrieben, sondern er hat, unter Benutzung Grillparzerscher Kritik und Grillparzerschen Vorurteile, einen poetisch einfachen Kontrast entworfen, den er dann am Ende des Jahres, ergänzt, variiert und ins Allgemeine gesteigert, der Vossischen Zeitung zur Veröffentlichung überließ. Hofmannsthal hatte mehrfach in dieser Zeitung veröffentlicht, wurde wahrscheinlich zu einem Beitrag für die Weihnachtsnummer eingeladen und gab, was er hatte oder leicht herstellen konnte. Meines Erachtens ist das Schema mit seinen scheinbaren Schwächen am ehesten ein Nebenprodukt der Arbeit am *Schwierigen*.

Marina Bressan
(Trieste)

*La letteratura in "Ver Sacrum"**

Nel dicembre del 1893 sulla "Neue Revue, Wiener Literatur-Zeitung" Hugo von Hofmannstahl aveva ricordato che «la pittura, linguaggio magico che con macchie di colore in luogo di parole, trasmetteva una visione interiore del mondo enigmatico, irreal e meraviglioso, aveva qualcosa in comune con il pensare, il sognare e il poetare». Il richiamo ad un'arte che doveva svelare i segreti dell'anima caratterizzava il clima viennese di allora, il cui istrione si chiamava Hermann Bahr. Ma non solo esponenti della *Nervenkunst* si qualificarono come autori di saggi in "Ver Sacrum". Le pagine della rivista, fedele alla sua apertura internazionale, ospitarono contributi scritti da naturalisti, da simbolisti, da impressionisti, da tutti quei poeti e letterati che, credendo alla *Wortkunst*, all'arte della parola, la vedevano realizzata in "Ver Sacrum", nella fusione armoniosa di tutte le arti, dove il contenuto del testo non veniva illustrato banalmente dall'artista, ma colto nelle sue «vibrazioni», tradotte dal disegno «in intense allegorie di linee e colori». Una «compagnia composita» di poeti e scrittori di età e generazioni diverse, che costituiva un'unità, secondo le linee programmatiche espresse nei contributi iniziali di Max Burckhard.

L'accento a Roma, città eterna delle arti e dell'arte, il significato di "Secessione" in senso estetico, quale urbanizzazione di un territorio attraverso l'irrompere di energie artistiche pur nel rispetto della tradizione, la concezione che l'uomo nuovo nato con "Ver Sacrum", emigrasse per fondare colonie con il compito di *Vermittler*, mediatore di diverse realtà e di messia della "nuova arte" erano i motivi fondamentali. Ma emigrare non significava affatto rompere con la tradizione, anzi. Apparteneva alla

* Le presenti note sono parte integrante di un saggio molto più articolato e ricco di testimonianze letterarie pubblicato in *Ver Sacrum. La rivista d'arte della Secessione Viennese 1898-1903* di Marina Bressan, Marino De Grassi, con traduzioni dal tedesco e apparati critici di Marina Bressan, Editoriale Generali – Edizioni della Laguna, 2003.

cultura mitteleuropea, soprattutto alla viennese, lasciare la violenza e le violente metamorfosi agli strati bassi e “reali” del divenire storico, e contrastarla come categoria culturale, utilizzando lo strumento tipico della propria sensibilità analitica: la mediazione, quel «minimo passaggio» («der kleinste Übergang») con cui Adorno – come sostiene Quirino Principe¹ – caratterizza l’arte di Alban Berg. La mediazione suprema, supremamente viennese e freudiana, era quella in cui il pensiero e l’essere, “der Mensch” e “das Ding”, si incontravano senza scontrarsi e senza ferirsi, attenuando il dolore in triste malinconia (“*Malinholie*”) e l’odio in amarezza: era “*der Traum*” il sogno. Si compiva la triade hofmannsthaliana «Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum».

Dunque non era una *Secessio plebis* quella perseguita dalla nuova schiera di artisti. Per i Secessionisti l’anziano Rudolf von Alt, presidente onorario dell’Associazione e il sessantasettenne Ferdinand von Saar in ambito letterario erano indiscusse autorità. Non fu quindi un caso che il primo ritratto delineato con affetto e profonda stima da Ludwig Hevesi e pubblicato sul primo numero venisse dedicato all’ottantaseienne pittore e che la redazione si rivolgesse al poeta ancora prima della pubblicazione della rivista, alla cui penna venivano affidate poesie per i giubilei imperiali, in cui i valori della “Bildung” morale e intellettuale non potevano che scaturire dall’amore per la patria austriaca, comprensiva madre dei popoli.

Sul numero 7 del 1898 Saar scrisse la splendida poesia *Ver Sacrum* dedicandola alla rivista.

Il tutto rinasce nuovamente
alla primavera.
Del pallido oro
delle primule si adorna la campagna;
risplende il biancospino
brilla il pesco di rosa fiorito
e nel bosco che si ammantava di verde
canta il tordo.

Ma nei giardini incantati
avvolti di misteriosa quiete
l’arte fiorisce.

¹ Quirino Principe, *La bellezza enigma*, in *Ver Sacrum. La rivista d’arte della Secessione Viennese 1898-1903* di Marina Bressan, Marino De Grassi, edizione pubblicata in occasione della mostra *Ver Sacrum. La rivista d’arte della Secessione Viennese*, tenutasi a Milano (Biblioteca Braindense) Roma (Biblioteca Angelica), Trieste (Teatro Verdi), Gorizia (È storia), Bologna (Arte Libro. Festival del libro d’arte), 4. Ristampa, 2007

Là, nell'eterna luce del sole
sopra la cima non sfiorata dall'ombra
profumo penetrante esalano
di iridata trasparenza splendono
gli ampi calici dei gigli e dei tulipani.
Blu come acciaio e rosse come fiamma
con ampi voli, farfalle,
li circondano;
sul prato color smeraldo
gravati dal piumaggio argentato,
incedono bianchi pavoni.
Come in sogno,
le membra rilucenti di delicata maestosità,
cinto il capo di una corona di stelle di fiori
avanza una coppia.
Teneramente allacciati
si incamminano lungo i sentieri tortuosi
che in alto li portano
fino al semicerchio di colonne d'agata
che all'azzurro del cielo s'innalza.
Brillano rubini, zaffiri e opali
dei dorati capitelli
e dei piedistalli color dell'oro.
Lassù, dopo cento scalini
su un terrazzo ampiamente curvato
troneggia la sfinge.
Con il petto di marmo
e il sinuoso corpo leonino
d'ardore palpitante in ogni sua fibra
sul trono siede
gli occhi scrutando l'infinito
oltre l'abisso enigmatico della bellezza.

La poesia si richiamava per spirito e obiettivi alla rivista. Forse nella composizione von Saar fu influenzato dalle illustrazioni di Kolo Moser, di Maximilian Lenz e in particolare dal *Frühlingstreiben* di Gustav Klimt presente nel primo numero. «Compagno continuamente scene», osserva Jost Hermand – «in cui un uomo e una donna si incontrano e vanno incontro con arcadica semplicità all'incipiente primavera [...] Circondati da gemme e da fiori le delicate creature sembrano dissolversi nella pioggia floreale e scomparire nel sacro laghetto su cui superbi cigni disegnano dei cerchi che sconfinano l'uno nell'altro».

La poesia consta di tre parti. All'immagine iniziale della primavera segue quella dei giardini incantati dell'arte, dove il colore trova la sua apoteosi: la natura infatti viene innalzata ad arte e si trasforma nell'arte nuova, esaltata dalla stessa rivista. Nel mondo esoterico della coppia, teneramente abbracciata quasi a confondersi, la sfinge scruta l'infinito.

Simile a Rilke, anche von Saar mirava, attraverso una scelta oculata di aggettivi ed avverbi che precedono il soggetto, a trasmettere emozioni, attraverso un mondo isolato tipico dello Jugendstil, dall'atmosfera pregna di sensazioni e talvolta misteriosa.

Analoghi toni nella poesia *Malve* (13/1901): «Ve ne state lì immobili / sembra che vogliate parlarmi, rivelarmi la fonte primigenia delle cose», la risposta è tacita ad una domanda senza risposta. Il linguaggio va ben oltre a quello usato dagli uomini nella quotidianità, ma la comunicazione è possibile. Nel silenzio emerge il suono della gravitazione del cuore e «parole come fiori nascono» secondo l'indicazione di Hölderlin.

Ma l'atteggiamento del "*Berufene*", del vocato, non era espressione di arroganza nei confronti di quelli che non gli erano pari. All'arte veniva attribuita una funzione sacrale, che andava ben oltre la quotidianità. L'arte in virtù della sua affermata autonomia consentiva di guardare alla quotidianità, alla natura, ad un mondo continuamente in evoluzione per opera degli stessi uomini.

In questo senso il von Saar delle due poesie sopra citate poteva essere accostato ad Hofmannstahl e Rilke, che, affini agli *Stilkünstler*, credevano alla bellezza della lingua, alla stretta connessione tra bella parola e immagine, alla trasformazione di ogni pagina in un'opera artistica. Dunque non era cambiato il contenuto, ma il modo di vedere la realtà. Saar non rinnegava il ritratto del mondo di vinti, solitari sconfitti dalla vita, come i protagonisti della novella *Die Steinklopfer* (Spaccapietre) del 1874, e si ripresentava con la poesia *Der Ziegelschlag* (Lo spaccamattoni) (3/1899).

La sua dignità morale lo distinguerà fino alla fine e con struggente fermezza combatterà i parvenus e i vacui scrittori engagés, autori di pamphlets e opuscoli politici. Il suo credo nell'umanesimo goethiano risalta nella poesia *Zur Enthüllung des Goethe-Denkmal in Wien* (In occasione dello scoprimento del monumento dedicato a Goethe, 24/1900). La venerazione per il sommo poeta, verso il quale provava una «wahre Goethespität» (H. von Hofmannstahl, 1899) e cui si era rivolto in un momento di crisi, allorché si trovava in «jener stillen Dunkelheit, welche wie Goethe sagt, die Grundbestimmung des Schaffens ist» (in quella oscurità, che, come afferma Goe-

the, determina l'atto della creazione)², sarà la forza che lo spingerà a combattere il "Deutschtum" culturale degli anni a venire. Forse può essere insensato chiedere alla poesia di Saar più di quanto potesse esprimere. Ma a ragione Max Morold in un articolo del 1899 lamentava che Saar era ancora troppo poco noto. Per lui il poeta era il "Berufene" il chiamato, colui che aveva da svolgere un compito particolare. Era stato in effetti lo stesso Saar ad affermare ai giovani poeti: «Sono il passaggio per arrivare a voi, sono il transito dai vecchi ai giovani»³.

La consapevolezza di vivere il passaggio da un secolo all'altro traspare sia nelle composizioni poetiche sia nei saggi che esaminano il passato e con occhio critico guardano al futuro. Il leitmotiv è l'arte moderna, intendendo come tale l'arte che si basa sulla verità soggettiva, sull'interiorizzazione delle cose. Lo "sguardo interiore" rilkiano, ossia il guardare come in uno specchio che riflette l'immagine incorporea della "Ding", il passare da una situazione privilegiata dal visibile all'invisibile. L'ambientazione in una smorzatura delle cose sensibili – il giardino quando annotta, l'illanguidire dei fiori, il filtrare del silenzio – come nella poesia *Lehnen im Abendgarten beide* – preannuncia gli elementi che porteranno il poeta verso il mistero dell'invisibile, verso l'esorcizzazione dei dati del reale. Ogni esperienza è volta in lui alla realizzazione artistica, alla concezione sacrale dell'arte che i tempi nuovi condannano invece all'utilitarismo.

Affini alle annotazioni sul *Diario Fiorentino* della primavera del 1898, i saggi affrontano il tema del significato dell'arte («L'arte è un cammino verso la libertà», «L'arte è il mezzo dell'unico, del solitario per realizzare se stesso» scrive Rilke nel *Diario*); dell'atto artistico: «Ogni atto artistico significa una liberazione, e possedere una cultura non significa altro che essere liberati. Così l'arte è per l'artista la via verso la cultura. La sua arte però, e solamente per lui» (*Diario Fiorentino*) e del significato dell'opera d'arte per l'artista: «Per l'artista tutte le opere sono solo passato e hanno per lui soltanto il valore di care esperienze: un semplice valore affettivo. È perciò pure possibile che colui che crea non sopporti in un'opera qualcosa di superato [...] Il risultato è semplicemente la chiarezza crescente della sua vita che mi ostino a chiamare così: la via verso se stesso» (*Diario Fiorentino*)⁴.

² Lettera di Ferdinand von Saar a Marie von Ebner-Eschenbach del 9.11.1869, in Max Morold, *Ferdinand von Saar*, in Gotthart Wunberg, *Das junge Wien*, Tübingen 1976

³ Max Morold, *Ferdinand von Saar*, op. cit., p. 1017

⁴ Rainer Maria Rilke, *Über die Kunst* (Arte I), in "Ver Sacrum" 11/1898, p. 22-23; *Über die Kunst* (Arte II), in "Ver Sacrum" 1/1899, p. 10-12; *Über die Kunst* (Arte III), in "Ver Sacrum" 5/1899, p. 23-24

Rilke è convinto che «l'essenza della bellezza non risiede nell'operare ma nell'essere»; se l'arte troverà significato nella sua stessa «efficacia», non si parlerà più di bellezza «ma di gusto», «non di Dio ma di preghiera». Sulle cose esteriori Rilke non si ferma, ma dice: «Mi diventa sempre più chiaro che non parlo affatto delle cose, ma di ciò che attraverso loro sono diventato». Nel guardare fuori di sé, vede ciò che porta in sé latente nella propria anima.

Rilke, che già allora bandiva ogni provincialismo, sarebbe diventato il poeta più compiutamente europeo, o meglio «europea, nell'intima sostanza, tutta la sua produzione poetica, che seppe assorbire e rifondere in nuova, personalissima sintesi i valori più genuini e vitali non solo della poesia, ma anche della pittura e scultura europea della sua età»⁵.

Il voler capire il senso profondo della pittura come forma di espressione, di indagare a fondo i fenomeni artistici si accompagna a quella di intendere la figura del poeta, di interpretare la natura dell'intimo, secondo il binomio poeta-natura e artista-natura.

La linea segreta è rivelatrice dell'armonizzarsi con la natura grande e senza tempo, maestosa e terribile, come quella linea che «disegna il dorso della bestia contro il cielo» della mucca del quadro di Segantini, una linea «che non è immobile, ma trema e vibra come una corda sonora, sfiorata dalla pura luce di quell'alto e solitario mondo alpestre»⁶. Di questo è capace l'artista che è «*einig*», tutt'uno con Dio, che può incontrarsi con la natura, come Michelangelo, «l'uomo che ascoltava le pietre».

Poeti o pittori, architetti o compositori, gli artisti sono grandi solitari.

Lo stesso concetto espresso nel saggio *Sull'arte III*, verrà ripreso in *Worpswede*: «volgendosi alla natura preferiscono l'eterno all'effimero [...] poiché non possono indurre la natura a comunicare, scorgono il loro compito nel comprendere la natura per inserirsi in una qualsiasi delle sue grandi connessioni. E con questi solitari individui tutta l'umanità si accosta alla natura [...]»⁷.

A Rilke interessa scrutare i significati più riposti, spiare forme, colori, superfici, atmosfere, luci, gesti, per ravvisare l'essenzialità dell'oggetto. Essere amico e confidente delle cose, capire i loro rapporti con l'essere e la verità, l'artista deve proiettarsi verso l'enigma. Mentre il saggio è portato a risolvere gli enigmi, l'artista è spinto nel suo compito ad amare l'enigma. Questo era il suggerimento di Maeterlinck accolto dal poeta praghese.

⁵ Ladislao Mittner, *Rilke, Ausgewählte Gedichte*, introduzione e commento, Miano 1961

⁶ Rainer Maria Rilke, *Worpswede*, Bielefeld und Leipzig, 1905, p. 4

⁷ Rainer Maria Rilke, op. cit., p. 6



Fig. V. S.
1895.
Kritz Meiser
OM.



Fig. V. S.
1895.
Kritz Meiser
OM.

VORFRÜHLING.

■ DIE SCHWARZE HERZOGIN. ■
Du bist der schweigsamste von meinen Knaben.
Ich schenkte dir ein Silbersaitenspiel . . .

■ DER PAGE. ■
Wenn doch die Herzen keine Hände haben!

■ DIE SCHWARZE HERZOGIN. ■
Du träumst zu viel.

■ DER PAGE. ■
Ich weiss nicht: ist das Träumen?
Seht, wenn im Abend jener Glanz begann,
so glaube ich, die rothe Sonne sann
den ganzen Tag, wie man aus Berg und Bäumen
ein nie gewesnes Wunder weben kann.

■ DIE SCHWARZE HERZOGIN. ■
Und sinnst es selbst den ganzen Tag entlang. (Pause.)
Fühlst Du Dich krank?

■ DER PAGE. ■
Ich war es oft als Kind.
Doch weiss ich, dass mich meine Fieber freuten:
in ihnen lernte ich die Dinge deuten,
noch eh ich wusste, was die Dinge sind.

■ DIE SCHWARZE HERZOGIN. ■
So sieht aus allem Dir ein zweiter Sinn,
ein stilleres Geständnis, das darin
Dein Auge liest?

In contrapposizione con Rilke, molto vicino alle posizioni di Morold del saggio *Wahrheit und Schönheit in der modernen Malerei* (*Verità e bellezza nella pittura moderna* 10/1898) sono le affermazioni del critico teatrale Gustav Gugitz, che si premura di valorizzare la funzione delle nuove forme d'arte e di considerare il loro significato sociale:

La Verità è il principio su cui si basa la pittura moderna, ma non quella esteriore dei naturalisti e dei veristi, ma quella interiore, la verità soggettiva [...] La parola “bello” disorienta [...] Noi vediamo e dall'apparenza le cose [*Dinge*] si rivelano a noi ed entrano a far parte di noi. Diventiamo noi stessi *Dinge*. È un'esperienza mistica che si rinnova ogni giorno.

Se Rilke insiste sull'essenzialità dell'opera d'arte insita nel suo stesso essere, Gugitz intende invece legittimare il manifesto dal punto di vista estetico per la sua stessa funzione, adducendo che

è diventato un prodotto sociale di proprietà pubblica e come tale agisce. L'arte dei manifesti costringe le persone, sempre più frettolose, a fermarsi, a ricordare le loro necessità, di cui sono invece diventate schiave. Ciò può farlo solo l'artista. Può infatti richiamare le cose non solo per il loro significato, ma anche per i loro effetti e proporle in veste colorata [...] Non la loro naturalezza seduce infatti chi le guarda, bensì come l'artista le ha interpretate, perché, come dice Goethe, l'oggetto viene trasfigurato dall'artista che ne evidenzia l'elemento di interesse [...] Da qui anche la funzione culturale del manifesto. L'esigenza artistica e il suo valore intrinseco sono gli obiettivi cui deve tendere l'artista. Ma deve anche ricordarsi che le cose hanno sempre lo stesso valore dettato dalla necessità e che l'arte deve essere in grado di trasmetterlo.⁸

“Ver Sacrum”, come il bianco edificio della Secession, era la palestra in cui riflettere, discutere, lottare per appropriarsi dell'arte del proprio tempo.

Sollecitati da Hermann Bahr, consigliere letterario della rivista, pubblicarono Hugo von Hofmannsthal che nel 1896 aveva sostenuto non esserci una via diretta dalla poesia alla vita e viceversa, Felix Doermann, Richard Schaukal ...

Istrione del Café Griensteidl, Bahr, furbesco importatore di merce straniera che capitalizzava in proprio, animava il gruppo degli Jung-Wiener, rampolli della Vienna bene che avevano molto tempo a disposizione, mezzi materiali e la voglia di diventare “celebri”. L'unico campo possibile per potersi affermare era l'arte. Favorito dalla condizione psicologica estetizzante e introversa, che nel feuilletonista aveva trovato il suo interprete, Bahr aveva introdotto un nuovo concetto di verità: «Nerven, Nerven – Kostüm», sapendo benissimo che i poeti avevano bisogno di «entrare fiduciosamente nello spazio dei nervi, con coraggio verso l'arrendevole sponda,

⁸ Gustav Gugitz, *Das Plakat*, in “Ver Sacrum”, 11/1898, p. 13-14

e ondeggiando sprofondare nella sfera del sogno divino e beato, dove non importa più nulla della verità, ma solo la bellezza», così come aveva affermato in *Verità, verità*. La poesia doveva diventare immediata espressione dell'inconscio, dell'irrazionale, la profondità essere nascosta nella superficie; i nervi registravano i segnali e gli stimoli dell'esterno che si trasformavano in sensazioni nella psiche dell'artista. Un linguaggio di «colori e suoni». Non fu dunque un caso che Bahr diventasse araldo della Secessione. Le vicissitudini di quest'uomo all'interno della Secessione sono note: all'iniziale euforia seguì il rammarico di veder fallire, a causa dell'atteggiamento poco risoluto degli artisti figurativi, parte degli obiettivi, un rammarico espresso nella lettera di commiato pubblicata sul numero 14 (luglio) del 1901.

La sua decisione di lasciare il movimento era maturata nell'arco di pochi mesi, se si considera che nella lettera del 20 febbraio 1901, conservata nell'Archivio della Secessione, ancora offriva alla redazione i suoi servizi nel caso che a quest'ultima dovesse servire «un combattente ancora giovane spavaldo»⁹. Di diversa tempra era il suo pupillo, Hugo von Hofmannsthal, presente nella rivista con due liriche, ma già avviato verso la crisi della rivincita del moralista sull'esteta che scoppierà all'improvviso con *Ein Brief* nel 1901. La partecipazione della Jung-Wien in "Ver Sacrum" fu limitata. Seppur aderenti al movimento non pubblicarono sulla rivista Arthur Schnitzler e Richard Beer-Hofmann, per non parlare di Karl Kraus che dopo una brillante e mordace satira sul movimento fondato da Bahr si era allontanato definitivamente. Continuerà nella veste di esponente letterario di manifestanti quali Adolf Loos che diventerà tale dopo una fase iniziale di adesione ai principi della Secessione – e Schönberg che combatteranno contro lo spirito decorativo della loro epoca, inteso come ornamento, menzogna, enfasi. L'accusa di superficialità era dilagante, quando proprio la "superficie" salvava dalla "profondità" fatta di abissi e vortici – come per Hofmannsthal – oppure la "profondità" occupava la "superficie" – come per Peter Altenberg. Fanatico collezionista di cartoline, Altenberg tenta nella descrizione del quadro di Fjaestad *Nel bosco dopo la pioggia* di mantenere e conservare le impressioni visive attraverso la parola.

Guarda, il bosco si è preso una bella sbornia di umidità, è grondante e puzza di muffa per aver esagerato! La terra brunastra si è scomposta in macchie fangose e tra i grossi rami sale il vapore.

Il bosco ha bevuto a dismisura, a sorsi spaventosi come un assetato prima di morire. Ora è fiacco, immalinconito, inebetito, mentre la

⁹ Archivio della Secessione, Hermann Bahr, 20.2.1901: 101

terra si infradicia presso i dirupi, slitta verso il basso, si scioglie in fanghiglia e scorre via.

Fjaestad ha osservato l'ubriacatura del bosco, l'orgia della grandiosa creatura e l'ha riprodotta nel quadro per coloro che attraversano un bosco intriso d'acqua senza badare alla bellezza opaca che emana. Pioggia-bosco-ubriacatura!¹⁰

Il testo di Altenberg, come altri della rivista ci insegna che attraverso il quadro si può giungere alla parola e che la parola ci insegna a "imparare a vedere". Si tratta sempre di vibrazioni, sussurri, lontani da quelle categorie "pratiche" del pensiero filosofico: etica, economia, politica e idea di progresso. «Wir sind aus solchem Zeug, wie das zu Träumen», noi, viventi in carne e sangue e respiro, usciamo dalla stessa essenza o radice da cui nascono i sogni, recitano versi delle *Terzinen* hofmannsthaliane. Proprio ciò che nella vita e nel sogno è di più intimo e segreto questo si apre al vibrare e al fremere, anelando alla bellezza come obiettivo supremo, al di sopra del Bene, del benessere, della giustizia, della stessa verità. Anzi, meglio: la bellezza è la verità per eccellenza, la giustizia senza ombre, il Bene incorrotto. Quella femminilità intesa a Vienna come legame tra bellezza e intelligenza, energia morale e dominio sulla sfera dell'azione, rappresentata da Alma Mahler, Lou Andrea Salomé, è presente anche in "Ver Sacrum" con scrittrici impegnate come Berta Szeps-Zuckermandl o Marie Herzfeld, altre come Alice Gurschner che si faceva chiamare Paul Althof, o poetesse come Ilse Mautner e Adele Wolf e ancora traduttrici come Marie Lang che aveva fatto conoscere al pubblico austriaco il mondo interiore del belga Maurice Maeterlinck.

Di grande apertura e di forte impegno sociale Berta Szeps-Zuckermandl pubblica sulla rivista due significativi saggi che riguardano le idee, «gli alti interessi morali e sociali al cui servizio lei aveva posto il suo ricco patrimonio di conoscenze sostenuto da una ferrea e morale volontà» (L. Hevesi nella prefazione al libro della Zuckermandl *Zeitkunst Wien 1901-1907*, Vienna, 1908). Nel primo *Wiener Geschmacklosigkeit*, pubblicato sul nr.2 del 1898 la scrittrice indirizza una aspra critica ai viennesi privi di senso estetico: la mancanza di gusto si riflette sia nella banalità degli interni sia nell'abbigliamento femminile. Profondamente legata alla sua città, auspica la fine del perbenismo, sinonimo di ristrettezza culturale, e l'inizio di un'epoca sostenuta da valori, da profonda moralità in cui Vienna avrebbe potuto esprimere il meglio di sé.

¹⁰ Peter Altenberg, *Katalog XII. Ausstellung*, in "Ver Sacrum" 2/1902, p. 32

La nostra città è bella, incantevole la natura, leggiadre le donne che passeggiano per le sue vie. Un sensibilità facilmente eccitabile, un sentire passionale, una consenziente manovrabilità sono le caratteristiche del viennese. Premesso dunque che esistono bellezza e grazia e i sentimenti da loro ispirati e di cui i viennesi si nutrono, si potrebbe pensare che ne scaturisca qualcosa di magnifico e di esaltante [...] E invece no: nonostante le bellezze naturali, nonostante le capacità e il talento, Vienna ha perso il senso estetico. Berlino l'ha superata [...] Non basta il talento se quest'ultimo non è radicato in un solido substrato. Il viennese è incline alla superficialità, si compiace della sola apparenza; bisogna inculcargli con la forza i concetti di serietà e di interiorità, perché li rifiuta. Lo si può tuttavia facilmente indirizzare se lo si tratta con rispetto e correttezza, se lo si vuole educare con amore. Mancano purtroppo i maestri. Dateci un maestro e in breve la città si trasformerà in una città votata all'arte.

[...] La maggior parte dei nostri architetti si avvale di artifizi per decorare i palazzi. Una casa, invece, deve essere anche esternamente discreta, pur imponendosi con il suo stile. Banali come l'esterno sono anche gli interni [...] È diverso per un uomo fattosi da sé – rispetto ad un castellano o ad una collezionista – trasformare il salone del suo appartamento in affitto in un negozio da rigattiere per soddisfare il suo "bisogno" d'arte. Compito dei musei sarebbe quello infatti di riordinare didatticamente le collezioni delle diverse epoche e di presentare le novità in campo artistico e in quello delle arti applicate.

[...] Siamo borghesucci che disprezzano tutto ciò che proviene dall'esterno, che deridono le nuove espressioni, che provano un istintivo rifiuto per il bello e che sentono come unica esigenza il dover distinguersi solo minimamente dal vicino. Distruggere questo perbenismo è compito di coloro che per posizione, autorità e potere economico emergono dalla massa.

[...] Vienna deve riappropriarsi dell'arte [...] Sta a noi, basta che lo vogliamo.

Di Ilse Mautner una struggente poesia dal titolo *Frauen* (Donne): è l'attesa di qualcosa che non si conosce. Le donne aspettano, la loro nostalgia ripercorre luoghi lontanissimi. La struggente atmosfera è messa in risalto dalla cornice del pittore e acquafortista Rudolf Jettmar, membro onorario dei Wiener Philharmoniker che accompagnarono alla sepoltura Gustav Klimt suonando il *Larghetto* dal Quartetto per archi in Si bemolle maggiore K. 589.

Donne

La notte è deserta
le case
spente e silenziose.

Appoggiate al davanzale
immobili, alcune donne
bisbigliano nel buio della notte.

Aspettano e bisbigliano
per tutta la notte
senza muoversi.

La loro nostalgia raggiunge
lontananze impensabili
spingendosi fino all'infinito.

Ogni carro
che avanza con rumore
può nascondere il segno.

Ogni ombra che avanza
può essere il tanto atteso.

Appoggiate al davanzale le donne
rimangono la notte intera
e aspettano.



Imponente si staglia la figura di Ricarda Huch, l'autrice tedesca dalla forte personalità, dalla fervida passione per l'intelligenza, e dalla grande apertura, che con i suoi contributi di critica d'arte si contrappone alle affermazioni di Adolf Bartels, secondo il quale «confacente ai tempi "è solo" ciò che è nazionale e nuovo». Nulla faceva ancora presagire che la sua *Deutsche Dichtung der Gegenwart* – dal 1902 *Geschichte der deutschen Literatur* – sarebbe diventata la bibbia di ogni forma di nazionalismo e razzismo. Proprio ciò che gli Secessionisti viennesi aborrissero: il loro fine era quello di assumere una fisionomia locale provocatoria, *essere europei*.

L'apertura all'internazionalità, cardine del programma della rivista, si rivela sia attraverso la presenza di poeti quali l'inglese Algernon Charles Swinburne, il boemo Tluchoř, il ceco Vrchlicky, il belga Maurice Maeterlinck, il norvegese Hamsun, sia con le diverse tendenze del tempo. Così accanto a poesie di Detlev von Liliencron e di Richard Dehmel troviamo «una commedia esistenziale comica» del polacco Paul Scheerbart, anticipatrice dell'odierna Science-fiction-story o la satira letteraria di Arno Holz dell'"assaggio" dell'opera *Die Blechschmiede – Oder Dichter, Tod und Teufel. Neue Fragmente* (I Lattonieri, ovvero il poeta, la morte e il diavolo. Nuovi frammenti) pubblicata l'anno seguente sulla rivista "Die Insel".

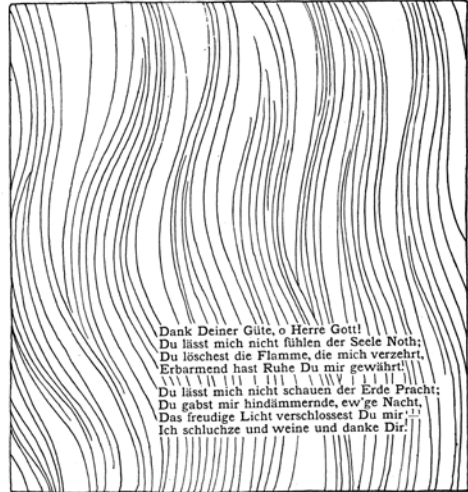
Per la pubblicazione di questa satira letteraria, le cui vittime oltre al sommo Goethe sono Hermann Bahr, Gerhard Hauptmann e in cui lo stesso poeta si mette in gioco, Wilhelm List aveva scritto il 4 luglio 1900 una lettera a Kolo Moser. «Ti invito a prendere una decisione [...] potrebbe essere un numero della rivista esclusivamente letterario». Uno scambio epistolare seguiva l'anno seguente, relativo alle definitive modalità di pubblicazione e alla preoccupazione che il motivo ornamentale a destra e a sinistra non potesse produrre l'effetto sperato. Ma alla vista dell'"ornamento tipografico" eseguito da Kolo Moser, il poeta porse le sue scuse. E a ragione. Con quella realizzazione Moser rinunciava alla separazione tra testo e presentazione artistica a favore dell'unità armonica dell'intera pagina, nella quale tutti gli elementi si equivalevano.

Se da un lato lo sperimentalismo interessava il piano letterario, non da meno era quello artistico. Infatti ogni contributo letterario era particolarmente rilevante nel contesto artistico perché offriva l'occasione per trattare sul come ottenere la migliore sintonia tra il contenuto lirico e la sua presentazione artistica. Il confronto tra le illustrazioni delle liriche di Arno Holz, eseguite da diversi artisti tra cui Adolf Böhm, Alfred Roller e Kolo Moser (11/1898) e la presentazione artistica dei *Nuovi Frammenti dei Lattonieri* (18 e 19/1901) rivela per l'appunto lo sviluppo sulle possibilità figurative.

Nel 1899 il poeta, artista e musicista Ernst Stöhr aveva realizzato un “Gesamtkunstwerk”, accompagnando le proprie liriche con delle “vibrazioni” parallele al contenuto che riempivano l’intera pagina, mentre sulle pagine a fronte spiccavano disegni figurali. La copertina ideata dall’artista rappresenta la terra che sale verso il cielo; nelle diciassette poesie Stöhr affronta la creazione del mondo e l’esistenza terrena (1-8); quindi la lotta tra vita e morte (9-16) infine la rinuncia (16-17).



Ⓜ



Ⓜ

VI

Grazie per la Tua bontà, o Signore Iddio!
 Non permettere che senta il travaglio dell’anima;
 Spegni la fiamma che mi consuma.
 hai avuto compassione di me e mi hai concesso la pace!

Non acconsentire che guardi la magnificenza del mondo;
 Mi concedesti l’eterna notte che ogni giorno scende ad avvolgermi,
 la luce gioiosa me l’hai occultata
 singhiozzo e piango e Ti ringrazio!

Si concretizzava la teoria artistica di Wilhelm Schölermann sul decoro del libro.

«Sono riconoscente all'artista» – affermava nel saggio – «se è in grado di far emergere le sensazioni oscure, espressione della profonda vita dell'inconscio mondo emotivo, che si provano quando si legge un'opera letteraria, di renderle consapevoli con i suoi mezzi artistici e di riflettere nel disegno le vibrazioni parallele al contenuto traducendole in intense allegorie di linee e colori [...] L'artista che illustra seguirà il poeta come il suono dell'arpa il canto, in un saliscendi di toni per esplodere in un completo accordo finale o per morire dolcemente in una finale intrisa da malinconica nostalgia»¹¹.

Esempio di "*Gesamtkunstwerk*", opera d'arte totale di poesia, musica e immagine può essere considerato il ciclo di Lieder pubblicato sul numero 24 del 1901. Sulla loro scelta non esiste documentazione. Ne sono autori Goethe, Gottfried Keller e Joseph von Eichendorff, ma anche Gustav Falke e autori contemporanei i cui Lieder presentando elementi jugendstilnovisti e impressionisti si adattavano ad essere illustrati da secessionisti, per lo più collaboratori stabili di "Ver Sacrum". Se diversi autori dei testi sono ancora noti, i compositori – tranne Hugo Wolf e Eugen d'Albert – sono stati dimenticati. Erano compositori contemporanei, non estranei all'influenza di Wagner e Strauss, come per esempio Hans Sommer che con il maestro viennese fondò nel 1868 "Die Genossenschaft Deutscher Komponisten". Sommer musicò il testo del principe von Schönaich-Carolath Desdemona, qui riprodotto. La musica mette in risalto la trasformazione dell'erotica figura femminile dai caratteri tipici dello Jugendstil in una figura di morte; la rappresentazione musicale è altrettanto affascinante. Nella prima parte sembra di percepire il dondolare della gondola nell'acqua, una melodia in stile recitativo che acquista sempre maggiore intensità sino a creare una sorta di tensione nella parte finale; Wilhelm List con una composizione di linee rette e altre piene di slancio lascia intendere il movimento dell'acqua, mentre sulla seconda pagina tre gondole allineate chiudono la composizione. Le linee marcate esprimono una sensazione di minaccia, perché – come ebbe dire Max Klinger – «nella linea si esprimono sensazioni, stati d'animo, pensieri, dal momento che in lei risiede l'unico vero significato».

Arte della linea, il quadrato e la geometria di Kolo Moser, la base razionale e costruttiva dell'architettura, la semplicità della griglia spaziale, la ricerca di chiarezza, la combinazione sulla superficie di elementi naturalistici e astrazione decorativa di Klimt, i versi provocatori dei *Lattonieri* di Arno Holz, quelli mistico-intimistici delle penombre e dei silenzi di Rilke, il cre-

¹¹ Wilhelm Schölermann, *Buchschmuck*, in "Ver Sacrum" 9/1898, p. 26

puscolarismo di Maeterlinck e il racconto fantastico di Scheerbart, i versi dell'esteta Hofmannsthal: "Ver Sacrum" fu davvero un campo di sperimentazione¹².

Sulla pagina quadrata fiorì il nuovo stile, il linearismo che combinava sullo stesso piano forme astratte e figurative, sensibilità per il ritmo della superficie. Dal "Wortkunstwerk" dei primi due anni – quando si trattò di incorniciare o di illustrare gli scritti, istituendo tra parola e immagine un nuovo rapporto di sintonia – si passò al "Bildkunstwerk", alla compenetrazione tra testo e decoro, fino a che il carattere tipografico diventò parte di un'unità armoniosa. Una struttura pluralistica che offrì una visione delle sue possibilità – ed anche dei suoi limiti – in cui etica ed estetica, fondamenti del credo secessionista, coincisero in particolare per gli artisti figurativi. Poeti e scrittori come Hugo von Hofmannsthal però si chiedevano: «Non è la disperazione dell'attuale epoca l'aver smarrito la fede nella forma?».

Bibliografia essenziale

Hermann Bahr, *Sezession*, Wien 1900.

Marian Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling. Gust Klimt und die Anfänge der Wiener Sezession 1895 – 1905*, Wien-München 1999.

Marian Bisanz-Prakken, *Das Quadrat in der Flächenkunst der Wiener Sezession*, Wien 1982.

Das Gesamtkunstwerk, cat. mostra, Aarau e Frankfurt a M.

Die Wiener Modernen. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 (hrsg. von Gotthart Wunberg), Stuttgart 1981.

Giovanni Fanelli, *La linea viennese. Grafica Art Nouveau*, Firenze 1989.

Finale und Auftakt Wien 1898 – 1914 (hrsg. von Otto Breicha und Gerhard Fritsch), Salzburg 1964.

Richard Hamann / Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*, Berlin 1967.

Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, Wien 1906, Reprint 1984.

Hans H. Hofstätter, *Jugendstil. Graphik und Druckkunst*, Salzburg 1987.

Le arti a Vienna. Dalla Sezession alla caduta dell'impero asburgico, cat. mostra, Milano 1984.

¹² Nei sei anni della rivista vennero pubblicate 85 poesie, 8 schizzi, 5 drammi, 9 racconti e 13 Lieder.

- Gustav Klimt e le origini della Secessione viennese*, cat. mostra a cura di M. Bisanz-Prakken, Milano 1999.
- Christian M. Nebehay, *Ver Sacrum 1898 – 1903*, München 1975.
- Maria Rennhofer, *Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und in Österreich. 1895 – 1914*, München 1987.
- Carl. E. Schorske, *Vienna fin de siècle*, 1995.
- Traum und Wirklichkeit Wien 1870 – 1930*, cat. mostra, Wien 1985.
- Ver Sacrum. Die Zeitschrift der Wiener Secession 1898 -1903*, cat. mostra, Wien 1983.
- Robert Weissenberger, *Die Wiener Secession*, Wien 1971.
- Wien um 1900*, cat. mostra, Wien 1964.
- Berta Zuckermandl, *Zeitkunst*, Wien 1908.

* * *

Matthias Mansky
(Wien)

Josephinische Italienblicke
Zu Cornelius von Ayrenhoffs Briefe über Italien

Die Probleme einer kontinuierlichen Erforschung der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts liegen auf der Hand, bedenkt man, dass sie immer noch abseits des heute etablierten Literaturkanons erfolgt und man auch in gängigen Literaturgeschichten zumeist vergebens nach Informationen zu den josephinischen Autoren und ihren Werken sucht. Wendelin Schmidt-Dengler und Klaus Zeyringer haben in den einführenden Worten des Bandes *Die einen raus – die anderen rein* auf die Schwierigkeiten hingewiesen, österreichische Literaten einem derartigen Kanon zu integrieren bzw. sie von einem solchen gezielt abzugrenzen:

Österreichische Literaturgeschichte erscheint bislang immer eingebettet in das von der deutschen, im besonderen Fall bundesdeutschen Literaturgeschichtsschreibung vorgegebene Muster. Das heißt: die Periodisierung wird, trotz unterschiedlicher historischer Zäsuren, von den deutschen Literaturgeschichten fast 1:1 übernommen. Ebenso die Terminologie; daher rührt die verzweifelte Suche nach einer österreichischen Klassik, Romantik, nach einem österreichischen Realismus, Naturalismus und Expressionismus, so als ob diese mit naturgesetzlicher Folgerichtigkeit auftreten müßten und ihr Fehlen einem Fehler im System bedeuten würde. Daher auch der Kanon, der sich am deutschen bemißt. Die österreichischen Autoren definieren sich und werden definiert durch ihr Verhältnis zu deutschen Autoren; daraus ist auch die Suche nach solchen Autoren verständlich, die das österreichische Pendant zu den deutschen Vorbildern abgeben könnten, die gewissermaßen selbst die klassische Norm repräsentieren, nur eben *more Austriaco*. Eine österreichische Literaturgeschichte, die sich als Gegenkonstruktion zur deutschen und im besonderen bundesdeutschen Literaturgeschichte begreift, bleibt derart auf ihr Gegenbild gebunden, so daß sich die Zusammenhänge nicht

erkennen lassen, die ihre besonderen Produktions- und Rezeptionsbedingungen ausmachen.¹

Die hier angesprochene Bemessung und Bespiegelung österreichischer Literaten an ihrem deutschen Gegenüber ist – was das 18. Jahrhundert betrifft – zumeist zu ihren Ungunsten ausgefallen, da man ihrer oft konstatierten ästhetischen Rückständigkeit stets ein norddeutsch-protestantisches Aufklärungsparadigma entgegenhielt, dass noch heute gemeinhin als wertvollste Variante aufklärerischen Denkens angesehen wird. Daher verwundert es auch nicht weiter, dass die österreichische Literatur des 18. Jahrhunderts in einer flott und gut leserlich geschriebenen *Kurzen Geschichte der deutschen Literatur*, wie jener von Heinz Schlaffer, scheinbar schon allein aus Platzgründen unberücksichtigt bleiben muss, da «in dem für die Geschichte der deutschen Literatur entscheidenden 18. Jahrhundert [...] katholische Dichter ebensowenig eine Rolle wie katholische Philosophen und Gelehrte»² spielen. Derartige Erledigungen haben wohl mitunter dazu beigetragen, dass auch in der die letzten Jahrzehnte florierenden Reiseliteraturforschung österreichische bzw. süddeutsch-katholische Perspektiven eher unberücksichtigt blieben, vor allem dann, wenn sie der Messlatte von Goethes Italienreise gewachsen sein mussten.

So ist auch die Reisebeschreibung *Briefe über Italien* des wichtigen Burgtheaterdramatikers und k. k. Offiziers Cornelius von Ayrenhoff (1733-1819) von der Forschung eher stiefmütterlich behandelt worden³. Abgesehen von Albert Meiers neuem Aufsatz *Aufklärung über das Paradies*⁴

¹ Schmidt-Dengler, Wendelin / Zeyringer, Klaus: Die einen raus – die anderen rein. Zur Problematik des Kanons in der österreichischen Literatur. In: Die einen raus – die anderen rein. Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs. Hrsg. v. W. Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und K. Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt 1994, S. 9-18, hier S. 12.

² Schlaffer, Heinz: Die kurze Geschichte der deutschen Literatur. München: Hanser 2002, S. 54f.

³ Zu Ayrenhoff vgl. Montag, Walter: Kornelius von Ayrenhoff. Sein Leben und seine Schriften. Münster: Heinrich Schöningh 1908. Sowie meine neueren Beiträge: «Hätte Molière den gleichen Stoff behandelt, es wäre ihm nicht besser gelungen» (Friedrich II.) – Cornelius von Ayrenhoffs Komödien zwischen Lustspiel- und Possendramaturgie. In: Nestroyana 27, 1-2 (2007), S. 8-19; Österreichische Kollisionen mit dem etablierten Literaturkanon. Zu Cornelius von Ayrenhoff. In: Focus On German Studies 15 (2008), S. 3-17. Seit kurzem auch: Cornelius von Ayrenhoff. Eine Monographie. Diss. Wien 2010.

⁴ Meier, Albert: Aufklärung über das Paradies. Cornelius Hermann von Ayrenhoffs josephinistische Italienkritik in den *Briefen über Italien* (1789). In: Deutsche Aufklärung und Italien. Hrsg. v. Italo Michele Battafarano. Bern, Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris: Peter Lang 1992, S. 397-417.

und einigen Randbemerkungen im Standardwerk Wolfgang Altgelds *Das politische Italienbild der Deutschen zwischen Aufklärung und europäischer Revolution von 1848*⁵ hat sich der rationale, der josephinischen Aufklärung verpflichtete Blick Ayrenhoffs eher harsche Kritik eingehandelt. So stellt etwa Erich Schmidt, der Verfasser einer Lessing-Monographie, Ayrenhoffs Reisebericht kein sonderlich gutes Zeugnis aus, wenn er vermerkt:

Zugleich mit Goethe bereiste Ayrenhoff Italien: er schrieb öde national-ökonomische Betrachtungen nieder, ging stumpfsinnig an den Kunstwerken vorbei und bedauerte die Aufbewahrung unnützer alter Manuscripte in den Bibliotheken von Florenz und Rom.⁶

Ayrenhoff, der etwa zeitgleich mit Goethes Reiseantritt Italien bereits wieder verlassen hatte⁷, richtet sich in den *Briefen* gegen die aus England herrührende sensualistische Reiseliteratur. Diese ersetzt im Sinne der anbrechenden Empfindsamkeit das enzyklopädische Faktenwissen der frühauflärerischen Schriften durch die subjektiven Erfahrungen des sozialen Raumes und die Gefühlswelten seiner fiktiven bzw. realen Protagonisten⁸. Hier deutet sich bereits jener Paradigmenwechsel von einer politisch-ethischen Italienkritik zugunsten des individuellen Erlebens der südlichen Kultur an⁹, der von der neueren Forschung mit vorzüglichem Interesse bedacht wird¹⁰. Johann Joachim Winckelmann war bereits 1755 als Antiquar nach Rom gekommen und hatte, in der Idealisierung der klassischen griechischen Kultur im Gegensatz zur römischen, ein Leitbild für Deut-

⁵ Altgeld, Wolfgang: *Das politische Italienbild der Deutschen zwischen Aufklärung und europäischer Revolution von 1848*. Tübingen: Max Niemeyer 1984.

⁶ Schmidt, Erich: *Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*. 2 Bde. Bd. 2. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1892, S. 307.

⁷ Montag hat bereits 1908 auf den allgemeinen Irrtum einer gleichzeitigen Reise hingewiesen. Folgt man den Datierungen der Briefe, müsste Ayrenhoff im September 1786 Italien bereits wieder verlassen haben. Goethe tritt seine Reise bekanntlich am 3. September 1786 an. Sie dauert dann bis zum 18. Juni 1788.

⁸ Vgl. Ueding, Gert: *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815*. München, Wien: Carl Hanser 1987, S. 750f. (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Rolf Grimminger. Bd. 4).

⁹ Vgl. Meier, Albert: *Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise. Italienreisen im 18. Jahrhundert*. In: *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Hrsg. v. Peter J. Brenner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 284-304.

¹⁰ Vgl. u. a. die neuere aufschlussreiche Publikation von: Egger, Irmgard: *Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann*. München: Wilhelm Fink 2006.

schland entwickelt, das sich im Weiteren als Grundlage des Weimarer Neoklassizismus etablieren sollte. Da Griechenland im 18. Jahrhundert Reisenden aus politischen und infrastrukturellen Gründen allerdings nur schwer zugänglich war, diente in der Folge das klimatisch ähnliche und in der Antike größtenteils griechisch besiedelte Italien als Surrogat¹¹. Steht in den enzyklopädischen Reisebeschreibungen das doppelte Nützlichkeitspostulat des Erwerbs von Faktenwissen und moralischer Erfahrung im Vordergrund, so wird für Goethe die «individuelle ästhetische Entwicklung»¹² zum Inbegriff seiner Italienwahrnehmung. Altgeld verweist allerdings darauf, dass die ästhetische Italieninterpretation das Italienbild in Deutschland keineswegs allein geprägt habe, und nur einen Teil des Publikums befriedigen konnte, da sie in einer politisch interessierten Epoche völlig unpolitisch argumentiere¹³. Neben der ästhetischen Optik der Italienerverehrer bleibt somit ein kritisches aufgeklärtes Interesse an den politischen und sittlichen Zuständen des Landes erhalten.

Ayrenhoff bereiste, nachdem er 1784 zum General ernannt wurde, aber nicht sogleich eine Anstellung erhielt, im Sommer 1785 Ober- und Mittelitalien und nach einem längeren Aufenthalt in Rom im darauf folgenden Jahr den Süden. Seine achtzehn Briefe, die seine Reiseeindrücke wiedergeben, entstehen in den Jahren 1786-1788¹⁴. Sie sind, wie der Autor betont, rein aus der Erinnerung geschrieben; Reisenotizen soll es keine gegeben haben. Verfasste Ayrenhoff die ersten vierzehn Briefe während eines Aufenthaltes in Görz im darauf folgenden Winter, so befand er sich beim Niederschreiben der letzten vier bereits wieder in Wien, wo er im Frühjahr 1787 Präses des Militär-Invalidenamtes wurde. In gedruckter Form erschienen die *Briefe* erstmals 1789 als 4. Band der ersten Gesamtausgabe.

Ayrenhoffs Auseinandersetzung mit dem Fremden stellt sich dem ästhetischen Interesse der Italienerverehrer quer und kommt in der Intention des Verfassers, sich vordergründig den politischen und sittlichen Zuständen des Landes zu widmen, den Ansprüchen der sozialkritischen Reiseliteratur der Frühaufklärung nach. Seine *Briefe über Italien* sind in ihrer Form eher ein Dossier, als eine wirkliche Beschreibung der Reise¹⁵. In den acht-

¹¹ Vgl. Meier, Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise, S. 291f.

¹² Ebd., S. 296.

¹³ Vgl. Altgeld, Das politische Italienbild der Deutschen, S. 24.

¹⁴ Meiers Vermutung, dass Ayrenhoff zwei Reisen nach Italien unternommen habe, lässt sich nicht nachweisen. Vielmehr ist die Reisebeschreibung in zwei Perioden entstanden.

¹⁵ Vgl. Meier, Aufklärung über das Paradies, S. 401.

zehn Briefen soll nicht nur die gesellschaftliche Realität Italiens erfasst, sondern als historisches Phänomen erklärt und weitere Entwicklungen prognostiziert werden¹⁶. Dabei wird der «geographische Leitfaden»¹⁷ der Reiseroute gezielt vermieden. Dennoch ist anzunehmen, dass Ayrenhoff die normierte Route des klassischen “giro” eingehalten hat¹⁸. So ist Neapel auch für ihn das südlichste Ziel seiner Reise und im Gegensatz zu Goethe kommt es zu keinem Besuch Siziliens.

Ayrenhoff wählt für seine Reisebeschreibung die Briefform, die einerseits für die unmittelbare Realitätsnähe des Mitgeteilten, andererseits auch für den privaten Kontakt zum Leser bürden soll¹⁹. Er richtet seine Schreiben an einen realen Adressaten, den Grafen Maximilian von Lamberg. Lamberg, der mit vielen herausragenden Persönlichkeiten seiner Zeit Briefkorrespondenzen führte, unter anderem auch mit Casanova²⁰, war selbst bereits 1769 nach Italien und von dort aus bis nach Afrika gereist. Ihre Literarisierung fanden diese Reisen in seinem wichtigsten Werk *Mémorial d'un mondain*, das 1774 gedruckt und in der Folge auch ins Deutsche übersetzt wurde. Doch ist es nicht ausschließlich der italienkundige Freund, an den sich die *Briefe* wenden, sondern Ayrenhoff betont, stets auch ein Publikum vor Augen zu haben. Seine permanenten Rechtfertigungen von vermeintlichen Interessen und Ansprüchen des Adressaten

¹⁶ Vgl. Ebd., S. 401.

¹⁷ Ayrenhoff, Cornelius von: Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff, kais. königl. Feldmarschall-Lieutenants, sämtliche Werke. Neu verbesserte und vermehrte Auflage in sechs Bänden. Bd. 6: Briefe über Italien, in Absicht auf dessen sittlichen, litterarischen und politischen Zustand, an den Herrn Grafen Max von Lamberg. Wien: Anton Pichler 1803, S. 99.

¹⁸ Vgl. Meier, Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise, S. 287: «Der *giro* begann in der Regel zur Karnevalszeit in Venedig, führte dann über Bologna wieder an die Adriaküste [...] und über Rom nach Neapel, der südlichsten Station; in Neapel hielt man sich des Klimas wegen vorzugsweise im Frühjahr auf, so daß Rom auf dem Rückweg während der Osterzeit besucht werden konnte».

¹⁹ Vgl. Griep, Wolfgang: Reiseliteratur im späten 18. Jahrhundert. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789. Hrsg. v. Rolf Grimminger. München, Wien: Carl Hanser 1980, S. 739-764, hier S. 754.

²⁰ Vgl. Gugitz, Gustav (Hg.): Casanova und Graf Lamberg. Unveröffentlichte Briefe des Grafen Max von Lamberg an Casanova aus dem Schlossarchiv in Dux. Wien, Leipzig, Olten: Bernina-Verlag 1935, S. 7-17. – In einem Brief Lambergs an Casanova vom 28. März 1789 heißt es: «Daß Sie nicht die “Briefe über Italien” verstehen, die jüngst von H. v. Ayrenhoff veröffentlicht wurden. Sie würden sie übersetzen, kommentieren und an mehr als einer Stelle widerlegen. Sie sind übrigens mit Geist geschrieben, und Sie würden sie mit Vergnügen lesen» (Ebd., S. 104).

und der zukünftigen Leser bzw. die stets betonte scheinbare Objektivität des Erzählten, die die persönliche Gefühlswelt des Verfassers hintanstelle, lassen die Figur des Reisenden als «diskrete Instanz mit sehr beschränkten Zuschreibungen auftreten»²¹. Trotz des Leitfadens, den er seinen Lesern vorgibt, nur die «wirkliche[n] Fakta»²², die er berichtet für bare Münze zu nehmen, seine eigene Meinung über die berichteten Geschehnisse allerdings nicht über zu bewerten, wird hinter seinen politischen und sittlichen Rückschlüssen ein pädagogisches Interesse evident. In der Darstellung der bestehenden Sozialverhältnisse Italiens ist stets eine wünschenswerte Veränderung bzw. Entwicklung nicht nur des bereisten Landes, sondern auch der eigenen Heimat mitgedacht²³. So bedient sich Ayrenhoff gelegentlich des aufklärerischen Denkmusters des Vergleichs und seine Italienkritik wird an den Zuständen Österreichs gemessen bzw. auf das Heimatland projiziert. Die beiden besprochenen Länder kommentieren sich somit gegenseitig²⁴.

Es ist Albert Meiers Verdienst, den weitestgehend unbeachtet gebliebenen Reisebericht Ayrenhoffs im Forschungsdiskurs eingebracht und auf die josephinische Sichtweise seines Autors hingewiesen zu haben. In der Folge sollen nun in Anknüpfung an Meier zentrale gesellschaftliche und ästhetische Kritikpunkte erläutert werden, die innerhalb der Literaturgeschichtsschreibung im Vergleich zu anderen Italienreisenden dieser Zeit oft als obsolet eingestuft werden, im zeitlichen Kontext gesehen allerdings argumentativ mit zahlreichen Texten der österreichischen Aufklärungsprosa konform gehen.

Während etwa zeitgleich der Preuße Johann Wilhelm von Archenholtz in seinem Parallelwerk *England und Italien* (1785) Italien an der konstitutionellen Monarchie Englands misst und für eine Politisierung der Gesellschaft eintritt, formuliert Ayrenhoff seine Sozialkritik aus dem Blickwinkel des «aufgeklärten Absolutismus»²⁵. Vor allem in ihrer kirchenkritischen Dimension führen die *Briefe* eine Thematik der josephinischen Aufklärungsprosa fort und reihen sich somit in eine von Ritchie Robertson anhand von zahlreichen Textbeispielen analysierte antiklerikale Kontinuität

²¹ Opitz, Alfred: Reiseschreiber. Variationen einer literarischen Figur der Moderne vom 18.-20. Jahrhundert. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1997, S. 7-74.

²² Ayrenhoff, Briefe über Italien, S. 102.

²³ Vgl. Griep, Reiseliteratur im späten 18. Jahrhundert, S. 745f.

²⁴ Vgl. Meier, Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise, S. 290.

²⁵ Meier bezeichnet Ayrenhoffs Reisebeschreibung als «implizite Replik auf Archenholtz» (Meier, Aufklärung über das Paradies, S. 416).

innerhalb der österreichischen Literatur nahtlos ein²⁶. Aloys Blumauer konstatiert in seiner Schrift *Beobachtungen über Österreichs Aufklärung und Literatur*, dass der Wienbesuch des Papstes Pius V im Jahr 1782 zu einem Kristallisationspunkt der so genannten “Broschürenflut” führte²⁷. In zahlreichen Pamphleten begann sich nun die Wiener Intelligenz ganz im Sinne des Reformkatholizismus kritisch mit der Stellung des Papstes, dem Kirchenrecht und den zeitgenössischen Predigten auseinanderzusetzen. Der Einfluss der Kirche auf die staatliche Regierung wird zu einem Hauptkritikpunkt Ayrenhoffs in den *Briefen über Italien*. Er konzediert, ebenso wie Archenholtz, die Schwierigkeit ein einheitliches Italienbild zu skizzieren, da das Land in die verschiedensten politischen Organisationsformen zersplittert sei. Dennoch könne der Reisende ziemlich schnell auf Übereinstimmungen der Sitten und Denkungsart stoßen. Diese Einheitlichkeit der verschiedenen Teilstaaten, die eine Beurteilung Gesamtitaliens in weiten Teilen zuließe, erkennt Ayrenhoff durch das Erziehungsmonopol der katholischen Kirche gegeben, das Italien längst als eine Art Zentralstaat erscheinen lasse:

Woher also diese Ähnlichkeit? – Es muß doch ein Band geben, welches diese heterogenen Theile der Nation in eine Art von Ganzem zusammen zieht? eine Quelle, woraus die Italiener ihre sittliche Bildung, ihre guten und bösen Eigenschaften u. s. w. gemeinsam schöpfen? Ganz gewiß gibt es eine solche Quelle, mein Freund! und diese Quelle ist und war zu allen Zeiten – Rom! Die Jugend von ganz Italien, Fürsten, Magistrate der Republiken und Städte, Adel, Bürger und Landmann, Alles wird von Geistlichen, und diese – von Rom gebildet.²⁸

Ayrenhoff tritt für das Primat des laizistischen Staates ein und insistiert auf die Verpflichtung der Regierung, einem größtmöglichen Teil der Be-

²⁶ Vgl. Robertson, Ritchie: *Anticlericalism in Austrian Literature from Joseph II to Thomas Bernhard*. With a Preface by Johannes Wimmer and a Foreword by Martin Liebscher. London: Austrian Cultural Forum 2007 (=Occasions 9).

²⁷ Zur Broschürenflut vgl. Bodi, Leslie: *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781-1795*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1977, S. 117-178. Wangermann, Ernst: *Die Waffen der Publizität. Zum Funktionswandel der politischen Literatur unter Joseph II.* Wien, München: Verlag für Geschichte und Politik, R. Oldenbourg Verlag 2004. Eybl, Franz M.: *Hanswurststreit und Broschürenflut. Die Strukturen der Kontroverse in der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. In: *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt 1995, S. 24-35.

²⁸ Ayrenhoff, *Briefe über Italien*, S. 26.

völkerung eine größtmögliche Glückseligkeit zu ermöglichen²⁹. In der Folge geht er mit der mangelhaften Erziehung der Jugend ins Gericht, die für die sittliche Bildung der Gesellschaft ausschlaggebend sei. Er hält den Erziehungsmethoden Italiens die Reformierung des österreichischen Schulwesens entgegen. In Wien hatten die Erziehungsprinzipien der Jesuiten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Monopolstellung inne³⁰. Vor allem beim Adel, der viel Wert auf Zucht und Ordnung legte und den Hauptanteil der Schüler stellte, genossen sie ein hohes Ansehen. Mit dem Fortschreiten der Aufklärung erfolgte allmählich Kritik an der straffen Disziplinierungstechnik der Jesuiten, die keine individuellen Freiheiten zuließ. Joseph von Sonnenfels' Bemerkungen im *Mann ohne Vorurtheil* verdeutlichen einen neuen ideologischen Weg. Die den Schülern aufoktroierten Reglementierungen sollten nicht aufgehoben, sondern vielmehr internalisiert und aus eigenem Willen beachtet werden³¹. Dem erzwungenen Gehorsam wird hier die Folgsamkeit entgegengehalten, die Bereitwilligkeit aus eigenem Entschluss ein tugendhafter Bürger zu werden. Demgegenüber wird die Ausbildung in den «gemeinschaftlichen Erziehungsörter[n]»³² einer steifen aristokratischen Lebensart zugeschrieben. Die zwanghafte Ausführung der ihm aufgetragenen Grundsätze erschwere dem Schüler, sich in der Welt zurechtzufinden: «Die Schule des Umgangs ist die Welt – nicht der Unterricht, nicht das Beyspiel solcher Männer, deren Beruf an ihnen eine himmelweit entfernte Lebensart voraus setzt und fodert [...]»³³.

Ähnlich äußert sich Ayrenhoffs Kritik an der Bildungspolitik Italiens, indem er sie mit seiner eigenen jesuitischen Erziehung vergleicht. Der mangelhafte Unterricht wird hier einer gezielten Manipulation zugeschrieben, durch die die katholische Kirche, bemüht ihre eigene Stellung zu bewahren, einem aufgeklärten Staat entgegengewirkt habe:

Wie es bekannt, war damals die Unterrichtung der Jugend gänzlich einer Mönchengesellschaft überlassen, die man als die Verwahrerin aller Wissenschaften, und zugleich als Stütze der christlichen Religion betrachtete. Was konnte dieser Gesellschaft [...] vortheilhafter und zu-

²⁹ Vgl. Meier, Aufklärung über das Paradies, S. 411.

³⁰ Vgl. im Folgenden: Tanzer, Gerhard: Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1992, S. 22-24.

³¹ Vgl. Ebd., S. 24.

³² [Sonnenfels, Joseph von:] Der Mann ohne Vorurtheil. Bd. 3. Wien: Trattner 1767, S. 178.

³³ Ebd., S. 196.

gleich bequemer seyn, als den Zögling nach ihren Absichten denken zu lehren, und eben darum seinen Geist in einer tiefern Sphäre der Aufklärung zu erhalten, als ihre eigene war? Auch that sie dieses mit unverkennbarem Fleiße. Der Schüler erlernte bey ihr in sechs Jahren so viel Latein, als man bey einer guten Lehrart sehr leicht in Dreyen erlernen kann. Er erhielt in der Religion diejenigen Grundsätze, welche dem frommen Intoleranz-System seiner Lehrer entsprachen. Er lernte aus einer bemerkenswürdigen, von der Gesellschaft selbst zusammen gestoppelten Universalhistorie, die Macht und Unfehlbarkeit der Päbste kennen; alle Regenten verabscheuen die von Anbeginn der Welt sich einer geistlichen Verordnung widersetzt haben – die blind folgsamen hingegen als tugendhafte, weise und heilige Männer verehren; und lernte überdem auch griechisch buchstabiren. Nach Verlauf dieser sechs Jahre ward er in die Halle des Peripatus eingeführt, wo er drey Jahre in einer Philosophie herumtaumelte, die Aristoteles gewiß nicht für die seinige erkennen würde. Der junge Mann hatte nun freylich neun seiner besten Jahre sehr übel angewendet. Er war vollendeter Logiker, Physiker und Metaphysiker, ohne noch je die Erlaubniß und den Muth zu haben, über einen der ihm in die Feder diktirten Sätze selbst nachzudenken.³⁴

Dem jesuitischen Unterricht wird die mariatheresianische Bildungsreform entgegengehalten, die sich bemühte, den gefestigten Einfluss der Kirche zu beseitigen. Durch die Verstaatlichung und Säkularisierung des Schulwesens erweise sich der österreichische Staat als nachahmenswertes Vorbild. Ebenso sieht Ayrenhoff die Nivellierung des Festkreislaufes und die damit zusammenhängende Ausdehnung der Arbeitszeit und Verminderung der Feiertage, die abermals zu einer Schwächung des kirchlichen Einflusses auf den Alltag führte, als positive Reformierung der «Mißbräuche der Religion»³⁵ an. Religion wird zwar als wichtiger Bestandteil zur Bildung der Sitten angesehen, sie müsse aber von staatlicher Hand kontrolliert und geleitet werden³⁶.

Ayrenhoffs zweiter Hauptkritikpunkt, an dem er seine Zentralidee des aufgeklärten Absolutismus konkretisiert, bezieht sich auf die Eitelkeiten des römischen Adels, der seinen gesellschaftlichen und sittlichen Pflichten

³⁴ Ayrenhoff, Briefe über Italien, S. 120f.

³⁵ Ebd., S. 79.

³⁶ Vgl. Ebd., S. 270: «Die vielen Feiertage, ohne Zweifel ein Werk der Andacht und Frömmigkeit, noch gewisser hingegen ein Anlaß zum Müßiggange und zu unzähligen Ausschweifungen – sind ein politisches Übel, das in gegenwärtigen Artikel nicht unbenutzt bleiben darf». Vgl. weiterführend: Tanzer, Spectacle müssen seyn, S. 93-131.

nur bedingt nachkomme. Durch sein Privatvermögen weitestgehend unabhängig, verschwende er seine finanziellen Mittel hauptsächlich für äußerliche Pracht und Luxus, was der Wiener an einigen Beispielen zu veranschaulichen sucht. Das hier skizzierte Bild vom “ewigen Rom”, dem Inbegriff der neuen ästhetischen Italienwahrnehmung³⁷, entzieht sich jeder Idealisierung. Während Goethe bei seinem Aufenthalt in Alcamo interessiert zur Kenntnis nimmt, wie sich Bettler über seine bereits beseitigten Essensreste hermachen, konstatiert Ayrenhoff das auffällige Nebeneinander von adeliger Prunksucht und Armut als sozialpolitischen Missstand, den er der sentimentalischen Vorliebe für die historische römische Republik opponiert. Auch er attestiert den Italienern eine vermehrte Sinnlichkeit. Was in den ästhetisierenden Reisebeschreibungen allerdings noch die Anziehungskraft Italiens mitbegründet, wird von Ayrenhoff als Ursache für den gesellschaftlich-politischen Verfall angesehen, dem nur mit vermehrter Disziplinierung beizukommen sei. Sinnlichkeit und eine «lebhaftere Imagination»³⁸ bezeichnet Ayrenhoff als die «sichtbarsten charakteristischen Züge»³⁹ der Italiener. Er setzt diese Charaktereigenschaften allerdings auch mit Unbedachtheit und Unbeherrschtheit gleich, die den Italiener für Müßiggang und religiösen Aberglauben besonders empfänglich machen und u. a. auch seine Vorliebe für karnevaleske Festivitäten und possenhafte Schauspiele begründen würden. Einen anderen Charakterzug – die Rachgier – die Ayrenhoff vermehrt am Italiener gewahr zu werden glaubt, führt er abermals auf die unzureichende Staatsordnung zurück:

Ich bin nicht in Abrede, daß der kolerische und melankolische Antheil, die man gemeinlich in dem Temperamente des Italieners gewahr wird, jener ihn reizbarer zum Zorn, und dieser geneigter zur Rache machen, als verschiedene andre Nationen: allein ich glaube fest, daß kaum der vierte Theil der Ursache in seinem Temperamente, sondern daß ein eben so großer Theil in seiner Erziehung, und zwey Theile in der verwehrloseten Polizey liegen. [...] Wo eine wachsame und ernste Polizey eingeführt ist, wie in Toskana, hat man nicht Grund dem Italiener über rachgierige Gemüthsart Vorwürfe zu machen. Vielleicht ist kein Land in Europa, wo weniger Mord geschieht als in Toskana, da er doch unter den vormaligen Regierungen eben so gewöhnlich war als im Römischen und Brescianischen. –⁴⁰

³⁷ Vgl. Meier, Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise, S. 297.

³⁸ Ayrenhoff, Briefe über Italien, S. 102.

³⁹ Ebd., S. 103.

⁴⁰ Ebd., S. 107.

Im Gegensatz zu Rom dienen Ayrenhoff die österreichische Lombardei und die Herrschaft des Habsburgers Peter Leopold in der Toskana als vorbildliche Beispiele einer gelungenen Staatsreform, die sowohl den Müßiggang des verschwenderischen Adels als auch den herrschsüchtigen Einfluss von Seiten der Kirche bereits auf ein Minimum reduziert hätten. Hemme in Rom oder auch in der Republik Venedig das Desinteresse von Adel und Kirche am Gemeinwohl des Staates den wirtschaftlichen Fortschritt, so sei die vorbildliche toskanische Staatsverwaltung für einen florierenden Handel verantwortlich. Diese Republiken werden von Ayrenhoffs überwiegend pessimistischer Zukunftsdeutung ausgenommen. Während die italienische Nation gemessen am Fortschritt des nordwestlichen Europas hinter ihren Möglichkeiten zurückbleibe, habe sich die Toskana als progressivste und «blühendste Provinz von Italien»⁴¹ etablieren können.

Auch Ayrenhoffs ästhetische Kritik am italienischen Theater, die ebenfalls einen breiten Raum einnimmt und sein am Französischen Klassizismus geschultes Dramenverständnis deutlich widerspiegelt, muss im Kontext josephinischer Literatur- und Theaterkritik gelesen werden⁴². Bereits im siebenten Brief unterzieht er die karnevalesken Festivitäten der Italiener einer Generalkritik; im fünfzehnten Schreiben widmet er sich schließlich ihrer Theatergeschichte. Ähnlich wie Sonnenfels im *Mann ohne Vorurtheil* bzw. in den *Briefen über die wienerische Schaubühne* erkennt er jene Bühnen «wo Hof, Adel, Magistrate, mit einem Wort, wo der bessere Theil der Nation sich zu versammeln pfelet»⁴³ als Geschmacksbarometer an, von dem man auf den sittlichen und moralischen Zustand der gesamten Nation schließen könne. Ayrenhoff akzentuiert besonders die negativen Auswirkungen des spanischen Theaters vor allem der Stücke Calderons, Cervantes' und Lope de Vegas, die sich im 16. Jahrhundert einer großen Beliebtheit an den italienischen Höfen erfreut hätten. Erst mit dem Auftreten Goldonis sei es zu einer Verbesserung der italienischen Schaubühne gekommen, doch auch dessen Dramen werden aufgrund ihrer «vorgemessenen» und «erzwungene[n] Länge», ihrer «niedrigen Lokalsitten» und der Beibehaltung der Masken als «sehr oft langweilig und unschmackhaft»⁴⁴

⁴¹ Ebd., S. 287.

⁴² Zu Ayrenhoffs "literarischer Beziehung" zu Italien vgl. u. a. Luisa Ricaldone: Un "amico" viennese di Aurelio de' Giorgi Bertola: Cornelius Hermann von Ayrenhoff. In: *Lettere italiane* 4, 3 (1990), S. 467-474.

⁴³ Ayrenhoff, Briefe über Italien, S. 165.

⁴⁴ Ebd., S. 175f.

eingestuft. Ausgehend von seiner Italienkritik wendet sich Ayrenhoff sodann der Wiener Theaterszene zu. Der fünfzehnte Brief bedeutet insofern einen Bruch im Reisebericht, da sich der Verfasser bereits wieder in seiner Heimatstadt befindet und seinen abwesenden Freund in der Folge nicht nur über die schon mehr als ein Jahr zurückliegende Reise, sondern auch über die jüngsten Theaterereignisse informiert. Die Reisebeschreibung wird so zwischenzeitlich zur Theaterkritik umfunktioniert, und Ayrenhoff, eben noch mit den Mängeln der italienischen Bühne beschäftigt, wendet sich im Folgenden gegen seinen Intimfeind Shakespeare, die Sturm-und-Drang-Dramatiker und das aufkommende bürgerliche Rührstück:

Sie werden genugsam daraus verstanden haben, daß ich mit dem Theater der Italiener sehr wenig, und mit dem unsrigen – wie es seit einigen Jahren kultivirt wird – noch weniger zufrieden bin. Und welcher patriotische Deutsche kann mit dem Unsrigen zufrieden seyn, wenn es wahr ist, daß die Schaubühne – sie mag nun über Thorheiten spotten, oder Verbrechen mit Gift und Dolch bestrafen – doch nie die Sittlichkeit beleidigen dürfe? wenn es wahr ist, daß eine gut eingerichtete Schaubühne dem unerfahrenen Weltmenschen Licht geben könne, wie er sich in hundert Vorfällen des menschlichen Lebens klug, und in guten Gesellschaften mit Anstand, zu betragen habe? [...] Was kann der fremde Beobachter vom sittlichen Gefühle und Geschmacke unsrer Landsleute denken, wann er erfährt, daß unsre Theaterdichter Unsinn und Regellosigkeit für Merkmale des Genies betrachten? wenn er sieht, daß beynah in allen unsern beliebtesten Stücken Trunkenbolde, Schurken, Räuber, Meuchelmörder, Nothzüchtiger vorkommen? [...] kann man wohl von unsern Schauspielen, worin so oft mit Lastern gescherzt und getändelt wird, einen vortheilhaften Einfluß auf die Sitten des Publikums erwarten? Sie wissen, mein Freund, daß ich nichts weniger als Rigorist bin, und so gern als andre Leute scherze; meine eignen komischen Versuche sind Beweise davon. Die Schaubühne muß den Zweck haben, die menschlichen Thorheiten dem Hohngelächter preis zu geben; aber sie wird verderblich für unser Gefühl, wann sie uns daran gewöhnet mit Lastern zu scherzen, und wird verderblich für unsern Verstand, wann sie uns daran gewöhnet, über plumpe Possen zu lachen, oder unsern Geist durch unwahrscheinliche Vorspiegelungen täuschen zu lassen.⁴⁵

Ayrenhoffs *Briefe über Italien* erweisen sich auch in ihrem dramentheoretischen Gehalt als überaus interessant. In seiner Aversion gegen die

⁴⁵ Ebd., S. 192f.

theatralischen Novitäten des Sturm und Drang bzw. der Empfindsamkeit ist Ayrenhoff keineswegs, wie oft angenommen, als obsoleter Randerscheinung in Wien anzusehen. Vor allem neuere Publikationen haben auf eine allgemeine josephinische Skepsis gegenüber den Dramen des jungen Goethe, Schiller und der Sturm-und-Drang-Generation nachdrücklich hingewiesen⁴⁶. Ayrenhoffs dramaturgische Sequenzen in den *Briefen über Italien* sind der josephinischen Theaterkritik verpflichtet und führen bereits an anderer Stelle geäußerte Überlegungen des praktizierenden Dramatikers fort.

Cornelius von Ayrenhoffs Reisebeschreibung ist als Versuch einer politisch-soziologischen Analyse anzusehen, die in der Folge mit der europäischen Ästhetisierung Italiens kollidiert. Seine *Briefe über Italien* sprechen nicht nur einem aufgeklärten Absolutismus das Wort, sondern knüpfen in ihrer Kirchen-, Adels- und Theaterkritik an die zentralen Argumente der josephinischen Aufklärungsprosa an. Werte wie Laizismus und Patriotismus gelten ihm ebenso als Grundvoraussetzung einer intakten Staatspolitik, wie die Durchsetzung einer funktionsfähigen Polizei und Justiz. Nicht zuletzt hierin blickt in diesem Konzept der Staatsdiener durch, der sich mit den zeitgenössischen Regierungsverhältnissen unter Maria Theresia bzw. Joseph II identifiziert. Dass er zur vermehrten Disziplinierung der Untertanen bei Mord die Todesstrafe erwägt, ist eine der Schattenseiten des Textes. In seiner negativen Reaktion auf das idealisierte Italienbild mit seiner leichtfertigen Sinnlichkeit reiht sich Ayrenhoffs Reisebericht in den «Parallelstrang zur Italiensehnsucht goetheanischer Observanz»⁴⁷ ein. Seine Kritik an der Politik Italiens wird wenig später in Johann Gottfried Seumes *Spaziergang nach Syrakus* in ähnlicher Weise fortgesetzt. Dass die kritische Haltung von Ayrenhoffs *Briefen* bei seinen Zeitgenossen durchaus Aufmerksamkeit und Interesse erweckte, beweist u. a. die Rezension in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* von 1795, in der die «lesenswerthen (aber, wie es scheint, sehr wenig bekannt gewordenen) Briefe»⁴⁸ gelobt und mit einer ausführlichen Inhaltsangabe bedacht werden. Auch in Karl Heinrich Jördens *Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten* aus dem Jahr 1806, wird der

⁴⁶ Vgl. Sonnleitner, Johann: Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz. In: Zagreber Germanistische Beiträge 15 (2006), S. 1-13. Bodi, Tauwetter in Wien, S. 109-116.

⁴⁷ Meier, Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise, S. 299.

⁴⁸ Allgemeine Literatur-Zeitung 90 (26. März 1795), S. 715. Die nachfolgende Besprechung der *Briefe* erstreckt sich immerhin über fünf Seiten und wird in der darauf folgenden Nummer fortgesetzt.

«unpartheiische, einsichtsvolle und genaue Beobachter»⁴⁹ Ayrenhoff in einem kurzen Kommentar positiv hervorgehoben. Aus heutiger Sicht ist es verwunderlich, dass Ayrenhoffs Text trotz seines unabsprechlichen kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Werts seit der letzten Werkausgabe zu Lebzeiten des Dichters (1814) keine Neuauflage mehr erfahren hat. Ein kommentierter Neudruck wäre meiner Ansicht nach einerseits eine Bereicherung für die Reiseliteraturforschung, andererseits könnte er zur Erläuterung der innerhalb der Literaturgeschichtsschreibung oft ausgesparten josephinischen Weltanschauung beitragen.

⁴⁹ Jördens, Karl: Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten. Bd. 1: A-F. Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung 1806, S. 76.

Fausto Cercignani
(Milano)

Inganno e autoinganno. Il campagnolo di Kafka

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ Per gli scritti di Kafka si fa ricorso agli undici volumi dell'edizione curata da Max Brod e da altri: *Franz Kafka. Gesammelte Werke*, Francoforte, Fischer, 1950-1983: *Erzählungen, Tagebücher 1910-1923, Briefe an Milena, Der Prozeß, Amerika, Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, Beschreibung eines Kampfes – Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß, Das Schloß, Briefe 1902-1924, Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobung, Briefe an Ottilie und die Familie*. Per i diari si confronti Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley, *Franz Kafka. Tagebücher in der Fassung der Handschrift*, voll. I-II, Francoforte, Fischer, 1990 [abbr. Hs]. Il primo racconto di Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* (1904-1905, *Descrizione di una lotta*), compare nelle due stesure (1904-1906 e 1909-1910) in Ludwig Dietz (cur.), *Franz Kafka, Beschreibung eines Kampfes. Die zwei Fassungen. Parallelausgabe nach den Handschriften. Herausgegeben und mit einem Nachwort*

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

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

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

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

versehen von Max Brod, Francoforte, Fischer, 1969. Il testo deriva il suo titolo dal confronto incessante con il mondo caotico che circonda l'essere umano. Dall'intricata e complessa narrazione emergono temi e motivi ricorrenti in tutta l'opera dello scrittore boemo, quali la vertigine, lo smarrimento, l'esclusione e, soprattutto, la colpa di chi si rifiuta di affrontare l'esistenza. Per una particolareggiata analisi di quest'opera si veda Giuliano Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano, Feltrinelli, 1980 [1962], pp. 30-48.

⁵ Si veda sopra, alla nota 2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ Si veda sopra, alla nota 20.

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

³⁰ Si veda sopra alla nota 1.

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

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

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

³¹ Si veda sopra, alla nota 22.

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

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

³⁴ Si veda sopra, alla nota 21.

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

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

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

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

³⁷ Probabilmente composto nell'inverno 1916-1917, pubblicato per la prima volta a Lipsia nel 1918 nell'almanacco letterario di Kurt Wolff (già lettore presso la casa editrice Rowohlt) e poi accolto nell'omonimo volumetto di «piccoli racconti» uscito nella collana espressionista *Der jüngste Tag* fondata dal dinamico editore. *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen* (Lipsia, Wolff, 1919) è il secondo volumetto curato dall'autore, che lo dedicò al padre. Il primo volumetto di Kafka è *Betrachtung* (Lipsia, Rowohlt, 1913), costituito da diciotto "contemplazioni" ("Betrachtungen" è il titolo usato per cinque di questi testi dal foglio praghese «Bohemia» il 27 marzo 1910). La terza raccolta è *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten* (Berlino, Die Schmiede, 1924), che deriva il suo titolo dalla terza delle quattro «storie», quella dedicata all'artista (o al virtuoso) del digiuno.

³⁸ Nell'edizione originale del volumetto *Beim Bau der chinesischen Mauer* (a cura di Max Brod e Hans-Joachim Schoeps), Berlino, Kiepenheuer, 1931 il racconto *Der Jäger Gracchus* è l'ottavo di una ventina di "racconti" e testi inediti contenuti nel lascito di Kafka. Nell'edizione francofortese delle opere di Kafka, curata da Max Brod, *Der Jäger Gracchus* si trova nel volume intitolato *Beschreibung eines Kampfes – Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*. Il volume contiene anche un primo abbozzo del racconto (*Fragment zum «Jäger Gracchus»*).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴² Genesi 3, 22-23.

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

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

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

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

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

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

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

Clemens Götze
(Berlin)

*«Wahrscheinlich ist alles Zeitungsgewäsch»
Thomas Bernhards Medienkonstrukte*

1. Einleitung

Für Thomas Bernhards literarisches Schaffen ist es erstaunlich und geradezu symptomatisch, dass die moderne Medienwelt unserer Tage ausgespart wird. Der vielfach als «Übertreibungskünstler» bezeichnete Autor, dessen eigene Präsenz in den österreichischen und bundesdeutschen Massenmedien bis zu seinem frühen Tod 1989 stetig zunahm, scheint sich mit seinem Werk einer medialen Vereinnahmung seiner Figuren zu verweigern. So beschreibt schon SORG wenige Jahre nach Bernhards Ableben, dass die «moderne technische Welt [...] von ganz wenigen insignifikanten Ausnahmen abgesehen, in Bernhards Romanen und Theaterstücken nicht [stattfindet]»¹. Dieser Auffälligkeit ist in der Forschung bislang kaum Beachtung geschenkt worden². Bislang standen vor allem Sprache als Medium im Vordergrund des analytischen Interesses³ sowie Bildaspekte komplexer Sinnzuschreibung⁴, die Analyse von Bernhards Medienbildern ist je-

¹ SORG, Bernhard: Thomas Bernhard, München 1992, S. 172.

² Eine der wenigen Ausnahmen bildet hier SCHÖSSLER, Franziska u. VILLINGER, Ingeborg (Hrsg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg 2002.

³ So etwa bei NEUMEYER, Harald: «Experimentalsätze» und «Lebensversicherungen». Thomas Bernhards Kalkwerk und die Methode des Viktor Urbantschitsch. In: SCHÖSSLER, Franziska u. VILLINGER, Ingeborg (Hrsg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg 2002, S. 4-29 oder auch OCHS, Martina: Eine Arbeit über meinen Stil, sehr interessant. Zum Sprechverhalten in Thomas Bernhards Theaterstücken, Frankfurt am Main 2006.

⁴ KREMER, Detlef: Photographie und Text. Thomas Bernhards "Auslöschung" und W. G. Sebalds "Austerlitz". In: SCHMIDT, Wolf Gerhard u. VALK, Thorsten (Hrsg.): Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, Berlin u. New York 2009, S. 379-399.

doch die Ausnahme⁵. Umso wichtiger erscheint die Problematik jedoch vor dem Hintergrund von Bernhards eigener Medienpräsenz, die jüngst von BILLENKAMP als «bahnbrechend[e] Strategien der Selbstinszenierung und -positionierung»⁶ entlarvt worden sind. Doch wird man mit dieser Kategorisierung weder der Medienfigur Thomas Bernhard gerecht, noch kann man damit die Medienkonstrukte, die der Autor in seinem Werk gezeichnet hat, adäquat beschreiben. Vielmehr stellt sich die Frage, inwiefern beide Aspekte überhaupt zusammengebracht werden können, deuten sie doch beide etwas Grundverschiedenes an, dessen einzige Verknüpfung allein der Ursprung, nämlich Thomas Bernhard selbst, ist. Es muss also vornehmlich darum gehen, die Medien-Figur Thomas Bernhard in einen neuen Sinnzusammenhang mit dem Werk zu stellen, ohne dabei seine Selbstinszenierung ausschließlich als Mittel zum Zweck zu begreifen. Dass diese der Schlüssel für das Werkverständnis zu sein scheint, ist unbestritten, nur tritt dadurch in jüngster Zeit die Arbeit am literarischen Werk mitunter in den Hintergrund der Betrachtung. So sollen diese Ausführungen dazu beitragen, den scheinbaren Widerspruch der Medienbilder bei Thomas Bernhard aufzulösen und eine neue Sicht auf die bislang unterbelichtete Thematik ermöglichen. Dass eine vollständige Analyse von Bernhards Medienbildern in einem kürzeren Text wie diesem nicht zu leisten ist, steht außer Frage. Daher sollen nachfolgend die prägnantesten Beispiele medialer Komponenten in Thomas Bernhards Texten herausgefiltert und vorgestellt werden.

2. Die Medienkarriere Thomas Bernhards

Um die aktuelle Diskussion zur Medienproblematik bei Thomas Bernhard neu aufzurollen, scheint es zunächst sinnvoll, jene Bereiche von Bernhards öffentlichem Auftreten kurz zu markieren, die zu seinem Bild vom Skandal-Autor beigetragen haben. So lässt sich am besten aufzeigen, welchen vermeintlichen Widerspruch Autor und Werk transformieren.

Einen umfangreichen Überblick über den Skandal-Autor Bernhard liefert BENTZ, der insbesondere den letzten Kampf des Autors mit den

⁵ Dazu GÖTZE, Clemens: «Die eigentliche Natur und Welt ist in den Zeitungen». Geschichte, Politik und Medien im dramatischen Spätwerk Thomas Bernhards, Marburg 2009.

⁶ BILLENKAMP, Michael: Provokation und posture. Thomas Bernhard und die Medienkarriere der Figur Bernhard. In: JOCH, Markus (Hrsg.): Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart, Tübingen 2009, S. 23-43, hier S. 43.

österreichischen Medien um sein Stück *Heldenplatz* (1988) in den Blick nimmt und konstatiert: «Fast jede Veröffentlichung seiner Romane und Theaterstücke war mit einem handfesten Skandal verbunden»⁷. Ganz so war es freilich nicht, summiert man die Auseinandersetzungen jedoch auf, kommt man zu dem Schluss, dass es genügend öffentliche Wahrnehmung um den Autor gegeben hat, um sein Bild vom Provokateur zu forcieren. MOSER beschreibt Bernhards Literaturskandale als «Dialog mit der Öffentlichkeit» und sieht eine Wechselwirkung zwischen den skandalverursachenden Texten des Autors und jenen sich anschließenden Skandalen, die wiederum «einen Einfluss auf die Texte nahmen»⁸. Deutlich wird dabei vor allem eines: Der Skandal um Literatur hat in Österreich Tradition und findet im Werk Thomas Bernhards seine Fortschreibung bis in die Gegenwart, wie an der jüngsten und derzeit aussichtsreichsten Veröffentlichung zu Bernhard, dem Briefwechsel des Autors mit seinem Verleger Siegfried Unseld, abzulesen ist. Bemerkenswert ist dabei aber, dass es Bernhards aktives Zutun bei seinen posthumen Veröffentlichung gar nicht mehr brauchte, wie auch das Beispiel von *Meine Preise*, entstanden um 1980 – publiziert 2009, zeigt. Das lässt folgende Schlussfolgerungen zu.

Erstens: Das Medienbild Thomas Bernhards, seine öffentliche Wahrnehmung hat auch zwanzig Jahre nach seinem Ableben nichts von seiner Sprengkraft eingebüßt. Zweitens: Die Wirkung des Werkes hält unverändert an und kann durch neue Veröffentlichungen bereichert werden. Drittens: Die Wirkung der Skandale konnte vom Autor selbst nur bedingt forciert werden. Dies jedenfalls vermerkt BILLENKAMP, der in seiner Untersuchung zu Bernhards Rolle im literarischen Feld Österreichs feststellt: «Nicht alle Skandale sind auf ein Kalkül Bernhards zurückzuführen»⁹. Zu erörtern wäre demnach welche öffentlichen Erregungen der Autor bewusst und absichtlich herbeigeführt hat und welche dagegen eher zufällig entstanden sind. Da dies aber kaum zu leisten ist, muss BILLENKAMPs These widersprochen werden, wenn er angibt, der so genannte «Notlichtskandal» während der Salzburger Festspiele 1972 sei nicht ursächlich von Thomas Bernhard, sondern von dessen Regisseur Claus Peymann herbeigeführt worden¹⁰. Angeblich habe sich jener während der Proben derart

⁷ BENTZ, Oliver: Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal, Würzburg 2000, S. 7.

⁸ MOSER, Joseph W.: Literaturskandal als Dialog mit der Öffentlichkeit. Der Fall Thomas Bernhard. In: NEUHAUS, Stefan u. HOLZNER, Johann (Hrsg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, Göttingen 2007, S. 503-512, hier S. 503.

⁹ BILLENKAMP: Thomas Bernhard und die Medienkarriere der Figur Bernhard [wie Anm. 6], S. 23.

¹⁰ Vgl. ebd.

überheblich benommen und damit bereits zu erheblichem Konfliktpotenzial beigetragen, sodass die Absage weiterer Aufführungen nach der Premiere durch den Autor des Stückes nur die Spitze des Eisberges gewesen sei¹¹. Dem ist allerdings zu widersprechen, denn wer Bernhards elitäres Verständnis bezüglich der Bühnenauswahl, die seine Stücke spielen dürfen kennt, kann sich vorstellen, dass es hier eher um die Eitelkeit des Autors als die des Regisseurs gegangen ist¹². Folglich ist die Absetzung des Stückes bei den Festspielen einzig das Ergebnis von Thomas Bernhards Einsicht, dass «[e]ine Gesellschaft die zwei Minuten Finsternis nicht verträgt [...] ohne mein Schauspiel [auskommt]»¹³. Dieses eindeutige Statement legt nahe, was BILLENKAMP ansonsten in seiner Arbeit durchaus vertritt; die These vom Inszenierungsmeister Bernhard, der sich «bewusst für die Rolle des Skandalautors entschieden hat, um sich so ein Maximum an Aufmerksamkeit zu sichern und darüber seinen Marktwert als Autor zu steigern»¹⁴. Man wird diese These nicht mit vollkommener Sicherheit beider widerlegen können, sodass einzig versucht werden kann, die Bausteine von Bernhards Medienpräsenz neu zu formieren und andere Sichtweisen aufzuzeigen. Dies versucht auch JANKE, die Bernhards Selbstdarstellungen als Spiel begreift: «Thomas Bernhards Spiel war [...] nicht so sehr durch die Produktion gegensätzlicher Medien-Bilder bestimmt, sondern vom Moment der medial gesteuerten öffentlichen Erregungen, die nach

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Im April 1973 beschwert sich Thomas Bernhard bei seinem Verleger Unseld wie folgt über die Aufführung eines seiner Stücke: «[A]m Montag habe ich in den Münchner Kammerspielen die hundsgemeine Hinschlachtung eines meiner Theaterstücke erleben müssen, gerade den brutalen stumpfsinnigen Mord an jener Arbeit, die sich "Der Ignorant und der Wahnsinnige" betitelt und zu den schwierigsten Stücken auf dem Theater überhaupt zu zählen ist; und gerade dieses Kunststück hat der Verlag völlig bedenkenlos einer Bühne zur Aufführung gegeben, die niemals die Voraussetzungen hat, eines meiner Stücke auch nur akzeptabel herauszubringen, einem Dramaturgenteam, das aus Idioten, tatsächlich aus ordinären Provinzidioten besteht und einer Schauspielergarnitur, die in Sankt Pölten oder in der Kurstadt Baden bei Wien sich austoben kann an einer Leharoperette, nicht aber und niemals auf eine meiner Arbeiten losgelassen werden hätte dürfen. Einem Regisseur hat der Verlag mein Stück "anvertraut", der noch niemals in seinem Leben vorher eine Regie gemacht hat, wo es für meine Theaterstücke die besten, diese Handvoll erstklassigen Regisseure schon schwer haben und sich wahrscheinlich gut überlegen werden, ob sie sich mit meiner Arbeit beschäftigen. [...]» Thomas Bernhard – Siegfried Unseld. Der Briefwechsel. Hgg. Von Raimund Fellinger, Martin Huber und Julia Ketterer, Frankfurt am Main 2009, S. 356.

¹³ TBW Bd. 15, S. 473.

¹⁴ BILLENKAMP: Thomas Bernhard und die Medienkarriere der Figur Bernhard [wie Anm. 6], S. 23.

theatralen Dramaturgien abliefen»¹⁵. Dies passt zu Bernhards allgegenwärtigem Spiel-Motiv, das sein Werk stets konstitutiv mit geprägt hat¹⁶.

Tatsächlich ist es nämlich so, dass der Autor Thomas Bernhard sehr wohl einen Hang zur Selbstinszenierung und -stilisierung gehabt hat, der auf dem Rollenspiel fußt. Eindeutig belegbar ist das an den Interview-Filmen, welche die Journalistin Krista Fleischmann Anfang der Achtziger Jahre mit dem Autor gedreht hat. Sie gelten, gemeinsam mit anderen Selbstauskünften und Statements des Autors, einerseits als Schlüssel für das Werkverständnis¹⁷ und andererseits als Bestandteil des literarischen Gesamtwerkes¹⁸. Dies konstatiert auch SCHMIDT-DENGLER: «Wer sich mit Bernhards Werk, sei es redend oder schreibend, auseinandersetzen will, für den sind die Interviews von hohem Quellenwert»¹⁹. Umso erstaunlicher ist die Tatsache, dass bislang keine umfassende Analyse der Interviews vorgelegt worden ist; stattdessen greifen einzelne Forscher Teile dieser Selbstaussagen aus dem Kontext als Belege für Positionen und scheuen sich offensichtlich vor einer tief greifenden Diskussion dieser Texte²⁰.

¹⁵ JANKE, Pia: Schriftsteller als Ikonen. Aus Anlaß der Geburtstage von Thomas Bernhard (75) und Elfriede Jelinek (60). In: RITTER, Michael (Hrsg.): Praesent 2007. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2005 bis Juni 2006, Wien 2006, S. 77-85, hier S. 79.

¹⁶ Vgl. dazu HUNTEMANN, Willi: Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard, Würzburg 1990.

¹⁷ Vgl. FELLINGER, Raimund: «Antworten sind immer falsch». Thomas Bernhard gibt Thomas Bernhard. In: Begleitheft zur DVD «Monologe auf Mallorca» und «Die Ursache bin ich selbst» – Die großen Interviews mit Thomas Bernhard. Filmedition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008, S. 4-37, hier S. 9.

¹⁸ Vgl. JANKE: Schriftsteller als Ikonen [wie Anm. 15], S. 79. Ebenso BILLENKAMP, Michael: Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis, Heidelberg 2008, S. 398.

¹⁹ SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: Vorwort. In: DREISSINGER, Sepp (Hrsg.): Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard, Weitra 1992, S. 13-18, hier S. 15.

²⁰ Ein Beispiel dafür ist Gitta HONEGGER, deren analytisches Gespür zwar im Kern die Relevanz der Interview-Texte erkennt und diese auch partiell bespricht, letztlich jedoch eine ausführliche Diskussion vermissen lässt und auch nicht weiter anregt. Dazu HONEGGER, Gitta: Thomas Bernhard. «Was ist das für ein Narr?», München 2003, besonders S. 274ff. Und zu Bernhards Österreich-Bildern mit Blick auf die Interviews JANKE, Herta: «Ein ganzes Volk als ein ganzer schäbiger Charakter». Thomas Bernhards Österreichbilder, [Manuskript] Dissertation Universität Wien 2007. [Diese umfangreiche Arbeit liegt leider bislang in keinem wissenschaftlichen Verlag als zitierfähige Publikation vor].

Über die Relevanz der Interviews von Thomas Bernhard für die Stellung im Gesamtwerk des Dichters ist indes folgendes Charakteristikum festzuhalten:

In den wenigen Interviews und öffentlichen Stellungnahmen entwirft der Schriftsteller ein Selbstbildnis, das sich einerseits für die mediale Reproduktion eignet und das sich andererseits auch in der Prosa niederschlägt.²¹

Bernhard schafft damit gewissermaßen eine Symbiose aus Fiktion und Realität wie sie bereits für seine Autobiographie und schließlich auch für das Gesamtwerk typisch ist. Daraus folgt nicht nur, dass der Autor literarische Figuren in seinen Texten gleichsam als Alter Ego seiner selbst konstruiert, «also paradoxerweise in ihnen erkannt, aber nicht mit ihnen identifiziert werden [will]»²², sondern vielmehr als Medium fungiert. Die Autorenfigur Thomas Bernhard wird damit zur Medienfigur, zum Transporteur von Sprache und letztlich zu einer stilisierten Kunstfigur. Diese mediale Komponente beschreibt BILLENKAMP als Grundvoraussetzung für Bernhards Etablierung im Kontext des literarischen Feldes der österreichischen Nachkriegsliteratur und führt den Begriff *posture* in die Diskussion um Bernhards Medienpräsenz ein²³. *Posture*²⁴ scheint dabei eine Weiterentwicklung des bourdieuschen Habitusbegriffs zu sein, der es jedoch ermöglicht, die Verbindung zwischen dem Autor Thomas Bernhard und dessen Figuren herzustellen, ohne dabei beide Aspekte zwangsläufig gleichzusetzen und damit inhaltlich zu verwischen. Da es in Bourdieus Feldtheorie darum geht, einen Akteursplatz innerhalb des Feldes einzunehmen, bedeutet das folgendes:

Es handelt sich also um eine persönliche Art, eine Rolle oder einen Status anzunehmen bzw. innezuhaben: ein Autor erspielt oder erstreitet seine Position im literarischen Feld über verschiedene Modi der Darstellung seiner selbst und seiner *postures*.²⁵

²¹ BILLENKAMP: Thomas Bernhard [wie Anm. 18], S. 398.

²² BILLENKAMP: Thomas Bernhard [wie Anm. 18], S. 398.

²³ Vgl. BILLENKAMP: Thomas Bernhard und die Medienkarriere der Figur Bernhard [wie Anm. 6], S. 43.

²⁴ In der Übersetzung aus dem Französischen bedeutet der Begriff eine Art mehrdimensionales Gefüge von «Pose», «Rolle», «Haltung» oder auch «Selbstdarstellung» und soll daher im Folgenden nicht übersetzt werden, um die Deutungsvielfalt zu erhalten.

²⁵ MEIZOZ, Jérôme: Die *posture* und das literarische Feld. Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq. In: JOCH, Markus u. WOLF, Christian (Hrsg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis, Tübingen 2005, S. 177-188, hier S. 177.

Genau dies trifft auf Thomas Bernhard Medienaktivität zu. Der Rollen-spielcharakter seiner Medieninszenierungen verweist auf Bernhards Bewusstsein die eigene Person nicht nur literarisch-fiktional, sondern auch real-provokativ in Szene zu setzen. Dies wurde schon 1974 von SCHWEIKERT konstatiert, der darauf hinwies, «daß Bernhards für die Öffentlichkeit bestimmte Reden gleichfalls kunstvoll komponierte Rollen-Monologe sind»²⁶. Der Vergleich mit «imaginären Gesprächen» erscheint überaus treffend, sodass es nicht wundert, dass SCHWEIKERT davon ausgeht, dass man sich Bernhards öffentliche Statements durchaus «von den Romanprotagonisten, umgekehrt deren Monologe von Bernhard gesprochen denken [könnte]», weswegen es auch legitim sei, entgegen jeder literaturwissenschaftlicher Maxime, «die Rollenprosa [...] mit der Aussage des Autors gleich[zu]setzen»²⁷. Zunächst bleibt festzuhalten, dass die Verwendung der *posture* überaus produktiv sein kann und sie überdies der Literaturwissenschaft die Möglichkeit gibt, dieses Problem zu umgehen. MEIZOZ führt an dieser Stelle verschiedene Autoren an, die sich zum Zwecke ihrer Neuformierung im literarischen Feld Pseudonyme geben, um einem von der Kritik aufgesetzten Autorenbild zu entkommen²⁸. Dabei sind zwei Komponenten eminent wichtig:

Der Begriff der *posture* eines Autors [...] schließt untrennbar zwei Dimensionen ein: Erstens eine nicht-diskursive, die die Gesamtheit non-verbaler Verhaltensweisen im Rahmen der Selbstpräsentation umfasst (Kleidung, Gebaren etc.), und zweitens eine diskursive Dimension, die des diskursiven Ethos.²⁹

Den non-verbale(n) Aspekt, die Selbstdarstellung des Autors «in den jeweiligen Kontexten, in denen er seine Funktion verkörpert (Gespräch mit den Medien, Diskurs der Rezeption, etc.)»³⁰, beherrschte Bernhard augenscheinlich so sehr, dass ihm mitunter Berechnung bei der Ausübung seiner öffentlichen Rolle unterstellt wurde³¹. Das diskursive Ethos wiederum ist ein rhetorischer Aspekt und gleicht einer Art «Mienenspiel»; es ist jener

²⁶ SCHWEIKERT, Uwe: «Im Grund ist alles, was gesagt wird, zitiert». Zum Problem von Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards. In: Text und Kritik Bd. 43. Thomas Bernhard, München 1974, S. 1-8, hier S. 6.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. MEIZOZ: Die *posture* und das literarische Feld [wie Anm. 25], S. 177f.

²⁹ Ebd., S. 178.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. dazu BILLENKAMP: Thomas Bernhard und die Medienkarriere der Figur Bernhard [wie Anm. 6], S. 37ff.

Ausdruck, den «sich der Sprechende durch seine Rede gibt», gleichsam eine «Art des Sprechens, die Auskunft gibt über eine Art zu sein»³². Dieses ist aber auch Teil eines interaktiven Sprechaktes und kann somit auch stilistische Gesichtspunkte beinhalten.

Der Begriff der *posture* macht es also möglich, gleichzeitig eine kodierte Weise der diskursiven Selbstdarstellung und die individuellen Spiele eines jeden Autors mit der Position, die ihm das Feld zuweist, zu beschreiben. Mit seiner Hilfe lässt sich sprachliches Handeln (Ethos) und soziales Verhalten (Kleidung usw.) im Hinblick auf eine Soziologie des Autors als Relation denken [...].³³

Es ist also davon auszugehen, dass es die *posture* ist, die sich in den zahlreichen Interviews von Thomas Bernhard äußert und keineswegs ausschließlich seine reale Person. Dieses Show-Moment kann nur verstehen, wer den Autor als Medium begreift, der zwischen dem eigenen Werk und den Rezipienten eine personell-konkrete Mittlerfigur einnimmt, um damit dem Text, der Schrift einen unanfechtbaren Platz im Gefüge des literarischen Feldes zu sichern. Als nicht-diskursive *posture* findet sich bei Bernhards Interviews beispielsweise die Gestik, Kleidung, aber auch das Umfeld des Porträtierten, etwa ein holzgetäfeltes Zimmer, in dem er Zeitung lesend sitzt, das Straßencafé auf Mallorca oder die spanische Stierkampfarena. So stellt sich heraus, dass die vom Autor Thomas Bernhard geschaffenen diskursiven *postures* der Figuren in seinen Werken jenen ähnlich sind, die der Autor selbst produziert, wenn es um die eigene Selbstdarstellung geht. Etwa das des «Geistesmenschen», des «Übertreibungskünstlers» oder des «grantelnden Alten». «Die literarische Option geht also dem sozialen Verhalten voraus und bestimmt es gewissermaßen»³⁴. Die *posture* ist in diesem Augenblick die eines Mediums, welches zwischen Werk und Autor vermittelt. Bernhard dreht die Wahrnehmungsachsen von Realität und Fiktion einfach um, indem er als Autor die Rollen seiner Figuren einnimmt: grantelnd, provokativ, dem Tode nahe. Letztlich ist das die eigentliche Leistung auf dem literarischen Parcours. Damit, so wusste Bernhard, erhält er genau das Maß an Aufmerksamkeit, das er benötigte, um innerhalb des literarischen Feldes die Position einzunehmen, welche seinem Werk die nötige Wirkung zu verschaffen imstande war. Das auf den ersten Blick vermeintliche Kalkül beruht dabei nicht in erster Linie auf Bernhards konstruktivem Etablierungsvorhaben vor dem Hintergrund einer

³² MEIZOZ: Die *posture* und das literarische Feld [wie Anm. 25], S. 181.

³³ Ebd., S. 186.

³⁴ Ebd., S. 188.

Konkurrenzsituation am Autorenmarkt, sondern muss als Ausdruck seines Selbstverständnisses als Dichter verstanden werden, der Interesse daran hat, mit seinem Schreiben die Welt zu verändern. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch Bernhards schier endlose Thematisierung des Nationalsozialismus. Im Kontext des literarischen Feldes nach 1945 in Österreich wird dabei nicht nur sein Verdienst im Kampf gegen das Vergessen deutlich, sondern es verdeutlicht ebenso, dass sich der Sinn von *postures* einzig in ihrer Relationalität erschließt.

Einen entsprechenden Fixpunkt, an dem sich Werk und Autor einerseits treffen und gleichzeitig auch reiben, ist die Bezugnahme Bernhards auf das Medium Zeitung. Vom Autor weiß man, dass er selbst täglich mehrere Zeitungen gelesen hat. Die Tatsache, dass Presseerzeugnisse in Bernhards Werk die führende Medienkomponente darstellen, lässt wiederum Rückschlüsse auf die *posture* des Autors zu. In einem Filminterview mit Krista Fleischmann findet sich folgendes Statement:

FLEISCHMANN: Finden Sie manchmal in den Zeitungen Informationen, die Sie dann in Ihren Büchern verwerten?

BERNHARD: Ja sicher. Es ist ja im Grund' in den Zeitungen überhaupt alles zu finden was es gibt, nicht? Und das heißt. Noch mehr als eigentlich existiert, ist' in den Zeitungen. Mehr kann man nicht finden, nicht? Also die Realität ist in den Zeitungen noch übersteigert und noch aus – Die Leerstellen der Wirklichkeit sind in der Zeitung noch ausgestopft, im Übermaß.

FLEISCHMANN: Wie sortiert man das?

BERNHARD: Die eigentliche Natur und Welt ist in den Zeitungen. Und je boulevardesker Zeitungen sind, also je primitiver, desto mehr ist eigentlich drinnen.

FLEISCHMANN: Desto mehr kann man sie verwenden als Material ...

BERNHARD: ... kann man sie verwenden und desto mehr lernt man davon. Und je scheußlicher eine Zeitung ist, desto mehr Gewinn zieh' ich daraus. Also je primitiver, nicht? Ich hab' nix über an seitenlangen Vortrag vom Herrn Popper³⁵, der von A bis Z a Geschwätz ist, nicht, aber ich hab' sehr viel davon, wenn steht: Die Bäuerin Hintermayer in der Steiermark ist' also amoklaufend aus'm Haus, hat ihre vier Kinder umgebracht und das fünfte ertränkt, nicht, also das ist doch viel gewaltiger³⁶.

³⁵ Gemeint ist der österreichische Philosoph Karl Raimund Popper (1902-1994), der u.a. bedeutende Arbeiten zur Gesellschaftstheorie verfasste.

³⁶ Zitiert nach GÖTZE: Geschichte, Politik und Medien im dramatischen Spätwerk Thomas Bernhards [wie Anm. 5], S. 139.

Der Schlüsselsatz, «die eigentliche Natur und Welt ist in den Zeitungen», führt zu einem wenig erstaunlichen Schluss: Der Autor weiß ob der Macht der Medien, insbesondere der Presse, und ist sich bewusst, dass diese sein öffentliches Bild mitprägen; gleichwohl findet er aber auch in Presseerzeugnissen Stoff oder Inspiration für seine Arbeit als Schriftsteller. Das bedeutet letztlich auch, dass Bernhard, will er als Autor anerkannt werden, Teil dieser Welt in den Zeitungen ist und sein muss. Wahrnehmung und Würdigung funktionieren konkret nur über dieses Medium Zeitung, sodass Thomas Bernhard als öffentliche Person gleich zweifach daran partizipiert ein Glied dieser Konstruktion zu sein.

Nachdem die Verknüpfung der *postures* in Bernhards Leben und Werk deutlich geworden ist, sollen nun einzelne Medienbilder im literarischen Schaffen des Autors vorgestellt und erläutert werden.

3. Medienbilder im literarischen Werk Bernhards

Tatsächlich erscheint die moderne Medienwelt wie wir sie heute kennen in Thomas Bernhards Literatur nie so deutlich wie beispielsweise eines seiner Leitthemata, der Tod. Obwohl es in seinen Texten meist um Personen mit eklatanten Kommunikationsschwierigkeiten geht, wird die multimediale Kommunikation unseres Zeitalters weitgehend ausgespart. Die Gründe dafür liegen jedoch keineswegs in dem Umstand begründet, dass Thomas Bernhard bereits 1989 starb, man also durchaus vermuten könnte, er habe gewisse Entwicklungen unserer aktuellen Multi-Kommunikationsgesellschaft nicht mehr mitbekommen.

Kein Fernsehapparat oder Kinobesuch, kein Telefon oder Computer spielt eine sinnhafte oder nur eine Nebenrolle in irgendeinem Text, Radioapparat und Auto, Flugzeug und Telegramm werden höchstens erwähnt, nie besitzen sie eine Funktion für die Handlung, nie macht das Ich mit ihnen oder durch sie eine Erfahrung [...].³⁷

Dieser Befund lässt kaum einen Zweifel daran, dass Medialität im Werk Bernhards eine marginale Rolle spielt. Ganz so eindimensional wie zunächst vermutet, lassen sich die Texte jedoch nicht abtun. Zwar gab es alle Kommunikationsmittel, die SORG anführt zu Bernhards Lebzeiten, doch man kommt nicht umhin, den Menschen Thomas Bernhard hinsichtlich seiner privaten Umgebung als relativ konservativ zu klassifizieren. Seine Texte verfasste er auf einer Schreibmaschine und korrigierte handschrift-

³⁷ SORG: Thomas Bernhard [wie Anm.1], S. 172.

lich³⁸. Die mediale Leitform unseres digitalen Zeitalters, der Computer, spielt in Bernhards Leben sowie seinem Werk keine Rolle. Damit wehrt sich Bernhards Schreiben einer Entwicklung, die an einen Punkt gelangt, «von dem aus *alles* eindeutig und widerspruchsfrei verstehbar und damit *berechenbar* wird»³⁹. Bernhards Figuren können am modernen Leben gar nicht teilhaben, da ihnen die kommunikativen Voraussetzungen dafür fehlen. Vorhandene Errungenschaften der Kommunikationselektronik wie beispielsweise das Telefon fungieren als Notanker: in *Vor dem Rubestand* (1979) ruft Vera den Hausarzt und spricht damit die letzten Worte des Dramas ins Telefon: «Herrn Doktor Fromm bitte» (TBW 18: 133), dies allerdings «*Im Zugehen des Vorhangs*» (TBW 18: 133), wie die Regieanweisung vorgibt. Zweifellos ist die Kommunikation von Bernhards Figuren bereits grundsätzlich so gestört, dass es das es telekommunikativer Medien gar nicht mehr bedarf, um das zu verdeutlichen, was der Autor im Redefluss seiner Protagonisten schon zeigt.

(I) Mediale Technik – Musik, Bild und Fotografie

Wie bereits angedeutet finden sich bei Bernhard kaum Verweise auf multimediale Technik. Es gibt zwar Geräte, mit denen Musik reproduziert und abgespielt werden kann, doch wird deren Funktion in keiner Weise sinnstiftend erweitert und dramaturgisch nutzbar gemacht. In *Die Jagdgesellschaft* (1974) gibt es einen Plattenspieler, der zwar benutzt wird (TBW 15: 364), woraus aber nichts folgt, auch ist die Musik laut Regieanweisung «*sehr leise*» (TBW 15: 413, Hervorhebung im Original). Auch in *Ritter, Dene, Voss* (1984) wird ein Plattenspieler verwendet. Auch hier dient seine Musik nur der Untermalung, ebenfalls nach der Regieanweisung «*ganz leise*» (RDV: 140). Im überaus altmodischen Interieur des Bühnenbildes von *Elisabeth II.* (1987) gibt es einen so genannten «Musikkasten», nach dessen Betätigung sein Besitzer «HERRENSTEIN [*auf*]schreit. Nein keine künstliche Musik» (E: 47) und seine Haushälterin ein paar Takte am Flügel spielen soll. Dies zeigt bereits, dass Musik zwar durchaus eine Rolle spielt, aber eher als eine Art Live-Performance betrachtet wird. Im Grunde verwundert das auch nicht bei den Figuren Bernhards, die gern auf die Oper schimpfen oder das Theater. Musik, die vom Band kommt, kann man schlechter kritisieren als wenn sie augenblicklich von Menschen gemacht ist.

³⁸ Vgl. HENNETMAIR, Karl Ignaz (Hrsg.): Thomas Bernhard – Ignaz Hennetmair. Ein Briefwechsel. 1965-1974, S. 49 u. 129.

³⁹ GROSSKLAUS, Götz: Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit, Frankfurt am Main 2004, S. 227, Hervorhebung im Original.

Anders verhält es sich mit dem Bild, dem Gemälde, dem Porträt. Insbesondere in *Ritter, Dene, Voss* wird der zeitgenössischen Kunst jedwede Form und Beständigkeit abgesprochen, und das ausgerechnet von Ludwig, der in einem Spital für psychisch Kranke betreut wird. «Das hat mir noch gefehlt / daß sich meine Schwestern / malen lassen / in dieser Antikunstzeit / in dieser Dilettantismusepoche» (RDV: 126). Dass diese Bilder schlecht sein müssen, steht für Ludwig außer Frage, denn «Portraits sind immer schlecht gemalt / außer sie sind von Goya» (RDV: 127), doch der könne seine Schwester schwerlich gemalt haben. All die Porträts der Familie, die in dem überdimensionalen Esszimmer hängen stellen sich für Ludwig als «unkünstlerisch / abgeschmackt» (RDV: 129) heraus, sind Spiegel der Erinnerung an die Eltern, «Ahnenkult» (RDV: 124), der in einer gipfelnden Abscheu nur zu einer Erkenntnis führen kann: «Darunter haben wir immer gelitten / unter diesen häßlichen Bildern» (RDV: 125). Hier kommt kein Hauch von liebevoller Erinnerung an die Eltern auf. Letztlich auch, weil alle Attribute, welche die Eltern hatten, auf den Bildern verzerrt und verfälscht wiedergegeben werden.

Unsere Mutter war doch / eine schöne Frau / anziehend / aber auf dem Bild ist sie abstoßend / sie war böseartig / aber auf dem Bild ist sie liebenswürdig / der Vater war kein Grübler / wie auf dem Bild / Die Künstler mißbrauchen alles / schamlos malen sie für Millionen / eine Unerträglichkeit nach der anderen. (RDV: 125)

Die wahre Darstellung von Welt ist mit dem Mittel des Porträts offensichtlich nicht zu leisten. Im Gegenteil: das Resultat der Malerei kann nur die Abbildung von etwas Inszeniertem sein, eine perfekte Vorstellung von etwas, das es so nie gegeben hat. Dazu kommt die Skrupellosigkeit der Künstler, die sich anbiedern, um ihren Auftraggebern zu gefallen. So heißt es auch in *Alte Meister* (1985):

Alle diese Maler waren doch nichts als durch und durch verlogene Staatskünstler, die der Gefallsucht ihrer Auftraggeber entsprochen haben, da macht nicht einmal Rembrandt eine Ausnahme, sagte Reger. (AM: 61f.)

Dabei vergessen die Figuren, dass es ohne ein fürstliches und später bürgerliches Mäzenatentum in der Geschichte ein so breites Kunstspektrum kaum gegeben hätte. Darauf kommt es jedoch nicht an. Die Figuren Bernhards brauchen die Konfrontation mit den Ihren, sie benötigen einen Widerstand, der sich vielfach in der Kritik von Kunst, Presse oder Meinungen ausdrückt. Insofern ist nicht verwunderlich, dass die Kritik stets in einer absoluten Verurteilung, wenn nicht sogar verbalen Vernichtung gipfelt:

[D]iese Machwerke [gehen] nicht in die Kunstgeschichte ein / diese Zeit geht nicht in die Kunstgeschichte ein / als weißer Schandfleck ja / als Katastrophe ja / als Kunstkatastrophe / als ein riesiger Kunstkrater / in den die Leute in hundert Jahren hineinschauen / und aus dem es nur so herausstinkt. (RDV: 135f.)

Die Bedrohung der Bildnisse an der Wand resultiert aber nicht nur daraus, dass sie als «schlecht gemalt» (RDV: 127) bezeichnet werden, sondern sie besteht vielmehr darin, dass man sich der Bildnisse nicht bewusst wird. An den Wänden hängend bedeuten sie nichts, also werden sie aus Angst vor der Verurteilung des Bruders Ludwig auf dem Dachboden deponiert, die Elternporträts werden wenig später wieder im Zimmer aufgehängt. Eine Veränderung gibt es nur insofern als die Bilder seitenverkehrt hängen, was die größtmögliche Veränderung zu sein scheint. Die totale Bewegungslosigkeit lässt nur einen Schluss zu: hier geht es um eine Gesellschaft, die nur noch damit beschäftigt ist, die Zeit totzuschlagen und sich selbst dabei zuzusehen. An einem verregneten Nachmittag könne man schließlich nichts machen, «da ist es im Bett am besten» (RDV: 164). Das kann sich aber nur leisten, wer über das nötige Geld und die freie Zeit verfügt. In diesem Vakuum aus Zeit, die einfach nicht mehr aufhört, können die Figuren nur noch alles angreifen, das sonst zu den schönen Dingen gehört. Die Bilder werden somit einerseits Ausdruck einer großbürgerlichen Attitüde, was in solchen Kreisen durchaus nichts Ungewöhnliches darstellt, und andererseits sind sie Artikulation einer von Langeweile geprägten Nutzlosigkeit des eigenen Daseins, das in sich nur noch den Selbstzweck finden kann, indem es sich zu immer absurderen Urteilen über die Welt herauf schwingt. Insofern zeichnet Bernhard im Sinne der Bildreflexion genau das Gegenteil von dem, was seine Figuren eingangs ausführten. Sie gingen davon aus, dass alle Bilder nie den realen Menschen abbilden, sondern nur ein Idealbild, das bis zur Unkenntlichkeit verzerrt ist. In ihren Taten sprechen die Figuren aber genau das an, was in den Bildern gezeichnet ist; ein Zustand der Stagnation und Entfremdung, das eigene Gefangensein in monotonen Sinnzusammenhängen und Bildkonstrukten, die mit Wirklichkeit nichts zu tun haben, aber dennoch als diese postuliert werden. Der scheinbare Widerspruch ist jedoch kein bernhardischer, sondern ein figuraler. Indem der Autor das anspricht, zeichnet er den Untergang einer Epoche, die infolge der medialen Überflutung nicht mehr fähig ist, Bild und Wirklichkeit angemessen in Relation zu setzen und demgemäß zu agieren. Mit dieser Diagnose weist Bernhard deutlich über seine Zeit hinaus, denn dieser Aspekt ist es, der auch heute noch Gültigkeit beanspruchen kann.

Die Fotografie ist neben dem Gemälde das Medium in Bernhards Werk, das am stärksten auf diese Problematik der Bildlichkeit rekurriert. Das ist insofern nicht verwunderlich als Thomas Bernhard selbst äußerst gern auf Fotos posierte und sich oft ablichten ließ, wie zahlreiche, posthum erschienene Bildbände belegen⁴⁰. Das Thema Bildlichkeit und Fotografie taucht präsenter im Werk auf als das der Telekommunikation. Im Stück *Über allen Gipfeln ist Ruh* (1981) werden allein in der ersten Szene von Fräulein Werdenfels fünfzehn Fotos gemacht. Dies hat keine ursächlichen Auswirkungen auf das Geschehen im Stück. Eine tiefer gehende Aussage findet sich nicht. Der Fotoapparat ist allgegenwärtig, aber nicht als Waffe oder ähnliches in Gebrauch. Man könnte daraus schließen, dass es einer Sinnlosigkeit gleich kommt, so viele Fotos zu machen, aus den letztlich nichts folgt. Das Blitzlichtgewitter scheint auch keine der Figuren zu stören. Es steht offensichtlich in Korrespondenz zum Erfolg des Protagonisten des Stückes. Da im Stück gewissermaßen eine Art Home-Story inszeniert wird, kann dies auch auf Bernhards Privatleben bezogen werden, da er sich mittels Fotos gut selbst inszenieren konnte. Wie KREMER herausgestellt hat, formt Bernhard zu Beginn seiner Texte oftmals Bilder, die aber keiner Fotografie gleichen, sondern Aufstellungen, Inszenierungen sind⁴¹. Das könnte erklären wieso in seinem Werk kaum moderne Medien wie Fernsehen usw. vorkommen, denn seine Figuren inszenieren sich auf dieselbe Weise wie ihr Autor durch Sprache und das Einnehmen von Stellungen in Bildern, die beschreibbar sind.

Insofern nimmt das Medium Fotografie eine Sonderstellung in Bernhards Werk ein. Denn ebenso wie im Beobachten die Analyse des Betrachteten im Vordergrund steht, ist diese die Voraussetzung für das Entstehen von Bildern durch die Fotografie.

Wenn jede Beobachtung den beobachteten wie den beobachtenden Menschen verändert, dann gilt dies in besonderem Maß für die Fotografie, die im Bruchteil einer Sekunde eine Momentaufnahme des Individuums apparativ erstellt und mit dem überzeugenden Anschein einer punktgenauen Simulation sowie dem Anspruch einer dauerhaften Gültigkeit des Porträts versieht.⁴²

⁴⁰ Jüngst SCHMIED, Erika u. Wieland: Thomas Bernhard. Leben und Werk in Bildern und Texten, St. Pölten 2008, oder SCHMIED, Erika u. HÖLLER, Hans (Hrsg.): Thomas Bernhard und der Tierpräparator Höller, Weitra 2009.

⁴¹ KREMER, Detlef: Ekphrasis. Fensterblick und Fotografie in Thomas Bernhards später Prosa. In: SCHÖSSLER, Franziska u. VILLINGER, Ingeborg (Hrsg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg 2002, S. 191-207.

⁴² KREMER: Photographie und Text [wie Anm. 4], S. 387.

Dieser Aspekt ist für die Betrachtung von Fotografien in Bernhards Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986) von besonderer Bedeutung, da dies eine Erkenntnis ist, die beim Menschen Unbehagen hervorrufen kann, da dieser nicht in der Lage ist, das Bild zu kontrollieren. Murau, die Erzählerfigur in *Auslöschung*, bezeichnet die Fotografie als «Teufelsmittel» (TBW 9: 190), der «Erfinder der fotografischen Kunst ist der Erfinder der menschenfeindlichsten aller Künste» (TBW 9: 24), da jede fotografische Darstellung nur eine «endgültige Verzerrung der Natur» darstellt (TBW 9: 24). «Die Fotografie ist das größte Unglück des zwanzigsten Jahrhunderts» (TBW 9: 24f.). Dennoch erscheint das Medium Fotografie geeignet, sich anhand der Bilder zu erinnern. Murau behandelt die Fotos «explizit nicht als Effekte und Medien einer Mimesis von Welt; er jongliert mit ihnen vielmehr als Karten in einem Spiel, die den Bedeutungshorizont aufspannen, der seiner Vorstellung von seiner Familie entspricht»⁴³. Murau hat von hunderten von Fotos nur drei behalten, die seinen Bruder, die beiden Schwestern und seine Eltern zeigen. Durch verschiedene Anordnungen der drei Bilder verschieben sich die Perspektiven auf der abgebildeten Personen, wird ihr Stellenwert innerhalb der Familie und der Erinnerung verändert. KREMER bezeichnet dies «als eine Art Tarot aus drei Spielkarten, die ständig neu angeordnet werden und damit den Erinnerungsprozess in Gang halten»⁴⁴. Wie aber kann dieser Prozess des Erinnerns funktionieren, wenn doch das Medium Fotografie als eine so «ungeheuerliche Naturverfälschung» und «gemeine Unmenschlichkeit» (TBW 9: 22) wahrgenommen wird? Er kann nur in Gang kommen, wenn man sich vom Bewusstsein des Medialen löst:

Aber, sagte ich mir jetzt, so verzerrt die Eltern und mein Bruder auf diesen einzigen von mir gemachten Fotografien mit dem meinem Bruder gehörenden Fotoapparat sind, sie zeigen, je länger ich sie betrachte, hinter der Perversität und der Verzerrung doch die Wahrheit und die Wirklichkeit dieser sozusagen Abfotografierten, weil ich mich nicht um die Fotos kümmerge und die darauf Dargestellten nicht, wie sie das Foto in seiner gemeinen Verzerrung und Perversität zeigt, sondern wie *ich* sie sehe. (TBW 9: 25, Hervorhebung im Original)

Das bedeutet, sich vollkommen von einer tradierten Vorstellung von Bildlichkeit zu trennen, die seit Jahrhunderten unser mediales Bewusstsein geprägt hat.

⁴³ KREMER: Fensterblick und Fotografie in Thomas Bernhards später Prosa [wie Anm. 41], S. 198.

⁴⁴ Ebd., S. 199.

Das technisch-mediale Bild, wie es in massenhafter Vervielfältigung seit der Erfindung der Fotografie seinen Siegeszug angetreten hat, impliziert ein ganz bestimmtes Verständnis von "Wirklichkeit": Es liegt auf der Linie einer in der *europäischen* Renaissance kanonisierten Bild-Vorstellung, nach der das neue Bild ganz den Naturgesetzen der Optik und Perspektive verpflichtet ist [...] und einer ganzen Zivilisation die Überzeugung eingibt, "sie besitze eine unfehlbare Darstellungsmethode, sie verfüge über ein System zur automatischen und mechanischen Produktion von Wahrheiten [...]".⁴⁵

Indem Murau genau das anzweifelt, tut er auf der medialen Basis den ersten Schritt für die Auslöschung seiner Vergangenheit. Er konstatiert, dass «Menschen, die sich fotografieren lassen [...] glücklich aussehen [...] wollen» (TBW 9: 100). «Jeder will als ein glücklicher Mensch abgebildet sein» (TBW 9: 100), selbst wenn er todunglücklich ist. Das Bildnis wird unablässig geschönt, Realität existiert niemals, sie ist immer verfälscht⁴⁶. Den Menschen geht es nicht um die Darstellung von Wahrhaftigkeit, sondern um die Inszenierung ihrer Selbst:

Sie fordern von der Fotografie ihr Wunsch- und Idealbild, und es ist ihnen jedes Mittel, und sei die grauenhafteste Verzerrung, recht, dieses Wunschbild und dieses Idealbild auf einem Foto herzustellen. (TBW 9: 100)

Das Resultat ist die Einsicht, in Parallelwelten zu leben, deren Existenzen nicht einmal mehr angezweifelt oder hinterfragt werden:

Wir leben in zwei Welten [...], in der wirklichen, die traurig und gemein ist und letzten Endes tödlich und in der fotografierten, die durch und durch verlogen, aber für den Großteil der Menschheit, die gewünschte und die ideale ist. (TBW 9: 101)

Bedeutsam ist hierbei, dass nicht die Welt der Fotografie als tödlich empfunden wird, sondern die der Realität. Das Medium Bild verliert in dem Moment an Präsenz, indem man die damit verbundene Erinnerung abgelöst und vernichtet hat. Dabei ist es unerheblich, welchen Wahrheitsgehalt dieser Erinnerungskomplex hat. Allein die Vernichtung eines Bild-

⁴⁵ GROSSKLAUS: Medien-Bilder [wie Anm. 38], S. 231, Hervorhebung im Original.

⁴⁶ Hier rekurriert Bernhards Figur auf den Ideal-Typus der Bildlichkeit, wie er bereits im frühen Herrscherporträt spätestens seit dem Absolutismus auftaucht. Die meisten Porträts dieser Zeit zeigen Adelige, Monarchen und Fürsten, deren Habitus stets durch attributive Bildprogramme geprägt und durch optische Beschönigung gestaltet gewesen ist.

nisses löscht nicht automatisch die Erinnerung daran aus. Andersherum funktioniert die Entstehung von Realität im Zuge der Erinnerung sehr wohl. Einer solchen Kräftestruktur der angenommenen universellen Wahrheitsabbildung sind auch Bernhards Figuren aufgesessen. Hervoggerufen durch das Medium Bild werden Erinnerungen im Langzeitgedächtnis wachgerufen: «Dort relativ stabil vernetzte "Inhalte" können nun assoziativ abgerufen bzw. synthetisiert werden»⁴⁷. Jedoch «kann die Erinnerungsleistung [keinesfalls] als eine I:I-Übersetzung [...] angesehen werden»⁴⁸. Bernhards Figuren weichen hier von diesem Regelfall ab: In *Vor dem Rubestand* reproduzieren Vera und Rudolf vor ihrem geistigen Auge anhand alter Fotografien die Vergangenheit, die sie dabei glorifizieren. Dieses Verfahren sichert den Figuren den Zusammenhalt ihres perfiden Rollenspiels, das ganz der Vergangenheit verpflichtet ist, es dient der Verknüpfung von Heute und Gestern⁴⁹. Durch die Fotos fühlen sich die Hölzer darin bestätigt, damals das richtige getan zu haben, und heute auf dem einzigen richtigen Weg zu sein, indem sie heimlich Himmlers Geburtstag feiern und kultisch die NS-Zeit aufleben lassen. Das eigentliche Moment der Fremdheit beim Betrachten alter Fotos, wie es normalerweise geschieht⁵⁰, findet nicht mehr statt, da die Gegenwart künstlich mit der Vergangenheit verschmolzen wird. Es kommt damit zur Aufbrechung regulärer Medienmuster, wie sie bei der Rezeption von Bildern tradiert sind. Die Erinnerung des Einzelnen erhebt sich über das kollektive Gedächtnis, hervorgerufen durch eine assoziative Verknüpfung der Erinnerungsleistung infolge einer medialen Manipulation. Auch hier erweist sich Bernhards Stellungnahme als überaus weitsichtig und gleichsam unerwartet.

(II) Zeitungen

Den größten Komplex im medialen Gefüge des Kommunikationszeitalters bezogen auf Bernhards literarisches Schaffen machen die Zeitungen aus. Ihnen kommt im Gesamtwerk eine konstruktive Schlüsselrolle zu. Insbesondere in seinen Theaterstücken *Vor dem Rubestand* und *Heldenplatz*

⁴⁷ GROSSKLAUS: Medien-Bilder [wie Anm. 38], S. 56.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Vgl. GÖTZE: Geschichte, Politik und Medien im dramatischen Spätwerk Thomas Bernhards [wie Anm. 5], S. 66.

⁵⁰ GROSSKLAUS spricht von einer «doppelten Fremdheit» beim Anschauen etwa von Kinderfotos. Einerseits ist es die «Fremdheit dieses Blicks auf uns» und die «dieser "kindlichen Person", die wir einmal waren» GROSSKLAUS: Medien-Bilder [wie Anm. 38], S. 60.

werden Presseerzeugnisse erwähnt, allerdings mit sehr unterschiedlichem Vorzeichen. Der Grundtenor bei allen Texten, in denen es um Zeitungen geht, ist dabei durchweg negativ. Der Konkurrenzdruck des Pressemarktes führt dazu, dass die «eine Zeitung glaubte, die andere noch bei weitem übertrumpfen zu müssen in ihrer Niederträchtigkeit» (TBW 9: 316f.). In *Auslöschung* kommt der Protagonist Murau zu folgendem Ergebnis bei seiner Zeitungslektüre:

So verlogen alles ist, das in den Zeitungen steht, sagte ich mir auch bei dieser Lektüre, so wahr ist es in Wirklichkeit, die Zeitungen schreiben, wenn sie verlogen schreiben, ja doch nichts als die Wahrheit, und je verlogener sie schreiben, desto wahrer ist es. Diese Feststellung muß ich beim Zeitungslesen immer machen, daß die Zeitungen nichts als verlogen sind, gleichzeitig aber doch auch nichts als die Wahrheit schreiben, dieser Absurdität bin ich während des Zeitungslesens noch niemals entkommen [...]. (TBW 9: 317)

Die Schwierigkeit besteht also darin, zu unterscheiden, was Wahrheit und was Lüge ist, denn offensichtlich kommt keiner ohne die Zeitung aus. Zwar konstatieren auch andere Figuren Bernhards, dass die Zeitungen unlesbar sind, aber dennoch lesen sie alle darin. Es kommt sogar vor, dass jemand «von den Zeitungen verschlungen [war], nicht umgekehrt, wie immer gesagt wird» (TBW 9: 372). Jener, Muraus Schwager, hat sich «nicht aufhalten lassen [...] in seiner Sensationsgier» (TBW 9: 373). Dieses Negativ-Beispiel bleibt allerdings die unkritische Ausnahme, denn normalerweise sind sich Bernhards Figuren in ihrem Urteil über die Presse ziemlich einig wie etwa in *Holzfällen. Eine Erregung* (1984): «[D]ie Zeitungen führen eine infame Sprache und alles, was in ihnen steht, ist nichts anderes, als infam» (TBW 7: 176). Die Figuren bestätigen sich gegenseitig in ihrer subjektiv empfundenen Zeitungsmisere.

Gleich was für eine Zeitung Sie aufmachen, Sie sind mit Infamie konfrontiert, sagte der Burgschauspieler. Nein, sagen wir, es geht uns nichts an, was in den Zeitungen steht, und sind doch wie tödlich getroffen davon, sagte er. Nun sind aber die österreichischen Zeitungen die allerschlechtesten auf der Welt, und tatsächlich ist in ihnen die Niedertracht auf die höchste gebracht, sagte er, es gibt keine mit einer größeren Niedertracht. An der Scheußlichkeit dieser Blätter hat die österreichische, ja, hat die Weltgeschichte immer zu leiden gehabt, sagte der Burgschauspieler. Obwohl sie mich immer gelobt haben, meinte er, sind sie doch die scheußlichsten Blätter der Welt mit dem infamsten und gleichzeitig dümmsten Inhalt. Aber wir lesen sie alle Tage und fressen alles, das in ihnen steht, gierig in uns hinein,

sagte er, das ist doch die Wahrheit. Von Kindheit an habe ich den österreichischen Zeitungsdrück in mich hineingefressen, aber ich existiere immer noch. (TBW 7: 176)

Diese negative Beurteilung findet sich auch in seinen Dramen wieder. Vor allem auf die Haltung des Lesers sei an dieser Stelle verwiesen, der sich dem «Zeitungs-schmutz» aussetzt und das wider besseren Wissens. Die Gräfin Gudenus sagt in *Elisabeth II.*: «meine eigenen Enkelkinder lesen das ganze Jahr nicht einen einzigen akzeptablen Satz / Wenn es hoch kommt die *Presse*» (E: 118, Hervorhebung im Original). Darauf Herrenstein: «Dieses widerliche Blatt» (E: 118). Und auf den Vorwurf, warum er diese Zeitung selbst abonniert habe und täglich lese: «Das ist es ja / das mich ärgert / ein so fürchterliches Blatt / und ich lese es täglich / so geht es doch allen Leuten / mit allen Blättern / sie sind schauerlich / und werden doch gelesen» (E: 119). Bemerkenswert ist zudem, dass hier ausschließlich die österreichische Presse beschrieben wird. Wie später gezeigt wird, richtet sich auch in anderen Werken Bernhards die Kritik vornehmlich gegen die Presse seines Landes. Die Ausnahme bildet hierbei sein Stück *Vor dem Rubestand*: Hier erscheint die Presse als subversives Element, das die an den Rollstuhl gefesselte und damit wörtlich gefangene Clara geradezu leidenschaftlich rezipiert. «Diese[r] gedruckte [...] Schmutz» (TBW 18: 39) wird zum Gegenstand einer oppositionellen Haltung Claras den beiden Geschwistern gegenüber, die unter dem Deckmantel einer bürgerlichen Familienidylle der Nachkriegszeit einem verborgenen Nationalsozialismus huldigen. Im Stil des nationalsozialistischen Vokabulars macht Vera ihre Schwester zum Tier, das «ganz gierig / auf die Widerwärtigkeiten [ist]» (TBW 18: 40) und zwingt sie so in die ihr aufoktroierten Rolle des Opfers, das sie bei der alljährlich heimlich veranstalteten Geburtstagsfeier zu Ehren Heinrich Himmlers zu spielen hat. Infolge der absolut negativen Beurteilung jeglicher Presseerzeugnisse – «Nichts ist niederträchtiger sagt Rudolf / als mit Zeitungen sein Geschäft zu machen» (TBW 18: 40) – drängt sich zunächst das Bild auf, die Presse würde genauso negativ gezeichnet wie in *Heldenplatz*, *Elisabeth II* oder *Holzfällen*. Dass dem nicht so ist, zeigt das Beispiel von Claras Zeitungsrezeption, durch welche diese zur Antagonisten-Figur avanciert. So sehr die Lektüre der Zeitungen auch schlecht beurteilt wird, erkennt Vera: «Es ist die einzige Leidenschaft die du hast» (TBW 18: 40) und erkennt damit deren Bedeutung als eine Art Lebenselixier für die kranke Schwester Clara. Daraus kann geschlossen werden, dass Vera in den Zeitungen irgendetwas ausmacht, das für die Schwester gewissermaßen lebensnotwendig ist:

Du lebst aus den Zeitungen / aus sonst nichts / du denkst aus den
Zeitungen / du hast dein ganzes Urteilsvermögen aus den Zeitun-
gen. (TBW 18: 40)

Die Tatsache, dass Clara offensichtlich mehrere Zeitungen liest und somit ihre Informationen und Ansichten aus unterschiedlichen Quellen bezieht, steht im Gegensatz zu ihrer Schwester Vera, deren Meinung auf der des Bruders Rudolf basiert, welche Vera als Mitläuferin lediglich unreflektiert übernimmt und für ihn in seiner Abwesenheit stellvertretend propagiert. Insofern liefert sich Vera genau dem aus, was sie doch bei Clara bemängelt: sie ist diejenige, deren Meinungsbildung streng reglementiert ist und nicht ihre Zeitung lesende Schwester. Presse hat in diesem Kontext demzufolge eine identitätsstiftende Wirkung und wird im Umkehrschluss ihrer negativen Bespiegelung wiederum positiv gezeichnet. Erst der Verzicht auf Zeitungen ist es, der den Menschen in seiner Lebensqualität beschneidet. Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch JURGENSEN, der konstatiert, dass das Bild von Zeitungen hier erstmals «weitaus positivere Züge» annimmt als es sonst bei Bernhard zu beobachten war⁵¹. «Das Zeitungsbild hat sich in diesem Stück gewandelt; erstmals wird die Presse nicht nur als gelenktes Ausdrucksmittel der Volksverdummung begriffen»⁵². Stattdessen fungieren die Zeitungen als Ausdruck des Widerstandes in zweifacher Hinsicht. Einerseits auf der persönlich-geschwisterlichen Ebene, indem Clara sich damit von den pervertierten Rollenspielen ihrer Geschwister distanzieren kann. Andererseits verdeutlicht sie mit der Zeitungslektüre auch ihre Missbilligung gegenüber der im Hause Höller vorherrschenden NS-Ideologie, weswegen die Presse hier generell als Zeichen eines weltanschaulichen Widerstandes zu betrachten ist⁵³. Da an keiner Stelle im Stück gesagt wird, welche Zeitungen man lesen sollte und welche besser nicht, geht es hier wirklich darum, die Benutzung und Rezeption von Medien als grundsätzliche Notwendigkeit für die individuelle Meinungsbildung herauszustellen.

Die Zeitungswelt von Clara ist ein Versteck vor den Schikanen der beiden Geschwister, die in ihr nur das Opfer sehen wollen. Damit ist sie

⁵¹ JURGENSEN, Manfred: Thomas Bernhard: Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung, Bern u.a. 1981, S. 44.

⁵² Ebd., S. 45.

⁵³ Wie ich bereits an anderer Stelle ausgeführt habe, «kommt der Zeitung allgemein Freiheit stiftende Wirkung zu, auch wenn diese nur gedanklich funktioniert und deshalb eher symbolisch zu verstehen ist». GÖTZE: Geschichte, Politik und Medien im dramatischen Spätwerk Thomas Bernhards [wie Anm. 5], S. 114.

jedoch nichts anderes als ein Konstrukt, das sich Clara aufbaut, um sich dahinter zu verstecken. Dasselbe tun Vera und Rudolf hinter ihrer zelebrierten NS-Ideologie. Beide Seiten sind künstlich erschaffene Momente ihrer Alltagswelt, die kompensatorische Funktion hat, indem sie eine defizitäre Realität übertünchen soll. Da dieser Umstand allerdings in keiner Weise kommentiert oder bewertet wird, sei darauf hingewiesen, dass eine solche Flucht in Konstrukte – ganz egal unter welchem Vorzeichen sie stehen mögen – einen Realitätsverlust nach sich ziehen kann. Beide Formen der irrealen Verschanzung bleiben folgenlos; weder das kultische Zelebrieren der NS-Ideologie noch das Lesen von Zeitungen führt in diesem Stück zu einem endgültigen Ergebnis. Diese Bilanz wird schließlich doch partiell gebrochen, indem Vera feststellt, dass Clara durch ihre Zeitungslektüre schon «ein ganz zerstörtes Gesicht [hat]» (TBW 18: 43). Angesichts der Menge an «Zeitungsschmutz» (TBW 18: 42), die man täglich konsumiert, verwundert es hingegen kaum, wenn das Elend dieser Welt nicht spurlos an einem vorüber geht. Bernhards Kritik an der real-zeitgenössischen Medienwelt wird an dieser Stelle überdeutlich. Aus Claras Zeitung lesen resultiert nichts, obwohl sie täglich erfährt, was auf der Welt geschieht. Doch ist sie, die Gefangene in *Vor dem Ruhestand*, am wenigsten in der Lage aktiv dagegen vorzugehen. Diese vermeintliche Untätigkeit wird allerdings selbst von Bernhards Figuren durchschaut, indem sie Clara gegenüber feststellen: «D u beherrscht uns / nicht umgekehrt / w i r sind die Hilfsbedürftigen / nicht du» (TBW 18: 57, Hervorhebung im Original)⁵⁴. Die eigentliche Macht geht von der Person aus, von der man es körperlich am wenigsten erwarten würde, deren Horizont jedoch durch ihre Medienrezeption am ehesten als an den Realitäten geschult betrachtet werden kann. Diese Macht führt am Schluss des Stückes auch zum Zusammenbruch des Patriarchen Höller, der durch das Schweigen seiner Schwester provoziert einen Herzanfall erleidet. Insofern bleibt die Lektüre der Zeitungen wiederum nicht folgenlos, da Clara als belesene und medial geschulte Figur über den Bruder und seine nationalsozialistische Welt tri-

⁵⁴ Eine ähnliche Konstellation findet sich übrigens in dem vom Figurenensemble ähnlich angelegten Stück *Ritter, Dene, Voss*. Dort erkennt Ritter ebenfalls, dass die eigentliche Abhängigkeit nicht die des geistig verwirten Ludwig zu seinen Schwestern ist, sondern genau umgekehrt diese nicht ohne ihren Bruder existieren können. «Wir sind die Hilfsbedürftigen / nicht er / wir sind die Geschädigten / nicht er / *uns* müssen wir helfen / nicht ihm / *geht auf die Schwester zu* / Unser Geisteskrüppel / zerstört uns / hat uns schon fast zerstört / das ist sein Triumph / das ist sein Werk» (RDV: 51f, Hervorhebung im Original).

umphiert. Somit kommt den Medien in diesem Drama Bernhards eine Katalysatorenfunktion zu.

Ein gegensätzliches Bild zeichnet Bernhard fast zehn Jahre später in *Heldenplatz*. Im Kontext der Medienschlacht um Bernhards letztes Stück am Burgtheater, das als Auftragswerk anlässlich des Bedenkjahres 1988 entstanden war und somit an den so genannten «Anschluss» Österreichs an Hitler-Deutschland gemahnen sollte, ist kaum mehr zu klären, ob es sich bei den medienbezogenen Passagen des Textes nicht sogar um eine konkrete Abrechnung mit der österreichischen Presse handelt, die bereits im Vorfeld der Premiere die Uraufführung zum Politikum stilisierte⁵⁵. Diese Tendenz der zeitgenössischen Berichterstattung, die von der eigentlichen Frage nach dem österreichischen Schuldeingeständnis bezogen auf die Zeit des Faschismus ablenkte und die öffentliche Person Bernhard in den Vordergrund der Diskussion stellte, verdeutlicht, dass die Diagnose des Autors hinsichtlich der im Stück thematisierten Hetze durch die Medien bei weitem übertroffen wurde⁵⁶. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass vornehmlich die österreichische Presse negativ bewertet wird, während die schweizerische oder deutsche als langweilig dargestellt wird. «Das sogenannte Hohe Niveau ist immer langweilig gewesen» (HP: 121), demgegenüber sind die «Zeitungsredaktionen in Österreich [...] ja nichts als skrupellose parteiorientierte Schweineställe» (HP: 121). Dies wird gleich zweifach begründet: einmal liegt die Ursache im «unqualifizierten» Personal, das «nicht denken und daher nicht schreiben [kann]» (HP: 121), zum anderen an der dazugehörigen Klientel, einer «stumpfsinnigen Leserschaft / die die anspruchsloseste in Europa ist» (HP: 121). Tatsächlich werden hier Behauptungen mit kausalen Zusammenhängen logisch begründet. Der Leser wird als jemand beschrieben, der auf der Suche nach dem «Dreck» ist, «weil er uns interessiert» (HP: 121). Es geht nicht mehr um Informationsgewinn, sondern um Interessenbefriedigung, schlicht Sensationsgier:

⁵⁵ BENTZ weist darauf hin, dass nicht mehr eindeutig zu klären ist, wann die entsprechenden Passagen entstanden sind, ob im Vorfeld oder doch erst als Reaktion auf die «Anti-*Heldenplatz*-Kampagne». BENTZ: Dichtung als Skandal [wie Anm. 7], S. 32.

⁵⁶ Ähnlich beschreibt es auch MOSER im Hinblick auf den Skandal um *Holzfällen* 1984. «Die hohe Anzahl von über dreihundert Berichten innerhalb von fünf Monaten beweist, dass es sich nicht ausschließlich um eine literarische Debatte handelte. Die Mehrzahl der Berichte über *Holzfällen* enthielten eine vom literarischen Text fast unabhängige Reaktion». MOSER: Literaturskandal als Dialog [wie Anm. 8], S. 506f, Hervorhebung im Original.

Was wir in den Zeitungen suchen / i s t ja der Abschaum / Zum tagtäglichen Denkegebrauch muß ich keine Zeitung haben / die absolute Primitivität in diesen österreichischen Dreckblättern ist es / die ich jeden Morgen haben muß. (HP: 122, Hervorhebung im Original)

An diesen Zeilen wird deutlich, wer der eigentliche Verursacher mangelnden Presseniveaus ist: der Leser. Indem er nach primitiver Bedürfnisbefriedigung ruft, wird er zum Mitbestimmer und Gestalter eines Medienmarktes, von dem man bisher stets annahm, er würde durch Manipulation die öffentliche Meinung beeinflussen. Diese Ansicht wird nach wie vor zwar nicht aufgehoben, doch zeigt sich hier eine Perspektivverschiebung, die sich auch in Bernhards letztem Roman *Auslöschung* beobachten lässt:

Die Zeitungsredakteure sind nichts anderes als Schmutzfinken, sagte ich. Gleich darauf aber: die uns den eigenen Schmutz ins Gesicht werfen. Im Grunde ist die Welt, die uns die Zeitungsfinken vorzeigen in ihren Zeitungen, die eigentliche, sagte ich. Die gedruckte Welt ist die tatsächliche, sagte ich. Die in der Zeitung abgedruckte Schmutzwelt ist die unsrige. Wieder sagte ich: das Gedruckte ist das Tatsächliche und das Tatsächliche nurmehr noch ein vermeintlich Tatsächliches. (TBW 9: 374)

Was von der Figur Murau hier beschrieben wird, ist die Verschmelzung von Zeitungswelt und realer Welt. Der eigene «Schmutz» wird dem Leser ins Gesicht geworfen, und das, weil diese «Schmutzwelt» aus den Zeitungen jene ist, die der Realität am nächsten kommt. Das jedoch scheint kein Zeitungsleser zu begreifen. Insofern sind die Medien doch mächtiger als der Rezipient, denn sie sorgen nicht dafür, das Bild von tatsächlicher und gedruckter Wirklichkeit in Beziehung zu setzen. Die Medienmacht gipfelt in der Feststellung, dass das Gedruckte zum Tatsächlichen geworden sei, das wirklich Tatsächliche der Realität aber kaum noch entspreche. Hier wird gewissermaßen ein Konstrukt, nämlich die «Schmutz» produzierenden Medien, benannt, das allein zum Selbstzweck besteht, obwohl man es doch verabscheut. Es muss also vollkommen widersinnig erscheinen, sich über die Presse zu echauffieren, gleichzeitig aber gieriger Zeitungsleser zu sein. Das aber ist jene Paradoxie, die Bernhard auch in *Heldenplatz* klar aufzeigen will⁵⁷.

⁵⁷ Es geht Bernhard darum, Widersprüche sichtbar zu machen. Das Aufbrechen der Rezeptionsrelationen auf dem Theater, wie VON SCHILLING es feststellt, kann auch auf die Medienrezeption bezogen werden. Vgl. VON SCHILLING, Klaus: Die Gegen-

Bernhards Figuren in *Heldenplatz* bezichtigen sich selbst der Sensationsgier und brauchen die Erregung wie das tägliche Brot, sind süchtig danach. Dies entspricht zugleich der allgemeinen Reaktion auf *Heldenplatz*. Mit diesem Stück war der Bevölkerung das entsprechende Ventil gegeben, um sich daran abreagieren zu können. Die Lust an der Erregung ist bereits vorhanden. Man schimpft unter anderem auf die Meinungsmacher der Medien und deren Berichterstattung, und merkt selbst nicht, dass man schon in diesem Schimpfen Bestandteil ihres Konzeptes der Öffentlichkeitswirksamkeit und der eigenen Erregung ist⁵⁸. Insofern entlarvt das Stück das Publikum gleich zweifach. Einerseits im Hinblick auf politische Gesinnungen, indem es ein vernichtendes Bild vom Österreicher zeichnet. Andererseits durch die Erkenntnis der Gier nach öffentlicher Erregung und Skandal. Selbst der erkenntnisreiche Professor Robert bekennt: «Nein auf diese Dreckblätter / kann ich nicht verzichten / der Abschaum ist das Sensationelle / und dieses gemeine Sensationelle ist lebensnotwendig / gerade im Alter» (HP: 122). Bei aller Schlechtigkeit haben die Blätter doch den Vorteil, dass sie die Bedürfnisse des Publikums befriedigen. In seinem Buch *Holzfällen* lässt Thomas Bernhard einen Burgschauspieler sagen: «Die österreichischen Zeitungen [...] sind die schlechtesten der Welt, aber gerade deshalb sind sie vielleicht die besten» (TBW 7: 177). Genau darum geht es auch im Stück *Heldenplatz*. Es ist die Selbsterkenntnis der Protagonisten, die als Aussage über dem gezeichneten Bild der österreichischen Medienlandschaft steht. Allerdings handelt es sich dabei lediglich um eine scheinbar positive Selbsterkenntnis. So entspricht Professor Robert dem typisch Bernhardschen «Geistesmensch» und müsste somit gegen die billige Sensationsgier immun sein und diese verurteilen. Das Gegenteil ist der Fall. Auch wenn er darüber reflektiert und sich zu seinem Laster bekennt, unterscheidet er sich in keiner Weise vom typischen Österreicher, wie er ihn in seinen pauschalen Urteilen heraufbeschwört und aburteilt. Bernhards Figuren wollen demzufolge nur von den eigenen Unzulänglichkeiten ablenken und versuchen sich als pseudoliberal darzustellen. In Wirklichkeit sind sie aber aufgrund ihrer Sensationslust und den vorurteilsbehafteten Argumentationen alles andere als ernstzunehmende Intellektuelle. Sie sind schlichtweg Opfer einer modernen Spaß- und Kommunikations-

wart der Vergangenheit auf dem Theater. Die Kultur der Bewältigung und ihr Scheitern im politischen Drama von Max Frisch bis Thomas Bernhard, Tübingen 2001, S. 191.

⁵⁸ Bernhard war von dieser Erkenntnis in keiner Weise ausgenommen. Er selbst las viele Zeitungen, unterstrich Passagen, die ihm zusagten, strich jene durch, die ihm missfielen. Vgl. MOSER: Literaturskandal als Dialog [wie Anm. 8], S. 508.

gesellschaft, in der es nicht mehr um Inhalte geht, sondern um die Tatsache, dabei zu sein und mitzumachen. Insofern nimmt Thomas Bernhard auch ohne eine Thematisierung von Fernsehen oder Internet den Widerspruch der modernen Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts vorweg, wenn er gleichermaßen Presse wie Leser kritisiert. Allein durch seine Presse-Analyse gelingt es ihm, eine Entwicklung aufzuzeigen, die zum Zeitpunkt der Entstehung des Stückes 1988 nicht ohne weiteres abzusehen gewesen ist. Die Primitivität des gedruckten Zeitungsproduktes wird zum Garant der Befriedigung einfachster Bedürfnisse. In den Zeitungen steht alles, sogar «[n]och mehr als eigentlich existiert», aber der Leser nimmt nur selektiv Notiz davon und benötigt die Lektüre vor allem als Ablenkung von den eigenen Problemen und der Welt. Hier wird genau das treffend artikuliert, was wenige Jahre später für die Medienwelt unseres Zeitalters prägend werden sollte.

Die Massenmedien der neunziger Jahre bedienen sich der apokalyptischen Erzählung gerade nicht wegen ihres revolutionären, möglicherweise rettenden Potentials, sondern wegen ihrer dramaturgisch wirkungsvollen äußeren Form, der apokalyptischen Figur, der regressiven Radikalität, der Polarisierung in Gut und Böse, der Zeichenhaftigkeit. Das mag unterhaltend sein und ablenken von den zivilisatorischen Gefährdungslagen. Lieber gruselt man sich im Kino vor einem unwahrscheinlichen Kometeneinschlag, als sich Gedanken über den Zustand der Welt und die eigene Verantwortung zu machen.⁵⁹

Das Berauschen am «Weltuntergang als Erlebnis» sowie der Schlechtigkeit der Welt ist den Figuren in Bernhards Stücken inhärent; die «Erregungskurven» sowohl des Autors als auch seiner Gestalten weisen daher über ihre eigene Zeit hinaus.

(III) Theater als Medium

Dass auch das Theater als Medium bei Bernhard immer wieder reflektiert wird, ist spätestens seit seinem Text *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* (1967)⁶⁰ klar. Schon in diesem frühen Text wird die Weltkomödie Österreich heraufbeschworen, wie sie fast zwanzig Jahre später in dem Kurzdrama *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* (1986) ihre

⁵⁹ BUSSE, Tanja: Weltuntergang als Erlebnis. Apokalyptische Erzählungen in den Massenmedien, Wiesbaden 2000, S. 225.

⁶⁰ TBW 14: Erzählungen, Kurzprosa. Hg. von Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt/M. 2003, S. 35-42.

sprach- und gedankliche Vollendung findet. Während die «ganze Welt [...] ein Zuchthaus [ist] [...], wird in dem Theater [...] eine Komödie gespielt. *Tatsächlich* eine Komödie» (TBW 14: 42, Hervorhebung im Original). In Ermangelung von Reflexion realer Zustände von Welt wird dem Theater hier Realitätsverlust vorgeworfen, da es die Wirklichkeit nicht mehr adäquat abbildet. Ein solches Theater verkommt zur Kunstform, das keineswegs mehr Bildungscharakter hat. Dies deckt sich fast schon ironisch mit der Ansicht des Burgschauspielers aus *Holzfällen*:

Das Theater ist allgemein herunter gekommen, sagte der Burgschauspieler, ob Sie in Wien sind oder nicht, Sie finden kein gutes Theater mehr, es fasziniert nicht mehr. (TBW 7: 175f.)

Wenn selbst die Theaterschaffenden Kritik an der eigenen Kunstproduktionsstätte üben, kann es mit dem Patriotismus nicht weit her sein. Doch eigentlich richtet sich die Kritik nicht gegen das österreichische Theater, sondern gegen das deutsche: «So schlecht kann das Burgtheater gar nicht spielen, sagte er, daß es nicht noch immer viel besser ist, als auf den deutschen Bühnen, gleich was für eine» (TBW 7: 179). Das Theater kann also gar nicht mehr wirken auf den Zuschauer. Es wird ihm als Medium die Kompetenz abgeschrieben. Ähnliches formuliert die Generalin in *Die Jagdgesellschaft*, der «tatsächlich [...] nur noch der Dilettantismus auf dem Theater erträglich [ist]» (TBW 15: 406). Damit werden nur noch dem Off-Theater, der «Vorstadtbühne / [den] Liebhaberaufführungen» (TBW 15: 406) künstlerische Durchschlagskraft und Wirkungsrelevanz zuerkannt. Eine eindeutige Absage an das professionelle deutsche Theater formuliert der Burgschauspieler indes so: «Hilflos und dilettantisch ist das deutsche Theater immer gewesen, das ist die Wahrheit» (TBW 7: 180). All das wird aber in keiner Weise begründet, an Beispielen aufgezeigt, sondern ergibt sich einzig aus den Behauptungen der Figuren, und es stört auch keinen, dass nichts davon auch nur ansatzweise belegt wird. Das lässt wiederum nur einen Schluss zu: hier wird Theater gespielt. Allein die Tatsache, dass in *Holzfällen* alle auf den Burgschauspieler warten, der nach gut zwei Dritteln des Textes auch geruht aufzutauchen und die Gesellschaft mit seiner Anwesenheit zu krönen, ist schon ein Stück ironisierte Theatermetapher. Das Leben spielt sich nicht nur auf der Burgtheaterbühne ab, sondern findet seine Fortsetzung auf dem so genannten «*künstlerische[n] Abendessen*» (TBW 7: 199, Hervorhebung im Original).

In *Ritter Dene Voss* erfährt man, warum das Theater nicht mehr so gut ist wie früher: es liegt an den Akteuren auf der Bühne. Ludwigs Schwestern sind Schauspielerinnen am Josefstädter Theater, deren Onkel dort

«Josefstadtaktionär / und dazu noch Schauspieldirektor gewesen ist» (RDV: 69) und deren Vater sich «mit diesen einundfünfzig Prozent [...] in die dramatische Kunst eingekauft [hat]», mit der Folge, dass den Damen die Mehrheit am Theater gehört und sie «noch heute [bestimmen] / wann wir auftreten / und wann nicht / ob in einem Shakespeare / oder nicht» (RDV: 115). Durch diese Macht geht es nicht mehr um das Theater an sich, sondern darum, sie auszuspielen, im wahrsten Wortsinn. Kunst ist damit keine Kunst mehr, sondern das Produkt eines die Nachfrage bestimmenden Akteurs.

Die einundfünfzig Prozent / machen es möglich / dass wir unser Talent nur dann einsetzen / wann es uns passt / Wir lassen uns nicht willkürlich / und schamlos besetzen / wir lassen uns nicht skrupellos ausnützen / und zugrunderichten / Der Schauspieldirektor hängt sozusagen von uns ab / nicht wir von ihm [...] / Und wenn wir jahrelang keine Lust haben zu spielen / spielen wir nicht. (RDV: 116)

In Ritters Ausführungen klingt die Schauspielerei wie ein Zeitvertreib, der absolut nicht dazu ausgeübt wird, um damit seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Leidenschaft fürs Spiel sucht man bei ihr vergebens: «mich reizt es nur alle paar Jahre einmal / aufzutreten» (RDV: 116). Wozu auch, sie hat ja Bühne genug daheim. Ihr privates Rollenspiel übt sie geradezu bis zur Perfektion und merkt lakonisch und doppeldeutig an: «Wir haben Zeit / uns zu intensivieren» (RDV: 117). Dies muss in der Tat als zutreffend konstatiert werden. Doch auch bei der Schwester fehlt offenkundig der Spieltrieb: «Immerhin vier Jahre / nichts gespielt» (RDV: 65) und dann eine Herausforderung, «[z]wei Sätze / von einer Blinden gesprochen» (RDV: 65). Das kann kaum noch als richtiges Theater verstanden werden, da es hierbei nur mehr um Selbstdarstellung geht, um Plattitüden:

Die vielen stummen Rollen / die ich gespielt habe / während ich doch die allergrößten / hätte spielen können / Es kommt nicht darauf an / wie lange ein Schauspieler auf der Bühne agiert / es kommt nur darauf an *wie* / zwei drei Minuten exzellentes Theater (RDV: 66, Hervorhebung im Original).

Ein Theater also, das keines mehr ist. Da nützt ihm auch keine Professionalität, keine Exzellenz. Im Umkehrschluss bedeutet das folgendes: während das reale Leben gespielt wird im Hause der Geschwister Worringer, reicht die Kraft, der Ehrgeiz nicht mehr aus, um auch auf dem Theater abendfüllende Rollen zu spielen. Denes Selbsterkenntnis belegt: «Ich weiß ich kann nur drei Minuten gut sein / und ich trete auch nur drei Minuten

auf» (RDV: 68). Da die meisten Stücke aber länger dauern, sind sie mit schlechteren Schauspielern besetzt, weswegen das Theater so schlecht ist. Dieser Umstand wird allerdings durch das entsprechende Publikum kompensiert, sodass es nicht auffällt. Sind doch die Schauspielerinnen in *Ritter, Dene, Voss* Menschen, die ihrer Langeweile huldigen und vor lauter Zeit kaum etwas mit ihrem Leben anzufangen wissen, so finden sie in dem Publikum der Josefstadt ihre Entsprechung. Anna sagt in *Heldenplatz* über sich und ihre Mutter, die vor Langeweile wahnsinnig zu werden droht:

Was denn sonst / ohne die Nationalbibliothek hielte ich es / ja
überhaupt nicht aus / ich wüßte mit meinem Leben nichts anzufan-
gen / du glaubst doch nicht / daß ich untätig zuhause sitzen könnte
/ das hab ich nie zustande gebracht / Warten darauf was die Fabri-
ken abwerfen wie die Mutter / davor hat es mich immer geграust /
Die Mutter hätte sich geistig beschäftigen sollen / dann wär es mit
ihr nicht soweit gekommen / Die Josefstadtgeherei ist ja nur eine
Marotte / in die Krankheit geflüchtet / Ich gehe in Minna von
Barnhelm / das ist ja keine Geistesbeschäftigung / diesen Leuten re-
gelt das Theater ja nur die Verdauung (HP: 67).

Die «Theatergeherei» ist also kein geistiger Akt, man tut es nicht um sich zu bilden, sondern um überhaupt etwas zu tun. Wirkliche Rezeption findet nicht statt; das Theater verliert seinen gesellschaftsrelevanten Wert und wird zur bloßen Unterhaltungsmaschinerie degradiert. Und wenig später trifft Onkel Robert die Diagnose: «Die Denkenden waren schon immer die Gefährlichen» (HP: 69). Nichtdenken und unauffällig vor sich hin leben, scheint das Beste in dieser feinen Gesellschaft zu sein. Thomas Bernhard entlarvt hier eine biedermeierliche Attitüde, die als Vorstufe unserer heutigen Mediengesellschaft verstanden werden kann. Finanziell begünstigt leben seine Figuren oftmals sinnentleert in den Tag hinein, jegliche Beschäftigung mit der Welt, Tiraden der Kritik sind nur vorgeschobene Allgemeinplätze in einer Diskussion, die sie selbst nicht oder nur mäßig interessiert. Dass sie den Diskurs dennoch führen – oder alle vier Jahre einmal in einem Stück zwei Minuten auftreten – ist nur darauf zurückzuführen, dass sie ein Teil ihrer Gesellschaft sein wollen, was mit diesem minimalen Einsatz leicht zu erreichen ist. Eine wirkliche Beschäftigung und Auseinandersetzung mit der Welt findet nicht statt. Medien und Theater werden nur partiell rezipiert und verlieren damit ihre Breitenwirkung. Das Theater bekommt die Zuschauer, die es bei diesen Schauspielern verdient. Es kann nur in der Welttheatermetapher enden: «Was diesem armen unmündigen Volk geblieben ist / ist nichts als das Theater /

Österreich selbst ist nichts als eine Bühne / auf der alles verlottert und vermodert und verkommen ist» (HP: 89). So erscheint auch das nächste Urteil nachvollziehbar, das besagt, nicht nur auf der Bühne, auch im Leben seien die Darsteller schlecht: «Schauspielerinnen haben noch jede Familie / zugrunde gerichtet» (HP: 133)⁶¹. Theater und Welt verschmelzen damit unfreiwillig zur «einzige[n] [...] totale[n] Weltkomödie» (CPH: 41). «Österreich ist das beste Theater der Welt» (CPH: 43), weil es schon da ist in seiner Einzigartigkeit von Menschen, Bildern und Geschichten. Und das obwohl «Die Österreicher glauben / ihr Vaterland ist eine Tragödie / während es doch eine Komödie ist» (CPH: 40). Diese Anspielung bezieht sich auf die Verdrängungskunst Österreichs über seine Rolle im Nationalsozialismus. Die Menschen halten sich unbewusst für schuldig und sehen in der Geschichte ihres Vaterlandes eine Tragödie, die sie verdrängen wollen. Eine Komödie ist etwas positives, das man nicht verdrängen muss. Indem die Österreicher aber zwanghaft die Vergangenheit zu vergessen suchen, sind sie wiederum komisch und somit wird ihr Welttheater zur Komödie. Das tragische Moment dabei bleibt jedoch, dass einem das Lachen im Halse stecken bleiben muss, angesichts des Umganges mit der problematischen Vergangenheit. Dieser Erkenntnis kann nur durch einen Schock entgegengewirkt werden, der darin besteht, «so ein Stück Welttheater [zu] schreiben / daß es das Burgtheater zerreißt» (CPH: 45). Ein solches Stück, wie es Claus Peymann als Bühnenfigur hier fordert, sollte Bernhard mit *Heldenplatz* schreiben und ließ damit tatsächlich «die ganze Stadt Wien erzitter[n]» (CPH: 45). Die Burg steht noch, Bernhard ist mittlerweile als eine Art Staatsdichter geadelt. Was bleibt, ist seine Übertreibungskunst, die seinen Figuren inhärent ist. So heißt es in *Auslöschung*: «Wir dürfen uns nichts vormachen, sagte ich, Begräbnisse sind immer nur ein Theater» (TBW 9: 416, Hervorhebung im Original). Hier wird die Theatermetaphorik über den Tod hinaus bemüht und sichert damit sinnbildlich das Überleben des Verstorbenen, indem seine Beerdigung wie ein Bühnenstück inszeniert wird. Diese Art des Überlebens durch die Bühnenkunst findet sich auch in *Heldenplatz*, wo Professor Schuster zu Beginn des Stückes ja bereits tot ist, aber künstlich dadurch am Leben gehalten wird, dass per-

⁶¹ Diese Anspielung kann auch auf die Habsburger bezogen werden. Kaiser Franz Josephs Ehe mit der seit den 50er Jahren zur Kunstfigur «Sissi» verkitschten Kaiserin Elisabeth war derart zerrüttet, dass die Gemahlin ihm bald eine Geliebte vermittelte und die Liaison mit der Burgschauspielerin Katharina Schratz sogar begrüßte und förderte, damit sie sich für weitere Intimitäten nicht mehr herzugeben brauchte. Vgl. HAMANN, Brigitte: Elisabeth. Kaiserin wider Willen, München 1999, S. 369.

manent von ihm gesprochen wird. All das ist nur möglich durch die Sprache und die Kunst der Übertreibung:

Wenn wir unsere Übertreibungskunst nicht hätten, hatte ich zu Gambetti gesagt, wären wir zu einem entsetzlich langweiligen Leben verurteilt, zu einer gar nicht mehr existierenswerten Existenz. Und ich habe meine Übertreibungskunst in eine unglaubliche Höhe entwickelt, hatte ich zu Gambetti gesagt. (TBW 9: 101)

Die Übertreibungskunst ist also ein Motor des Überlebens und für Bernhard in gewisser Hinsicht auch des Schreibens. Er evoziert damit die Komik letztlich mit Wortneuschöpfungen durch absurde Komposita und scheinbar nicht enden wollende Satzkonstruktionen mit Wiederholungen. Die Rede seiner Figuren erscheint dabei stets wie auf einer Bühne, auch wenn sie eigentlich im heimischen Wohnzimmer stattfindet. Das allgegenwärtige Theatermotiv und Bühnenmoment führt schließlich zu einem letzten Medienaspekt in Bernhards Werk: es ist der des Voyeurismus. Im Stück *Elisabeth II.* taucht er am offensichtlichsten auf. Alle Gäste in Herrensteins Haus sind gekommen um die Königin von England zu sehen. Es ist ein Spiel des Bedürfnisses, Sehen und Gesehen werden. Zu diesem Zwecke stürmen alle auf den Balkon des alten Ringstraßenpalais, der letztlich auf dem Höhepunkt des Spektakels den Menschenmassen nicht mehr standhalten kann und abbricht. Dieses Persiflage-Moment ist gleichsam die tragische Retour-Kutsche für den heischenden Voyeurismus der Menge. Als das Unglück jedoch geschehen ist, schaut auch Herrenstein, der sich bis dahin vehement jeder Anteilnahme – «Dann ist der Spuk ja gleich vorbei» (E: 121) – entzogen hatte, wie gebannt in die Tiefe. So wie sich nun wiederum das Bild von der Zweisamkeit Herrensteins mit seinem Diener Richard vom Beginn des Stückes einstellt, schließt sich an diesem Punkt auch der Kreis zur Schaulust. Übertreibung und Selbstinszenierung, Voyeurismus und Tragikomödie liegen bei Thomas Bernhard wie sooft eng – dabei stets sich selbst gegenseitig bedingend – beieinander. Die Medienbilder in seinem Werk sind absolut nicht eindimensional, sondern vielfach ambivalent konstruiert. Vermeintliche Widersprüche lösen sich von allein immer wieder auf, indem der Diskurs vorangetrieben wird und sich selbst immer wieder hinterfragt. Negative Sichtweisen relativieren sich, was nicht zuletzt auch durch die Übertreibungskunst zu begründen ist. Die moderne Kommunikationsgesellschaft findet in Bernhards Texten ihre Entsprechung, indem die Sprache als kommunikatives Leitmedium allgegenwärtig ist und ihren inszenatorischen Charakter entfaltet. An diesem Punkt treffen sich Bernhards Figuren mit der Medienfigur des Au-

tors, vereinen sich die «postures» zu einem Gesamtkunstwerk, das nur in einem gesamtästhetischen Kontext Thomas Bernhard begreifbar wird.

Siglen

- AM = Alte Meister.
Bernhard, Thomas: Alte Meister. Komödie, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988.
- CPH = Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen.
Bernhard, Thomas: Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993.
- E = Elisabeth II.
Bernhard, Thomas: Elisabeth II. Keine Komödie, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.
- RDV = Ritter, Dene, Voss.
Bernhard, Thomas: Ritter, Dene, Voss, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.
- TBW = Thomas Bernhard. Werke. [22 Bände] Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003ff.
- TBW 7 = Holzfällen. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007.
- TBW 9 = Auslöschung. Hg. von Hans Höller, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2009.
- TBW 15 = Dramen I. [Frühe Dramen. Ein Fest für Boris. Der Ignorant und der Wahnsinnige. Die Jagdgesellschaft]. Hg. von Manfred Mittermayer und Jean-Marie Winkler, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004.
- TBW 18 = Dramen IV. [Vor dem Ruhestand, Über allen Gipfeln ist Ruh, Am Ziel.] Hg. von Bernhard Judex und Manfred Mittermayer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007.

* * *

Alessio Musio
(Milano)

*Da Musil a Weininger
Il solipsismo della libertà*

Come si volgerà Agathe, come sorriderà verso la riva? Leggiadramente. Come ogni perfezione [...] Eppure ogni bellezza perfetta – un animale, un quadro, una donna – non è che l'ultimo pezzo di un cerchio; una curva è perfetta, lo si vede, ma si vorrebbe conoscere il cerchio. [...] Ma se dietro non c'è niente? Niente di più che dietro i raggi di sole che danzano sulle pietre? Se questo infinito di acqua e di cielo è inesorabilmente aperto?

R. Musil

La questione della libertà è una delle più indagate e discusse nella storia del pensiero umano. In relazione ad essa sono individuabili soluzioni differenti che vanno dalla sua negazione più o meno radicale, alla sua affermazione attraverso percorsi che, non di rado, rischiano paradossalmente di metterla in forse (come avviene, per esempio, in Leibniz). Tra chi sostiene la libertà ci si distingue, poi, tra coloro che ritengono che essa sia un portato fenomenologico dotato delle forze che è propria delle evidenze in prima persona e coloro che pensano che sia, invece, qualcosa che deve essere dimostrato e, dunque, non un dato immediato. Comunque stiano le cose, la problematizzazione continua della libertà mostra inequivocabilmente come non ne siamo soddisfatti, come se nei suoi confronti non ci trovassimo del tutto bene e i conti non tornassero fino in fondo. Non di rado, inoltre, sia nella vita individuale che in quella politica, la consapevolezza della libertà sembra non essere all'altezza del "prezzo" esistenziale che essa comporta (che qui cercheremo di mettere in evidenza), così da essere di fatto ridotta ad uno *slogan* cui ci si affida quasi in modo consolatorio, o a un discorso che sembra ormai indipendente da colui che parla.

Per tutte queste ragioni è inevitabile che un'epoca segnata da una delle più radicali crisi del soggetto, come è stata indubbiamente quella relativa alla prima metà del Novecento europeo di lingua tedesca, sia la testimonianza anche di una sorta di crisi della libertà. Ma qual è questa crisi? E in che senso essa, invece che rispecchiare soltanto una fase culturale della storia dell'umanità, mostra un problema strutturale o permanente della condizione umana?

Per rispondere a questa domanda non si può che prendere in esame il contributo della riflessione di quei pensatori che provengono dal contesto culturale sopra citato, ma che nello stesso tempo vi sfuggono, affermando qualcosa della vita umana in quanto tale. Ripercorrendo la riflessione antropologica di Musil, mostrandone le analogie con il percorso di Weininger (che pur la precede¹), è possibile, infatti, mettere a fuoco quella che, a nostro giudizio, è la radice dell'insoddisfazione umana nei confronti della libertà. Certo, negli autori citati essa emerge secondo un'angolatura particolare – l'angolatura del solipsismo, che è centro in quegli anni di una riflessione insistita² –, ma la prospettiva individuata sembra avere una ragion d'essere più ampia di quegli spazi angusti in cui una considerazione meramente storico-culturale vorrebbe confinarla³.

Non v'è dubbio in ogni caso del fatto che quella sottolineatura della singolarità che sembra essere il tratto peculiare della riflessione egologica dei due autori che qui intendiamo prendere in considerazione, in realtà riveli delle ragioni in grado di interpellare l'umanità di ogni tempo. «Nessun grido d'aiuto è più forte di quello di un uomo singolo»⁴, dirà Ludwig Witt-

¹ Musil sembra appartenere a quella schiera di autori che – come scrive F. Rella – hanno ripetuto in modo «nascosto» e «privato» le parole di Weininger (F. Rella, *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 15 – nuova ed. 2001), quando altri, come Wittgenstein, lo hanno fatto invece in modo «aperto». Da questo punto di vista, il lettore potrà, attraverso questo testo, rendersi conto di come uno dei temi di maggior vicinanza tra Weininger e Musil sia costituito proprio dalla questione del *solipsismo*.

² Come scrive Aloisio Rendi, proprio negli anni iniziali del Novecento nel contesto culturale di area tedesca, «i cultori di un solipsismo esasperato avevano avuto il loro momento di fortuna all'ombra dell'antinaturalismo espressionista» (in: ID., *Robert Musil*, a cura di F. Cambi, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 1999; il testo è una ristampa dell'edizione del 1963 di Edizioni di comunità – Milano).

³ Ciò non toglie, come scrive Della Pietra, che in gran parte «il fenomeno Weininger fu possibile per le caratteristiche culturali» dell'ambiente in cui è vissuto e che avrebbe preparato il terreno «fertile» di due guerre mondiali (R. Della Pietra, *Otto Weininger e la crisi della cultura austriaca*, Volpicelli, Napoli 1985, p. 72).

⁴ La citazione si trova nel volume: L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Werkausgabe Band 8, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984 (trad. it. *Pensieri diversi*, Milano, Adelphi,

genstein sulla scia di Weininger; ma come è possibile – potremmo chiederci – rispondere ad un tale grido, se si sono poste le premesse perché nessuno lo possa ascoltare e si è costruita un'immagine della realtà che non è assolutamente in grado di offrire alcuna risposta? E, dunque: qual è la ragione per cui Musil e, prima ancora, Weininger costruiscono una realtà siffatta?

Come dovremo vedere, la risposta a queste domande sta probabilmente nell'aver colto una sorta di problema della libertà, quasi una sua strutturale aporia o un suo paradosso (di qui la citata insoddisfazione). Dobbiamo però fare un passo alla volta. Nel prendere in considerazione il pensiero antropologico del romanziere-quasi-filosofo Robert Musil e del filosofo-quasi-romanziero Otto Weininger non possiamo non cominciare, infatti, dagli interrogativi filosofici loro consegnati dalla riflessione di Ernst Mach, il padre nobile del *neo-positivismo* viennese. Il pensiero di entrambi non è comprensibile senza il riferimento e il confronto con questo pensatore: da un lato, perché l'intera produzione di Weininger è una presa di posizione nei confronti della teoria machiana delle sensazioni, dall'altro, perché *L'uomo senza qualità*⁵ di Musil non sarebbe possibile, senza la fragile immagine della realtà disegnata da Mach, sul pensiero del quale lo stesso Musil si era, peraltro, addottorato con una tesi in filosofia nei primi anni del secolo (1908)⁶.

1. La realtà di Mach

Possiamo cominciare, allora, la nostra analisi con un passo de *L'uomo senza qualità* che in qualche modo ci permette di sfruttare le capacità comunicative proprie della letteratura quando si cimenta con temi filosofici:

1995, p. 92); essa funge anche da esergo dell'*Introduzione* di Aldo G. Gargani all'edizione italiana dei *Gebeime Tagebücher 1914-1916* di Wittgenstein, (Wien, Turia & Kant, 1991 [trad. it. *Diari segreti*, Bari, Laterza, 1999, p. 3]).

⁵ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1997. D'ora in poi ci riferiremo a questo testo con l'abbreviazione tedesca: *Der Mann*.

⁶ Come ricorda Claudia Monti: «il 14 marzo 1908 Musil concludeva i suoi studi alla Facoltà di filosofia dell'Università di Berlino con una *Inaugural-Dissertation*, una tesi di dottorato su Ernst Mach, dal titolo: *Beitrag zur Beurteilung der Leben Machs*» (C. Monti, *La dissertazione su Mach: una ristampa italiana*, in: Istituto Italiano di Cultura (a cura di), *Robert Musil nel primo centenario della nascita*, Innsbruck-Vienna 1980, pp. 92-101, qui p. 101). La dissertazione fu pubblicata nel 1908 dalla *Dissertationsverlag Carl Arnold* (Berlin Wilmesdorf) ed è tradotta in italiano con il titolo: *Sulle teorie di Mach* (trad. it. di M. Montanari, Adelphi, Milano 2004).

Chi voglia varcare senza inconvenienti una porta aperta deve tener presente il fatto che gli stipiti sono duri: questa massima alla quale il vecchio professore si era sempre attenuto è semplicemente un postulato del senso della realtà. Ma se il senso della realtà esiste, e nessuno può mettere in dubbio che la sua esistenza sia giustificata, allora ci deve essere anche qualcosa che chiameremo senso della possibilità. Chi lo possiede, non dice, ad esempio: qui è accaduto questo o quello, accadrà, deve accadere; ma immagina: qui potrebbe o dovrebbe accadere la tale o talaltra cosa; e se gli si dichiara che una cosa è come è, egli pensa: bè, probabilmente potrebbe anche esser diversa. Cosicché, il senso della possibilità si potrebbe anche definire come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe ugualmente essere, e di non dar maggior importanza a quello che è, che a quello che non è (*Der Mann*, Vol. I, p. 13).

Se qui il tono è ironico, l'impressione di non stabilità o, perlomeno, di una certa inconsistenza del reale che questo passo documenta, esprime una concezione dell'esistente di tipo machiano: nell'universo di Musil, come in quello di Mach, «la realtà viene a frantumarsi, giacché ogni cosa oggettiva è solo l'attuazione casuale e irrigidita delle sue infinite possibilità potenziali», possibilità che, nel «confuso groviglio di nessi e relazioni», in fondo non sono altro che la risposta «alle esigenze»⁷ di un non meglio precisato – ed anch'esso inconsistente – soggetto umano. Qual è, dunque, l'orizzonte del pensiero di Mach?

La questione decisiva fa riferimento ad un nesso strettissimo che Mach istituisce fra la concezione della realtà e la comprensione di quell'essere – l'uomo – che è in grado di interrogarla (non è un caso, infatti, che una delle citazioni classiche preferite da Weininger sia quella che vuole che l'anima dell'uomo sia “*quodammodo omnia*”: capacità universale di comprensione e di domanda su *tutta* la realtà). Essendo parte del reale, il soggetto ne condivide la sorte: io e realtà sussistono o cadono insieme. Lo sprone a pensare che Musil e Weininger trovano in Mach è, dunque, il problema dell'*io* che, pur essendo una “struttura permanente”, per così dire, della condizione umana (non c'è uomo senza io o, come si potrebbe dire in modo più rigoroso, senza biografia), allo stesso tempo trova una maggiore o minore *sottolineatura* a seconda delle epoche. Secondo H. Arendt, l'immagine del soggetto che ci è familiare discende da S. Agostino, a cui si deve la «scoperta

⁷ Ibidem, p. 302. Il riferimento all'esigenze del soggetto vale come traduzione della tesi machiana a proposito del carattere economico delle nostre finzioni concettuali, come sussidi pragmatici indispensabili alla sopravvivenza e all'orientamento nel mondo.

di una vita dell'interiorità. Egli comprese che l'interesse esclusivo per questo io interiore significava che "sono divenuto un interrogativo a me stesso" ("*questio mihi factus sum*"), interrogativo che la filosofia come veniva insegnata e appresa allora non sollevava, e a cui certamente non rispondeva⁸. Ci si può concentrare, in proposito, sulla sensazione di assoluta novità che un'opera come le *Confessioni* dovettero rappresentare per le coscienze dei suoi primi lettori. Come è stato scritto, oggi quell'opera non sarebbe più in grado di pulsare «con lo stesso vigoroso impatto di quando Agostino pubblicò le sue memorie nel 401»⁹, e ciò si spiegherebbe «col fatto che da allora la sensibilità di Agostino è divenuta tanto comune da impedirci di percepire le *Confessioni* come quel terremoto che dovettero rappresentare agli occhi dei lettori della tarda antichità»¹⁰. In base a questa ricostruzione, l'autore delle *Confessioni* sarebbe il primo uomo ad usare in senso forte, con la sola eccezione dei Salmi ebraici, la parola *io*. Con Agostino, la *coscienza* dell'uomo diverrebbe prevalentemente domanda di senso non tanto sull'uomo, quanto appunto su *me*, sull'*io*. Il racconto agostiniano, che è un dialogo preferenziale con Dio, non solo genererebbe la prima vera autobiografia della storia – le altre lo sarebbero solo in senso oggettivo o depotenziato –, ma porterebbe lo stesso Agostino (e noi con lui) a scoprire l'*io*¹¹.

Se è vero che le *Confessioni* di Agostino rappresentarono una sorta di «terremoto» per la sensibilità dei suoi contemporanei, qualcosa di simile avviene nella Vienna dei primi anni del Novecento con il pensiero di Mach. Egli si accinge ad una decostruzione filosofica del reale che termina in quella dell'*io*, nel suo smantellamento, nella sua valenza meramente pratica di ipotesi utile ma non necessaria o, comunque, non giustificata se non in chiave economica. E la decostruzione filosofica del pensatore austriaco

⁸ H. Arendt, *Vita della mente*, trad. it., il Mulino, Bologna 2009, p. 403.

⁹ T. Cahill, *Come gli Irlandesi salvarono la civiltà*, trad. it., Fazi editore, Roma 1997, p. 54.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Secondo questa lettura nelle biografie classiche la parola "*io*" ricorrerebbe raramente e sempre in un senso fortemente oggettivo, de-potenziato rispetto alla forza vibrante e rivendicante una più profonda consistenza delle pagine agostiniane. Si intuisce come sia proprio la coscienza del rapporto ontologicamente costitutivo, creaturale con Dio a generare la questione: "io". E questo spiega il senso dell'eccezione rappresentata, stando a questa ipotesi, dai salmi ebraici (e da quelli di David in particolare), in cui soli comparirebbe, prima di Agostino, l'*ego* inteso sulla base dell'accezione in esame. Proprio nei salmi, infatti, la *creaturalità* dell'uomo è vissuta e conosciuta sino a formulare la domanda sul *fine* che in quanto creatura appartiene all'esistenza di ogni *singolo* uomo, arrivando a porre il problema scandaloso e per certi versi aporetico – con Giobbe – del dolore e della sofferenza *ingiusti*, per i quali, cioè, non risultano rintracciabili colpe di natura morale.

comincia con il rifiuto radicale della categoria aristotelica della *sostanza*¹² “ricacciata” – in senso quasi humeano – nell’«abitudine dell’uomo di designare con un nome ciò che *sembra* durare nel tempo e di esprimerlo con il pensiero, allo scopo di salvarne le singole parti da una reciproca contraddizione»¹³. Come è noto, però, le esigenze del pensiero non possono pretendere una perfetta corrispondenza nella reale: una tale corrispondenza, anzi, non esisterebbe affatto e la stessa distinzione fra *materia* e *spirito* nascerebbe, secondo Mach, da una analogamente comprensibile, comunque non valida, esigenza dell’intelletto umano; e poiché non è scritto da nessuna parte che un’aspirazione debba essere per forza – o di diritto – soddisfatta¹⁴, non si tratta allora di scegliere tra una filosofia di tipo *materialista* e una *spiritualista*, ma di riconoscere la sostanziale identità fra spirito e materia. Ecco, perché, secondo Mach, la distinzione fra questi due ambiti non è nell’essere, ma è introdotta erroneamente e a scopo di comodo, per così dire, dall’uomo. Nell’ottica di Mach si tratta, dunque, di *togliere il velo* e di riconoscere «il monismo che costituisce la realtà e che sempre istintivamente si cerca di rigettare»¹⁵. Comprendere il monismo significa riconoscere che la realtà è un insieme di sensazioni, a volte unite, a volte separate; una ri-proposizione continua di labili aggregazioni che, come annuncia-to, coinvolge anche il soggetto: «non l’io è il primario, ma gli elementi (le

¹² In effetti la categoria della sostanza appare inaggrabile, se con essa si intende semplicemente l’unità sintetica delle determinazioni che riguardano una realtà: «l’esperienza sensibile ci presenta [infatti] tante qualità, tanti aspetti; ma queste qualità non ci si presentano ognuno come una realtà per sé stante, ma raggruppati in vario modo, nello spazio, nel tempo, con dipendenze intrinseche l’uno dall’altro [...]. I vari aspetti di una pianta, quelli che colgo a prima vista e quelli che posso scoprire attraverso uno studio più lungo, come la respirazione, la funzione clorofilliana, ecc., mi si presentano in relazione l’uno con l’altro, uniti intrinsecamente. In una molteplicità di aspetti mi si manifesta una unità, e siccome dove c’è unità ivi c’è essere, posso dire che nella molteplicità degli aspetti si manifesta una realtà, un essere che sta a fondamento degli aspetti diversi. Questo nucleo fondamentale di realtà, che dà ragione dell’unità di quel gruppo di caratteri, per cui quel gruppo di caratteri è quello che è, tale e non tal altro, si chiama *sostanza*» (S. Vanni Rovighi, *Elementi di filosofia*, II volume, La Scuola, Brescia 1996, pp. 42-43).

¹³ E. Mach, *Antimetaphysische Vorbemerkungen*, in Kurt Rudolf Fischer (a cura di), *Österreichische Philosophie von Brentano bis Wittgenstein*, WUV, Wien 1999, p. 93-113.

¹⁴ Sarebbe da discutere se ciò sia possibile, una volta che si sia dimostrata la razionalità del reale e si siano individuate le “reali” esigenze che costituiscono l’essere umano. Si tratta, però, di un percorso estremamente complesso che termina necessariamente nella questione della *teodicea*.

¹⁵ E. Mach, p. 100.

sensazioni). Gli elementi formano l'io»¹⁶. Fisico e psichico e, ancora di più, materia e spirito non sono per Mach che il frutto di un diverso modo di considerare gli aggregati. Se non esiste la sostanza, il reale deve essere coerentemente ridotto ad un flusso continuo di *Empfindungen*, di *sensazioni*, che Mach chiama alternativamente *elementi*, dimostrando, così, un ulteriore tratto della sua *absburgicità* nella confusione tipica di quel contesto in relazione al concetto di *psichico* (in cui si confondono gli stati intenzionali del soggetto – percepire, sentire, guardare, ricordare, sperare ... – con le realtà da esse intenzionate e che sono *altro* dal soggetto stesso; le *sensazioni*, appunto, con gli *elementi*)¹⁷. Si tratta a tutti gli effetti della percezione di una realtà che perde progressivamente di consistenza, secondo un *processo destabilizzante e decostruttivo*, tendente ad una *nuova* interpretazione del dato reale assunto contraddittoriamente come *contingenza assoluta*.

2. Lo spaesamento del soggetto

Deriva da qui in Musil la “celebrazione” dello spaesamento del soggetto di cui è testimonianza questa descrizione, dal profilo così incerto da risultare inconsistente, di Ulrich, il protagonista del romanzo:

Ulrich era un uomo passionale, ma per passione non si deve qui intendere le singole passioni. Doveva esserci stato qualcosa che sempre tornava a spingerlo verso di esse, e questo forse era passione, ma anche in stato di eccitazione e di azioni eccitate il suo contegno era nello stesso tempo appassionato e indifferente. [...] *Con poca esagerazione poteva quindi dire che nella sua vita le cose s'erano svolte come se fossero piuttosto legate l'una all'altra che a lui*. Ad A era sempre seguito B, che si trattasse di battaglie oppure d'amore. E così s'era anche dovuto convincere che *le qualità in tal modo acquistate, più che con lui erano connesse fra loro, anzi ciascuna di esse, se esaminava bene se stesso, non aveva più strettamente da fare con lui che con altri individui che a loro volta le possedessero*. Senza dubbio però le qualità determinano l'uomo e lo compongono anche se egli non è identico ad esse, e quindi talvolta si appare estranei a se stessi in stato di riposo quanto in fase di attività (*Der Mann*, Vol. I, p. 164, nostro il corsivo).

¹⁶ Ibidem, p. 105.

¹⁷ Da questo tema prende peraltro avvio la ricerca sull'intenzionalità di Brentano e di Husserl. Per un approfondimento del tema si rimanda al testo di Michele Lenoci, *Autocoscienza. Valori. Storicità. Studi su Meinong, Scheler, Heidegger*, Franco Angeli, Milano 1992, così come al volume *La fenomenologia* (V. Costa, E. Franzini, P. Spinicci [a cura di], Einaudi, Torino 2002).

Se Agostino è il primo uomo a cogliere l'estrema pluralità di sfumature sottese alla parola *io* nella domanda al Fondamento di consistenza, Mach è colui che impietosamente annulla il senso stesso di tale domanda, dal momento che l'*io* è un'illusione. L'*io* – così come ogni altro ente – non è che un insieme di elementi che per comodità ci rappresentiamo uniti in nome di qualcosa di più stabile dei suoi singoli componenti. La pretesa machiana consiste, così, nella dichiarazione rivolta tanto all'*uomo comune* quanto al *filosofo* che il discorso agostiniano non solo è chiuso, ma non aveva mai avuto ragione di essere: il *soggetto* come *traduzione consapevole della sostanza* non esiste¹⁸. «L'*io* è insalvabile»¹⁹ o, al massimo, ha il valore di una semplice parola che utilizziamo per scopi pratici, utili ad orientarci nella vita di tutti i giorni. Il senso della concezione machiana del reale è, come egli stesso afferma, la “*superfluità*” dell'*io*²⁰. Certo, noi parliamo di *io*, di *soggetto*, persino di *spirito*, ma è come se preferissimo nevroticamente illuderci, piuttosto che ammettere la verità che pur sappiamo²¹. Naturalmente, tutto questo si trova descritto in modo puntuale nel romanzo di Musil:

[...] quel che confinava [Ulrich] in una forma d'esistenza segregata ed indefinita altro non era che l'impulso ad associare e a dissociare, impulso che con una parola che non si ama incontrare da sola, vien chiamato *spirito*. [...] Lo spirito ha sperimentato che la bellezza rende buoni, cattivi, stupidi o affascinanti. Esso seziona una pecora e un

¹⁸ Sarebbe interessante, in proposito, chiedersi se la definizione kierkegaardiana dell'*io* come *rapporto che si rapporta a se stesso* sfugga o no alla distruzione machiana.

¹⁹ E. Mach, p. 106.

²⁰ È interessante notare come Hermann Bahr abbia cercato in queste tesi di Mach la base filosofica del movimento impressionista: «nel *Dialog vom Tragischen* di Bahr del 1904, letto anche da Musil, [...] l'immagine machiana del mondo come uno scorrere di elementi o sensazioni [...], in cui si delimitano e isolano forme e contorni solo in virtù di una finzione pratica, [...] diventava il simbolo stesso del dissolvimento impressionistico dell'*“io”* e delle “cose” in un pulviscolo sparso di attimi percettivi. E Bahr visualizzava esemplarmente questa dissolvente dispersione con l'immagine del dipinto impressionista, il quale *prende forma e contorni soltanto da lontano per una fittizia illusione ottica in virtù della quale soltanto è possibile isolare corpi e figure, distinguere forme e contorni, e che invece da vicino e “in realtà” null'altro è che un indistinto turbinare di macchie e punti colorati*» (C. Monti, op. citata, p. 95, nostro il corsivo).

²¹ La riflessione appena proposta è lo sfondo di una pubblicazione di qualche anno fa di Aldo Gargani, dal titolo *Freud, Wittgenstein, Musil* (Shakespeare and Company, Milano 1982) in cui si trova la tesi dall'inconfondibile sapore machiano: «le nozioni di apriori, trascendentale, di analitico e simili – in cui sarebbe già predisposta ogni cosa – dovrebbero essere riconsiderate come sintomi di una particolare forma di *coazione a ripetere* con la quale si tenta di esorcizzare le novità e i rischi della situazione presente» (nostro il corsivo, p. 41).

penitente e trova in entrambi sommissione e pazienza. Esamina una sostanza e scopre che in grandi quantità è un veleno, in piccole un eccitante. Sa che la mucosa delle labbra è affine a quella dell'intestino, ma sa pure che l'umiltà di quelle labbra è affine all'umiltà di tutto ciò che è santo. [...] Segretamente odia a morte tutto ciò che si dà l'aria di essere stabilito per sempre, i grandi ideali, le leggi e la loro piccola impronta pietrificata, il carattere pacifico. *Non considera ferma nessuna cosa, nessun Io, nessun ordine [...]. Così lo spirito è il grande fabbricatore di alternative, di "secondi casi", ma lui stesso non si lascia mai afferrare e quasi si potrebbe credere che solo suo effetto sia la distruzione* (Der Mann, pp. 170-171, nostro il corsivo).

3. Tentativo di una soluzione

Se seguiamo bene, però, il discorso musiliano troviamo che ad un certo punto il percorso si interrompe o, perlomeno, l'iter di pensiero machiano²²

²² Occorre ricordare, qui, come questo iter fosse iniziato già con la raccolta, coeva agli anni della tesi di dottorato, *Vereinigungen*, pubblicata nel 1911. In *Die Vollendung der Liebe e Die Versuchung der stillen Veronika* Musil cerca, infatti, di tradurre nel modo più rigoroso possibile il *machismo* in letteratura con degli esiti, così radicali sul piano della forma – intesa non solo quale scrittura, ma in primo luogo come la stessa composizione narrativa – da essere poi sconfessati dallo stesso Musil, che si convince della necessità di rimanere “conservatore” sul piano formale, per permettere alla novità sempre sfuggente del suo contenuto letterario di trovare uno spazio, per così dire, in cui poter essere accolta (rinvio per un esame molto chiaro di questo punto al saggio di F. Cambi, *I riflessi della Moderne sulla scrittura percettivo-associativa delle Vereinigungen di Robert Musil*, in: *Spazi di transizione. Il classico moderno* [a cura di M. Ponzì], Mimesis Edizioni, Milano 2008, pp. 115-123). A parere di chi scrive, l'influenza di Mach in questi racconti si fa sentire con una notevole decisività anche sul piano contenutistico. In particolare, i racconti citati sembrano tradurre in letteratura la tesi filosofica dell'insalvabilità dell'io, che Musil declina weiningerianamente attraverso il riferimento a figure femminili, come se queste fossero più facilmente plasmabili alla luce del modello del puro “complesso di sensazioni” teorizzato da Mach. In *Die Vollendung der Liebe* troviamo, così, una donna che si scopre improvvisamente incompatibile con l'immagine classica del soggetto: «ebbe uno strano senso di se stessa, non aveva più niente a che fare con la spiritualità e l'autodeterminazione del suo essere, eppure era sempre uguale a sé» (R. Musil, *Congiungimenti* (trad. it. di C. Magris), Newton Compton Italia, Roma 1974, nostro il corsivo, p. 81), laddove la permanenza di identità rivela come fin dall'inizio le tradizionali nozioni di spiritualità e autodeterminazione risultino superflue. È però in *Die Versuchung der stillen Veronika* che possiamo rinvenire il riferimento più forte e diretto a Mach, attraverso la figura della *bestia*, una figura certamente dagli echi romantici e senza la quale non si spiegherebbe la morbosità psichica dell'intera vicenda, ma che Musil introduce argomentativamente, traendo l'ultima conseguenza del modello machiano; dice improvvisamente Veronika: «importante è essere l'avvenimento e non la persona che agisce. [...] Che ne pensi? ... Credo che nessun essere vivente potrebbe essere così impersonale, solo una

(puntuale anche nella critica alla nozione di *spirito*) conduce ad un esito che, pur apparendo ad un primo sguardo estremamente coerente, sfugge in realtà a tale coerenza.

La lettura musiliana delle tesi di Mach subisce, infatti, un'evoluzione e, per la verità, anche per ragioni, per così dire, di natura più pragmatica che teoretica. Se infatti, «secondo la testimonianza dello psicologo Johannes von Alesch», «fu Musil stesso a scegliere come tema per la sua tesi di laurea in filosofia il pensiero di Mach», «fu solo in seguito alla disapprovazione del suo professore» – lo psicologo Carl Stumpf «violento dualista e avversario di Mach» – «che consentì infine a svolgere la tesi in forma critica delle teorie machiane»²³. Ma al di là di queste ricostruzioni, ciò che dal punto di vista contenutistico fa maturare l'approccio critico verso Mach è la ricezione da parte di Musil di due influssi teorici fondamentali: la riflessione di Husserl a proposito dell'economicismo machiano e la psicologia della *Gestalt* in relazione alla capacità di cogliere forme, nei dati dei sensi, che siano dotate di una qualche stabilità²⁴. Così, come scrive Monti, pian piano Musil si distanzia dalla sua originaria adesione a Mach, in relazione alla possibilità di comprendere «l'entità isoalta (l'io, la cosa, ecc.) quanto meno [come] una funzione fondata sull'esperienza e forse *neppure più una finzione, qualora si sia disposti a considerare il suo isolamento e la sua "sostanzialità" in senso relativo*»²⁵.

A ben vedere non si tratta di un mutamento insignificante. Esso è anzi fondamentale e se ne trova traccia nel paragrafo 39 di *Der Mann* (Parte Seconda, Volume Primo) che si apre con la dichiarazione contenuta nel titolo: «Un uomo senza qualità è fatto di qualità senza l'uomo». In effetti questa tesi, che è la vera tesi del romanzo, è completamente di sapore machiano: Ulrich, il trentaduenne protagonista, più che un uomo senza qualità è un'unione «di

bestia ... Aiutami allora, perché debbo sempre pensare a un animale?» (R. Musil, *Congiungimenti*, nostro il corsivo, p. 109). Ciò che Musil qui sembra comunicare è come l'annullamento della sostanza, la dissoluzione dei nessi causali, che rendono gli avvenimenti privi del soggetto che li agisce, non possa che imporsi – al di là della nostalgia per ogni possibile mito – come dissoluzione necessaria della stessa differenza che distingue le persone dagli altri esseri viventi.

²³ A. Rendi, op. citata, p. 88.

²⁴ Su questo si concentra in particolare Fabrizio Cambi nella sua introduzione a *I turbamenti dell'allievo Törless*, annotando che la «psicologia della *Gestalt* [...], trascurata in passato dalla critica, è la chiave di volta dell'ideologia e della poetologia musiliana» (F. Cambi, *Sintassi delle sensazioni e costruzione dell'io*, in: R. Musil, *I turbamenti dell'allievo Törless*, trad. it. di F. Cambi, pp. 9-30, qui p. 14).

²⁵ C. Monti, op. citata, p. 99, nostro il corsivo.

qualità senza l'uomo» (p. 165), senza soggetto, senza sostanza, potremmo dire. Poiché, però, le qualità – nonostante Mach – per essere, necessitano di qualcuno che le possieda (detto con un linguaggio aristotelico: si tratta sempre sul piano ontologico di *accidenti*), ecco che la *vera* tesi di Musil (il puro amalgama) si traduce nell'immagine che funge da titolo dell'opera (il puro uomo). Se qui non ci inganniamo, si tratta di una critica radicale²⁶. Nella scelta del titolo del romanzo continua a far capolino una visione "sostanzialistica" cui Musil non riesce a sottrarsi, non per debolezza ma quasi per la forza di un pensiero che si riappacifica con il dato reale. Se Mach scinde la teoresi dalla prassi, cogliendo in quest'ultima l'illusione del *come se* quotidiano, Musil nella scelta del titolo del romanzo implicitamente ribalta la prospettiva, evidenziando l'illusorietà di un pensiero *alternativo* alla prassi che attesta la sostanza²⁷. Come ora vedremo, sarà proprio questo l'errore decisivo del grande oppositore di Mach: Weininger non si renderà conto del *punto di Archimede* dell'argomentazione machiana (la distruzione della sostanza) e dovrà rassegnarsi ad un *io* e una *libertà* tanto esasperati quanto inconsistenti. Ma prima di venire a Weininger, occorre notare come la presa di distanza musiliana da Mach derivi da un tema fortemente legato a quello della sostanza, non sempre adeguatamente messo in evidenza dai critici. Infatti, nella sua analisi – ingiustamente svalutata dai critici come meramente descrittiva, se non addirittura compilativa – Musil vede molto bene come Mach riconduca i rapporti che coinvolgono le sostanze a «relazioni funzionali [...] reciproche e simultanee» che permettono di esprimere «la dipendenza» dalla sostanza soltanto in modo logico-matematico e quindi non reale²⁸. E in effetti è questo il cuore della distruzione machiana della sostanza, che può realizzarsi, scrive ancora Musil, solo se si riesce a esprimere la dipendenza sostanziale come «la permanenza di un gruppo di dipendenze funzionali, di reazioni che si presentano di

²⁶ Il cambiamento va, dunque, nel senso dell'intrascendibilità della categoria della sostanza, seppur colta, come scritto dalla Monti, attraverso percorsi originali, distinti da quelli classici, e perciò stesso anche più deboli (relativi).

²⁷ Ci pare questa la lettura più adeguata della tesi secondo cui «un uomo senza qualità è fatto di qualità senza l'uomo», anche se altri, in passato, hanno voluto cogliervi marxianamente il segno «del processo di razionalizzazione e socializzazione capitalistico», proprio di un mondo dominato dalla «divisione del lavoro, dall'alienazione e dalla generalizzazione [...]» e hanno sostenuto, dunque, che la dissoluzione del soggetto di cui parla Musil non potesse essere letta prescindendo «dalla storia concreta di questo sistema sociale» (A. Venturelli, *Vom "Geist" bis zum "Projekt": Anmerkungen zu Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften*, in: *Robert Musil nel primo centenario della nascita*, op. citata, pp. 129-139, qui p. 137).

²⁸ R. Musil, *Sulle teorie di Mach*, p. 51.

quando in quando, e non la permanenza di un'unità individuata nello spazio e nel tempo»²⁹. Ora, la lettura della dissertazione di Musil culmina nella sconfessione proprio di questo punto e la critica a Mach consiste nel *guadagnare un concetto di dipendenza molto più forte di quello machiano*, di fronte alla consapevolezza (che sarà il tema de *L'uomo senza qualità*) di quanto l'ambiente possa influire realmente – e non solo in modo funzionale – sulla vita del soggetto (tanto da annullarne le qualità). Scrive infatti Musil, a conclusione della sua analisi, che la critica a Mach non può dirsi completa se non si comprende come non si possa intendere, come voluto da Mach, «da legge [...] semplicemente una tabella», il che significa che «da dipendenza matematica» è chiamata «a passare in secondo piano *rispetto a [quella] dipendenza reale che ne è il fondamento*»³⁰. La riammissione della sostanza, per quanto relativa la si voglia intendere³¹, è dunque una riammissione della dipendenza reale. Rapportata al caso dell'uomo, la critica alla decostruzione della sostanza coinvolge così il tema della libertà, dal momento che – come è noto – è proprio nella dipendenza reale che essa trova il suo *ostacolo*, secondo una logica che è testimoniata anche dall'equazione propria del linguaggio comune: autonomia = indipendenza. Come vedremo, proprio questo è il cuore del solipsismo musiliano, anche se tale aspetto risulterà più chiaro dopo che avremo esaminato il percorso di Weininger.

4. La posizione di Weininger

Otto Weininger, come detto, va letto *alla Musil*, ossia come interlocutore di Mach e, dunque, del positivismo di cui fu, perlomeno inizialmente, originale interprete (la sua analisi della condizione ebraica e femminile – che è ebraica in quanto è femminile – è certamente, nella prima fase del suo pensiero, di stampo scienziata e positivista). Pensatore acuto, dai molti eccessi, difficilmente comprensibile se ci si muove entro definizioni o categorie filosofiche prestabilite, Weininger “incarna” nel suo pensiero la crisi metafisica dell'unità dei trascendentali *vissuta* però – più che teorizzata – con la sensibilità di un moderno uomo europeo del Novecento. La sua

²⁹ Ibidem, p. 56.

³⁰ Ibidem, p. 101, nostro il corsivo.

³¹ Se i critici sono concordi nell'osservare la ricasazione musiliana della radicalità con cui Mach aveva individuato nella categoria della sostanza «l'illusoria operazione di riportare un'intelligibilità ad un'altra intelligibilità» (così secondo A. Gargani, nel testo già citato, p. 41), resta in ogni caso aperta la domanda se il titolo che Musil ha scelto, ad ogni buon conto, per il suo romanzo sia esso stesso poi così debole e relativo e non sia, invece, fortissimo (una sostanza spogliata delle qualità è, infatti, *pura* sostanza!).

sottolineatura del bisogno egologico, più che semplicemente antropologico, di totalità appare come l'esito della rottura dell'indissolubilità tra *uno, vero e buono* che sostanzia la classica metafisica dell'essere e che appariva, ai suoi contemporanei viennesi come un retaggio anacronistico di un medioevo privo di possibilità. Ma mentre Musil può irridere una delle amanti dell'uomo senza qualità – che tradisce meticolosamente il marito più per inclinazione che per decisione («[essa] non era affatto lussuriosa; era sessuale così come altre persone soffrono d'altri disturbi, per esempio sudano le mani o cambiano facilmente colore» (*Der Mann*, p. 42), – mostrando come Bonadea (questo il soprannome scelto non senza ironia) fosse «capace di dire “il Vero, il Buono e il Bello” con la naturalezza e la frequenza con cui un altro direbbe “giovedì”» (*Der Mann*, p. 42), per Weininger in quell'unità risiede, ancora, il segno di un'esperienza possibile di totalità³² senza la quale la dispersione del soggetto è inevitabile. Per tutto questo, l'ebreo, antisemita, anti-sionista e misogino Weininger³³ è, come si vede solo da questo breve elenco, quasi la sintesi di molte delle vicende più infernali del ventesimo secolo.

Per Weininger, però, la perdita dell'io di cui il suo tempo è testimone non nasce da un'incoscienza e ilare volontà di «*dimenticare se stessi*», ma al contrario – e si tratta di un giudizio desolato – dal desiderio di «*ritrovare se stessi e dare un contenuto effimero alla propria vacuità*»³⁴: in fondo, ciò vale anche

³² Come scrive Rella, infatti, «in *Sesso e carattere* si gioca l'ultimo tentativo di una ricomposizione unitaria del reale all'interno degli statuti della razionalità classica condannando ogni differenza e ogni contraddizione» (Rella, p. 21), a partire dalla stessa differenza sessuale e razziale: da qui la condanna della donna e dell'ebreo.

³³ Nato a Vienna il 3 Aprile 1880, Weininger muore, infatti, suicida all'età di ventitré anni, sparandosi un colpo al cuore, nella stessa stanza in cui morì Beethoven. Secondo di sette fratelli, è il primo figlio maschio di un'agiata famiglia ebraica non particolarmente legata all'osservanza del culto. La famiglia di Weininger era, infatti, perfettamente integrata nel contesto sociale della vita della capitale, tanto che il padre era uno dei gioiellieri più apprezzati dell'intero Impero. Se questo dato farebbe pensare a un'indifferenza di Weininger rispetto alla sua origine ebraica, quasi si trattasse di un semplice dato anagrafico – un elemento, per così dire, già iniziato della sua personale e libera iniziativa (Pareyson) –, tale impressione deve essere modificata: l'ebraismo diviene infatti ben presto, per lui, un tema estremamente ricorrente, se non addirittura un'ossessione. È questa una ragione che può spiegare la rapida “fama” di Weininger, tanto da essere considerato con una certa indulgente simpatia da Freud, e da essere letto e ammirato da pensatori del calibro di Wittgenstein e Kraus.

³⁴ O. Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Wilhelm Braumüller, Wien-Leipzig 1903 (trad. it. di Franco Rella e Franca Maccabruni, *Sesso e Carattere*, Feltrinelli, Milano 1978). D'ora in poi quest'opera sarà indicata secondo l'abbreviazione tedesca: Gc.u.Ch. Il passo si trova, dunque, in Gc.u.Ch., p. 441 (449), nostro il corsivo.

per Musil, il cui romanzo non perde il carattere di fondo di denuncia (si pensi allo smarrimento di Ulrich nel vedere che nel mondo in cui vive, si può dire di un cavallo da corsa che è un genio – p. 46). Mentre Musil, però, traspone in letteratura il positivismo machiano per la sua capacità di dirompente rottura del sentire *comune* – assunto come rozzo, a-scientifico, a-problematico e antieconomico –, Weininger rinviene nella mentalità positivista l'origine della perdita. Ed ecco, dunque, la critica all'*io* machiano ridotto a «*nuda sala d'attesa per le sensazioni*»³⁵, e più in generale alla scienza e al pensiero positivista che si impadronisce perfino della psicologia, tentando di trasformarla in una sorta di scienza naturale. L'atteggiamento di Weininger nei confronti del positivismo rimane, però, in ogni caso ambivalente. Di nuovo qui diventa importante il confronto con Musil. Se, infatti, si potrebbe trovare nell'autore de *L'uomo senza qualità* una sorta di strano piacere nello sconfessare l'esperienza quotidiana in nome della scienza (contribuendo a fare di essa *non* uno strumento di spiegazione e uso della realtà per come essa è *ordinariamente* esperita, quanto piuttosto il referente – tutt'altro che scientifico – della sua aprioristica e pregiudiziale, a tratti “sadica”, negazione³⁶), anche Weininger non riabilita l'esperienza

³⁵ Gc.u.Ch., p. 192 (199). Ciò che in Weininger è criticato, nel primo Musil emerge, invece, come progetto letterario e antropologico: «una vita emotiva frantumata e avulsa dal contesto, e dunque ridotta a mera cassa di risonanza delle sensazioni, spumeggia in trasparenti mazzi di fiori di uno schiumoso pallore cadaverico [...]. *La forza del volere, frantumata nella sete di sensazioni, si è mescolata al potenziato bisogno di coesione, dando vita a una sessualità raffinata*» (R. Musil, *Tagebücher*, a cura di A. Frisé, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1978, vol. I., pp. 60-62 [*Diari*, a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1980, pp. 107-109], cit. in: F. Cambi, *I riflessi della Moderne*, opera citata, p. 120, nostro il corsivo). L'accostamento è importante, perché questo passo dei *Diari* sembra tenere presenti tanto Mach quanto le tesi weiningeriane: compare, infatti, il tema weiningeriano della *volontà di valore* che determina un bisogno potenziato di coesione, interpretato – come in Weininger, ma senza il giudizio relativo al carattere “effimero” di questa stessa operazione – come lo stesso senso della dimensione sessuale.

³⁶ È di estremo interesse osservare la consapevolezza che il romanziere austriaco aveva delle ragioni (non scientifiche) del suo interesse per la scienza: «di Ulrich» – scrive – «una cosa si poteva dire con sicurezza, e cioè che egli amava la matematica per via di quelli che non la potevano soffrire. Era innamorato della scienza in modo più umano che scientifico. Vedeva che essa, in tutte le questioni che crede di sua competenza, ragiona altrimenti che l'uomo comune» (*Der Mann*, p. 41, nostro il corsivo). Una variante di questa attitudine si trova non di rado anche tra gli appassionati di logica formale che sembrano divertirsi, quando pensano a quanto il linguaggio quotidiano sia alieno dalla purezza logica. Una tale esperienza doveva, tra l'altro, essere ben nota ad un filosofo come Wittgenstein, il quale per reazione finirà per cogliere la fonte del significato di una data proposizione o di un certo concetto solamente nei contesti da cui sorgono i diversi giochi linguistici, abdicando per tale ragio-

pre-scientifica (*Lebenswelt*) in quanto tale e, di fatto, dà così in qualche modo per assodato il segno dell'incrinatura fra soggetto e mondo documentato dal positivismo machiano³⁷.

Ciò non toglie che la crisi del soggetto resti per lui il più grave problema da risolvere e che Weininger non saprà dare ad esso una soluzione diversa dalla giustificazione di quell'atteggiamento esistenziale a carattere metafisico che porta, di fronte allo svuotamento di senso del proprio essere, necessariamente a rinchiudersi in se stessi nello "sprezzamento" del mondo *esterno* (ecco il *solipsismo*³⁸), in quanto percepito e percepibile unicamente come istanza nemica della propria realizzazione. Ma qui occorre subito sgomberare il campo da un possibile equivoco.

4. Il solipsismo di Weininger

Weininger non intende il solipsismo primariamente come una forma di *negazione del reale* (tale negazione è semmai solo una *conseguenza* da mettere

ne ad ogni "velleità" normativa della logica rispetto al linguaggio. Proponiamo in proposito le seguenti citazioni tratte da alcune opere del *secondo* Wittgenstein: «Come sarebbe strano se la filosofia si occupasse di un linguaggio ideale e non del nostro. Infatti, che cosa dovrebbe esprimere questo linguaggio ideale? [...]. *L'analisi logica è l'analisi di qualcosa che abbiamo, non di qualcosa che non abbiamo*. Essa è dunque l'analisi delle proposizioni come esse sono. (*Sarebbe strano se la società umana avesse parlato sinora, senza mettere insieme una proposizione corretta*)». (L. Wittgenstein, *Philosophische Bemerkungen*, a cura di R. Rhees, Oxford-Frankfurt a. M., 1964 [*Osservazioni filosofiche*, a cura di M. Rosso, Einaudi, Torino 1978, p. 51, nostro il corsivo). Sul tema Wittgenstein ritorna a più riprese anche nelle *Philosophische Untersuchungen*; eccone un saggio: «una volta durante una conversazione con me Ramsey ha insistito sul fatto che la logica è una scienza normativa [...]. Infatti potrebbe sembrare che in logica si parli di un linguaggio ideale [...]. Ma forse qui la parola ideale è fuorviante, perché suona come se questi linguaggi fossero migliori, più completi del nostro linguaggio quotidiano; e come se ci fosse bisogno del logico per rivelare finalmente agli uomini che aspetto ha una proposizione corretta» (L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, trad. it., Einaudi, Torino 1999, § 81).

³⁷ Qui, infatti, come scrive ancora molto opportunamente Della Pietra, «non solo si riflette il problema dell'*io* come è vissuto nella vicenda *personale* di Weininger, ma anche come problema di tutto il periodo di passaggio dalla fine del secolo al Novecento. Tutta la letteratura austriaca è in special modo nel segno della crisi del *soggetto* e dell'*incrinatura tra interiorità e mondo esterno*. Nel tentativo di restaurare i valori individuali Weininger esaurirà tutte le sue energie» (R. Della Pietra, p. 107).

³⁸ Il che significa che per Weininger – come anche per Wittgenstein – il solipsismo ha un significato, appunto, *metafisico* e non scettico-gnoseologico. Per una spiegazione del significato esistenziale e metafisico del solipsismo wittgensteiniano mi permetto di rimandare al mio: *Il tema dell'io come luogo dell'anti-schopenhauerismo di Wittgenstein*, «Iride», 2/2005, pp. 349-372.

in conto), giacché esso è prima di ogni altra considerazione l'unica via in grado di condurre il soggetto a se stesso, al proprio io. Proprio nella tesi weingeriana appena citata fa però capolino un'implicita accondiscendenza con il positivismo machiano, rispetto alla quale la soluzione trovata da Musil appare più filosoficamente avvertita. Nella realtà empirica disegnata da Mach e da lui ridotta ad un puro e semplice aggregato di sensazioni, infatti, ogni ente viene inevitabilmente privato della sua intrinseca unità. La stessa distinzione fra le "cose" diviene meramente accidentale e arbitraria; sicché, chi cercasse, all'interno della prospettiva ora delineata, di attribuire all'io un valore non semplicemente *pratico* o *convenzionale*, dovrebbe poter scorgere in esso qualcosa di diverso da tali aggregazioni. Ma, poiché secondo Mach non esiste nulla, se non nella modalità dell'aggregato, ci si trova di fronte ad un'alternativa estremamente problematica. O si riconosce che l'io non esiste, così come Mach ha appunto voluto affermare, o si è costretti ad affermare che esso, sì, esiste ma non *come* ogni altro ente³⁹: il che equivale a pensare che esso non sia *empirico* e non appartenga, dunque, alla realtà sperimentabile – l'unica, secondo Mach, realmente esistente (monismo). Questa è la strada effettivamente percorsa da Weinger: l'io esiste ma, non essendo empirico, non può essere trovato *nell'empirico*. Se Weinger oppone, così, al monismo di Mach una concezione *dualistica* del reale (l'empirico e il meta-empirico, il *fatto* e il *valore*), ciò avviene sul suo stesso terreno per mezzo della semplice aggiunta di una dimensione ulteriore (la cui esistenza è, però, un puro presupposto!) a quella empirica. L'uscita dal monismo machiano mantiene valida, per quanto riguarda il dato empirico, la spiegazione del reale data da Mach⁴⁰, sicché l'elemento rilevante dell'ontologia weingeriana è in ogni caso l'al-

³⁹ Si trova qui l'origine della critica che alcuni commentatori hanno rivolto a Weinger di perseguire un'impossibile e alienante *divinizzazione* dell'uomo.

⁴⁰ Ne è prova il fatto che nel pensiero di Weinger non si perviene mai a fare i conti – ciò che paradossalmente, invece, accade proprio in Musil – con la critica machiana alla categoria della *sostanza*. Weinger accetta di fatto l'obiezione machiana ad essa – o per lo meno non le oppone nulla –, finendo per accontentarsi di *presupporre* la natura trans-empirica del soggetto: «l'io esiste», scrive Weinger, «e non occorre affatto salvarlo» (Lettera di Weinger a Swoboda, in: H. Swoboda, *Otto Weingers Tod*, Wilhelm Braumüller, Wien und Leipzig 1923, p. XI), e qui, più che di una *dimostrazione*, si tratta di un *atto di fede* (e anche se davvero potrebbe essere assurdo pretendere una dimostrazione dell'esistenza del soggetto, il problema è che nel pensiero di Weinger ciò sembra tradursi in una sorta di ingestibile *credo quia absurdum*). Per un approfondimento di questo tema (e per quanto detto alla nota precedente) mi permetto di rimandare al mio scritto: *Otto Weinger e la presupposizione del soggetto*, «Cultura Tedesca», 23/2003, pp. 215-231.

terità radicale che egli istituisce fra l'io (il *Vernunftwesen* nel linguaggio di Kant) e il resto della realtà.

Si tratta di una questione cruciale, perché qui comincia ad intravedersi il nesso con la questione della libertà. L'alterità appena individuata, infatti, è qualcosa di più di una semplice differenza ontologica tra l'uomo e le cose. Nelle ricostruzione di Weininger essa si afferma svuotando il reale del carattere che necessariamente possiede *una volta che sia data la relazione con l'uomo*, ossia l'essere la *fonte* del moto, del pensiero, del desiderio, dell'iniziativa, dell'interesse e dei problemi umani. Senza richiamare qui la tesi scheleriana secondo cui il vissuto della realtà è dato dalla *resistenza* che il soggetto incontra nella sua progettualità e dunque, in fondo, nella sua libertà, resta in ogni caso il dato inaggirabile (che Weininger invece con la sua analisi cerca proprio di annullare) secondo cui l'uomo è per natura un essere condizionato⁴¹, la cui libertà *si confronta* con le istanze che il reale gli mette a "disposizione". Infatti, anche se ciascuno, auto-determinandosi, decide che cosa farsene della libertà di cui si scopre costituito, ciò avviene sempre in relazione a quanto la realtà – che è fatta di cose, persone, avvenimenti ... – per il solo fatto di esserci prospetta all'uomo⁴². Una corretta lettura di questa dinamica della costitutiva storicità dell'uomo (troppe volte dimenticata sulla base di una comprensione volutamente statica dell'essenza umana) dovrebbe riconoscere a questo punto che il carattere condizionato della libertà ha di per sé un significato *descrittivo* che non permette ancora una *valutazione* del significato (buono o cattivo) dei condizionamenti di cui essa vive. Ciò significa che il rilievo della condizionatezza non instaura ancora di per sé alcun dovere di emancipazione, ma è proprio alla luce di queste considerazioni fenomenologiche sulla libertà che si può comprendere il senso dell'operazione teorica portata avanti da Weininger attraverso la tematizzazione del solipsismo. Nella prospettiva di quest'ultimo, infatti, l'io per realizzare se stesso e la sua libertà si trova a dover prescindere dalle istanze della realtà empirica. Se Weininger, attraverso il dualismo fatti-valore, sembra dichiarare insignificante tale realtà, essa è invece, per lui, così significativa da diventare ciò di cui occorre liberarsi: cose, persone, avvenimenti diventano *in quanto referto sensibilmente percepibile* l'ambito da cui occorre rendersi indipendenti ed emanciparsi, così da poter «garantire» ancora, come annota Rella, la propria «signoria sul

⁴¹ Non a caso Hannah Arendt scrive in proposito che l'unica cosa che sappiamo della natura dell'uomo è che essa è condizionata.

⁴² In modo finalistico o dettato dalla casualità: questo qui non importa.

mondo»⁴³. Ciò costituisce, anzi, uno specifico *dovere*, in virtù del quale il solipsismo metafisico diventa anche il contenuto di una scelta *etica*, se non dell'unica scelta etica possibile in cui Weininger condensa la categoricità dell'imperativo kantiano.

La chiusura della *Critica della ragion pratica* perde in Weininger il carattere positivo dell'ammirazione del cielo stellato e della legge morale, per trasformarsi, invece, nella gabbia solitaria che il soggetto in totale autonomia costruisce a se stesso; l'uomo, scrive Weininger:

è solo nell'universo, in eterna immane solitudine. Egli non ha nessuno scopo fuori di sé, non ha nient'altro per cui vivere; egli è di là da ogni volere, potere ed essere schiavo: lontana sotto di lui l'umana comunità; sepolta ogni etica sociale. Egli è solo, solo, solo. Ma appunto e soltanto così egli è uno e tutto⁴⁴.

Come si nota dall'ultima parte della citazione, Weininger pretende che attraverso il solipsismo, la ricusazione della realtà empirica, il soggetto possa riconquistare – dopo la negazione – un rapporto (in qualche modo innocuo) con la totalità. Se l'autonomia kantiana era la condizione (doverosa) data all'uomo per la perfezione della sua realtà di *essere di ragione*, qui essa diventa nel solipsismo l'invivibile condizione di una relazione con la totalità altrimenti perduta e che sola può giustificare l'uso di termini come *io* o *soggetto* (l'esser-*io* è frutto di scelta, la scelta del solipsismo, ossia dell'indipendenza dalla dimensione empirica del reale). L'alterità proposta da Weininger è, dunque, ambita come possibilità di una totalità che si presenta infranta in ragione della negazione del valore proprio del fattuale, dell'empirico, ed è chiaro che, se il meta-empirico (ciò che *ha* ed è valore) non intrattiene alcun rapporto con l'empirico, esso può essere raggiunto solo attraverso la conseguenza posta dal solipsismo e, dunque, nella negazione della realtà del mondo, di sé, degli altri e della propria corporeità. Se nel solipsismo “classico”, di matrice gnoseologica, il corpo è la prima realtà che viene a essere negata, dal momento che la sola ammissione del corpo di per sé ne implicherebbe molte altre, in Weininger tale negazione si pone in modo ancora più marcato, dal momento che il corpo diviene «l'orrore di ciò che è incomprendibile al valore» e che va negato proprio in vista del valore⁴⁵.

⁴³ F. Rella, p. 31.

⁴⁴ Gc.u.Ch., p. 202-203 (215).

⁴⁵ Si spiega qui in che modo il significato *metafisico-esistenziale* e quello *gnoseologico* del solipsismo possano incontrarsi. Vale la pena, inoltre, notare come il disprezzo weiningeriano del corpo sessuato – lo spregio della donna è in fondo solo la reazione suscitata dalla

Questo è, a grandi linee, il solipsismo di Weininger che – posto come scelta etica, se non addirittura come condizione della morale *qua talis* (dal momento che è solo il solipsismo a dischiudere *il mondo dei valori*) – si presenta più come una dottrina della libertà che non come riflesso di una problematica gnoseologica.

In Musil apparentemente di tutto questo non v'è traccia, anche se in realtà le cose non stanno così.

5. Il solipsismo secondo Musil

Sin qui abbiamo osservato uno strano parallelismo tra Musil e Weininger fatto di un simile andamento di attrazione e di repulsione nei confronti di Mach. Questo parallelismo va però oltre, dal momento che, come molto bene ha notato nel suo testo Rendi, anche in Musil c'è un'esplicita teorizzazione solipsistica. Paradossalmente, il solipsismo va però ricercato in questo caso nella storia d'amore tra Ulrich e la dimenticata sorella Agathe⁴⁶, il cui amplesso incestuoso, come è noto, costituisce uno dei punti cardine di *Der Mann*. Musil presenta infatti l'incesto come la ricerca (e in qualche modo la finzione) di una dimensione più vera del soggetto, ottenuta però al prezzo dell'opposizione all'altro da sé. Non c'è modo migliore per cogliere questo aspetto che lasciar parlare il romanzo stesso:

Adesso ho capito chi sei tu: sei il mio amor proprio! – La frase suonava strana, ma diceva bene ciò che Ulrich pensava (*Der Mann*, vol. II, p. 1020).

Si tratta della frase che introduce la riflessione sul rapporto amoroso tra fratello e sorella, più che solo il suo racconto. Qui Ulrich comincia a vedere, infatti, nella sorella la metà che secondo il mito platonico manca all'uomo per essere di nuovo quella creatura unitaria che era in origine (ecco di nuovo il tema della scissione dell'io). Ma da questo punto di vista (dal punto di vista della spiegazione platonica dell'amore) in che situazione si trovano fratello e sorella? A rispondere a tale domanda è la sorella Agathe che commenta:

di lei innata “colpa” di rivelare la differenza sessuale e dunque di sottolineare il corpo in modo marcato – trovi in questo quadro la sua giustificazione. (La citazione si trova in: F. Rella, p. 22).

⁴⁶ In qualche modo lo stesso Franco Rella ha notato come Agathe sia una figura weiningeriana: alla radice «dei rapporti fra Ulrich e Agathe» vi sarebbe infatti «la “volontà di valore” già affermata da Weininger» (Rella, p. 50). Nella sua analisi, però, Rella stranamente non connette questo tema con la questione del solipsismo.

si potrebbe affermare che i fratelli debbano già aver fatto metà del cammino! – interrompe Agathe con voce improvvisamente rauca (*Der Mann*, vol. II, p. 1026),

laddove anche la voce “improvvisamente rauca” è un segno dell’unità egologica – e della confusione fra le caratteristiche somatiche – in corso di realizzazione fra i due diversi soggetti. Così nell’avvicinarsi i due fratelli vanno in cerca, dice Musil, dell’*amore di una creatura che ci somigli perfettamente, ma sia altro da noi, una figura magica che è noi stessi, [...] ma che sopravanza tutte le cose immaginate per il suo afflato di libertà e indipendenza* (*Der Mann*, p. 1027, nostro il corsivo).

Ecco saltare fuori qui, improvvisamente, il tema della libertà: la scoperta del proprio io nell’altro, la fusione dei due soggetti, vale come possibilità di indipendenza: *da chi e da che cosa*, dobbiamo ancora comprenderlo. Per ora si deve approfondire il senso del desiderio di unità che fa dire:

essere fratelli non basta! [...] Bisognerebbe essere una coppia di fratelli siamesi (*Der Mann*, vol. II, p. 1031).

Qual è il senso di questa strana esclamazione? Per rispondere, bisogna prestare attenzione al fatto che l’amore è il luogo in cui la dipendenza dall’altro (che è un caso *particolare* della più generale dipendenza dal reale) emerge in modo maggiormente evidente e macroscopico. Nell’amore, infatti, ciascun soggetto dipende dal gradimento o dal rifiuto, dall’atteggiamento, dalle aspettative, in una parola: dal moto – psichico e fisico – dell’altro. Musil su questo punto è molto chiaro: il fallimento dell’amore – tema decisivo, come abbiamo detto, per l’insoddisfazione della libertà – è dovuto all’alterità dell’altro, o meglio alla condizione di dover dipendere da un altro che non è l’io:

Ma, vedi, anche se si vuole amare qualcuno come se stesso, e per quanto grande sia l’amore che gli si porta, questo amore resta pur sempre un ingannare [...] perché non si può, semplicemente non è possibile, sentire come gli fa male la testa o un dito (*Der Mann*, vol. II, p. 1200, nostro il corsivo).

L’amore è impossibile, sostiene Musil, concludendo che la ragione di tale impossibilità risiede – weingerianamente – nell’«*insindacabile struttura dei corpi*» (*Der Mann*, vol. II, p. 1201, nostro il corsivo). Che cosa accade, però, se la dipendenza dall’altro coincide, in fondo, con la dipendenza da se stessi, perché *l’altro è me* e il suo *essere-altro*, in fondo, è più un’*illusione*⁴⁷ che una realtà? È «*da supporre*», risponde Musil, «*che ogni eccitamento psichico dell’uno*

⁴⁷ Dovremo osservare quanto sia pregnante questo termine.

sia sentito anche dall'altro, mentre il fatto causale si svolge in un corpo che nell'essenziale non è il suo. Un abbraccio, ad esempio; tu vieni abbracciato nell'altro. [...] Forse non approvi neppure, ma l'altro tuo io [scil.: ecco la riduzione del tu a io] immette in te una preponderante ondata di approvazione» (*Der Mann*, vol. II, p. 1031, nostro il corsivo).

Che cos'è, dunque, l'incesto – prima ancora: il *delirio*⁴⁸ d'essere gemelli siamesi – se non la metafora di un solipsismo analogo a quello weiningeriano? Se non altro, non c'è alcuna differenza d'esito, tanto che Musil stesso scrive che la «tendenza incestuosa» dei due fratelli, «dimostrabile fin dalla prima infanzia», si presenta sempre unita ad una costante «*asocialità e all'atteggiamento di protesta contro la vita*» (*Der Mann*, vol. II, p. 1071, nostro il corsivo). Come in Weininger, anche in questo caso, dunque, la spasmodica ricerca di *soggetto* (di un io senza qualità che cerca di trovare consistenza in un reale cui contrapporre differenti “azioni parallele”) isola il soggetto stesso della ricerca, sottraendolo alla realtà (alla vita). Agathe è la figura principe di questo solipsismo, da cui Musil uscirà solo con l'esperienza della guerra; come scrive Rendi, Agathe corrisponde a «tutto quel mondo in cui egli [Ulrich] si rifugia dal mondo reale, è il simbolo di questo mondo migliore o per lui più attraente, protezione e alibi dalla realtà esteriore (in lei egli ha il motivo per rompere con l'“Azione parallela” e le altre donne), e in lei o con lei egli cerca l'esperienza di un mondo dell'assoluto»⁴⁹.

E quanto fosse marcato il carattere *solipsistico* della narrazione musiliana, emerge alla luce di un'ipotesi decisiva lasciata sul campo dallo stesso Musil – senza che questi abbia però avuto, a causa della sopraggiunta morte, il tempo di poterla sviluppare completamente – in cui Musil, come scrive Rendi, «si permette di rivelare la realtà nascosta al lettore ignaro»⁵⁰.

In certe esistenze la sorella *irreale, inventata*, non è altro che l'ineffabile forma giovanile di un bisogno d'amore [...]. Nella vita di certi altri è solitudine [...], un doppione immaginario pieno di grazia funambol-sca che attenua l'angoscia della solitudine fino alla tenerezza di una convivenza solitaria. E di certe nature ci sarebbe soltanto da dire che

⁴⁸ La costruzione letteraria è qui volutamente patologica come individua Rendi, collocando la figura di Agathe nel quadro dell'ammirazione musiliana per la psicoanalisi di Adler, del quale Musil accetta però unicamente la *diagnosi* e non la *cura*, dal momento che essa prevede «il ritorno definitivo in seno alla società umana, senza riserve» (Rendi, p. 113), ossia l'uscita dalla scelta solipsistica. È Musil stesso, poi, a scrivere che «Agathe è l'autismo» di Ulrich (ivi, p. 114), sicché si può affermare senza possibilità di errore che «vi è dunque un tono patologico nell'avventura spirituale dell'eroe musiliano» (Ibidem).

⁴⁹ Ibidem, p. 115.

⁵⁰ Ibidem, p. 118.

questa immaginazione [...] non è che il più distillato egoismo e amore di sé; un desiderio di essere amati che va oltre misura, che ha concluso un'astuta alleanza con il dolce altruismo [...]. Essa [l'immagine della sorella] rappresenta puramente e semplicemente l'amore ed è sempre il segno di un rapporto teso e insoddisfacente con il mondo⁵¹.

Per quanto non sia improbabile «che in una stesura definitiva di questo capitolo e del passo in cui Ulrich nega ad Agathe ogni realtà corporea, questa spietata sincerità sarebbe stata velata o soppressa»⁵², resta che, nelle intenzioni di Musil, Agathe alla fine non è nemmeno reale, tanto da divenire la cifra *e* del solipsismo metafisico-esistenziale incentrato sulla libertà *e* di quello gnoseologico, che in senso proprio nega realtà agli altri io.

La finzione letteraria appena esaminata chiarisce dunque in modo molto vivido la duplice natura del solipsismo in autori come Musil e Weininger, una natura che è in primo luogo esistenziale e solo in seconda battuta gnoseologica. Ecco perché, inteso in questo senso, il solipsismo non è che una risposta rispetto a quello che potremmo chiamare il *paradosso della libertà*. Che cosa sia questo paradosso è quanto dobbiamo ora vedere.

6. Il paradosso della libertà come problema del solipsismo metafisico

Abbiamo visto, infatti, che ciò che spinge Weininger a trasformare la tradizionale distinzione humeana fra *fatti e valori* in quella sorta di patologico e infernale dualismo ossessionato dal carattere dinamico dell'esistenza dell'uomo⁵³ sopra indicato, è un'implicita opposizione alla dipendenza della libertà dalle istanze, dalle cose e dagli avvenimenti che si danno nel fluire del tempo. Il solipsismo weiningeriano, che rende indipendenti dal mondo dell'esperienza, e quello di Musil, che nell'incesto – alla fine puramente mentale – cerca un incontro con l'altro da cui scompare l'alterità stessa, da questo punto di vista, dunque, non sono che un tentativo – come ce ne sono tanti – di venire a capo di un problema esistenziale *permanente* dell'uomo e il problema è quello del rapporto tra la libertà (o se si vuole: l'autonomia) e la dipendenza.

⁵¹ *Der Mann*, citato in Rendi, p. 118.

⁵² Rendi, p. 118.

⁵³ «Il valore» – scrive Weininger – «è perciò l'atemporale, l'eterno; e viceversa: una cosa ha tanto maggior valore, per quanto meno è funzione del tempo, per quanto meno essa cambia col tempo. Dobbiamo dunque concludere che si dia un predicato di valore ad un oggetto quando vi sia la possibilità, sia pure lontana, di temere che esso possa mutarsi nel tempo: poiché *il valore si definisce in contrapposizione al tempo*», Gc.u.Ch., p. 163 (173).

Registrare che, nel suo realizzarsi, la libertà *dipende* – come detto sopra – da ciò che il reale le prospetta perde, infatti, il suo carattere pacifico e banale (descrittivo), non appena ci si accorge del fatto che (come nel caso musiliano dell'amore) la dipendenza della libertà dalla realtà non riguarda solo l'*origine* dell'azione libera, ma ne decide in buona parte l'intero percorso e, dunque, anche l'*esito*.

Una breve indagine fenomenologica può qui essere d'aiuto. La prima constatazione riguarda il fatto che con le decisioni, i progetti, le azioni l'uomo *prende atto* di essere "situato" in una realtà. Giustamente, egli considera quest'ultima a tal proposito come la *materia prima* della sua iniziativa. Proprio l'azione libera del soggetto, però, considerata per il suo esito (per il suo giungere al compimento desiderato) dipende ancora dall'insieme di ciò che accade e avviene nel reale (tanto che un pensatore come Sartre ha perfino negato che sia possibile verificare se un determinato progetto esistenziale abbia trovato o meno esito positivo). Ciò significa che, se la realtà è certamente la *fonte* insostituibile della libertà, essa è, d'altro canto, anche in buona parte ciò che ne può decretare il successo o il fallimento: tanto in un caso quanto nell'altro la libertà dell'uomo si trova, di fatto, a non poter fare da sola, a non aver tutto "sotto controllo", in una parola a: dipendere. Ma la dipendenza si realizza anche in un modo meno percepibile di quello (tanto evidente da poter apparire in fondo solo come *un* caso particolare) determinato dal successo o dal fallimento di un'iniziativa a lungo ponderata e pervicacemente scelta. Tanto è vero che, se nel suo libero progetto il soggetto immagina la sua realizzazione, e per questo istituisce nel reale qualcosa di nuovo di cui crede di essere la fonte e il padrone, sovente egli si scopre, poi, di fatto "risucchiato" da ciò che ha compiuto, come si trattasse di qualcosa di *autonomo* rispetto a lui.

(Un uomo decide di creare un'impresa⁵⁴: trova i capitali, una struttura, dei dipendenti. La sua libertà usa della realtà, puntando dritto verso la realizzazione dell'impresa. È *lui* che l'ha voluta, è *lui* che l'ha fatta, tanto che se ne vanta. Passa il tempo. Non sa più distinguere tra sé e l'impresa fatta, gli impegni della sua giornata sono già decisi, le sue energie sono già indirizzate, sente che il peso dell'impresa si fa sempre più rilevante, anche se non smette di amare ciò che *ha fatto* [si noti qui il linguaggio: il soggetto agisce nel presente ma parla al passato]. Non rinnega la sua azione, ma questa ne ha determinate altre a cui non aveva pensato, e non per poca intelligenza o noncuranza. Il fatto è semmai che ad esse sente di non potersi sottrarre: il

⁵⁴ L'esempio non ha affatto quel carattere particolare che si potrebbe pensare: è, invece, una metafora dell'azione umana del reale.

“sì” iniziale ne ha implicati altri, l’orizzonte della libertà è dilatato, l’adesione sembra scontata, la mossa quasi “necessaria”: ecco che il determinismo sembra diventare improvvisamente un’ipotesi più seria di quanto il vanto iniziale non lasciasse considerare).

La constatazione della dipendenza della libertà dalla realtà diviene, così, qualcosa di poco chiaro, secondo una non-chiarezza che accomuna filosofo e uomo comune. Perché parliamo di non chiarezza? Perché, considerando le cose da questa prospettiva, sembra quasi che la libertà sia un inganno: essa pare ingannare, infatti, il soggetto che, proprio mentre esercita la libertà, anziché realizzarla, sente di metterla in questione. Nell’esempio musiliano dell’amore tale dinamica, che rappresenta il paradosso della libertà, è evidente. Non solo c’è la paura che la risposta dell’altro possa essere discordante rispetto al senso del moto del soggetto e possa quindi ferirne la libertà. Ancor più costitutivamente c’è, infatti, il problema del moto della libertà, la quale, nell’affidamento che fa di se stessa alla libertà dell’altro, non ha alcuna garanzia di positività (tanto che per Musil, come abbiamo visto, la soluzione starebbe nel desiderio di annullare solipsisticamente l’alterità stessa dell’altro).

La dinamica paradossale della libertà genera, dunque, una sorta di insoddisfazione nei confronti della libertà stessa che, prescindendo da queste considerazioni, sembrerebbe rappresentare, al contrario, la grandezza dell’uomo e per alcuni autori, addirittura, la sua dignità personale. Ci si aspetterebbe, allora, che la libertà rappresentasse una ragione di profondo orgoglio per l’uomo, mentre invece è facile vedere che così non è. Secondo Hannah Arendt, anzi, è «in armonia con la grande tradizione del pensiero occidentale pensare in questa prospettiva: accusare la libertà di *adescare* l’uomo e di abbandonarlo nella necessità, condannare l’azione, l’inizio spontaneo di qualche cosa di nuovo, perché i suoi risultati cadono in una rete predeterminata di relazioni, trascinando invariabilmente con sé l’agente, che sembra mancare la realizzazione della sua libertà nel momento stesso in cui ne fa uso»⁵⁵, facendolo apparire «molto più una vittima passiva che non l’autore e il realizzatore di ciò che fa»⁵⁶. Ed è così che il paradosso della libertà depotenzia l’orgoglio per la libertà stessa e cela un implicito risentimento nei suoi riguardi.

È chiara, dunque, l’origine della scelta solipsistica: la dipendenza della libertà dalla realtà è anche la ragione del pericolo a cui è esposto il soggetto nella sua ricerca di realizzazione, nella sua domanda di consistenza

⁵⁵ H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2004, pp. 172-173.

⁵⁶ Ivi, p. 172.

(crisi della sostanza). Di qui il bisogno – esplicitamente teorizzato da Musil e Weininger – di rendere il soggetto attraverso il solipsismo indipendente dal reale, in modo che questo possa cessare di essere la *fonte* e allo stesso tempo la somma dei *problemi* dell'iniziativa umana. Ottiene qui una nuova luce lo stesso amore di Musil per la matematica, amore umano più che scientifico, come sopra si è ricordato, ma la cui *ratio* antropologica può essere compresa solo alla luce del quadro che abbiamo appena delineato. Come teorizzato dallo stesso Musil nel saggio *L'uomo matematico* (1913), la matematica presenta, infatti, una specificità unica nel panorama delle discipline umane: essa è «una meravigliosa apparecchiatura spirituale fatta per pensare in anticipo tutti i casi possibili»⁵⁷, analogamente alle «tavole di verità» di cui parla Wittgenstein nel *Tractatus*. A ben vedere, essa costituisce un mezzo, dunque, per *prevenire* la dipendenza dal reale e il carattere imprevedibile dell'azione umana che si consegna alla pluralità degli uomini. «Pensare in anticipo tutti i casi possibili» significa re-impadronirsi dell'azione, e eliminare il paradosso della libertà.

7. L'influsso kantiano: la dissoluzione della libertà

Ma per approfondire questo percorso, che termina alla fine con la dissoluzione sia del soggetto sia della sua libertà (la connessione è inevitabile), è utile prestare attenzione ancora una volta alle tesi di Weininger e, in particolare, al legame che esse intrattengono su questo punto con il pensiero di Kant⁵⁸. Come è noto, Kant ha fatto della libertà una delle questioni più decisive della comprensione dell'uomo e la sua etica è, in un certo senso, una celebrazione della libertà umana nella forma dell'autonomia come auto-legislazione. La stima (l'orgoglio?) kantiana della libertà, però, si basa su una premessa tutt'altro che neutrale, poiché essa non può essere disgiunta dalla categoricità dell'imperativo morale kantiano che, come è noto, stabilisce arbitrariamente una sorta di irrilevanza (etica) delle conseguenze dell'agire. Hannah Arendt ha proposto un'interpretazione originale di questa strategia: «dove l'orgoglio umano è ancora intatto», scrive, «più che l'assurdità è la tragicità che caratterizza l'esistenza umana. In questo senso il massimo rappresentante è Kant, per il quale la spontaneità dell'agire e le facoltà concomitanti della ragion pratica, compresa la facoltà di giudicare, restano le

⁵⁷ Molto opportunamente questo passo è citato da Fabrizio Cambi a commento della citazione tratta da *Der Mann*, che specifica le ragioni dell'amore di Ulrich verso la matematica, nel testo: F. Cambi, *I turbamenti dell'allievo Törless*, nota 22, p. 387.

⁵⁸ Ne deriva, dunque, anche la possibilità di una comprensione originale del pensiero di quest'ultimo.

qualità superiori dell'uomo benché la sua azione ricada nel determinismo delle leggi naturali e il suo giudizio non sia in grado di penetrare il segreto della realtà assoluta (la "cosa in sé"). *Kant ebbe il coraggio di sottrarre l'uomo alla responsabilità delle conseguenze delle sue azioni, insistendo esclusivamente sulla purezza delle sue motivazioni; ciò gli permise di conservare la sua fede nell'uomo e nella sua potenziale grandezza*⁵⁹. Ciò che qui la Arendt sta dicendo è che Kant ha reso irrilevanti le conseguenze dell'atto libero, per preservare la fiducia e l'orgoglio per la libertà – la quale di per sé implica sempre l'istituzione di istanze (le conseguenze) che non sono nella loro totalità *originariamente* oggetto di scelta, anche se magari possono poi diventarlo, e che possono anche mettere in forse la libertà stessa. Puntare sulle intenzioni e prescindere dalle conseguenze significa, allora, fingere che la libertà non dipenda da nulla di quanto è empirico e reale, che essa sia la libertà del *Vernunftwesen* più che dell'uomo.

Se Kant, per mettere al riparo l'eccellenza dell'uomo dai condizionamenti della condizione umana – qui rappresentati dal *paradosso della libertà* – finiva per ipotizzare una dignità (quella del *Vernunftwesen*) che non è propriamente la dignità dell'uomo⁶⁰, Weininger sottrae l'io con il solipsismo al *sé reale* e alla realtà in quanto tale. Come Kant, egli crede, così, di *imbrigliare* il problema della libertà umana, garantendole un'autonoma zona d'azione in una realtà che sarebbe al di là della dimensione segnata dal tempo (non si dimentichi che l'uomo di Kant è libero in quanto è *noumeno*). Il termine di questo percorso è, però, una scissione tra io e mondo empirico che non può essere documentata meglio che con le parole di Musil, in cui si mostra come una libertà *astratta* rispetto al reale generi alla fine una responsabilità inesistente.

Oggi invece la responsabilità ha il suo punto di gravità non più nell'uomo ma nella concatenazione delle cose. Non si è notato come le

⁵⁹ Ivi, nota 75 al capitolo V, p. 273, nostro il corsivo.

⁶⁰ Molto eloquente questa osservazione di M. Scheler a proposito dell'inadeguatezza della concezione kantiana della dignità umana: «in Kant stesso del resto l'idea di persona acquista la parvenza di una esistenza e di una concrezione corporea che vanno oltre alla X d'un volere secondo ragione: egli identifica, infatti, questa X con l'uomo noumeno, cioè con l'uomo quale cosa in sé, contrapponendo poi quest'ultimo all'"homo phainomenon". Ora, lo "homo noumenon" non è, sul piano logico, altro che il concetto della (comunque inconoscibile) "cosa in sé" come costante ontologica, applicato però all'uomo. La medesima costante inconoscibile vale però, senza alcuna possibilità d'intrinseca differenziazione, anche per ogni pianta e per ogni minerale. Come potrebbe essa quindi garantire all'uomo una dignità diversa da quella dell'animale?» (M. Scheler, *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, trad. it., San Paolo, Milano 1996, p. 461).

esperienze si siano rese indipendenti dall'uomo? [...] È sorto un mondo di qualità senza l'uomo, di esperienze senza colui che le vive e si può quasi immaginare che nel caso limite l'uomo non potrà più vivere nessuna esperienza privata e il peso amico della responsabilità personale finirà per dissolversi in un sistema di formule di possibili significati (Der Mann, vol. I, p. 166, nostro il corsivo).

Come giustamente annota Musil, l'esito del percorso di indipendenza che abbiamo preso in esame è, dunque, la negazione della libertà stessa o, perlomeno, della possibilità del suo esercizio (svuotamento della responsabilità)⁶¹.

Ciò che si documenta attraverso le analisi di Musil e di Weininger è così un tratto costitutivo della condizione umana: la consistenza dell'io è la consistenza di un essere situato che nella sua libertà si trova costitutivamente a dipendere dalle istanze che gli vengono dal reale e che possono favorirne la libertà o ridurla. Quando la rivendicazione di indipendenza non avviene soltanto di fronte ad istanze effettivamente negative o di fronte a quello "stato di minorità che l'uomo deve imputare a se stesso" (per dirla con le parole kantiane di *Was ist die Aufklärung?*), ed assume invece i tratti dell'unilateralità, l'esito di questo processo non può che essere la crisi del soggetto e della sua libertà o, invertendo l'ordine, della sua libertà e dunque del soggetto. È questo l'esito, ineluttabile, del solipsismo della libertà.

⁶¹ Del resto, secondo N. Hartmann, la negazione della libertà si realizza di fatto anche nel pensiero dello stesso Kant. Chiedendosi, infatti, se nell'impostazione kantiana possa aver luogo una trasgressione libera (volontaria) della legge – in quanto il soggetto dovrebbe esserne al contempo anche l'autore –, Hartmann sostiene che una risposta a tale quesito potrebbe essere trovata «riconoscendo accanto alla legge altri impulsi "antimorali", che distolgano la volontà dalla sua propria direzione. Vi sono allora due tipi diversi di volontà: quella pura che dà il principio e quella empirica che è sottoposta oltre che al principio ad altre ragioni di determinazione. *Ma quale delle due è allora la volontà libera?* Evidentemente quella che ha davanti a sé la aperta possibilità di seguire o il principio o altre ragioni di determinazione. Si tratta quindi della volontà empirica. *Ma questa in Kant è proprio quella che non è libera* ed invero proprio per la ragione che non è sottoposta alla sola autonoma legge della volontà! Per Kant la volontà pura si dà come volontà libera proprio in quanto non ha altra ragione determinante fuori del principio che si trova nell'essere suo. *Conseguentemente la volontà "libera" di Kant ha sì [...] una propria legalità (in senso stretto "autonomia") ma non ha nessuna libertà vera e propria. È soggetta al principio autonomo dell'esser suo proprio come la natura alla legge di natura»* (N. Hartmann, *Etica*, Vol. I *Fenomenologia dei costumi*, trad. it. V. Filippone Thaulero, Guida, Napoli 1969, p. 141).

* * *

Evelyne Polt-Heinzl
(Wien)

*Liebesrede, Farbenspiel und der Zauber der Gerüche
Zur Lyrik Hertha Kräftners**

Synästhetisches Schreiben ist fester Bestandteil lyrischer (Liebes)Rede. Es erschafft sprachliche Bildwerte, die – wie das Liebesobjekt – alle Sinne evozieren. Die Verknüpfung der Wahrnehmungsebenen erschließt Tiefen- und Höhendimensionen, die der Radikalität der Liebeserfahrung nahe zu kommen versuchen. Das fordert eine sprachliche Kühnheit, die den Anspruch impliziert, Welt neu zu erfinden und zu definieren. In einer Gesellschaft, die Frauen von der Gestaltung ihrer politischen und sozialen Verfasstheit über Jahrhunderte weitgehend ausschloss, ist das für Autorinnen nicht voraussetzungslos möglich. Sie müssen sich ihren Ort für poetische Weltsetzung erst erobern, die von disziplinierter Sprachwillkür, (Neu)Definitionen und Zuschreibungen lebt, was im Verständnis einer patriarchalen Gesellschaft in den männlichen Zuständigkeitsbereich fällt.

Hertha Kräftner hat sich mit der Problematik dieses Anspruchs wiederholt auseinandergesetzt. In der Skizze «Der Kopf»¹ (September 1949) verliert die weibliche Figur ihren Kopf. Das Ich bleibt im Rumpf zurück, es denkt, sieht und agiert im Raum; der Kopf schwebt unerreichbar über dem Rumpf und mit ihm haben sich der Klang der Sprache und die Farben der Bilder verloren. Der Kopf ist Metapher für den Intellekt und damit auch für das schreibende Erschaffen von Welt(en). Die aufgestapelten Bücher, mit deren Hilfe die weibliche Figur versucht, sich wieder in den Besitz ihres Kopfes zu bringen, können nicht helfen. Es ist der gesellschaftliche Ort, der ihr fehlt, an dem allein Kopf und Rumpf zusammen-

* Dieser Aufsatz entstand für das Hertha Kräftner-Symposium «Warum hier? Warum heute?», das zum 55. Todestag am 17.12.2006 in Wien stattfand.

¹ Hertha Kräftner: *Kühle Sterne. Gedichte, Prosa, Briefe*. Hg.: Gerhard Altmann und Max Blauclich. Klagenfurt, Salzburg 1996, 135-137. (Auf diesen Band wird im Folgenden mit Seitenzahlen im Text Bezug genommen).

finden könnten. Diesen Ort kann sich das Individuum nicht «für sich» mit Wissensaneignung verschaffen, der hat gesellschaftliche Akzeptanz zur Voraussetzung. Die einzige, brüchige Verbindung zwischen Kopf und Rumpf stellt in diesem Text das Haar dar, traditionelles Symbol für den Anspruch auf Autonomie im Kampf gegen gesellschaftliche Zugriffe und Zurichtungen des Individuums. Haare und Nägel symbolisieren in nahezu allen Kulturen als *pars pro toto* die natürliche Kraft des Menschen, kulturellen Einengungen entgegenzutreten². Reicht heute ein Haar zur Tätererkennung mittels DNA-Analyse, so fungierte abgeschnittenes Haar immer schon als Mittel, mit dem in der Tradition der schwarzen Magie und des Teufelsbundes Macht über einen Menschen erlangt werden konnte. Auch Kräftner lässt in ihrem Gedicht «Im Büro» (302f.) das weibliche Ich «bitteres Haar» in ihren Liebeszaubertrank mischen.

«Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, findet ihr meinen Freund, so sagt ihm, daß ich vor Liebe krank bin» (5,8), heißt es im «Hohelied Salomos» und daran knüpft sich der rhetorische Trick, die weibliche Stimme des Liebesdialogs zum Sprechen und Schwärmen zu bringen, denn nun wollen es die Töchter Jerusalems genau wissen, was ihren Freund «vor andern Freunden» auszeichne. Die Antwort ist die Beschreibung des Geliebten, die seinen Körper aus erlesenen Vergleichen im Blick der Liebenden neu erschafft: «Mein Freund ist weiß und rot, auserkoren unter vielen Tausenden. Sein Haupt ist das feinste Gold. Seine Locken sind kraus, schwarz wie ein Rabe. Seine Augen sind Tauben an den Wasserbächen, sie baden in Milch und sitzen an reichen Wassern. Seine Wangen sind wie Balsambeete, in denen Gewürzkräuter wachsen. Seine Lippen sind wie Lilien, die von fließender Myrrhe triefen. Seine Finger sind wie goldene Stäbe, voller Türkise. Sein Leib ist wie reines Elfenbein, mit Saphiren geschmückt. Seine Beine sind wie Marmorsäulen, gegründet auf goldenen Füßen. Seine Gestalt wie der Libanon, auserwählt wie Zedern. Sein Mund ist süß, und alles an ihm ist lieblich. – So ist mein Freund; ja, mein Freund ist so, ihr Töchter Jerusalems! →» (5, 10-16).

Die Mystikerinnen des Mittelalters nehmen dann diese Vision aus dem «Hohelied» von Jesus als Bräutigam des Herzens zum Ausgangspunkt und besingen ihren göttlichen Liebhaber als Liebesobjekt mit poetischen Aufzählungen und Zuschreibungen, die Traditionen der höfischen Minnelyrik weiterführen und für den neuen, weiblich / göttlichen Dialogkontext adap-

² Vgl. dazu: Marie Luise Könneker: Der Struwwelpeter als Radikaler. Zum Entstehungs- und Funktionszusammenhang von Heinrich Hoffmanns «Struwwelpeter». In: *Vom Faustus bis Karl Valentin. Der Bürger in Geschichte und Literatur*. Berlin 1976, 197-214.

tieren. In dieser Rede verbindet sich die – an Gott gerichtete – Liebesrede mit einer radikalen Leiblichkeit, die sich von der christlichen Vorstellung der Einverleibung des Geliebten als «Leib des Herrn» nährt. Mechthild von Magdeburg, geboren um 1210, entfaltet in ihrem siebenbändigen Buch über die Gottesliebe «Das fließende Licht der Gottheit» die Metaphorik der Unio mystica in alle Bereiche der Körperlichkeit. «In der Märtyrer Blut könnt Ihr Euch herrlich kühlen», empfehlen die Sinne der Seele im Rollendialog (Buch 1, 44), und die Seele antwortet: «Ich bin gemartert so manchen Tag, daß ich mich dort nicht zu kühlen vermag». Wenig später schaltet sich der Herr selbst in den Dialog Sinne / Seele ein.

«Haltet an, Frau Seele!»
«Was gebietest Du, Herr?»
«Ihr sollt nackt sein!»
«Herr, wie soll mir dann geschehen?»
«Frau Seele, Ihr seid so sehr in mich hineingestaltet,
daß zwischen Euch und mir nichts sein kann.
Es ward kein Engel so geehrt,
dem das wurde eine Stunde gewährt
was Euch von Ewigkeit ist gegeben.
Darum sollt Ihr von Euch legen
beides, Furcht und Scham
und alle äußeren Tugenden.
[...]»
«Herr, nun bin ich eine nackte Seele,
und Du in Dir selber ein reichgeschmückter Gott.»³

Doch selbst die schrankenlos liebende Begine, die hier spricht, kann nicht so frei und selbstverständlich sprechen, wie sie möchte:

«Herr, die Stärke des Verlangens hat mir die Stimme zum Sprechen genommen.»
Da sprach er:
«Die Jungfrauen können nicht gut freien, denn ihre Schamhaftigkeit ist von Natur aus etwas Edles.»
Da klagte sie:
«Oh weh, Herr, noch bist du mir allzulange fremd;
könnte ich dich, Herr, durch Bezauberung gewinnen,
daß du nur an mir ruhen möchtest;

³ Mechthild von Magdeburg: *Das fließende Licht der Gottheit*. 2. Neubearb. Übers. mit Einf. und Kommentar von Margot Schmidt. Stuttgart-Bad Cannstatt 1995 (Mystik in Geschichte und Gegenwart. 1.11), 31-34.

ei, dann ginge es an ein Minnen!
 Und du müßtest mich dann bitten,
 daß ich bliebe bei Sinnen.»⁴

Minne ist nicht das angestammte Territorium der weiblichen Stimme, nicht einmal die Gottesminne für Mystikerinnen. Die Frage nach der Berechtigung und Rechtmäßigkeit der Anmaßung der Liebesrede steht hier immer zur Debatte. Das weibliche Begehren ist in patriarchalen Liebes- wie Religionskonzepten ein Skandalon, zumindest ein Phänomen, das Irritation hervorruft.

Der Ort, von dem aus die junge Lyrikerin Hertha Kräftner agiert, ist noch aus anderen Gründen besonders unsicher. Der Nationalsozialismus hat für diese Generation die Verbindungen zur literarischen Moderne radikal abgeschnitten, und er hat die Frage nach der Existenzberechtigung von Poesie und auch die Frage nach Liebesfähigkeit und Liebesberechtigung in einer von Millionen Toten bevölkerten Welt in den Raum gestellt. Das erklärt das unsichere Tasten der lyrischen Rede, und das lässt nach Strategien der Absicherung suchen. Kräftners Liebesgedichten im hohen Ton leiht der gattungsmäßige Bezug auf die Konvention der Litanei das "Motiv" der präziösen Bilder und Vergleiche. Die radikale Körpersprache erinnert dabei zum Teil direkt an die Blut- und Einverleibungsmetaphorik der Mystikerinnen. «Bade dich in meinem Blut», heißt es in dem Gedicht «An den gefallenen Engel» (201f.), das ein Feuerwerk an radikalen Körpermetaphern entfaltet⁵. Als erste Litanei, die sich hier mit der Tradition aus dem «Hohelied Salomos» verbindet, könnte man schon ein frühes Gedicht vom 12. November 1947 bezeichnen:

Du gleichst dem satten Duft der roten Rosen,
 von dem man niemals weiß: woher? warum?
 Du bist der süßeste von all den losen,
 verstreuten Tönen, die um mich herum
 zu einem goldnen Lied geworden sind,
 gefaßt von namenloser Hand.

Du gleichst dem scharfen, braunen Sand,
 der sich in meine Sohlen brennt. Du bist der Wind,

⁴ Ebda, 114 (Buch 3, 24).

⁵ Vgl. dazu: Gisela Steinlechner: «Du bist ein Spiel in meiner Hand» – Autorschaftsmodelle bei Hertha Kräftner und Christine Lavant. In: *«Zum Dichten gehört Beschränkung». Hertha Kräftner – ein literarischer Kosmos im Kontext der frühen Nachkriegszeit*. Hg.: Evelyne Polt-Heinzl. Wien 2004, 63-76.

der weder Anfang kennt, noch Ziel,
der töten kann und dennoch lächeln wie ein Kind.
Du bist ein helles Blütenblatt, das sanft vom Rand
des Beckens in meine dunklen Wellen fiel. (37f.)

Dieses frühe Gedicht ist lesbar wie eine Art erste Menükarte der in Kräftners lyrischer Liebesrede verwendeten Bilder, Bezüge, Imaginationen und Verfahrensweisen. Da ist zunächst der doppelte Bezug auf ein reales männliches Gegenüber und auf die Tradition mystischer Gottesliebe. Dass das Gegenüber hier «töten kann und dennoch lächeln wie ein Kind», kann wörtlich interpretiert werden und damit einen Gottesbezug zumindest mit ansprechen, und es kann metaphorisch gelesen werden als der soziale bzw. seelische Tod, den ein Liebesentzug für die Liebende bedeuten würde. In Kräftners großen Liebesgedichten wird dieser doppelte Aspekt dann mit dem Rekurs auf die katholische Redefigur der Litanei und die Titulierung des mit dieser Litanei Angebeteten als «Engel» noch verstärkt.

Das zweite zentrale Moment ist die Bedeutung synästhetischer Verschränkungen: Geruch (Rosen) und Gehör (Töne) verbinden sich zum «goldnen Lied», das in der Folgezeile mit dem Tastsinn (namenloser Hand) verwoben wird. Zu den Bildmotiven, die Kräftner immer wieder aufgreifen wird, gehören die Wüste (Sand), der Wind und vor allem der Bereich des Floralen (Rose). Das abschließende Verspaar bringt das – hier noch nicht in Zweifel gezogene – Motiv des rettenden Ufers, auch der rettenden Schale und Begrenzung, die das geliebte Gegenüber dem zu Entgrenzung und Zerfließen neigenden lyrischen Ich bringen soll (dunkle Wellen, das impliziert auch jene der Melancholie).

Ich legte meine Seele in deine Hand,
damit sie eine Schale habe und einen sichern Rand,
der sie nicht überfließen läßt.
Denn dies scheint ihr ein Fest:
von allen Grenzen sich befreien
und sich dem Ungewissen weihen,
und hingehn, wo man sich verliert
und in den Winden ferne Dinge spürt,
in Winden, die nicht wehen ...
wo man sich Männern, die man nie gesehen,
um eines Lächelns willen schenkt,
wo man an keine Ziele denkt ... (46)

Das ist die erste Strophe eines Gedichts, datiert 1. Juni 1948; sie ist lesbar als Ausdruck eines erstaunlichen Wissens um die eigene Gefährdung –

Hertha Kräftner ist gerade zwanzig Jahre alt geworden; die Verse sind aber zugleich und mehr vielleicht zeittypischer Ausdruck für die Situation einer Jugend, die in Krieg und Faschismus vieles sehen und erleben musste, das alle Sicherheiten menschlicher und sozialer Natur illusorisch erscheinen lässt, und der nach der Befreiung keine neuen Rollen und Vorbilder angeboten wurden – ein Aspekt, der verstärkt noch für junge Frauen galt.

Wir waren Mädchen, als es begann ...
 Über unserm frühen Erwachen
 aus der Kindheit schlugen die Flammen
 einer sterbenden Welt zusammen
 und alle Träume zerbrachen ...
 [...]
 Wir waren Mädchen, als es begann ...
 Ihr sagt, daß wir Dirnen geworden sind
 und wißt nicht, daß wir manchmal schauen
 neidvoll auf schwangere Frauen
 oder ein fremdes Kind ... ⁶

«Frauen» ist dieses Gedicht übertitelt und stammt von der sechs Jahre älteren Erika Danneberg; in Kräftners Lyrik bildet gewissermaßen einen Endpunkt in der Protokollierung der existentiellen Entwurzelung dieser von der Geschichte überrollten Frauengeneration das Gedicht «Betrunkene Nacht» (312). Absehen sollte man dabei von einer allzu autobiografischen Interpretationsweise, die traditionell bei Schriftstellerinnen rasch zur Hand ist, umso mehr bei einer Frühverstorbenen und damit posthum zwangsweise zur Frühvollendeten ernannten Autorin wie Hertha Kräftner. Wie sehr das Thema der Haltlosigkeit – auch mit erotischen Untertönen – den Puls der Zeit traf, zeigen eine Fülle von verwandten Gedichten vor allem von jungen Lyrikerinnen, wie zum Beispiel Vera Ferra-Mikura, Jahrgang 1923:

Nachts
 Bitter und feucht ist der Atem der Auen.
 Einsamer Pfad durch das Dickicht. Ihm kannst du vertrauen.
 Unten am Kai tanzen nun längst die Laternen,
 gelbe Gesichter mit kleinen, chinesischen Hüten.
 Unten am Kai stehen die Schatten der Frauen,
 löchrige Öltanks und weiße Holunderblüten.
 Ziellose Wege, auf denen wir vieles erlernen –

Seufzer der Lust unter rostigen Kränen.

⁶ Erika Danneberg: *Manchmal auch Verse ... aus sechs Jahrzehnten*. Wien 2001, 9.

Weiter, vorbei. Laß den Strom deine Angst übertönen.
Brausende Nacht, Abgrund mit zuckenden Sternen.
Wenn du hinabschaust, gedenkst du verstorbener Seelen.
Unten am Kai lachen so heiser die Schönen.
Dunklere Schwestern, was könnte mein Mund euch erzählen?
Ziellose Wege, auf denen wir vieles verlernen –⁷

In Kräftners Gedichten und vor allem auch in den Liebesgedichten drückt sich diese Zeitstimmung ebenso aus, wie – bei aller Unsicherheit einer knapp zwanzigjährigen Lyrikerin – ein sehr bewusster Wille zu Stilisierung und Ästhetisierung. «O du Entwachsener aus meinen Träumen!» (57) schreibt sie bereits im September 1948 in deutlicher Anspielung auf Friedrich Rückerts – vor allem in der Vertonung von Gustav Mahler – berühmtes Gedicht «Sei mir gegrüßt!», das mit dem Vers beginnt «O du Entrißne mir und meinem Kusse». Die Betonung der Künstlichkeit und der willkürlichen Setzung der Liebesrede, selbst wenn sie – brieflich – scheinbar einem konkreten Partner «zugeeignet» wird, ist in den Texten vielfach eingebaut. «Was wirst Du tun, Engel, nach meinem Tod? Niemand wird Dich am Morgen grüßen, niemand wird seinen Tag zu Deinen Füßen leben, mein Abend wird Dich nimmermehr erwarten. [...] Du wirst wie eine Statue sein aus Stein, wie ein Rubin an einem Ring, den keiner trägt», heißt es unter dem Titel «Beschwörung eines Engels» (158) am 3. März 1950. In einer Paraphrase auf den Pygmalion-Mythos schreibt Kräftner der liebenden Zuwendung der Frau die Kraft zu, aus dem Mann einen lebendigen Menschen zu machen; endet diese Zuwendung, hier durch den Tod der Liebenden, verliert das männliche Liebesobjekt seine Menschlichkeit und petrifiziert. Das verleiht auch dem Eröffnungsvers der ersten Litanei vom 8. Mai 1950 «Du steinerner Engel über dem Leid» (185) eine andere Grundierung. Zudem enthält Kräftners scheinbar antiquierter Rückgriff auf Rilkes Figur des Engels eine sehr aktuelle Dimension. Viktor Frankl, selbst KZ-Überlebender, hatte 1948 in der Zeitschrift «Der Brenner» unter dem – von Kräftner direkt aufgenommenen (141) – Pseudonym Gabriel Lion, einen Dramentext mit dem Titel «Synchronisation in Birkenwald. Eine metaphysische Conférence» veröffentlicht. Darin interpretiert Frankl den SS-Schergen als schwarzen Engel, von Gott geschickt, um die Menschen zu prüfen⁸.

⁷ In: Publikationen. Februar 1951, unpag.

⁸ Vgl. dazu Evelyn Polt-Heinzl: Über das Verbergen an der Oberfläche – Hertha Kräftners Werk im zeithistorischen Kontext. In: «*Zum Dichten gehört Beschränkung*», 2004, a.a.O., 31-62, 36f.

«Das ferne Land ist schon in mir, / nicht mehr nur Bild, fast schon Gefühl» (110), so beginnt das frühe Gedicht «Vor der Reise» (2. Juli 1949), das den Anspruch auf Autonomie lyrischer Imagination formuliert, genauso wie der Vers «Bist du das alles oder das Bild einer Liebe?» (185) aus der ersten Litanei. Diese unscharfe Grenze zwischen der eigenen Imagination eines Liebeskonzepts und dem besungenen Gegenüber relativiert dessen Bedeutsamkeit für die Liebesrede, macht aus dem konkreten Liebesobjekt eine ins Überindividuelle transponierte Inspirationsquelle. Generell sind Kräftners persönliche «Widmungen» häufig problematisch. In einem Brief an Harry Redl vom 24. August 1951 beschwört sie ihn als den eigentlichen Adressaten ihrer lyrischen Rede: «daß es eine Seereise zu *dir* ist, daß *mir* uns ertränken hätten sollen, daß *du* der Rabe bist, den ich liebe, daß es die Waschschüssel in Deiner Wohnung war, in die die Träume fielen» (318). Der zweite Hinweis bezieht sich auf das Gedicht «An den großen Strömen» (15. Juni 1951), und ist für den verlorenen, weil nach Kanada ausgewanderten Geliebten Harry eigentlich wenig schmeichelhaft. Da steht ein Liebespaar am Donauufer und zelebriert die große Geste des Abschieds: «ach, hätten wir uns doch ertränkt / in einem von Europas großen Strömen!» (310) seufzt sie, jetzt sei es zu spät, weil die Elbe ist weit und auch die Seine, und er muss doch schon morgen früh abreisen. «Die Donau floß indessen / sanft und unauffällig in das Schwarze Meer» (311) – das ist ein gerüttelt Maß an Selbstironie auf die verbale Übersteigertheit der Gefühle, der wenig Realität und keine Taten entsprechen, und erinnert an den lapidaren Ton von Heinrich Heines «Buch der Lieder» («Ein Jüngling liebt ein Mädchen», «Das Fräulein stand am Meere» usw.). Eine Tat lässt Kräftner dann doch folgen: «Daran erinnerte mich eines Abends [...] ein Busch am Donauufer, / und ich dachte, daß es ein solcher Abend war, / als mein Geliebter sich in großer Einsamkeit / im Hudson River still ertränkte» (311). Die Schriftstellerin Kräftner bedurfte der Gesten und Imaginationen der großen Liebe, zumindest in der lyrischen Rede ist sie bereit, den Preis dafür an den männlichen Part zu delegieren.

In den großen Litaneien ist die Ambivalenz der Liebesrede in die Metaphern hineinverlagert, deren sinnliche Komponenten auch den großen Einfluss zeigen, den etwa die Wiederentdeckung Georg Trakls auf die jungen LyrikerInnen nach 1945 ausübte. Trakls intensives Spiel mit Farbwerten prägt ihre Lyrik ebenso, wie bei einzelnen Bildern und Motiven eine direkte Entsprechung vermutet werden könnte. «Schwarze Himmel von Metall», den ersten Vers von Trakls «Winterdämmerung»⁹ könnte

⁹ Georg Trakl: *Die Dichtungen und Briefe*. Salzburg 1991, S. 20.

man in Kräftners «In einer Landschaft aus Metall» (238) ebenso heraushören wie die Atmosphäre von Trakls «Winkel am Wald»¹⁰ in der «Abendlichen Litanei» (195) wieder aufzuleben scheint. In Kräftners frühen Gedichten wirken einige der immer wieder eingespielten Trakl'schen Bilder und stimmungstarken Begriffe (Geige, Flöte, Mönch) noch ein wenig wie lyrische Versatzstücke. Doch sie operiert mit zunehmender Souveränität und Eigenständigkeit, die um die Spannungssteigerung durch Verkürzung genau bescheid weiß und etwa den Vers «Hinter deinen Lidern hing ein Traum» («Dein Traum», 30.5.1948, 46) zu «Verirrte Bilder hinterm Lid» destilliert («Beschreibung des Geliebten», 25.6.1950, 199).

Was die Motive aus dem Pflanzenreich betrifft, entwickelt sich Kräftner mit der wachsenden Ambiguität ihrer Liebesrede zu einer veritablen lyrischen Giftmischerin. Auch das ist ein Motiv, das bereits sehr früh in Kräftners Lyrik auftaucht. In einem Gedicht aus dem Oktober 1947 – «Ein Symbol» – mischt das lyrische Ich einen Giftbecher aus «bösen, kranken Worte(n)» (34). Das wird sich in der späteren Lyrik zumeist verdichten in das Benennen giftiger Pflanzen (Aronstab, Jasmin, Oleander, Schwertlilie). Besonders interessant ist der Aronstab aus der ersten Litanei. «Blässe von Aaronstab» (185), heißt es da – bislang in allen Ausgaben unkorrigiert wiedergegeben mit Doppel-a. Wie die Schwertlilie enthält schon der Name eine phallische Anspielung. Die Blüten des Aronstab (*Arum maculatum*) stehen unten an der Wurzel des senkrecht in die Höhe ragenden keulenförmigen Kolben, der von einem grünlichweißen Hüllblatt umgeben ist. Der Blütenstand ist eine Fliegenkesselfalle: Das angelockte Insekt rutscht vom glatten Hüllblatt ins Innere und wird durch eine Art Reuse am Herauskriechen gehindert. Wenn die Blüten bestäubt sind, welkt das Hüllblatt und lässt so das Insekt wieder frei. Der Aronstab ist also eine Art Liebesfalle. Vielleicht kommt daher der Volksglaube, dass seine Wurzel jungen Mädchen bei der Eroberung hübscher Junggesellen helfe, weshalb sie nie ohne ein Stück seiner Wurzel im Schuh zum Tanzen gehen sollten. Bei dem Liebeszaubertrank, der in Kräftners Gedicht «Im Büro» (302f.) beschrieben wird, kommt der Aronstab nicht vor, allerdings ist der Geliebte hier auch verheiratet.

Was an den Litaneien am stärksten beeindruckt, ist das ambivalente Liebeskonzept. «Ich bete dich an mit Litaneien:» (190) heißt es zu Beginn der zweiten Litanei; was das lyrische Ich in den nachfolgenden Anrufungen dem Angebeteten zuschreibt, ist von einer bis zum Zerreißen der aufgeladenen Metaphern gespannten Dubiosität und Nächtigkeit. So wie die

¹⁰ Ebda S. 38.

lyrisch immer wieder angerufenen Hände beschützende Schalen ebenso sind / sein können wie mordende Krallen – «Ich sehe schöne Hände / mit langen Fingern und sehr blaß, / und weiß, daß sie das Ende / gut und ohne Haß / in mein Lächeln fallen lassen», heißt es schon in dem frühen Gedicht «Der Tod» (50) vom 31. Juli 1948. Latent bezogen bleiben diese Hände auch auf die biblische Tradition des «Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist» (Lukas 23,46). «Und wo wir hingehn, können wir nicht sehn, / weil Gott in dieser Nacht uns nicht mehr hält», heißt es im Gedicht «Die Mädchen» (42) vom 7. Dezember 1947. Die zweite Litanei soll hier auf die Funktionsweise dieser lyrischen Liebesrede genauer befragt werden.

Ich bete dich an mit Litaneien:
 Du, der du im Wind als Leidenschaft wehst.
 Du Geschmack von Pfirsichen auf der Zunge.
 Wandernder Mond in der großen Stadt.
 Fledermausflügel, ruhelos zuckend im Dachbodendunkel.
 Bitterer Geruch aus Mandel und Holz.
 Wissen von Angst und Verendung im Auge des lautlosen Raben.
 Du leuchtendes Blau auf den Scherben der Vase aus China.
 Fluch und Geheil eines trunkenen Alten.
 Rauschtrunk aus Wein und weißem Jasmin.
 Rosenholzfarbenedes Band im Haar des liebenden Mädchens.
 Springender Tod in der schmalen Pupille der ruhenden Katze.
 Du – Brücke von Morgen und Nacht.
 Schlafender Kern inmitten der Frucht, welche «Welt» heißt.
 (190f.)

Von der Komposition her auffallend ist das sorgfältige und wiederholte Abschreiten der wechselnden sinnlichen Wahrnehmungsebenen: Das Ohr hört den Wind, während die Haut als Organ des Tastsinns von ihm bestrichen wird; die Zunge nimmt den Geschmack wahr, der Pfirsich ist assoziativ zurück gebunden an die Haut; das Auge sieht den Mond wandern und die Fledermausflügel zucken – in der prosodisch unruhigen Verszeile ist die Bewegung auch sprachlich zu «hören». Das Bild der Fledermaus ruft den typischen Geruchseindruck verstaubter Dachböden hervor – sie sind auch Orte heimlicher Liebesbegegnungen. Dann folgt ein Geruch aus Mandel und Holz; das zugeordnete Adjektiv bitter ist weniger Ausdruck eines Geruchs- denn eines Geschmackserlebnisses und es ist Ausdruck einer psychischen Befindlichkeit. Mit dem «lautlosen Raben» kommt der Tod ins Spiel, variiert in der zersprungenen Vase, die im Mondlicht leuchtet (für die nach dem Krieg zerstörte Dingwelt) und im trunkenen Alten

(für die psychische Depravation, auch der Überlebenden); der Rauschtrunk mit weißem Jasmin spielt das Thema Mord ein – die Pflanze ist hochtoxisch; das liebende Mädchen wird in der Prosaversion dieser Litanei mit dem gleichen Datum als «ertrunkenes Mädchen» (190) geführt, was die schlüssigere Lesart scheint und zum «springenden Tod» der nächsten Verszeile führt; dieser «springende Tod» ist, wie das zu erwartende Ende einer Liebesbeziehung, in die Zukunft gerichtet, er wird erst eintreten, wenn die Katze ihre Ruheposition aufgibt. Die letzten beiden Zeilen leiten mit dem Bild der verbindenden / vermittelnden Brücke und dem Du als «Kern» der Welt über zum Eröffnungsvers der dritten Litanei «Du eingestoßenes Fenster in grausam schöne Länder!» (191). Diese Formulierung fasst die gefährliche bis tödliche Ambivalenz der Liebesbegegnung zusammen und spielt auch auf das Initialerlebnis der ersten Liebesbegegnung, auch auf die Defloration an. Im Bild des eingestoßenen Fensters schwingt auch die lange Tradition des sehnsüchtigen weiblichen Fensterblickes mit, den Kräftner in einem ihrer ersten Gedichte mit dem Titel «Mädchen» (17) ins Bild setzt: «Und das heißt Mädchen sein: am Fenster stehn und warten / und so voll Sehnsucht sein [...] Doch ihre träumeblasen, zarten / Hände müssen lange warten, / bis einer kommt, der sie daraus befreit».

Für die Frau ist das Fenster traditionell die mehr oder weniger scharfe Trennlinie zur öffentlichen Sphäre¹¹. In bildlichen und literarischen Darstellungen ist der nachdenkliche Blick einer Frauengestalt aus dem Fenster so eindeutig kodiert, dass er häufig als Chiffre eingesetzt wird für eine innere Befindlichkeit, die man umschreiben könnte als Mischung aus unerfüllten Sehnsüchten (auch erotischen), Selbstmitleid und Anflügen von Auflehnung gegen aufgezwungene Untätigkeit. Für liebende Frauengestalten ist das Fenster der Ort, an dem sie ihre Liebespartner erwarten. Es ist ein bewegungsloses Verharren, bei dem nur der Blick die Freiheit hat, umherzuschweifen und dem Erwarteten entgegenzueilen. Das kann eine eindeutige Gefängnissituation bedeuten wie im Märchen von Rapunzel und der Sage von Hero und Leander, oder den goldenen Käfig gesellschaftlicher Regelzwänge. Nicht selten ist in der Literatur aus dieser Not verlorener Bewegungsfreiheit die Tugend verstärkter, traumhaft visionärer Liebesbereitschaft stilisiert worden, wie in Hugo von Hofmannsthals «Die Frau im Fenster» (1898): Madonna Dianora erwartet ihren Geliebten in

¹¹ Vgl. dazu: Evelyne Polt-Heinzl: «das loch der wand, durch welches tag einbricht». Fenster-, Türen- und Schlüssellochszenarien in der Literatur. Ein Streifzug. In: Diagonal. Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule Siegen. 1995. H. 1, 153-174.

schwärmerischer, todessehnsüchtiger Stimmung mit einer seidenen Leiter in der Hand und einem hochgestimmten lyrischen Monolog auf den Lippen, als ihr Gatte eintritt und sie mit der seidenen Leiter erwürgt. Anders sieht es aus, wo diese Motivkette von Frauen aufgegriffen wird, etwa in Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht «Am Turme»¹² (1842): Hier steht die Frau auf einem hohen Turm – Symbol für die Ferne zur Welt der tätigen Männer – und zählt all jene Dinge auf, die sie in der Welt gerne getan hätte (jagen, kämpfen, zur See fahren ...) und die ihr als Frau versagt bleiben. Alles wäre möglich, «[w]är ich ein Mann doch mindestens nur». Tatenlos, allein mit ihren Sehnsüchten, bleibt ihr einzig der Fensterblick in die Welt «Und darf nur heimlich lösen mein Haar / Und lassen es flattern im Windel!» Wie in Kräftners Prosastück «Der Kopf» bildet das Haar als Sitz des Widerständigen die brüchige Brücke zu den von der Gesellschaft verwehrten Räumen und Lebenskonzepten.

Kräftners Bild vom «eingestoßenen Fenster in grausam schöne Länder» suggeriert in durchaus konventioneller Tradition eine Erlösung bzw. Befreiung zur Welt durch die Liebesbegegnung, doch diese neu betretene Welt erhält von der Dunkelheit und Todesbedrohtheit der folgenden Visionen eine zwiespältige Bewertung. Es ist der Geschmack nach «Blut und Elfenbein», darin ist das Wissen um die Liebes-Verletzungen, in der all die hochgesteckten Erwartungen münden, ebenso enthalten wie das Bild der elfenbeinernen Christusfiguren an den Kreuzen und damit das Blut der Passionsgeschichte. Mit den Litaneien scheint sich Kräftner zunehmend frei geschrieben zu haben von der lyrischen Obsession der Liebesbeschwörung. In der Folge wird das Thema Liebe in fast balladenartigen, oft vom lyrischen Ich losgelösten Protokollen vom (notwendigen) Scheitern des Liebesprojektes abgehandelt, wie in «Die Frau des Henkers» (248f.), «Auch an diesem Morgen» (301f.), «Kleine Chronik» (305), «Im Strandbad» (313) oder «Der Narr und die Dame» (324). In diesen Gedichten findet Kräftner nicht nur zu einer ganz neuen Sprache, sondern auch zu einem distanzierteren Blick auf das tradierte romantische Liebeskonzept. «Nun bist Du ein Geschmack auf meinem Gaumen: / in allen Speisen schmecke ich Dich», heißt es im ersten Abgesang auf den angebeteten Engel («Oh, du verlorener Engel», 200). Es ist vielleicht kein Zufall, dass ab nun wiederholt gemeinsam eingenommene Speisen, die Teil partnerschaftlicher Alltagsroutine sind, als Auslöser für Krisen und Brüche beschrieben werden. In «Die Frau des Henkers» (248f.) läuft die Frau vom gemeinsamen Mittagstisch weg, an dem sich nach den Jahren der Entbehnung der Be-

¹² Annette von Droste-Hülshoff: *Werke in einem Band*. München 1996, 109f.

ginn der Normalität und späterhin das Wirtschaftswunder des Wiederaufbaus entscheiden wird. Das Raffinierte an diesem Gedicht ist die konsequente Aussparung der dominanten Farbe Rot als Farbe des Blutes. Rot wird nur assoziativ herbeizitiert und kontrastiv eingespielt über die Farbe Weiß, die als Farbe der Unschuld das Gedicht gleichsam blendend überstrahlt. Rot ist in der Figur des Henkers präsent, rot ist präsent im zwei Mal betonten Weiß des Huhnes (weiß ist das Hühnerfleisch und weiß ist eine Hühnerrasse), im Messer, unter dem das Huhn geduldig war, rot ist auch präsent im Fetttropfen, der über die «weiß gebürsteten Finger» des Henkers rinnt; und rot ist schließlich präsent im Mohnfeld, durch das die Flucht der Frau führt, deren Ausgang offen bleibt. Der Mohn ist eine in der Literatur der 1950er Jahre traditionsreiche Metapher für den Schlaf des Vergessens. Der Schlussvers «Sie suchten sie lange vergeblich» lässt offen, ob diese Suche irgendwann abgebrochen wird, oder ob die Frau schließlich doch gefunden wird und in welchem Zustand.

Rot ist auch die Farbe eines anderen Speisen-Gedichts: «Der Narr und die Dame» (324); es wird eingespielt mit dem «rosa Himbeereis», das hier als Chiffre fungiert für die ganz alltägliche Unmöglichkeit von Verständigung und Empathie zwischen Mann und Frau. Jeder der Dialogsätze dieses Gedichts sagt und meint genau das Gegenteil von dem, was er zu sagen und zu bedeuten scheint. «Daß er die Dame von dem Tisch vertreibe, / sprach er: "Ich liebe Sie so heiß"». Worauf sein Gegenüber, schon des Reimes willen, «Noch ein Himbeereis» ordert, mit der Begründung: «Der Herr hier wünscht, daß ich noch bleibe». Der Schlussvers «Er zahlte resigniert das Himbeereis / und wird fortan nur mit sich selber reden» macht aus der lapidaren Szene den ins Negative gewendeten Gründungsmythos einer alltäglich unglücklichen Beziehungsgeschichte. Das Gedicht «Im Strandbad» (313) zeigt die Entfremdung im Bild des plötzlichen körperlichen Ekels vor einem Körperteil des Partners – hier der Füße. Sowohl der Sand als auch der Schlussvers «und sie weinte um die langen Jahre, / um jene Mund an Mund vertanen Jahre» greifen Bildvorstellungen und Formulierungen aus dem Gedicht «Die Hände» vom 8. Juni 1947 wieder auf; hier hieß es «Sie sind müde / von dem Halten / einer so vertanen Stunde» (20). Solche erstaunlich frühen Wurzeln von lyrischen Bausteinen zeigen Hertha Kräftner von Beginn an als bemerkenswert rationelle und sorgfältige Textarbeiterin. Es ist müßig, aber fast nicht zu verhindern, dass sich beim genauen Lesen ihrer Gedichte die Frage aufdrängt, was aus der Fülle an poetischen Verszeilen und Bildelementen noch alles hätte entstehen können.

Vorangegangen ist der plötzlichen Erkenntnis der Entfremdung im

Gedicht «Im Strandbad» übrigens ein manifest erotisch konnotiertes Traumerlebnis. Auch das ist eine Ebene, die in der Interpretation ihrer Gedichte bislang kaum wahrgenommen wurde. Der «Bierflaschentraum» des Gedichts «Auch an diesem Morgen» (301f.) etwa ist kaum anders denn als Aneinanderreihung phallischer Phantasien lesbar (sanfte Gurken, Brunenschwengel, Bananen, eiserne Laternenpfähle), die sich das lyrische Ich nach der Trennung vom Geliebten allmorgendlich im Bett erinnernd einspielt. «Ach, ich mußte von den Bierflaschen träumen ... / denn wir finden nicht so leicht / eins jener schlanken Dinge, / die so geeignete Mittelpunkte / der kreisenden Träume sind», heißt es da. Die «kreisenden Träume» implizieren auch die kreisenden Bewegungen der Selbstbefriedigung. Das «wir», das angesprochen wird, ist das Wir schreibender Frauen, denen dafür wie für den gesamten Bereich der Sexualität die Worte nicht zur Verfügung stehen. Erotisches Begehren wird allenfalls in der Verschiebung auf «eins jener schlanken Dinge» darstellbar, aussprechbar. Das ist ein Phänomen, an dem sich fast ein halbes Jahrhundert später Autorinnen wie Elfriede Jelinek immer noch abarbeiten werden, und das auch zeigt, wie vieles in Kräftners Lyrik noch ungeborgen ist.

Roberta Ascarelli
(Siena)

La scansione del tempo nell'opera di Arthur Schnitzler

La concezione della storia che traspare dagli scritti di Schnitzler – sia quella che abbraccia la vita delle nazioni, sia quella che contiene le quotidiane vicende degli individui – si caratterizza per la sovrapposizione antidogmatica e originale degli orientamenti di alcune scuole di pensiero ottocentesche.

Con la stessa autonomia intellettuale dimostrata nelle riflessioni sull'inconscio, le «maschere» sociali o la guerra, l'autore austriaco si sottrae anche qui alla rassicurante «Gesetzmäßigkeit» di sistemi scientifici o filosofici¹ per individuare un proprio quadro concettuale in grado di contenere, anche a prezzo di contraddizioni, la varietà dell'esperienza. Nei suoi personaggi e nelle vicende, pur collocati puntigliosamente nel tempo, è stato possibile individuare tracce di *Historismus*²; è inoltre innegabile che Schnitzler tematizzi

¹ Cfr. A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, in Id., *Gesammelte Werke, Aphorismen und Betrachtungen*, hrsg. v. R. O. Weiss, Frankfurt am Main 1967, pp. 7-134, qui p. 26; cfr. inoltre ivi, p. 27 e p. 28 («Es ist Schade, daß die meisten Rationalisten so wenig Verstand und die meisten Mystiker beinahe gar keine Phantasie haben. Sonst könnten sie sich vortrefflich verstehen und würden vielleicht manchmal merken, daß sie derselben Ansicht sind und nur in verschiedenen Sprachen reden»).

² Cfr. A. Menhennet, *Schnitzler and the Experience of the Time from Anatol to Casanova*, in «Modern Austrian Literature», XIX (1986), 3-4, pp. 163-175. In mancanza di una più precisa definizione del termine, si deve ritenere che per *Historismus* Menhennet intenda – più che un generico approccio filosofico – la riflessione di Dilthey e, più in generale, il dibattito moderno sullo storicismo. Schnitzler, infatti, sia detto qui solo di sfuggita, sembra sensibile a quella forbice autonomia/legame definita da Dilthey nel rapporto tra l'uomo e la società e sembra condividere – almeno fino ad un certo punto – il ruolo che il filosofo assegna alla psicologia come strumento di conoscenza delle relazioni di un soggetto non più trascendentale e neppure puramente biologico; mentre nulla lega l'autore austriaco allo storicismo dell'età romantica, che interpretava la storia come realizzazione di un principio assoluto e come coincidenza tra individuale e universale.

una «causalità legale», evocando quel determinismo che aveva caratterizzato la sua formazione scientifica³.

In questo «pensare la storia» che si sottrae alla contrapposizione tra positivismo e storicismo si incunea, inoltre, una negazione del tempo che rimanda alla sintonia di Schnitzler con la «Wiener Moderne». Egli sembra infatti rifiutare ogni diltheyano «Plan der Fortsetzung», ogni prospettiva evoluzionistica e, persino, ogni differenza tra «Kulturepochen», poiché se è vero che, come afferma, «die biologischen Gesetze, unter denen die Menschheit steht, immer die gleichen bleiben»⁴, è anche vero che lo scrittore prende esplicitamente le distanze dal «mystischer Begriff einer Überkausalität»⁵ e quindi dalla sovradeterminazione dei nessi causali, ultima possibilità di ingabbiare lo sviluppo in una prospettiva coerentemente deterministica.

In un dramma del 1897, *Paracelsus*, queste tre concezioni del tempo vengono proposte dai personaggi principali, Paracelsus, Cypriano e da sua moglie Justina in un confronto prezioso per cogliere le coordinate teoriche del sincretismo di Schnitzler. Il protagonista, incarnazione dello spirito dello Jung Wien e di quelle correnti neoplatoniche che da Browning giungono fino ad Hofmannsthal, distingue nettamente tra la storia, che si definisce per l'accumulazione di esperienze legate a fenomeni ingannevoli, e l'impenetrabile mistero del mondo che può essere colto solo nella intelligenza dell'attimo o nella dilatazione prospettica del sogno. «[...] der Augenblick regiert» afferma Paracelsus, alludendo ad un «istante» privo di ogni dimensione temporale: «Geheimnis alles ... Der Moment von früher / Wie jeder nächste! Nur der Augenblick / Ist unser – und der flattert schon davon»⁶. Cypriano sostiene invece una prospettiva dinamica della storia che

³ Il rapporto di Schnitzler con il determinismo ha interessato solo marginalmente la critica, malgrado esso appaia negli scritti teorici come il tema centrale della riflessione dell'autore (Cfr. A. Schnitzler, *Der Geist im Wort und der Geist in der Tat*, in *Id., Aphorismen und Betrachtungen*, cit., pp. 135-166), profondamente influenzato, fin dagli anni dell'università, dall'insegnamento di H. Helmholz e E. Brücke. Le analisi hanno affrontato il tema soprattutto in una prospettiva caratteriologica: cfr. E. Lucka, *Arthur Schnitzler als Charakterologe*, in «Die Literatur», VIII (1927), 29, pp. 452-460; H. Lederer, *Arthur Schnitzler Typology*, «Publications of the Modern Language Association» LXXVII (1963), pp. 349-406; K. Segar, *Determinism and Character: Arthur Schnitzler's Traumnovelle and His Unpublished Critique of Psychoanalysis*, in «Oxford German Studies» VIII (1973), pp. 114-127.

⁴ A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, cit., p. 34.

⁵ *Ibid.* È interessante notare, a questo proposito, la vicinanza della critica di Schnitzler alle riflessioni del Dilthey della *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1883) sulla metafisica naturalistica della storia nel pensiero positivista.

⁶ A. Schnitzler, *Paracelsus*, *ivi*, pp. 465-498, qui p. 481.

scandisce il tempo attraverso una successione di eventi, valendosi di delimitazioni formali intollerabili per Schnitzler⁷ e fondando il presente e il futuro su un passato che lascia una corposa eredità per poi scomparire definitivamente all'orizzonte. Justina ha, infine, una posizione intermedia rispetto a quelle dei due uomini: il passato condiziona il presente⁸ – ma per passato non si intende qui una ordinata e sensata cronologia di avvenimenti, bensì un attimo, tutti gli attimi attraverso i quali di volta in volta si definisce una nuova identità, una nuova storia. La prospettiva di Justina è quella che più da vicino ricalca quella dell'autore, una concezione originale (malgrado sia possibile scorgervi una «eco» della *Vorrede* nietzscheana a *Menschliches Allzumenschliches*) non solo – come è evidente – rispetto all'*Historismus*, ma anche rispetto al positivismo e alla negazione «spiritualista» del tempo; infatti egli sembra, da un lato, rifiutare ogni scansione quantitativa e, dall'altro, sottopone gli eventi alle regole della casualità: «[...] jeder Augenblick, den wir durchleben» rappresenta infatti per Schnitzler «den Kreuzungspunkt von unendlich vielen Kausalitätsketten [...], die aus der Unendlichkeit kommen und in die Unendlichkeit gehen»⁹.

A questo particolare valore dell'*Augenblick*, può essere ricondotta¹⁰ la riflessione dello scrittore sul rapporto tra soggetto e storia e la sua critica alle prospettive di progresso: «Keine Tat, die mißlungene so wenig als die geglückte, ist aus der Welt zu schaffen»¹¹, anche un'ascia mai dissotterrata, anche un desiderio dimenticato determina nel tempo un effetto, simile in

⁷ «Gestern war Vergangenheit – und du maßest dir das Recht an, zu vergessen? Morgen ist Zukunft – und du traust dir die Kraft zu, ein neues Leben zu beginnen? Heute ist Gegenwart – und du wähnst, von einem festen Punkte aus vor und hinter dich zu schauen? Was dächtest du von einem Schwimmer, der in einem reißenden Fluß dahintreibt und bei jedem Tempo sich einbildete, es sei ihm gelungen, ihn in drei Abschnitte zu teilen?» (A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, cit., p. 28, cfr. anche Id., *Aphorismen und Betrachtungen aus dem Nachlaß*, ivi, pp. 185-492, in part. p. 251).

⁸ Cfr. A. Schnitzler, *Paracelsus*, cit., p. 495.

⁹ A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, cit., p. 99.

¹⁰ Sul senso dell'*Augenblick* nelle opere di Schnitzler, sia pure in una prospettiva diversa da quella di questo scritto e nella quale si privilegiano gli aspetti esistenziali della sopravvalutazione dell'«attimo» in alcuni personaggi della produzione Schnitzleriana come Benedikt Romuald, Anatol, Filippo Loschi e Sylvester Thorn, cfr. E. Friedrichsmeyer, *Zum «Augenblick» bei Schnitzler*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», N.F. XVI (1966), pp. 52-64; cfr. inoltre B. Blume, *Das Weltbild Arthur Schnitzlers*, Stuttgart 1936, in part. p. 21 e p. 33; l'interpretazione di Blume sul senso dell'*Augenblick* come annullamento del tempo viene ripresa successivamente da H. Hannum, "Killing Time": *Aspects of Schnitzler's «Reigen»*, in «Germanic Review», XXXVII (1962), pp. 190-206.

¹¹ A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, cit., p. 37.

questo – nota Schnitzler – ai cerchi provocati dalla caduta di un sasso nell'acqua, nei quali il gesto della mano viene dilatato, ma non superato.

«Kommt alles wieder, was wir einst erlebt [...]», dice Pauline in *Die Frau mit dem Dolche* e subito dopo aggiunge: «Muß es wiederkommen?»¹². La duplicità di questa affermazione è sorprendente: da un lato, malgrado l'atmosfera surreale della vicenda, ai confini dell'occulto, la frase ha una sostanza scientifica poiché ricalca un presupposto della ricerca psichiatrica di fine secolo a Vienna che considera poco flessibile, poco incline al cambiamento la psiche dell'uomo e limitati, tanto in una prospettiva organici-sta quanto in una funzionalista, i suoi meccanismi; dall'altra vengono sollevati dubbi e problemi, ben poco condivisi dalla scienza del tempo, sulle modalità che presiedono al «Wiederkommen», al riaffiorare cioè di esperienze passate. L'incertezza di Pauline riflette quella dello scrittore, secondo il quale il futuro non è contenuto in tutti gli eventi ma solo in alcuni passaggi centrali dell'esistenza, nei quali «Neigung» personale e percezione di un pericolo per l'identità «sociale» si intrecciano con la «Gewalt der Umstände»¹³. Come non è dato sapere quale dei tanti attimi dell'esperienza determini il «destino», non è possibile prevedere se e quando un frammento di passato riemergerà alla coscienza. Il rapporto tra causa (una causa che affonda le sue radici comunque nell'imperscrutabile) ed effetto (un effetto misurabile invece scientificamente e scientificamente prevedibile) si colloca così nel vuoto storico di un tempo tutto psicologico, in cui il prima e il poi appaiono sottratti all'azione relativizzante degli eventi e ad ogni previsione di «durata»: «Es ist der Hauptfehler jeder geschichtlichen Betrachtung, daß sie jedes Ereignis [...] mit einem Nimbus von Großartigkeit zu umgeben sucht, indem sie ein Resultat, das nach dem Gesetz der Kausalität eintreffen mußte, als Ausdruck einer aprioristischen Idee und nicht einfach als *logische*, sondern als sogenannte *historische* Notwendigkeit ausgibt»¹⁴.

Mentre la vita procede secondo la linearità, sincopata ma non soppressa, di nessi causali, l'interrogativo sempre aperto sull'*Augenblick*, la difficoltà di individuare il punto di incontro tra le *Kausalitätsketten* obbligano chiunque intenda «farsi scienziato» a ripercorrere a ritroso la strada dell'esperienza. Ogni vicenda raccontata, ogni carattere descrivono così un viaggio impossibile – se non nella manipolazione operata dalla scrittura –

¹² A. Schnitzler, *Die Frau mit dem Dolche*, in Id., *Gesammelte Werke, Die dramatischen Werke*, Bd. I, Frankfurt am Main 1962, pp. 702-718, qui p. 718.

¹³ Ivi, p. 34.

¹⁴ Ivi, p. 35.

che dal passato nel quale un evento ha avuto luogo porta al presente della narrazione e, contemporaneamente, dal presente della vita al passato della riflessione¹⁵. I diari, nota Baumann¹⁶, rappresentano l'esplicitazione teorica ed emotiva del legame che connette il «prima» al «poi» in un percorso soggettivo: Schnitzler registra con tratti scarni, che sembrano riprodurre sulla pagina la contrazione dell'attimo, segmenti di vita che poi egli rileggerà nel futuro alla ricerca della «verità» su di sé e della «logica» che presiede alla sua esistenza: «Das wird einmal in der Erinnerung sehr stark sein: so wie es jetzt ist, gibt es dem Ganzen schon einen Hauch von Vergangensein»¹⁷. In questa dilatazione del passato, il presente sembra perdere intensità e il futuro appare sullo sfondo solo come metafora del rispecchiamento logico di un meccanismo psichico sempre uguale a se stesso: «[...] was hat die Vergangenheit für eine unheimliche Macht: auch die Gegenwart zieht sie mit, so daß sie wie vergangenes erscheint»¹⁸. In modo analogo Schnitzler definisce, in *Der Geist im Wort und der Geist in der Tat*, «der Geschichtsfühler»¹⁹ come colui che sa intuire i nessi, prevedere il futuro, avvertire con consapevolezza scientifica la continuità. E il futuro dello storico si identifica con un presente rivolto al passato: «Historisch aber im wahren Sinne denkt nur derjenige, der fähig ist, das Vergangene im Geiste durchaus als ein Gegenwärtiges zu erleben [...]»²⁰. Non si tratta qui, ovviamente, di una banale attualizzazione di ciò che è stato, ma piuttosto del «senso per la continuità» che induce il «Kontinualist» a cercare «[...] die Zusammenhänge im engeren und im weiteren Sinne zu entdecken, den Ablauf der Dinge zu wissen, das *Werden* zu verstehen»²¹; né vi è differenza tra i fatti personali e i processi storici, perché individui come Napoleone o come Cesare, generali o capi di stato determinano la vita delle nazioni e dei cit-

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 11 e inoltre *Id.*, *Aphorismen und Betrachtungen aus dem Nachlaß*, cit., p. 251.

¹⁶ Cfr. G. Baumann, *Arthur Schnitzler: Die Tagebücher. Vergangene Gegenwart – Gegenwärtige Vergangenheit*, in «Modern Austrian Literature», X (1977), 3-4, pp. 143-162.

¹⁷ A. Schnitzler, *Tagebuch* (8.9.1896), manoscritto, in *Archiv der Akademie der Wissenschaften*, Wien.

¹⁸ A. Schnitzler, *Tagebuch 1879-1892*, (25.7.1891), u. Mitw. v. P. M. Braunwarth, S. Perthik, R. Urbach, Wien 1987, p. 343.

¹⁹ A. Schnitzler, *Der Geist im Wort und der Geist in der Tat*, cit., p. 148.

²⁰ *Ibid.*

²¹ «Ein Schicksal mag äußerlich abgetan sein, es bleibt immer noch Gegenwart, solange wir es nicht völlig verstanden haben. Erst wenn es geheimnislos für uns wurde, haben wir das Recht, es Vergangenheit zu nennen» (A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, cit., p. 37).

tadini, trasformando in «simbolo» quello che per gli altri uomini è «sintomo», in «destino» il «caso».

Uno sguardo alla struttura delle opere di Schnitzler offre del resto, pur nella differenza delle modalità e degli intrecci, una complessa variazione sul tema della impossibile scansione di «passato», «presente», «futuro» e, in ultima analisi, del rifiuto di ogni prospettiva di sviluppo. In questa ottica, i cicli di atti unici offrono, al di là del gusto impressionistico per il frammento, una testimonianza del grande teorema dell'esistente in cui tutto cambia eppure tutto rimane uguale. Come nota Selling²², si tratta di drammi senza azione, nei quali la condizione iniziale o l'atteggiamento psicologico dei personaggi non subisce mutamenti; e questo non tanto perché si è dissolta la sostanza dell'Io, ma perché si è persa ogni fiducia nel potere accumulativo del tempo: Anatol continua così ad essere burattino dei suoi luoghi comuni, Mizzi a costruire la sua identità su qualcosa avvenuto tanti anni prima, Paracelsus a vivere sulle piazze la sua impotenza sentimentale.

Questa crisi di «progresso» traspare, forse ancora più che nel teatro, nella prosa schnitzleriana²³. In molte delle novelle, *plot* e racconto non coincidono, affidati come sono a «voci» diverse e a diversi contesti percettivi. La divaricazione tra i punti di vista che guidano alla lettura degli avvenimenti scompagina l'impianto realistico e attiva un *démontage* critico dell'esperienza che coinvolge, sia pure ai margini del tema cardine dell'opera schnitzleriana e cioè quello del conoscere, il senso del tempo. Schnitzler sottolinea infatti in una dialettica senza sintesi il parallelismo tra due percorsi: quello della descrizione – che dal passato nel quale l'evento ha avuto luogo si distende nel tempo, fino ad affacciarsi sul presente del narrare – e quello della narrazione – che dal presente della scrittura si piega sul passato di un evento ormai concluso. Inoltre, la segmentazione del racconto produce una segmentazione prospettica che frantuma il senso della storia: in novelle come *Der Empfindsame*, *Das Tagebuch der Redegonda*, *Die Weissagung* e *Der letzte Brief eines Literaten* accaduto, ricostruzione critica e comunicazione ad amici o ad un anonimo pubblico di lettori si sovrappongono, negando il nesso, tipico del racconto del naturalismo, tra il «prima» e il «poi»; altre volte l'io narrante inquina la prospettiva lineare, come in *Die Braut* o in *Der Sohn*, o consegna al passato le vicende attraverso un gioco di libere

²² G. Selling, *Die Einakter und Einakterzyklen Arthur Schnitzlers*, Amsterdam 1975, pp. 34-35.

²³ Cfr. E. Lebensaft, *Anordnung und Funktion zentraler Aufbauelemente in den Erzählungen Arthur Schnitzlers*, diss. Wien 1972, in part. pp. 1-2.

associazioni (*Die griechische Tänzerin* o *Amerika*). Si ritrova inoltre anche qui la «staticità», messa in luce da Selling a proposito degli atti unici: molti scritti si riducono ad una variazione su di un tema, suggerito fin dalle prime pagine da una profezia, da un parere medico, da notazioni caratteriali o di legame; oppure ripropongono lo stesso ambiente, la stessa configurazione relazionale con alcuni spostamenti apparentemente insignificanti (*Traumnovelle*) o con un ribaltamento speculare (*Spiel im Morgengrauen*, *Wohltaten, still und rein gegeben*) nella allusione alla «ciclicità» dell'esperienza.

Gli esempi sarebbero innumerevoli, ma basti qui ricordare solo alcune novelle: il protagonista di *Der Mörder* tornato a Vienna dopo il suo viaggio con Elise e «con la morte» sogna un altro viaggio, in cui la morte ed Elise saranno ancora una volta suoi compagni. Fino alla fine Therese convive con la sua colpa: «[...] Die Stunde – vielleicht war es nur ein Augenblick gewesen –, in dem sie Mörderin gewesen war, lebte mit so völliger Klarheit wieder in ihr auf, daß sie sie fast wie etwas Gegenwärtiges erlebte»²⁴. Il figlio, a sua volta, nel buio e nel digiuno, è condannato a ricordare il suo delitto: «So lautete das Urteil auf zwölf Jahre schweren Kerker, verstärkt durch Dunkelhaft und Fasten an jedem Jahrestage der Tab»²⁵. Per Berta Garlan di nuovo un lutto, una privazione di affettività e di passionalità, si pone all'inizio di una fase della sua vita sostanzialmente identica alla precedente.

Questa dissoluzione del senso della storia e la crisi della prospettiva di progresso non meravigliano se si considera il profondo ribaltamento delle categorie del tempo contenuto nella *Überwindung des Naturalismus* e l'influenza sul gruppo di autori dello Jung Wien di Schopenhauer, Nietzsche o – sia pure con minore «affinità» – Bergson.

Non è solo qui la prospettiva teorica, ma anche la percezione individuale dello «stare nella storia» a risultare radicalmente mutata. In *Die Moderne*, Hermann Bahr afferma che la civiltà è giunta ad un punto di non ritorno e non è dato sapere se sia da aspettare la catastrofe o la salvezza. In questa fase di passaggio, il poeta è solo un epigono che amministra l'eredità delle grandi epoche della letteratura, attende ciò che sarà con fede umile, insicura, priva di fondamento razionale e vive il contrasto tra una storia che si promette al progresso e uno spirito che sembra troppo fragile per staccarsi dal passato: «Die Moderne ist nur in unserem Wunsche und sie ist draußen überall, außer uns. Sie ist nicht in unserem Geiste [...]. Das

²⁴ A. Schnitzler, *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, in Id., *Gesammelte Werke, Die erzählenden Schriften*, Bd. II, Frankfurt am Main 1962, pp. 625-881, qui p. 880.

²⁵ Ivi, p. 881.

Leben hat sich gewandelt, bis in den letzten Grund [...]. Aber der Geist blieb alt und starr und regte sich nicht und bewegte sich nicht und nun leidet er hilflos [...]»²⁶.

Quanto queste premesse condizionino la riflessione di artisti come Hofmannsthal, Schnitzler e Beer-Hofmann è fin troppo evidente. Incapaci di prefigurare il domani, ma anche insofferenti alla prospettiva di lasciarsi andare all'eccitato consumo del vecchio, si pongono come interpreti di un passato che va rivitalizzato e consegnato al presente, perché poi altri, giunti dal futuro, possano valersene – se non altro come testimonianza. Ma, a differenza di Bahr, che coniuga una difesa «privata» e artistica di sé come epigono con una visione nel complesso ancora provvidenzialistica dello sviluppo, gli altri autori rileggono l'impossibilità di accedere alla festa del futuro, attraverso la seduzione – per altro poco meditata – del messaggio nietzscheano dell'eterno ritorno dell'identico. L'atteggiamento verso l'eredità culturale riflette questa posizione: Hofmannsthal si fa rifacitore di antichi testi e usa, almeno fino allo scoppio della prima guerra mondiale, come categorie critiche e artistiche tracce eclettiche di cultura che, difficilmente riducibile alla «Romania» o all'eredità dell'Impero Asburgico, lasciano trasparire le suggestioni più diverse – Platone, i Veda, Nietzsche, i padri della Chiesa, la poesia francese, la drammaturgia inglese o la Commedia dell'arte. Beer-Hofmann cerca la sostanza mitica di un teatro di burattini e burattinai e infine approda ad una interpretazione umanistica della storia ebraica, ricca di memoria e di appartenenza.

Forse più che i legami con l'eredità culturale è il rapporto tra genitori e figli a riflettere, nelle opere degli autori dello Jung Wien, questa assenza di futuro. Non solo non è possibile alcuna accumulazione di esperienza e di ricchezza, ma persino guardare al domani attraverso lo sguardo dei giovani sembra negato. Costoro sono chiusi nel passato del padre, in simbiosi con ciò che è stato, chiamati non a succedergli ma ad accompagnarlo per un tratto della sua vita, anche fisicamente intrecciati con lui: «Was ich als Schönstes mir erfand / Von allen Einsamkeiten? – scrive Schnitzler – Das ist's: an meines Kindes Hand / Durch Wies und Wald zu schreiten»²⁷; oppure sono senza padri, psicologicamente – e «storicamente» – orfani. *Schlaflied für Miriam* di Beer-Hofmann del 1897 è una delle testimonianze più toccanti di questa impossibilità di essere nella storia: «Weiß man, woher er

²⁶ H. Bahr, *Die Moderne*, in Id., *Die Überwindung des Naturalismus*, Dresden-Leipzig 1891, pp. 1-6, qui p. 2.

²⁷ A. Schnitzler, *Freunde*, in Id., *Aphorismen und Betrachtungen aus dem Nachlaß*, cit., pp. 298-301, qui p. 299.

kommt, wohin er geht? / Dunkel, verborgen die Wege hier sind, / Dir, und auch mir, und uns allen, mein Kind! Blinde – so gehen wir und gehen allein [...]»²⁸ e ancora: «*Was* ich gewonnen gräbt *mit* man ein, / Keiner kann Keinem ein Erbe hier sein – [...]»²⁹. Il legame tra Beer-Hofmann e Miriam non affonda in nessuna comunanza di ricchezza, di esperienza o anche solo rituale. È tensione affettiva che unisce in una percezione indistinta del «noi»; essere parte della stessa corrente, venire dallo stesso passato, condividere la stessa cecità: «Ufer nur sind wir, und tief in uns rinnt / Blut von Gewesenen – zu Kommenden rollts, / Blut unsrer Väter, voll Unruh und Stolz. / In uns sind *Alle*. Wer fühlt sich allein? [...]»³⁰.

Eternamente figli – non nella carne ma nella storia – sono anche gli eroi delle opere di Hofmannsthal in cui l'autore sembra maggiormente identificarsi: Claudio, gli allievi di Tiziano, Chandos o Sigismund; ma figli senza padre per cui il timore di non essere degni dell'eredità è più oppressivo della solitudine e dell'annientamento: reverente e distante, di profondo desiderio ma di sostanziale impotenza, l'incapacità di essere continuatori spinge tutti questi personaggi alla morte o al silenzio.

Ancora più vuoto è in Schnitzler il rapporto tra genitori e figli. Questi ultimi lasciano la casa paterna senza voltarsi indietro, senza sentire la separazione, uccidono a volte, ma senza coscienza, senza vera ribellione, senza guadagnare dal distacco neppure identità – poiché non c'è nulla da cui staccarsi e non ha senso il conflitto. Non si allude qui alla incomunicabilità – che pure rappresenta una costante nelle opere schnitzleriane, ed è l'unico segno «storico» della sua patologia della famiglia – ma all'esito, nei rapporti interpersonali, del «continualismo» come sindrome dilatata e condivisa di onnipotenza che rende difficile separare l'Io dal Tu e accettare il limite imposto dalla diversità. Gran parte dei legami familiari affonda nel passato, è una «gegenwärtige Vergangenheit» che pone i giovani di fronte alla scelta tra la negazione di sé come individui – «[...] wie wir sozusagen noch mit den Lippen unsrer Ureltern lächeln und mit den Augen unsrer Ahnen weinen [...]»³¹ – e la negazione del tempo. D'altra parte i padri sono

²⁸ R. Beer-Hofmann, *Schlaflied für Mirjam*, in Id., *Verse*, Stockholm-New York 1941, pp. 11-12, qui p. 11.

²⁹ Ivi, p. 12. Cfr. G. Rovagnati, *Vaterschaft als Überwindung des Ästhetizismus: das «Schlaflied für Mirjam» von Richard Beer-Hofmann*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», XLII 2 (maggio 1989), pp. 57-69, in part. pp. 65-66.

³⁰ Ibid.

³¹ A. Schnitzler, lettera a O. Waissnix del 14.11.1980, in *Liebe, die starb vor der Zeit. Arthur Schnitzler – Olga Waissnix Briefwechsel*, hrsg. v. Th. Nickl u. H. Schnitzler, Wien-München-Zürich 1970, pp. 234-237, qui pp. 235-236.

indotti a rimuovere le prospettive di sviluppo: Nardi, il vecchio stolido di *Der Schleier der Beatrice*, si ostina a non vedere crescere i suoi ragazzi: «Für ihn steht alles still seit sieben Jahren, / und alles, was wir tun, ist Spiel von Kindern»³² – racconta Beatrice. Egli ha fermato il tempo dal giorno in cui Beatrice, sette anni prima, si è «verirrt», guadagnando in questo modo l'eternità, ma anche sottraendosi a quella tragedia che la crescita e il distacco comportano. È una patologia che si ritrova in *Das Vermächtnis*, un'opera nella quale, tra le pieghe del dramma «sociale», è possibile scorgere un problema relazionale: i genitori non riescono ad accettare l'indipendenza dei figli – sul letto di morte Betty chiama Hugo «mein Kind» e neppure Franzisca viene considerata una adulta. Il bimbo di Hugo entra così nella casa a rimpiazzare nell'immaginario il «bambino» scomparso e Toni, la madre, non viene condannata solo perché «perduta» secondo astratte regole morali, ma perché rappresenta un corpo estraneo, capace di sottrarre valore alla illusione che sia possibile fermare il tempo.

Anche quando accettano il distacco, i genitori che compaiono nelle opere di Schnitzler difficilmente riescono a considerarsi come latori di eredità: in *Lebendige Stunden* una madre si suicida perché sente di essere un peso per il figlio, fragile figura di «dilettante» incapace di trovare ispirazione per la sua poesia nel turbamento e nel dolore. Ma più che il dramma del suicidio, colpisce qui la censura del senso della famiglia: per la madre – come del resto per tutti i personaggi – la vita di relazione viene compressa all'interno di labili emozioni soggettive (se non all'elementare e sfuggente binomio «eccitazione»-«depressione», «piacere»-«dolore»), mentre, neanche per un attimo, gli aspetti accumulativi legati alla trasmissione di esperienze, di saggezza o di affettività integrano il quadro delle opzioni.

Se i genitori difficilmente sanno vivere della vita che continua³³, convinti di non avere nulla da lasciare, i figli dissipano quello che i padri hanno loro dato: la novella *Reichtum* ne è uno splendido esempio. Il rapporto tra Karl e Franz è uno dei più solidi dell'universo narrativo di Schnitzler: simili il carattere, le debolezze e, infine, quel bisogno di eccitazione che porta il primo al tavolo da gioco e il secondo a dipingere ossessivamente giocatori; profondo il bisogno di Karl di consegnare al figlio la ricchezza accumulata giocando e poi nascosta, ma non si sa dove. In punto di morte

³² A. Schnitzler, *Der Schleier der Beatrice*, in Id., *Gesammelte Werke, Die dramatischen Werke*, Bd. I, cit., pp. 553-708, qui p. 701.

³³ La presenza di figli può essere considerata tutt'al più un rimedio alla solitudine, come ritiene il principe Ravenstein in *Komtesse Mizzi*, o un segmento di eternità, come afferma invece Eduard in *Der Puppenspieler*.

Karl ha la consolazione di ricordare il nascondiglio e di poter quindi lasciare al figlio il suo denaro; ma Franz perderà tutto proprio lì dove il padre aveva vinto un tempo e, tornato al nascondiglio, si riempirà le tasche di sabbia e di sassi, convinto, nel delirio, di possedere ancora la sua eredità. Ma, in tal modo, non fa che sostituirsi al padre. Riproduce le sue parole, il suo stato d'animo e si sottrae al fardello della «continuazione» anche a prezzo di donarsi alla follia: «O nein, o nein, ich hab' soviel, soviel gewonnen! Und hab' es versteckt und weiß nicht wo. O, mein armes Weib! Mein Kind! Mein Franz [...] Mein Sohn, mein armer Sohn!», esclama lo stesso Franz al termine del racconto³⁴.

A questo schema relazionale – non unico esempio, ma certo il più significativo – si sottrae il giovane Bernhardt, medico, aspirante artista che razionalmente ed emotivamente si mette a fianco del padre, disposto a rischiare la carriera e la sua stessa reputazione. Ma, a differenza di tanti giovani che compaiono negli scritti schnitzleriani, Oskar non è condizionato dalla censura di tutti gli aspetti «naturali» della crescita, è il figlio reale, ricalcato per tanti versi sulla biografia di Schnitzler, consapevole del legame con la dimensione fisica e generativa del padre e, dunque, capace di accettare con desiderio quello che il padre saprà lasciargli.

Ricondotta alla metafora del tempo, e non senza forzature dato l'intrico di tematiche personali, autobiografiche e sociali che questo tema contiene, la struttura del rapporto padre-figlio, riflette una scelta di percorso – caratteristica del resto dell'opera e della fisionomia intellettuale di Schnitzler – che non esclude il movimento, pur invertendone la direzione. All'ipotesi di uno sviluppo lineare si sostituisce la prospettiva di un approfondimento del conoscere e del sentire: una strada longitudinale rispetto alla esperienza che porta ad individuare i meccanismi più profondi della psiche o, ancora oltre, a trovare le convergenze tra concetti e realtà: «Alle Spekulation, vielleicht alles Philosophieren ist nur ein Denken in Spiralen – scrive Schnitzler –; wir kommen wohl höher, aber nicht eigentlich weiter. Und dem Zentrum der Welt bleiben wir immer gleich fern»³⁵. Schnitzler cerca così un collegamento tra i poli estremi della sua riflessione: le pulsioni, scoperte inabissandosi nell'inconscio, e il destino, collocabile al di là e – nella scala

³⁴ A. Schnitzler, *Reichtum*, in Id., *Gesammelte Werke, Die erzählenden Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main 1962, pp. 47-78, qui p. 78. Allucinazione è anche, in *Der junge Medardus*, il desiderio del duca di Valois di vedere i suoi figli sul trono di Francia, senza rendersi conto che la storia continua il suo corso e senza esitare a sacrificare al suo sogno senza tempo la vita della figlia.

³⁵ A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, cit., p. 28.

schnitzleriana di valori – al di sopra del vissuto. L'abitudine a questo pensiero «verticale» che seziona il tempo, alla ricerca di caratteri e situazioni metastoriche, è testimoniato del resto dai diagrammi e dal lavoro teorico di *Der Geist im Wort und der Geist in der Tat*, lì dove l'autore dispone, lungo la linea che collega il «divino» e il «diabolico», «Urtypen», dalla «ursprüngliche und einheitliche Geistesverfassung»³⁶. Troppo acuto osservatore per escludere dalle sue categorizzazioni lo sviluppo, Schnitzler ne limita l'applicazione alla pura fenomenologia e distingue tra le «*Geistesverfassungen* stets etwa a priori Gegebenes, *Fixes, Einheitliches und Kernhaftes*»³⁷ e le «*Seelenzuständen*» suscettibili di mutamento, ma solo in forma tanto marginale da non avere alcun effetto e da non essere, a volte, neppure riconoscibili³⁸.

Se la storia degli individui, degli uomini comuni come di quelli che determinano le vicende del mondo, è sempre uguale a se stessa e se la vita è poco più che una variazione su di una struttura psicologica data, esistono tuttavia per Schnitzler alcune esperienze che rendono possibile un «approfondimento», una comprensione più articolata della complessità. Riflettendo sul valore dell'*Augenblick*, Schnitzler aveva notato che solo alcuni passaggi hanno un senso nel percorso individuale: «Wir erleben einen Schicksalsmoment, wenn die sich kreuzenden Kausalitätsketten vermehrte Gefahren und erhöhte Möglichkeiten des Todes mit sich bringen»³⁹; e solo questi possono essere colti dallo sguardo acuto dello storico, nella ricerca di regole e di nessi, poiché essi, rompendo la cappa delle apparenze, riescono a far emergere tracce di una più profonda – e generalizzabile – verità. In questi «Schicksalsmomente», momenti di perdita della coscienza individuale come la morte, il sogno, l'ipnosi o anche solo la crisi momentanea di razionalità, viene dunque collocata una epifania residuale dello sviluppo. Ma si tratta, ancora una volta, di uno sviluppo limitato ai soli processi cognitivi che non approda ad alcun «progresso», sia perché legato ad esperienze ai margini della vita quotidiana, sia perché Schnitzler nega, come si è rilevato, ogni prospettiva di accumulazione; è semmai una chiave da usare per accedere al passato o una suggestione da consegnare momentaneamente all'oblio. In questa prospettiva il binomio *morire-morte* appare particolarmente ricco di implicazioni.

L'opera schnitzleriana offre infinite variazioni sul tema del morire: omicidi, suicidi, decessi dovuti al caso o a malattia, legati alla eccitazione di

³⁶ A. Schnitzler, *Der Geist im Wort und der Geist in der Tat*, cit., p. 138.

³⁷ Ivi, p. 152.

³⁸ Cfr. ivi, pp. 152-160.

³⁹ A. Schnitzler, *Buch der Sprüche und Bedenken*, cit., p. 34.

una festa, al confronto con l'amore o al rituale di un duello. Si giunge alla fine della vita, vittime di tensioni familiari, di pregiudizi, di una disperata solitudine, della debolezza di fronte alle difficoltà. A questo *morire* fisico, estrema passivizzazione del soggetto rispetto ad un mondo esterno che non si lascia dominare e, insieme, «destino», Schnitzler contrappone la *morte*⁴⁰, quel il confronto metaforico e immaginario con il nulla che costringe l'uomo a gettare le sue maschere e a scorgere per un attimo la «verità».

In una novella come *Sterben*, tutta legata al tema del *morire*, il richiamo a Nietzsche e Schopenhauer offre una indicazione sulle prospettive teoriche della *morte* in Schnitzler⁴¹: gnoseologica, in primo luogo, poiché rievoca la consapevolezza di Zarathustra della inevitabile compresenza di vita e morte, possibilità estrema del ribaltamento di ogni esperienza nel suo contrario, di ogni pulsione nel suo opposto; morale, in secondo luogo, come occasione per liberarsi dei limiti individuali e per sottrarsi alle falsificazioni dell'esperienza e della volontà.

La coscienza della «Nichtigkeit des Lebens», permette a Rademacher in *Die letzten Masken* di ringraziare della verità il suo nemico, al letterato di pretendere dal dottor Vollbringer, di essere sincero, a Gustl di andare per un attimo in cerca di se stesso, al personaggio di Ägidius, in *Der Weg ins Freie*, di vivere la pienezza emotiva. Ma la figura che meglio incarna questa concezione è Sala di *Der einsame Weg* che, consapevole dell'inestricabile intreccio tra l'esistenza e la morte, riesce ad avere una profonda esperienza del «distacco», prima dalla moglie e dalla figlia, quindi dalla sua stessa vita, con cinismo, forse, ma anche con una profonda sincerità. Eppure, alla fine del dramma troviamo in Sala uno slittamento tra la consapevolezza del nulla e il desiderio del nulla, tra una concezione gnoseologica e una esperienziale della fine. Nell'acqua egli cerca, come Beate, l'appagamento, l'oblio, un altro tipo di percezione di ciò che è – non più conoscenza ma trasfigurazione: misteriosa, intransitabile profondità. «Nicht das Leben sondern das

⁴⁰ Secondo H. Broch (*Dichten und Erkennen*, in Id., *Gesammelte Werke, Essays*, Bd. I, Zürich 1955, p. 123) nella letteratura austriaca di fine secolo sarebbe tematizzato il *morire* e non la *morte*; è una riflessione che viene ripresa dalla critica schnitzleriana (cfr. A. Fritsche, *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*, Bern-Frankfurt am Main 1974, pp. 218-219); mi sembra invece estremamente interessante il tentativo di R. J. Barney di dilatare la prospettiva del *morire* fino ad inglobare la concettualizzazione sulla *morte* (*The Evolution of self: The Concept of Death in the Work of Arthur Schnitzler*, diss. Princeton 1971; cfr. inoltre H. Tarnowski-Seidel, *Arthur Schnitzler: Flucht in die Finsternis*, München 1983, pp. 49-52).

⁴¹ Cfr. E. Offermanns, *Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus*, München 1973, pp. 17-20.

Ich ist mit dem Tode vorbei»⁴² afferma Schnitzler riprendendo Schopenhauer – ma in un contesto in cui l'Io corrisponde ad una dimensione superegoica, che ha perso ogni contatto con la profondità delle pulsioni. Se il *morire* potenzia la subordinazione al sociale, la *morte* è piuttosto «Erfüllung der Ganzheit», paradigma di liberazione dell'uomo da ogni prigione categoriale. Così, mentre in tutti i monologhi interiori che precedono un vero o un probabile suicidio il soggetto alterna momenti di falsificazione a momenti di sincerità, colui che è chiamato come spettatore – partecipe quanto si vuole, ma sempre «estraneo» – alla difficile convivenza con il lutto è costretto, almeno per un istante, a fermare il flusso mistificatorio dei pensieri e a lasciarsi turbare: il professore Wegrat, che ha passato tutta la vita a nascondere nei libri l'incertezza sui suoi rapporti affettivi, scopre alla morte di Johanna che le parole hanno un valore diverso da quello che egli è solito dare loro e che dietro il ruolo di padre si nasconde un abisso di distacco e solitudine; così gli amanti capiscono di non essere amati, i mariti di non essere amanti, coloro che pensano di essere stati traditi scoprono una profonda fedeltà e i buoni borghesi sono costretti ad avvertire la loro immoralità. Questo valore epifanico della morte che spezza il tempo, l'eterno presente delle apparenze, per alludere a qualcosa di vero, non privo di contraddizioni ma comunque più profondo di quanto non lo siano consuetudini e forme, è dimostrato dalle tante tracce di verità che essa lascia dietro di sé – lettere, diari, a volte anche solo testimonianze. Per un istante tutto si ferma e tutto si trasfigura: in *Der Tod des Junggesellen*, i tre uomini chiamati al capezzale dell'amico ormai morto vengono a sapere da una lettera che le loro mogli li hanno traditi; che lo scritto sia veritiero non ha importanza, nella traccia di realtà che la morte comunque porta con sé affiorano i ricordi, una memoria complessa e contraddittoria che non è più possibile ingabbiare negli schemi tradizionali e nelle valutazioni «moralì». La riflessione e la conoscenza coinvolgono, come è ovvio, il passato, ma vi è anche chi immagina il futuro, un futuro speculare rispetto al presente: è il poeta che pensa alla moglie, a come un giorno, dopo la sua morte, lei, trovando quella lettera, avrebbe compreso e condiviso la tensione emotiva di quel momento.

Come la *morte*, anche livelli meno definitivi di soppressione dell'Io – sogno, ipnosi, momentanea follia – contengono una potenzialità di «sviluppo», poiché costringono l'Io a confrontarsi con un immaginario liberato e con l'emergere di pulsioni inconfessabili.

⁴² A. Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen aus dem Nachlaß*, cit., p. 257.

Nella produzione schnitzleriana, il sogno rappresenta una metafora dai confini sfuggenti che può essere definita solo in negativo, come alternativa allo stato di veglia e ai limiti posti dalla coscienza. Tutto quanto esuli dalla presunta normalità di comportamenti socialmente accettabili attiene per Schnitzler al mondo del «Traum». Non è quindi possibile distinguere tra suggestione, delirio, semi-incoscienza e immagine sognata: stati che l'autore accomuna per una sincerità, una spontaneità e una naturalezza sconosciute alla veglia. In qualsiasi condizione psicologica compaia, il «Traum» porta con sé l'esplicitazione di desideri nascosti, la chiarificazione di sentimenti e il disvelamento di una emotività contratta: «Wie wir im Traum zu letzten Gefühlswahrheiten kommen, deren sich im Wachsein unsere Eitelkeit schämt»⁴³.

Morte dell'Io, dissoluzione dei ruoli, del dover essere e della passività sociale, momento di conoscenza e di esplicitazione creativa di tutte le potenzialità di un carattere, fanno del sogno, come della *morte*, momenti di sviluppo nella vita dei personaggi: occasioni – a volte colte, a volte no – per comprendersi e per comprendere e, infine, per assegnare un nuovo, più corposo valore ai sentimenti.

Ma, come la morte, così anche il sogno offre solo un frammento di catarsi destinato ad essere ben presto di nuovo assorbito dal flusso della vita. «Lebendige Stunden? – si chiede Heinrich – Sie leben doch nicht länger als der letzte, der sich ihrer erinnert. [...] Im Frühjahr, wenn Ihr Garten aufs neue blüht, sprechen wir uns wieder»⁴⁴; e in *Ruf des Lebens* il dottore ricorda a Maria i diritti della vita sulla morte «Sie leben Marie [...]. Auch daß sie über Feld und Wiesen spazieren, daß Sie Blumen pflücken [...] ist Leben»⁴⁵. La sospensione dura ben poco: si ama di nuovo, ci si sposa di nuovo, si finge di nuovo esattamente come prima. Così anche nel sogno. Se Beatrice viene abbandonata da Filippo, lasciando che sia il sogno a condizionare la sua vita e la sua morte e se Emma in *Die Toten schweigen* sarà costretta, dopo l'incubo, a confessare al marito il tradimento, in genere

⁴³ A. Schnitzler, *Tagebuch 1917-1919*, (23.7.1919), u. Mitw. v. P. M. Braunwarth, R. Miklin, S. Perthik, R. Urbach, Wien 1985, p. 273. Il sogno inteso come disvelamento di verità compare del resto in due opere composte a pochi mesi di distanza *Paracelsus* e *Der Schleier der Beatrice*, nelle quali si dà vita ad una singolare commistione semantica tra sogno e stato ipnotico: «Traum» sono definite le immagini che si accavallano nella mente di Justina, quando la donna viene ipnotizzata, «Traum» le suggestioni del «magò», «Traum» l'allucinazione che segue l'ipnosi.

⁴⁴ A. Schnitzler, *Lebendige Stunden*, in Id., *Gesammelte Werke, Die dramatischen Werke*, Bd. I, cit., pp. 690-701, qui p. 701.

⁴⁵ A. Schnitzler, *Der Ruf des Lebens*, ivi, pp. 963-1028, qui p. 1025.

l'emergere del vero nella costellazione del «Traum» offre solo per un attimo sollievo dalla falsità: Albertine, dopo l'avventura onirica dell'adulterio e della morte, continua, come se nulla fosse, la sua vita di madre e di sposa; Berte Garlan non vuole neppure prestare attenzione alle immagini allarmanti del suo sogno; Justina, attraversata l'esperienza ipnotica, si ritrova nel matrimonio.

Pur bloccando il flusso delle apparenze, pur contenendo una potenzialità di sviluppo questi passaggi non portano a nulla, vengono a volte conservati nello scrigno dei ricordi, da riguardare con l'atteggiamento falsificatorio e banalmente elegiaco di Anatol, quando cerca «Asyl» per la sua «Vergangenheit»⁴⁶, o dimenticati fino a quando una nuova esperienza sveli il loro senso fatale, oppure possono essere analizzati con lo sguardo del «continualista» che, come del resto lo stesso Schnitzler, cerca, seguendo la mappa segnata dai momenti di morte dell'Io e di epifania del vero, di ricostruire il percorso del destino e di approfondire così la conoscenza del carattere degli uomini e della loro storia.

⁴⁶ A. Schnitzler, *Anatol*, ivi, pp. 28-104, qui p. 50.

Barbara Di Noi
(Firenze)

*“Josefine die Sangerin oder das Volk der Mause”
Paradossi ermeneutici in un tardo testo kafkiano*

Josefine die Sangerin appartiene all’ultimo ciclo narrativo che Kafka fece ancora in tempo a vedere pubblicato, e che prende il titolo dal racconto *Der Hungerkunstler*. Come quest’ultimo, anche *Josefine* parrebbe tematizzare il rapporto tra l’individualità dell’artista e la massa indistinta del pubblico. Rispetto allo *Hungerkunstler*, però, il rapporto tra la cantante e il suo popolo appare immerso in una dimensione temporale ambigua, da cui traspaiono ora i tratti arcaici di una società ancora incline a conferire all’arte un’impronta sacrale, ora l’estremo opposto di un totalitarismo comunitario, che quasi nega all’arte uno statuto elevato al di sopra degli obblighi della vita quotidiana. Anche in questa sua cangiante impalcatura, il racconto riflette bene l’interpretazione del proprio tempo data da Kafka, in particolare di quella negatività che egli si sentiva chiamato a rappresentare, nella consapevolezza di essere fine o principio¹.

Sia che il racconto si volga indietro verso un remoto passato, sia che prospetti una apocalittica *Endzeit*, tra la cantante e il popolo sussiste un rapporto organico, fatto di reciproca ostilità e incomprensione, ma anche di sotterranea identità. In questa specie di ironica antiutopia, la figura della protagonista sembrerebbe staccarsi dalla schiera degli artisti solitari e decadenti che, sulla scorta del *Tonio Kröger* manniano, proclamavano l’assoluta incompatibilita tra le esigenze dell’esistenza comune e i valori dello

¹ Ci riferiamo alla celebre annotazione dei *Quaderni in ottavo*, risalente al 1918: «Ich habe von den Erfordernissen des Lebens gar nichts mitgebracht, so viel ich weiß, sondern nur die allgemeine menschliche Schwäche. Mit dieser – in dieser Hinsicht ist sie eine riesenhafte Kraft – habe ich das Negative meiner Zeit, die mir ja sehr nahe ist, die ich nie zu bekämpfen, sondern gewissermaßen zu vertreten das Recht habe, kräftig aufgenommen. An dem geringen Positiven so wie an dem aersten, zum Positiven umkippenden Negativen, hatte ich keinen ererbten Anteil. Ich bin Ende oder Anfang».

spirito. Josefina è infatti tratteggiata come interamente immersa nella vita e nelle vicende del proprio popolo, dinanzi al quale dispiega la propria, a dir il vero assai dubbia, arte canora.

Il doppio titolo sembra arieggiare a certi lavori del teatro jiddisch, che evidenziavano il carattere emblematico del caso particolare, e fu concepito da Kafka all'ultimo momento. Così lo scrittore, in una delle ultime lettere a Max Brod, lo presentava alla stregua di scelta obbligata, di cui non era forse intimamente convinto: «Solche Oder-Titel sind zwar nicht hübsch, aber hier hat es vielleicht besonderen Sinn. Es hat etwas von einer Waage»².

Come altre storie di Kafka che assumono a protagonista un animale, anche *Josefine* è caratterizzato da una palese sovradeterminazione, connessa del resto alla sua struttura di *Gleichnis*, di similitudine che rinvia ad altro. Forse a quella verità che rimane pur sempre il fondamento implicito dell'intera opera kafkiana, ma di cui si riconosce l'inaccessibilità e, soprattutto, l'indivisibilità: «Es gibt nur zweierlei: Wahrheit und Lüge. Die Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen. Wer sie erkennen will muß Lüge sein»³. L'impossibilità di un accesso diretto alla verità, discende in primo luogo dall'imperfezione della condizione terrena, dal vincolo ineliminabile costituito dal *medium* espressivo: la *Sprache* umana, ma anche lo *Pfeifen* del popolo dei topi qui immaginato da Kafka. Qualsiasi linguaggio rimane prigioniero dei limiti della terrestrità. E qualsiasi espressione, rappresentazione, persino qualsiasi pronuncia (*Aussprache*) sarà sempre non soltanto differente dalla causa prima della riflessione, ma addirittura ne costituirà l'antitesi. Del resto già Novalis aveva detto: «Wir verlassen das Identische, um es darzustellen» (*Das philosophische Werk* II, 104). Collocarsi sul piano dell'espressione, qualunque sia la sua natura, significa ancor più drasticamente per Kafka mentire, e questo perché ogni forma di rappresentazione è sempre dolorosamente inadeguata rispetto alla vita e al mondo interiore, che può essere solo vissuto, ma non rappresentato: «Geständnis und Lüge ist das Gleiche. Um gestehn zu können, lügt man. Das was man ist kann man nicht ausdrücken, denn dieses ist man eben; mitteilen kann man nur das was nicht ist, also die Lüge. Erst im Chor mag eine gewisse Wahrheit geben»⁴.

Il paradosso di Josefina, è che lei canta da sola, mentre gli altri, il popolo dei topi, vengono detti espressamente antimusicali.

² cit. da Max Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, Frankfurt 1953, p. 250.

³ F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, hrsg. von J. Born, G. Neumann, M. Pasley und J. Schillemeit, Frankfurt 1993, Bd. II, 69.

⁴ NSF II, 348.

Sostanziale per l'impalcatura concettuale del racconto, qui come altrove, si rivela la legge dell'inversione. Il mistero attorno al quale ruota il testo è il mistero dell'origine e dello *Ur-teil* originario, la perdita della primigenia identità del soggetto con se stesso e con il proprio *Gegenüber*, causa e insieme conseguenza della cacciata dal paradiso. Tutte le creature di Kafka vivono in quell'attimo dilatato all'infinito, che sempre da capo si ripete, e dal quale paradossalmente l'intera storia umana ha origine. Per questo tutte queste vicende ripartono sempre da quel principio, oltre al quale sembrano non poter avanzare:

Das Unglück eines fortwährenden Anfangs, das Fehlen der Täuschung darüber, daß alles nur ein Anfang und nicht einmal ein Anfang ist, die Narrheit der andern, die das nicht wissen und z. B; Fußball spielen, um endlich einmal «vorwärts zu kommen», die eigene Narrheit in sich selbst vergraben wie in einem Sarg [...].⁵

Mangiare dall'albero della conoscenza, senza aver mangiato dall'albero della vita, ha separato per sempre la coscienza dal proprio presupposto ontologico. La riflessione cerca invano di invertire questo processo di distacco e lacerazione, ma ogni atto conoscitivo finisce poi col riprodurre la lacerazione tra soggetto e oggetto su un piano più alto. Anche Josefine è sfiorata dal dubbio che, forse, avrebbe dovuto fin dall'inizio condurre l'attacco da tutt'altra direzione, ma si accorge che, per un tale rovesciamento, è ormai troppo tardi:

Vielleicht hätte sie den Angriff gleich anfangs in andere Richtung lenken sollen, vielleicht sieht sie jetzt den Fehler ein, aber nun kann sie nicht mehr zurück, ein Zurückgehen hieße sich selbst untreu werden, nun muß sie schon mit dieser Forderung stehen oder fallen.⁶

Josefine conserva ancora un presagio della propria segreta appartenenza al popolo; presagisce cioè che il motivo per cui questo la ammira, non sta nella qualità eccelsa della sua arte, ma al contrario in quanto il suo “canto” ha di insufficiente e inadeguato. Se fosse pienamente consapevole della vera ragione di tale ammirazione, non potrebbe più esercitare la propria arte. Per questo il testo dice che Josefine «se ne infischia passando oltre questo presagio»:

Möge Josefine beschützt werden vor der Erkenntnis, daß die Tatsache,

⁵ F. Kafka, *Tagebücher*, hrsg. v. H.-G. Koch, Frankfurt 2006, p. 673.

⁶ *Josefine, die Sägerin oder das Volk der Mäuse*, in F. Kafka, *Die Erzählungen*, Frankfurt 2006, p. 533.

daß wir ihr zuhören, ein Beweis gegen ihren Gesang ist. Eine Ahnung dessen hat sie wohl, warum würde sie sie sonst so leidenschaftlich leugnen, daß wir ihr zuhören, aber immer wieder singt sie, pfeift sie sich über diese Ahnung hinweg.⁷

Specularmente, anche il popolo dei topi conserva, nella sua antimusicalità, un presagio della musica. Ma quel presagio non corrisponde affatto alla produzione canora di Josefina: «Eine Ahnung dessen, was Gesang ist, haben wir also und dieser Ahnung nun entspricht Josefins Kunst eigentlich nicht»⁸.

Così come si può scindere solo ciò che era originariamente congiunto, nel mondo kafkiano ogni “eigentlich nicht” si rovescia nel suo contrario. Solo nel reciproco disconoscimento i soggetti si riconoscono mentre, là dove credono di comprendersi, incorrono nell’errore. Se fin da Esopo il genere della *Fabel* aspirava a rappresentare una verità universalmente valida, i *Gleichnisse* kafkiani sono “Fabeln ohne Moral”, favole o parabole in cui il particolare non può in alcun modo aspirare a validità universale. Non si può in altri termini trarre insegnamento dal *Gleichnis*, se non a patto di tramutarci noi stessi in *Gleichnis*. Il che ci riconduce all’incomunicabilità del paradosso, primo fra tutti quello del sacrificio religioso: «Die Nichtmittelbarkeit des Paradoxes besteht vielleicht, äußert sich aber nicht als solche, denn Abraham selbst versteht es nicht». Si tratta di un aforisma contenuto nello *Oktavheft H*, risalente, come quello che citiamo di seguito, alla primavera 1918, periodo di intense letture kierkegaardiane:

Ruhe im Allgemeinen? Äquivokation im Allgemeinen. Einmal das Allgemeine gedeutet als das Ruhende, sonst aber das “allgemeine” Hin und Her zwischen Einzelem und Allgemeinem. Erst die Ruhe ist das wirkliche Allgemeine, aber auch das Ziel.¹⁰

La verità sarebbe accessibile solo a patto dell’autodistruzione, poiché sono le stesse condizioni della coscienza a sbarrare la strada verso un possibile ricongiungimento; anche il giudizio potrebbe essere formulato solo da chi facesse già parte della comunità. Ma far parte della comunità, renderebbe poi superfluo ogni giudizio: «Wirklich urteilen kann nur die Partei,

⁷ *ivi*, p. 527.

⁸ *ivi*, p. 519.

⁹ Secondo la definizione di D. Kremer, *Kafka. Die Erotik des Schreibens*, Bodenheim 1998, pp. 57-71. Kremer, basandosi principalmente sul breve schizzo *Der Kreislauf*, riconduce alla tradizione scettica l'impossibilità di giungere a una mediazione tra l'universale e il caso singolo.

¹⁰ NSF II, 103.

als Partei aber kann sie nicht urteilen. Demnach gibt es in der Welt keine Urteilsmöglichkeit, sondern nur deren Schimmer»¹¹. Solo un bagliore della possibilità di giudicare esiste in questo mondo. E in un altro aforisma, forse tra i più celebri, si legge: «Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendet-Sein: Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht ist wahr, sonst nichts»¹².

L'allusione alla bilancia in relazione al titolo *Josefine die Sägerin, oder das Volk der Mäuse*, ci riporta come abbiamo visto all'oscillazione tra la quiete dell'universale e l'instabilità del caso particolare e, di conseguenza, alla questione giuridica della possibilità (o dell'impossibilità), di formulare un giudizio sulla voce della cantante. Se questa impossibilità costituisce uno dei nuclei tematici fondamentali del testo kafkiano, è pur vero che l'immagine dei bracci della bilancia in equilibrio può, a sua volta, prestarsi a più interpretazioni. Direi che rinvia in primo luogo alla peculiare volontà kafkiana, ancor più pervicace nei testi più tardi, di controbilanciare ogni possibile interpretazione con un'altra di segno opposto. Per cui, pur riconoscendo la legittimità di certe interpretazioni in chiave sionista o di antisemitismo sionista¹³, preferiamo in questo caso rimanere nell'ambito di una critica immanente al testo. Nella convinzione che ogni interpretazione unilaterale finisca per perdere di vista la complessa polisemia del discorso kafkiano.

Uno dei tratti caratteristici del racconto è la natura dell'istanza narrativa. Si tratta di una narrazione in prima persona, come quasi tutte le storie di animali in Kafka. Solo che la voce narrante non è quella di Josefine, bensì quella di un anonimo appartenente al popolo dei topi. All'interno di questo il personaggio narratore non sembrerebbe però confondersi con la

¹¹ NSF II, 52.

¹² NSF II, 127.

¹³ Si veda il cap. VIII dal titolo *Jewish Music? Otto Weininger and Josephine the Singer* del bel libro di Marc M. Anderson, *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*, Oxford 1992, pp. 194-216. G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Torino 1984, p. 293, scrive invece: «L'ultimo anno della sua vita, nel quale scrive La tana e Giuseppina la cantante, non fa più parte, a ben guardare, della storia di Kafka scrittore della westjüdische Zeit. Riguarda soltanto l'uomo il cui nome ebraico è Amshel». Ritengo invece che entrambe le estreme creazioni kafkiane rientrino nell'opera dello scrittore che sentiva di essere “il più occidentale degli ebrei occidentali”, e che era pienamente consapevole di dovere alla propria condizione di sradicamento e di assimilazione, il dono maledetto della scrittura. In questo senso Josefine può essere interpretato come un divertito apologo di chi, sapendo di essere alla fine, prova ad immaginare quale sarebbe stata la sorte dell'arte nella Terra Promessa. Grato in cuor suo di esserne rimasto escluso.

moltitudine, ma appare piuttosto parte di quella cerchia ristretta, per la quale il canto di Josefina non è poi in fondo nulla di straordinario:

Ist es denn überhaupt Gesang? Trotz unserer Unmusikalität haben wir Gesangsüberlieferungen; in den alten Zeiten unseres Volkes gab es Gesang; Sagen erzählen davon und sogar Lieder sind erhalten, die freilich niemand mehr singen kann. Eine Ahnung dessen, was Gesang ist, haben wir also und dieser Ahnung nun entspricht Josefins Kunst eigentlich nicht. Ist es denn überhaupt Gesang? Ist es nicht vielleicht doch nur ein Pfeifen? Und Pfeifen allerdings kennen wir alle, es ist die eigentliche Kunstfertigkeit unseres Volkes, oder vielmehr gar keine Fertigkeit, sondern eine charakteristische Lebensäußerung.¹⁴

«Ist es denn überhaupt Gesang?». La domanda, ripetuta a distanza di poche righe, finisce col capovolgere l'esaltazione iniziale in una netta svalutazione. Alla tesi della potenza quasi non terrena di quel canto, segue come un'antitesi un giudizio di segno opposto, che revoca, nega il crisma di eccezionalità appena conferito alla produzione canora, quel canto non è un vero canto, ma è piuttosto un fischio. Ora fischiare, fra i topi, è un verso comune, quasi una manifestazione del loro stesso stare al mondo. E non c'è affatto bisogno di una grande arte per produrre un fischio. Il fischio di Josefina, poi, non va affatto oltre i confini del comune fischiare, non ha nulla di eccezionale, semmai è più debole del fischio che un topo che stia lavorando la terra produce «ohne Mühe», ma anche sovrappensiero, durante il giorno mentre lavora.

In realtà non siamo dinanzi a una contraddizione così netta. Josefina e il suo canto vengono sottoposti a un procedimento di rifrazione prospettica, l'ennesima variante del processo di scomposizione e impossibile ricomposizione dell'identità. Anche la scelta di un'istanza narrativa assolutamente decentrata e inafferrabile, concorre ad accentuare il carattere composito dell'immagine della protagonista, accentuando ancor più il prospettivismo comune del resto alla quasi totalità dei testi kafkiani.

Sia la labilità della figura della cantante, che il carattere mutevole del giudizio sulla sua voce, sono legati al tempo. Forse in nessun altro testo – tranne che nella giovanile *Beschreibung eines Kampfes* – Kafka ha mostrato con tanta nettezza la natura assolutamente dialettica e temporale dei fenomeni. Perfino qui, dove la musica è tematizzata espressamente come un'arte che rinvia alla trascendenza, quanto di più vicino all'eterno sia dato di esperire già in questa dimensione terrena, il canto viene poi presentato

¹⁴ *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, cit., p. 519.

come entità soggetta al deperimento e a una lenta distruzione. Ma anche tale constatazione non  affatto un dato di fatto neutro e incontrovertibile, bens viene subito relativizzata in quanto opinione di “certi”:

Manche glauben, Josefine werde deshalb so dringlich, weil sie sich alt werden fühle, die Stimme Schwäche zeige, und es ihr daher höchste Zeit zu sein scheine, den letzten Kampf um ihre Anerkennung zu führen. Ich glaube daran nicht. Josefine wäre nicht Josefine, wenn dies wahr wäre. Für sie gibt es kein Altern und keine Schwächen ihrer Stimme.¹⁵

Perfino questa centrale dicotomia tra tempo eterno e caducità della dimensione creaturale, appare funzione di un prospettivismo cui non  dato sfuggire. L’incrociarsi di punti di vista divergenti ha, come conseguenza ulteriore, il sovrapporsi di tempo della caducità ed eternità atemporale. Il risultato  un tempo sospeso, in cui passato e futuro si saldano circolarmente, o tendono piuttosto ad annullarsi. Il che corrisponde poi perfettamente alla percezione della storia, o piuttosto di espulsione dalla storia, che ebbe l’ultimo Kafka, sostanzialmente estraneo al revival del culturzionismo buberiano: «Meine Sehnsucht waren die alten Zeiten meine Sehnsucht war die Gegenwart meine Sehnsucht war die Zukunft und mit alledem sterbe ich in einem Wachterhauschen am Straenrand»¹⁶.

Fin dalla prima parte si capisce la precarietà del destino della cantante, la cui dipartita dal popolo dei topi viene annunciata nel momento stesso della sua entrata in scena: «Mit ihrem Hingang wird die Musik – wer wei wie lange – aus unserem Leben verschwinden»¹⁷.

Come lo scrittore in una definizione di s fornita nei diari, o come lo Jager Gracchus, anche Josefine  «tot zu Lebzeiten»,  nata postuma o, se si vuole,  la vera sopravvissuta. Ma perch non sussiste vera contraddizione tra l’esaltazione iniziale e il ridimensionamento della produzione canora a semplice fischio? In realtà il testo tiene distinto in maniera quanto mai drastica l’effetto, la *Wirkung*, di quell’arte sul popolo, dal “nulla” di quella voce. Ed  esclusivamente all’effetto che va riferita l’esaltazione iniziale, poich  l’effetto, non il canto in s a trascinare il popolo: Josefine non fa che fischiare quello che tutto il popolo fischia. E, con quello che pu sembrare un ridimensionamento ulteriore, anche quel fischio non 

¹⁵ *ivi*, pp. 534-535.

¹⁶ NSF II, 339.

¹⁷ *Josefine*, cit., p. 518.

più un fischio («Es ist aber eben doch nicht nur Pfeifen, was sie produziert ... was sie hier pfeift, ist kein Pfeifen»)¹⁸.

L'effetto del canto di Josefina risulta pertanto incommensurabile rispetto alla labilità del soffio; come l'ombra gigantesca gettata al tramonto da un corpo insignificante. Ma la sproporzione della *Wirkung* precede, anche nel testo, la fragile creatura, come sempre nel mondo kafkiano la risposta precede la domanda e la punizione la colpa.

Il motivo della risposta che aspetta ansiosamente la domanda era al centro di un altro aforisma dei quaderni di Zürau, che iniziava evocando espressamente la figura dell'inversione, del capovolgimento:

Ein Umschwung. Lauernd, ängstlich, hoffend umschleicht die Antwort die Frage, sucht verzweifelt in ihrem unzugänglichen Gesicht, folgt ihr auf den sinnlosesten d. h. für die Antwort möglichst wegstrebenden Wegen¹⁹.

Se nelle *Forschungen eines Hundes*, scritto l'anno prima, emergeva con chiarezza il nesso tra le domande del cane e la "Angst"²⁰, in *Josefine* l'ordine invertito di risposta e domanda, appare connesso da un lato al grande tema del sacro e della *Verantwortung*, mentre rinvia dall'altro, sul piano meta-letterario della dimensione autoriflessiva, all'enigma ermeneutico di fronte al quale viene posto il lettore. L'arte canora di Josefina, pur nella sua misera inconsistenza, assolve pur sempre all'insostituibile funzione di offrire una risposta che rende ancor più evidente lo spazio vuoto lasciato da un interrogativo sistematicamente eluso. Allo stesso modo, quest'estremo a-

¹⁸ C. Lubkoll, *Dies ist kein Pfeifen. Musik und Negation in Franz Kafkas Erzählung Josefina, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, in «DVjs», 66 (1992), pp. 248-261. H.-T. Lehmann, *Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka*, in *Der junge Kafka*, hrsg. von G. Kurz, Frankfurt 1984, pp. 213-241. Lehmann pone proprio Josefina all'inizio del suo saggio, assumendolo ad esempio paradigmatico di quello che chiama "Entzug der Referenz": «Schon in diesem ersten Absatz des Textes erfolgt vermittelt der relativierten Aussagekraft des Lobes eine Bewegung, die, scheinbar aufbauend, in Wahrheit einen Abbau darstellt. Nach einer einführenden Geste, mit der gleichsam ein Minimum von Inhalt hingestellt wird, ein Etwas, "ce peu de réalité", folgt die Bahn des Schreibens dem Zug einer Verundeutlichung, Entleerung, ja eines Entzugs des Gegebenen».

¹⁹ NSF II, 130.

²⁰ «Es konnte nicht Angst wegen des Gelingens sein, was sie so erregte; wer solches wagte, solches zustandebrachte, der konnte keine Angst mehr haben, wovor denn Angst? Wer zwang sie denn zu tun, was sie hier taten? Und ich konnte mich nicht mehr zurückhalten, besonders da sie mir jetzt so unverständlich hilfsbedürftig erschienen, und so rief ich durch allen Lärm meine Fragen laut und fordernd heraus» (*Forschungen eines Hundes*, in *Erzählungen*, cit., p. 416).

pologo kafkiano è come una freccia lanciata alla cieca nel vuoto, nella speranza di cogliere un raggio di luce, ovvero di far balenare nel buio un “nulla” di verità. Del resto, in uno dei più bei aforismi di Zürau contenuto nello *Oktavbeft G*, Kafka aveva scritto:

Die Kunst fliegt um die Wahrheit, aber mit der entschiedenen Absicht sich nicht zu verbrennen. Ihre Fähigkeit besteht darin in der dunklen Leere einen Ort zu finden, wo der Strahl des Lichts, ohne daß dies vorher zu erkennen gewesen wäre, kräftig aufgefangen werden kann.²¹

Perché questo raggio di luce possa essere «energicamente afferrato», è indispensabile che il luogo preciso in cui si trova non sia conosciuto in precedenza («ohne daß dies vorher zu erkennen gewesen wäre»). Ovvero lo scrittore, e il paradossale canto di Josefine – che della scrittura è, almeno parzialmente, metafora – colpiscono alla cieca, per suscitare nel pubblico un interrogativo destabilizzante, che fino a quel momento si fingeva di ignorare. Questo interrogativo riguarda la morte e l’eterno significato dell’esistenza. Non a caso il testo dice che, per comprendere almeno in via negativa l’arte di Josefine, bisogna porsi davvero lontani o, meglio, bisogna lasciarsi esaminare da lei:

Es ist aber eben doch nicht nur Pfeifen, was sie produziert. Stellt man sich recht weit von ihr hin und horcht, oder noch besser, läßt man sich in dieser Hinsicht prüfen [...].²²

La felicità che questo canto paradossale suscita, è detta espressamente *Glück*, sostantivo che in tedesco non designa soltanto la felicità, ma anche la fortuna. Ed è il tipo di gioia sfrenata che sempre in Kafka, probabilmente sulla scorta delle sue letture nietzscheane, si accompagna alla brama di distruzione di sé e degli altri. Si tratta di un piacere molto prossimo all’ebbrezza dionisiaca²³, o ancora a quello che Nietzsche stesso, in un frammento del *Nachlaß*, aveva chiamato «felicità dionisiaca»²⁴.

Il mistero del testo sta in rapporto con il rapporto di identità e con-

²¹ NSF II, 76.

²² *Josefine*, p. 520.

²³ Per il rapporto con Nietzsche si rinvia al bell’articolo di W. Ries, *Kafka und Nietzsche*, in «Nietzsche-Studien», 2 (1973), pp. 258-275. Nella Kafka-Forschung è stato Sokel il primo a mettere nel dovuto risalto l’influenza di Nietzsche, in particolare della *Geburt der Tragödie*. W. Sokel, *Franz Kafka – Tragik und Ironie*, München/Wien 1964, pp. 69-70.

²⁴ «In der Vernichtung auch des schönsten Scheins kommt das dionysische Glück auf seinen Gipfel» (Fr. Nietzsche, *Nachlaß*, KTA 10, 387 [Nr. 1267]).

trapposizione che lega la cantante alla sua stirpe. Il «Grund» comune ad entrambi, il terreno in cui affondano e si confondono le radici della voce di Josefine, e quelle dell'antimusicale popolo dei topi è uno solo, ma viene lasciato in ombra. Quello che appare è solo il dissidio, la contrapposizione. Ma a quel terreno comune rinvia indirettamente la *Wirkung* della flebile voce di Josefine, ed è appunto questa a costituire il vero enigma:

Manchmal habe ich den Eindruck, das Volk fasse sein Verhältnis zu Josefine derart auf, daß sie, dieses zerbrechliche, schonungsbedürftige, irgendwie ausgezeichnete, ihrer Meinung nach durch den Gesang ausgezeichnete Wesen ihm anvertraut sei und er müsse für sie sorgen; der Grund dessen ist niemandem klar, nur die Tatsache scheint festzustehn. Über das aber, was einem anvertraut ist, lacht man nicht; darüber zu lachen, wäre Pflichtverletzung; es ist das Äußerste an Boshaftigkeit, was die Boshaftesten unter uns Josefine zufügen, wenn sie manchmal sagen: «Das Lachen vergeht uns, wenn wir Josefine sehn».²⁵

Nella teologia negativa di Kafka, ciò che chiamiamo il male non è che una «necessità di un istante del nostro eterno sviluppo»²⁶. Il male non è dunque altro che la conseguenza di quella *Zerlegung*, di quella lacerazione dell'eterno nella scansione temporale della finitudine, che è al tempo stesso causa e conseguenza della cacciata dal paradiso. La parzialità del punto di vista soggettivo è la condizione necessaria affinché vi sia lo *Ur-teil*, ma al tempo stesso è ciò che mina quel giudizio alle fondamenta. Proprio in quanto indiretto rinvio all'assoluto, il male è indissolubilmente connesso all'allegoria, a ciò che essa ha di dolorosamente manchevole e insufficiente. Soprattutto alla sua natura dialettica, al suo svolgersi attraverso il tempo fugace della storia, segnato dalla morte. «In questa figura – scriveva Benjamin in un passo indimenticabile del *Dramma barocco* – si esprime significativamente sotto forma di enigma, non solo la natura dell'esistenza umana in generale, ma la storicità biografica di una singola esistenza»²⁷. Non è un caso che, nel popolo dei topi, siano proprio i malvagi coloro che più profondamente intuiscono che gli aspetti ridicoli di Josefine devono suscitare non tanto il riso, ma piuttosto angoscia, perché rispecchiano le carat-

²⁵ *Josefine*, p. 524.

²⁶ NSF II, 124: «Es gibt nichts anderes als eine geistige Welt; was wir sinnliche Welt nennen ist das Böse in der geistigen und was wir böse nennen ist nur eine Notwendigkeit eines Augenblicks unserer ewigen Entwicklung».

²⁷ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. di F. Cuniberto, Torino 1999, p. 141 [Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt 1974].

teristiche negative proprie a tutta la comunità. Per questo sono costoro a dire che Josefine fa morire il riso sulle labbra²⁸.

Si è senza dubbio tentati di voler riferire *Josefine, die Sägerin oder Das Volk der Mäuse* al tormentato rapporto che Kafka ebbe con il sionismo; e all’entusiasmo che – soprattutto negli anni 1911/12), avevano suscitato in lui i poveri attori della compagnia di Lemberg, guidati da Jizchak Löwy²⁹. Questo frutto estremo della creatività kafkiana mostra altresì parecchi punti in comune con quello schema sulla “letteratura minore”, che lo scrittore tracciò nei diari proprio nel periodo di massimo contatto con lo *Ostjudentum* e con la lingua jiddisch. D’altra parte l’antimusicale popolo dei topi, che ha conservato solo una trasmissione scritta dell’essenza della musica, e della melodia ha solo una vaghissima idea, ricorda altrettanto da vicino il razionalismo degli ebrei occidentali, il loro *mauscheln*, di cui Kraus si era preso gioco, e a cui sembra rinviare l’aggettivo *mäuschenstill*. Non possiamo che trarne le conseguenze, che l’immagine dei topi tracciata dal racconto è altrettanto cangiante e inafferrabile di quella di Josefine. Josefine e i topi si controbilanciano, in quanto entrambi portatori di un’immagine che rinvia a sua volta alla vita: il soffio di Josefine, per quanto flebile e delicato, è pur sempre imitazione del pneuma creatore. Rinvia a una musicalità arcaica, per questo possiede ancora il potere di riunire le membra dissolte della collettività, di richiamare i topi dalle più remote lontananze, anche in tempi di gerra, anche soprattutto in quelli, perché Josefine canta preferibilmente nello stato di emergenza, quando la precarietà della già grama esistenza diventa massima.

Josefine e il suo popolo sono opposti e complementari, differenti ma uniti da una sotterranea identità, che è poi l’identità che unisce le costellazioni figurali del mondo narrativo kafkiano. Il prospettivismo, infatti, sulle orme di Nietzsche, viene applicato anche alla categoria del numero³⁰; la

²⁸ Si tratta di un procedimento riflessivo analogo a quello messo in atto da Kafka nella sua *Rede über die jiddische Sprache*, nella quale invitava gli ascoltatori, ebrei occidentali praguesi, a scoprire nel sentimento di angoscia e di inquietudine, se non di repulsione, nei confronti del gergo («der Jargon»), il segno della propria remota appartenenza a quella forma più originaria ed antica di ebraismo di cui erano portatori gli ebrei orientali della compagnia di Lemberg.

²⁹ Sul rapporto di Kafka con l’ebraismo rimane fondamentale G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Torino 1984; in particolare, per quanto riguarda il rapporto con lo *Ostjudentum*, i cap. II («Gli attori di Lemberg») e IX («L’assalto al confine»).

³⁰ Fr. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, München 1981, Bd. XI, 648: «Das Perspektivische der Welt geht so tief als heute unser Verständnis der Welt reicht; und ich würde es wagen, es noch dort anzusetzen, wo der Mensch billi-

moltitudine, il popolo, la schiera, l'esercito, non sono altro che metafore della scissione, della frantumazione che attraversa l'io. E il ritmo dell'esistenza è scandito dalle alterne dissipazioni e ricomposizioni di questo io, che accoglie in sé l'altro, l'estraneo:

Er lebt in der Zerstreung. Seine Elemente, eine frei lebende Horde, umschweifen die Welt. Und nur weil auch sein Zimmer zur Welt gehört sieht er sie manchmal in der Ferne. Wie soll er für sie die Verantwortung tragen?³¹.

L'io dissipato è quello che non riesce a tener raccolti attorno a sé gli elementi di cui si compone, e che ora gli sciamano intorno come una libera orda. Ancor più nietzscheana, ed espressamente ispirata alla filosofema della volontà di potenza, è una notazione diaristica successiva, in cui l'io viene espressamente definito «il condottiero dell'organismo», che ha l'impossibile compito di guidare il popolo a Canaan attraverso il deserto³². Le esibizioni canore di Josefina non sono tanto spettacoli o presentazioni (*Vorführung*), quanto *Volksversammlungen*, riunioni, adunate del popolo. Tutto il racconto è scandito dall'alternarsi di scomposizione e ricomposizione dell'unità, di cui l'esile cantante rappresenta il centro.

L'arte canora di Josefina, come abbiamo visto, non trascende i limiti dell'esperienza dei topi, ma non fa altro che rispecchiarla fedelmente in una sorta di *mimicry*. Fin qui, Josefina si limiterebbe a rappresentare il genio creatore che, secondo l'accezione kantiana, è colui che conferisce la legge alla natura. In realtà durante le sue esibizioni canore tra lei e il corpo mistico della comunità si attua un vero e proprio scambio, quasi una sostituzione. Lo scambio avviene secondo le modalità della suggestione e della proiezione fallace, dell'illusione ottica, in virtù della quale il popolo crede di udire dalle labbra della cantante il proprio messaggio, mentre quel messaggio non è che l'ipostasi della sua stessa volontà. In virtù di un processo di autosuggestione, il popolo vede e ode fuori di sé quelli che sono i

gerweise überhaupt vom Verstehen absehen darf – ich meine dort, wo die Metaphysiker des anscheinend Sich-selbst-Gewissen, Sich-selber-Verständlichen ansetzen, d. h. im Denken. Daß die Zahl eine perspektivische Form ist, so gut als Zeit und Raum, [...] daß die Individuen sich wie die materiellen Atomen nicht mehr halten lassen [...] und sich in ein Nichts verflüchtigt haben [...] in summa daß die Seele, die Substanz, die Zahl, die Zeit, der Raum, der Grund, der Zweck – miteinander stehen und fallen».

³¹ F. Kafka, *Tagebücher*, cit., p. 660. Si tratta di una notazione del 14 gennaio 1920, facente parte del gruppo di aforismi "Er".

³² *ivi*, p. 674 (19 ottobre 1921): «Das Wesen des Wüstenwegs. Ein Mensch, der als Volksführer seines Organismus diesen Weg macht [...] Die Witterung für Kanaan hat er sein Leben lang; daß er das Land erst vor seinem Tode sehen sollte ist ungläubwürdig».

suoi stessi contenuti³³. E la felicità che il canto produce, sarebbe una felicità onirica, il sogno di una regressione verso un’infanzia troppo breve, che il popolo sempre in movimento e sempre in guerra sogna nelle brevi pause tra una battaglia e l’altra:

Hier in den dürftigen Pausen zwischen den Kämpfen träumt das Volk, es ist, als lösten sich dem Einzelnen die Glieder, als dürfte sie der Ruhelose einmal nach seiner Lust im großen warmen Bett des Volkes dehnen und strecken. Und in diese Träume klingt hie und da Josefins Pfeifen; sie nennt es perlend, wir nennen es stoßend; aber jedenfalls ist es hier an seinem Platze, wie nirgends sonst, wie Musik kaum jemals den auf sie wartende Augenblick findet. Etwas von der armen kurzen Kindheit ist darin, etwas von verlorenem, nie wieder aufzufindendem Glück, aber auch etwas vom tätigen heutigen Leben ist darin, von seiner kleinen, unbegreiflichen und dennoch bestehenden und nicht zu ertötenden Munterkeit.³⁴

Così come Josefine, per essere una con se stessa, deve raccogliere attorno a sé, fin dalle più remote lontananze, i membri della comunità, il popolo a sua volta, per poter sognare dimentico delle dure necessità contingenti, deve poter sciogliere le proprie membra e trovare quiete nell’abbraccio collettivo. Il popolo, in altri termini, torna ad essere popolo, si ricorda di essere comunità nel momento in cui dimentica, sia pur per un attimo, i fittizi distinguo del *principium individuationis*.

Davanti a un passo come questo, tra i più lievi e felici di Kafka, è difficile non pensare al discorso sulla lingua jüddisch, ma ancor più allo schema sulla *Letteratura minore* cui abbiamo fatto cenno. Anche lì la letteratura minore di un popolo disperso e sempre in movimento, tenuto però insieme dal gergo mobilissimo («der Jargon») fatto di parole straniere, rubate in

³³ Su questo scambio o interazione tra la cantante e il popolo, mi sembrano illuminanti le osservazioni di W. Kudszus, *Musik im Schloß und in Josefine, die Sängerin*, in «Modern Austrian Literature», 11, 3/4 (1978), pp. 243-256, in particolare p. 250: «Josefine schafft durch die Art und Weise ihres Auftretens gewissermaßen ein Vakuum, in das hinein das Mäusevolk seine Erwartung richtet, wobei der optische Eindruck akustische Rezeptionen, ja Interaktionsbereitschaft stimulieren kann [...] Allmählich verschieben sich die Verhältnisse jedoch in einem Prozeß, indem sich laufend neue Positionen herausbilden, welche die früheren negieren und überholen. Wie es sich mit der Wirkung Josefins verhält, wird zunehmend deutlicher, und zugleich zersetzen sich dem Leser und Interpreten die Perspektiven, die er sich in den ersten Erzählphasen gebildet haben mag. Unverkennbar zum Beispiel, wie Josefines schauspielerisch-optische Fähigkeiten ihre Wirkung entscheidend ausmachen, wobei ihr “Gesang” nicht zuletzt vom Publikum, das auf ihre Vorführung reagiert und eingeht, geschaffen wird».

³⁴ *Josefine*, p. 530.

fretta e furia durante le innumerevoli peregrinazioni, era una letteratura essenzialmente militante, legata alle piccole cose, che quasi veniva a formare la cronaca quotidiana di un popolo, gli ebrei orientali, cui le dure necessità dell'esistenza precludono la felicità dell'infanzia. Eppure, soprattutto nelle cronache delle visite al teatro jüiddisch, che Kafka consegna meticolosamente ai diari dell'inverno 1911/'12, si parla quasi a ogni pagina dell'allegria e della levità degli attori di Lemberg, del loro stare insieme costituendo un unico popolo, e della magia dell'immedesimazione che prende anche gli spettatori, gli ebrei assimilati di Praga, solo a sentire parlare la lingua materna di Frau Klug:

Die Melodien sind lang, der Körper vertraut sich ihnen gerne an. Infolge ihrer gerade verlaufenden Länge wird ihnen am besten durch das Wiegen der Hüften, durch ausgebreitete in ruhigem Atem gehoben und gesenkte Arme, durch Annäherung der handflächen an die Schläfen und sorgfältige Vermeidung der Berührung entsprochen [...] Bei manchen Liedern, der Aussprache «jüdische Kinderloch», manchem Anblick dieser Frau, die auf dem Podium, weil sie Jüdin ist uns Zuhörer weil wir juden sind an sich zieht, ohne Verlangen oder Neugier nach Christen, gieng mir ein Zittern über die Wangen.³⁵

Il tremito è dettato dall'angoscia, ma anche dal piacere di ritrovare la propria identità sepolta nell'oblio, al cospetto di questi attori apparentemente esotici ed estranei, in realtà profondamente e segretamente familiari. Anche il movimento oscillatorio, quasi cullante dei fianchi, nella descrizione della pantomima, ci riporta al tema del controbilanciamento al centro di *Josefïne, die Sängerin*. Nella medesima notazione diaristica, Kafka si sofferma su un particolare tipo di ebrei, che nella messinscena non si capisce cosa rappresentino, servitori del tempio, notori fannulloni, gente che è al tempo stesso esclusa dai rapporti produttivi, e vicinissima al cuore della comunità:

Leute, die in einer besonders reinen Form Juden sind, weil sie nur in der Religion aber ohne Mühe, Verständnis und Jammer in ihr leben. Sie scheinen sich aus jedem einen Narren zu machen, lachen gleich nach der Ermordung eines edlen Juden, verkaufen sich einen Abtrünnigen, tanzen die Hände vor Entzücken am Wangenhaar [...] und doch alles nur weil sie so federleicht sind, unter jedem Druck auf dem Boden liegen [...] sobald der Druck aber vorüber ist, nicht das

³⁵ *Tagebücher*, cit., p. 45. Si tratta della prima, lunga annotazione che Kafka dedica agli attori di Lemberg che si esibivano negli angusti spazi del Café Savoy a Praga. La notazione reca la data 5 ottobre 1911.

geringste Eigengewicht aufbringen sondern gleich in die Hohle springen müssen.³⁶

Della miracolosa levità di questi omini di fumo, privi di peso specifico, che una minima pressione pu schiacciare al suolo ma che, appena quella pressione cessa, saltano su come molle, leggeri e pi vitali di prima, Josefine, metafora dell’artista della “westjudische Zeit”, conserva l’estrema fragilit fisica. Il tema della pressione  metafora, nel testo che stiamo esaminando, della grande costellazione tematica della responsabilit. Come in un gioco di specchi, il popolo e Josefine si sentono ciascuno responsabile dell’altra. Questa forma di responsabilit, in un aforisma di Zürau viene ricondotta all’angoscia nei confronti delle cose, dalla quale a sua volta, nelle società primitive, sarebbe scaturita l’idolatria:

Durch Auferlegung einer allzu großen oder vielmehr aller Verantwortung erdruckst Du Dich. Die erste Gotzenanbetung war gewiß Angst vor den Dingen, aber damit zusammenhangend auch Angst vor der Verantwortung für die Dinge. So ungeheuer erschien diese Verantwortung daß man sie nicht einmal einem einzigen außermenschlichen Wesen aufzuerlegen wagte, denn durch Vermittlung bloß eines Wesens wäre die menschliche Verantwortung noch nicht genug erleichtert worden [...] Man konnte sich nicht genug tun in der Schaffung von Gegengewichten, diese naive Welt war die komplizierteste die es jemals gab, ihre Naivit lebte sich ausschließlich in der brutalen Konsequenz aus.³⁷

Proprio nel suo isolamento, nel suo ritrarsi dalla convivenza col popolo, lo scrittore, scriveva Kafka a Brod in una lettera del 1922³⁸, diventa il capro espiatorio dell’umanit; ovvero, come scriver in un aforisma del periodo della stesura del *Castello*, assume su di s la responsabilit che nessuno espressamente gli riconosce, ma di cui lo carica gi il solo sguardo degli altri: «Ich stand niemals unter dem Druck einer andern Verantwortung, als jener, welche das Dasein, der Blick, das Urteil anderer Menschen mir auferlegten»³⁹. Il che ci riconduce alla scissione tra coscienza e vita alla

³⁶ *ibid.*

³⁷ NSF II, 79.

³⁸ Lettera a Max Brod del 5 luglio 1922: «Die Definition des Schriftstellers, eines solchen Schriftstellers, und die Erklärung seiner Wirkung, wenn es eine Wirkung überhaupt gibt: Er ist der Sundenbock der Menschheit, er erlaubt den Menschen, eine Sunde schuldlos zu genieen, fast schuldlos» (Franz Kafka, *Briefe 1902-1924*, Frankfurt 1992, p. 386).

³⁹ NSF II, 322 (presumibilmente del 1922).

base dell'opera di Kafka, e che l'attraversa fin dalle primissime prove letterarie e che, scarnificata in un estremo epilogo, ricompare anche in *Josefine*. Proprio perché l'artista è, nietzscheanamente, il «genio della specie», ossia l'espressione segnica, la coscienza in cui la comunità si trova riflessa come in un'immagine speculare, egli viene poi escluso da quel medesimo sguardo cui deve il riconoscimento della propria arte. Perché ogni giudizio e ogni sguardo fissa, irrigidisce la vita in un'immagine che è, necessariamente, menzognera, perché scinde la parte dalla totalità, sottoponendola a rifrazioni e deformazioni prospettiche, anch'esse parziali:

Er wehrt sich gegen die Fixierung durch den Mitmenschen. (Der Mensch sieht selbst wenn er unfehlbar wäre im andern nur jenen Teil, für den seine Blickkraft und Blickart reicht. Er hat, wie jeder, aber in äußerster Übertreibung die Sucht, sich einzuschränken wie ihn der Blick des Mitmenschen zu sehen die Kraft hat).⁴⁰

È stata giustamente sottolineata l'importanza del momento visuale nella rappresentazione delle *performances* della cantante. La visualità, anzi, l'immagine artefatta di Josefine che, con evidente istrionismo, manifesta l'intento di dare inizio al canto, risulta preponderante rispetto alla produzione canora stessa. Josefine non si offre al pubblico così com'è, ma appare come questo vuole che sia. Anzi, a un certo punto anche la sua immagine sparisce, e ciò che resta è solo il letargico desiderio collettivo che spinge ciascun topo ad affondare il muso nella pelliccia del vicino:

Trotzdem wir im Grunde mit ganz anderen Dingen beschäftigt sind und die Stille durchaus nicht nur dem Gesange zuliebe herrscht und mancher gar nicht aufschaut, sondern das Gesicht in den Pelz des nachbars drückt und Josefine also dort oben sich vergeblich abzumühen scheint, dringt doch – das ist nicht zu leugnen – etwas von ihrem Pfeifen unweigerlich auch zu uns. Dieses Pfeifen, das sich erhebt, wo allen anderen Schweigen auferlegt ist, kommt fast wie eine Botschaft des Volkes zu dem Einzelnen; das dünne Pfeifen Josefines mitten in den schweren Entscheidungen ist fast wie die armseelige Existenz unseres Volkes mitten im Tumult der feindlichen Welt. Josefine behauptet sich und schafft sich den Weg zu uns, es tut wohl, daran zu denken. Einen wirklichen Gesangkünstler, wenn einer einmal sich unter uns finden sollte, würden wir in solcher Zeit gewiß nicht ertragen [...].⁴¹

⁴⁰ *Tagebücher*, cit., 666 (18 febbraio 1920).

⁴¹ *Josefine*, cit. p. 527.

L’artista si autoesclude dalla comunit, ma  anche lo sguardo e il giudizio che la comunit fa cadere su di lui, pesante e lieve al tempo stesso come una mannaia, a collocarlo nella posizione esposta di vittima sacrificale, sacra e abietta per via di un crisma invisibile («dieses zerbrechliche, schonungsbedurftige, irgendwie ausgezeichnete Wesen»). Il peso che gli obblighi quotidiani impongono alla comunit, corrisponde per l’artista alla responsabilit di rappresentare il popolo, di esporsi e di immolarsi in luogo del questo. Cos, in nome della medesima legge del rispecchiamento speculare, il tremito della moltitudine si trasmette a Josefine:

manchmal zittern selbst tausend Schultern unter der Last, die eigentlich nur für einen bestimmt war. Dann hält Josefine ihre Zeit für gekommen. Schon steht sie da, das zarte Wesen, besonders unterhalb der Brust beängstigend vibrierend, es ist, als hätte sie alle ihre Kraft im Gesang versammelt, als sei allem an ihr, was nicht dem Gesang unmittelbar diene, jede Kraft, fast jede Lebensmöglichkeit entzogen, als sei sie entblößt, preisgegeben, nur dem Schutze guter Geister überantwortet, als könne sie, während sie so, sich völlig entzogen, im Gesange wohnt, ein kalter Hauch im Voruberwehn töten.⁴²

Qui l’ambigua evocazione della dimensione mitica, risulta controbilanciata da una relativizzazione ironica, che un sottile impiego della modalizzazione sottolinea («als hatte sie ... als sei allem ... fast jede»). Non sappiamo in realt se sia Josefine a ritenersi affidata alla protezione degli spiriti, o se questa convinzione provenga dal pubblico. Sappiamo comunque, perch il testo lo dice espressamente, che il popolo si ritiene responsabile della sua cantante, e si prende cura paternamente di lei. Ovvero Josefine diventa parte di quel carico che il popolo deve quotidianamente sopportare. E tutto ci mentre la cantante ritiene, a sua volta, di essere lei a proteggere il popolo. Il canto di Josefine, ammesso che possa dirsi tale,  suono che contiene in s il suo opposto, il silenzio. Contiene ci quella pace silenziosa che  la musica pi amata dai topi («Stiller Frieden ist uns die liebste Musik»). Il canto, o il fischio di Josefine, non sembra articolarsi in parole: metafora della non referenzialit della lingua assoluta, il soffio di Josefine non comunica alcunch, ma assume su di s, mimeticamente, il medesimo moto ascendente e discendente della vita; presenta una grande affinit col coro inarticolato di voci infantili proveniente dalle cancellerie del castello:

Aus der Hormuschel kam ein Summen, wie K. sonst beim Telepho-

⁴² *ivi*, p. 522.

nieren nie gehört hatte. Es war wie wenn aus dem Summen zahlloser kindlicher Stimmen – aber auch dieses Summen war keines, sondern war Gesang fernster, allerfernster Stimmen – wie wenn sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglicher Weise eine einzige hohe aber starke Stimme bilde [...].⁴³

Il gioco prospettico del ricomporsi e del rifrangersi dell'individualità, trova nel *Castello* il suo corrispettivo acustico. In *Josefine*, invece, il movimento oscillatorio tra l'individualità e il coro comunitario, era affidato alla visualità e allo spostamento prospettico. L'io narrante dice espressamente che l'impressione che si ricava dal canto di Josefine muta profondamente, a seconda che ci si ponga dinanzi a lei, o la si osservi da lontano: «Aber steht man vor ihr, ist es doch nicht nur ein Pfeifen; es ist zum Verständnis ihrer Kunst notwendig, nicht nur zu hören sondern auch zu sehen»⁴⁴. Questo gioco di allontanamenti e riavvicinamenti prospettici, ricorda il rapporto di Joseph K. con il procedimento giudiziario. Anche nel *Processo* è detto che, finché il protagonista aveva potuto scaricare il peso della difesa sull'avvocato, aveva potuto ritrarne la testa; ora però ha deciso di stendere personalmente la propria memoria difensiva:

Solange er die Verteidigung auf den Advokaten überwältzt hatte, war er doch noch vom Prozeß wenig betroffen gewesen, er hatte ihn von der Ferne beobachtet und hatte unmittelbar von ihm kaum erreicht werden können, er hatte nachsehen können, wann er wollte, wie seine Sache stand [...] Jetzt hingegen, wenn er seine verteidigung selbst führen würde, mußte er sich – ganz und gar dem Gericht aussetzen.⁴⁵

Allo stesso modo porsi direttamente dinanzi a Josefine, significa esporre totalmente al giudizio del tribunale. Significa ancor più «mitten darin stehn», vivere nel bel mezzo del processo e, contemporaneamente, doversi difendere, come Josef K. Ancor più che nel *Processo*, la distanza spaziale simboleggia una separazione temporale. *Josefine, die Sängerin* coniuga infatti il tema dell'arte con quello, già trattato nel breve frammento del 1920 *Zur Frage des Gesetzes*, e ancor prima in *Beim Bau der chinesischen Mauer* (1917), della perversione del tempo storico, che è causa della totale dissociazione tra tradizione e vita materiale del popolo. La prima conseguenza di questa dissociazione è, nel popolo dei topi, la mortificazione e l'annientamento dell'infanzia.

⁴³ F. Kafka, *Das Schloß*, Frankfurt 2005, p. 30.

⁴⁴ *Josefine*, cit., p. 520.

⁴⁵ F. Kafka, *Der Prozeß*, Frankfurt 1967, p. 114.

Il motivo dell'infanzia negata e mai realmente vissuta percorre l'intero racconto. L'infanzia, come pure la libertà dell'istinto, non sono mai presenti compiutamente nel mondo narrativo kafkiano: vi traspaiono solo attraverso il loro contrario, la vecchiaia, la sterilità dello scapolo, l'istinto mortificato negli animali ammaestrati (*Ein Bericht für eine Akademie*). Ciò che rende impossibile la spensieratezza dell'infanzia, è la stessa causa che ha determinato la perdita del paradiso terrestre: la riflessione e l'autoservazione, la coscienza.

«Ewige Jugend – scriveva Kafka nei diari dell'aprime 1922 – ist unmöglich; selbst wenn kein anderes Hindernis wäre, die Selbstbeobachtung macht sie unmöglich»⁴⁶. Josefine è in grado di suscitare nel suo popolo il ricordo o almeno la nostalgia di quella condizione anteriore alla coscienza. Lei stessa, però, rimane esclusa da quell'attimo di felicità. Il suo modo di esercitare l'arte canora è tutt'altro che ingenuo e inconsapevole. Questo eccesso di consapevolezza, però, passa del tutto inosservato nel pubblico, che rimane indifferente agli intenti della cantante:

So wurde z. B. das Gerücht verbreitet, Josefine beabsichtige [...] die Koloraturen zu kürzen. Ich weiß nichts von Koloraturen, habe in ihrem Gesang niemals etwas von Koloraturen bemerkt. Josefine aber will die Koloraturen kürzen, vorläufig nicht beseitigen, sondern nur kürzen. Sie hat angeblich ihre Drohung wahr gemacht, mir allerdings ist kein Unterschied gegenüber ihren früheren Vorführungen aufgefallen. Das Volk als Ganzes hat zugehört wie immer, ohne sich über die Koloraturen zu äußern.⁴⁷

L'episodio delle colorature mostra, con amara ironia, quanto siano spuntate le armi di cui dispone l'artista nella sua lotta per il riconoscimento. La stessa distanza che separa ormai la tradizione dalla vita concreta, si è insinuata anche tra l'intenzione dell'artista e l'effetto ottenuto. L'unico mezzo di cui ormai Josefine disponga per ristabilire il controllo sulla propria produzione, è la sparizione, l'annientamento di sé e del proprio canto:

[...] das Neueste aber ist, daß sie zu einer Zeit, wo ihr Gesang erwartet wurde, verschwunden war. Nicht nur der Anhang sucht sie, viele stellen sich in den Dienst des Suchens, es ist vergeblich; Josefine ist verschwunden, sie will nicht singen, sie will nicht einmal daum gebeten werden, sie hat uns diesmal völlig verlassen.⁴⁸

⁴⁶ *Tagebücher*, cit., p. 712.

⁴⁷ *Josefine*, pp. 535-536.

⁴⁸ *ivi*, 537.

Josefine, che non era in realtà mai nata, rientra nell'alone di silenzio da cui scaturiva il suo canto, e che come un involucro proteggeva entrambi. Questa sparizione ricorda molto da vicino la conclusione di un celebre brano del gennaio 1918, dedicato alle quattro versioni del mito di Prometeo. Esse descrivono in realtà, attraverso quattro distinte fasi, un'unica progressiva perdita di significato. La prima non sembra distaccarsi dalla versione eschilea. Nella seconda Prometeo, reagendo al dolore provocato dall'aquila, si ritrae sempre di più nella roccia, mentre nella terza tutti, anche lo stesso Prometeo, hanno col tempo dimenticato il tradimento («wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergaßen, die Adler, er selbst»). Nella quarta il processo di oblio si è ormai consumato, tanto che di Prometeo ci si è addirittura stancati: nessuno, nemmeno lo stesso titano, ricorda più la hybris tragica che ha scatenato la punizione di Zeus, così che Prometeo appare assurdo, privo di motivazione, e alla fine non rimane che l'inspiegabile roccia⁴⁹.

In un simile processo di progressiva destituzione di senso appare coinvolta anche Josefine. Così come la leggenda, nascendo da un fondo di verità, ritorna a quell'inesplicabile roccia da cui è scaturita, anche la voce di Josefine torna al silenzio da cui è sgorgata. Il silenzio da cui nasce il canto, è la condizione anteriore alla coscienza, la *Stille* da cui nasce il suono, ma anche la figura immota che cagiona l'angoscia e il movimento dell'incessante osservazione di sé, di cui Kafka parlava in un frammento dell'autunno 1920:

Ich war dieser Figur gegenüber wehrlos, ruhig saß sie beim Tisch und blickte auf die Tischplatte. Ich gieng im Kreis um sie herum und fühlte mich von ihr gewürgt. Um mich gieng ein dritter herum und fühlte sich von mir gewürgt. Um den dritten gieng ein vierter herum [...].⁵⁰

Tutte queste figure, che ruotano le une attorno alle altre, con al centro sempre la figura immobile iniziale, creano quello che, in una lettera a Brod già citata, Kafka chiamava il «Sonnensystem der Eitelkeit»⁵¹. Per Josefine la

⁴⁹ NSII, 70: «Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler. Die Wunde schloß sich müde. blieb das unerklärliche Felsgebirge». Cfr. G. Baioni, *op. cit.*, pp. 225-227.

⁵⁰ NSF II, 331.

⁵¹ *Briefe*, cit., p. 384: «Vielleicht gibt es auch anderes Schreiben, ich kenne nur dieses; in der Nacht, wenn mich die Angst nicht schlafen läßt, kenne ich nur dieses. Und das Teufliche scheint mir sehr kalt. Es ist die Eitelkeit und Genußsucht, die immerfort um

figura immota al centro di queste orbite concentriche  il silenzio del popolo. Ma lei stessa reagisce alla chiacchiera ammutolendo a sua volta. Solo che ormai, come nell’altro frammento mitico composto a Zürau nel 1917, *Das Schweigen der Sirenen*, anche il silenzio delle mitiche seduttrici  un’arma spuntata per il moderno Odisseo che, sviato dal compiacimento per i propri mezzucci, passa accanto alle sirene senza accorgersi che esse, in realt, non cantano. Il popolo dei topi, invece, registra puntualmente ogni particolare dell’aspetto fisico di Josefine, ma, ennesima variante del padre kafkiano, resiste caparbiamente alle richieste di lei; e proprio come una figura paterna – muta e immota – finge di cedere benevolo a tutte le richieste, solo per indurre il figlio a formulare quella decisiva, cui oppone un inappellabile rifiuto.

die eigene oder auch um eine fremde Gestalt – die Bewegung vervielfaltigt sich dann, es wird ein Sonnensystem der Eitelkeit – schwirrt und sie geniet».

* * *

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 ORGANIZZATE
DAL FORUM AUSTRIACO DI CULTURA A MILANO
NEL 2009

LETTERATURA

Convegno “La lirica postuma di Ingeborg Bachmann” con lettura-
spettacolo

Verona, Biblioteca Civica, 26.02.2009 – 27.02.2009

Lettura di Sonja Harter

Genova, Palazzo Ducale, Piazza Matteotti 9, 23.3.2009

Nella cornice del progetto scientifico “Poesia contemporanea”

Presentazione del Poeta Raoul Schrott

Genova, Palazzo Ducale, 14.06.2009

In occasione del Festival Internazionale di Poesia a Genova

Presentazione del volume “Solferino – Piccola storia di un grande
teatro” di Ulrich Ladurner

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 16.09.2009

Presentazione delle poesie di Selma Meerbaum-Eisinger

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 11.11.2009

Incontro con Ilija Trojanow

Genova, Biblioteca Civica Berio, 02.12.2009

CONFERENZE E CONVEGNI SCIENTIFICI

Conferenza di Rita Koch – “La mia vita tra Vienna, l’Italia ed
Israele”.

Bologna, Museo Ebraico, via Valdonica 1/5, 03.02.2009

In occasione del Giorno della Memoria

Convegno “L’Austria dopo la fine della Guerra Fredda a oggi”

In occasione del 20° anniversario della caduta della Cortina di Ferro

Università di Padova, 26/27.02.2009

Conferenza di Flavia Foradini – “La realtà sotto I riflettori: teatro austriaco contemporaneo”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 25.02.2009

Conferenza di Guido Molinari – “Franz Schreker – La vita e le opere”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 25.03.2009

In occasione del 75° anniversario della morte di Franz Schreker

Convegno “La Caduta dei Muri: Vent’anni dopo“

Milano, Università degli Studi Milano, 07.05.2009 – 08.05.2009

In occasione del 20° anniversario della caduta del Muro di Berlino e della Cortina di Ferro

Convegno “Milano per Haydn”

Milano, Conservatorio Giuseppe Verdi, 23.05.2009

Conferenza di Rosalba Maletta: “Freud, il femminile e la letteratura”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 23.09.2009

CECAC 2009 Corso Europeo per Curatori di Arte Contemporanea

Milano, Spazio Oberdan, 01.10.2009 -10.10.2009

Conferenza di Maria Giovanna Forlani: “Joseph Haydn e l’Aristocrazia della Mitteleuropea”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 14.10.2009

MOSTRE

“Thomas Bernhard. Foto dal lascito”

Trento, Biblioteca Austriaca/Biblioteca Comunale, 10. – 22.02.2009

“I templi incompiuti di Hitler. Archeologia bellica Viennese”

Milano, Spazio Guicciardini, 17.02. – 23.03.2009

In collaborazione con la Provincia di Milano

Mostra fotografica – “Marko Lipus – Ritratti di parole”

Milano, Forum Austriaco di Cultura, Piazza del Liberty 8,
25.02.2009 – 18.03.2009

Nel programma delle settimane della letteratura austriaca

Mostra fotografica “Ritratti di parole” di Marko Lipus

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 26.02. – 18.03.2009

_zur form

Venezia, Università Ca’ Foscari, 27. – 29.03.2009,

Nell’ambito del convegno “Matematica e Cultura 2009”

GD2D + PD3D, fresh air by PureAustrianDesign

Milano, O’ artoteca, 22. – 27.04.2009

Mostra fotografica “La Caduta dei Muri: Vent’anni dopo”

Milano, Università degli Studi di Milano, 07.05.2009 – 20.05.2009

Mostra documentaria “Joseph Haydn in viaggio”

Milano, Conservatorio di Milano, 23.05.2009 – 06.06.2009

Mittelfest – mostra fotografica “La Caduta dei Muri: Vent’anni dopo”

Cividale del Friuli, Convento di Santa Maria in Valle, 16.06 –
26.06.2009

CONCERTI

Concerto in occasione del Giorno de Giuseppe Verlla Memoria
Milano, Forum Austriaco di Cultura, 27.01.2009

Concerto di Anna Luisa Mahaffy e Dagmar Mahaffy
Milano, Amici del Loggione del Teatro alla Scala, 13.02.2009

Concerto di Katrina Szederkényi
Milano, Auditorium della Fond. Scuole Civiche, 18.02.2009
Nell'ambito della rassegna "Giovane Europa in Musica"

Concerti del Wiener Glasharmonika Duo
Castello di Melegnano, 06.03.2009
Milano, Teatro Filodrammatici, 08.03.2009

Concerto di Sigrid Trummer (pianoforte) – "Haydn e le donne"
Milano, Forum Austriaco di Cultura, 11.03.2009

Concerto del duo :nota bene:
Venezia-Mestre, Auditorium Candiani, 02.04.2009
Portogruaro, Sala Consiliare, Scuola di Musica Santa Cecilia,
04.04.2009

"Pure Austrian Sound" – Concerto di musica elettronica
sperimentale con
Michael Moser, Werner Dafeldecker, Martin Brandlmayr
Milano, O'artoteca, 25.04.2009

"Haydn Trio Eisenstadt"
Milano, Conservatoriodi di Milano, 25.05.2009

Concerto di “Living Room”

Trieste, Piazza Attilio Hortis, 16.06.2009

Nell’ambito del Festival Trieste loves Jazz

Concerto dell'ensemble “Cappella con Durezza”

Prad am Stilfserjoch / Prato allo Stelvio, 22.07.2009

Nell’ambito del Festival XONG

Concerto di Stefan Stroissnig (pianoforte) e Dalibor Karvay (violino)

Cividale del Friuli, 26.07.2009

Nell’ambito del Mittelfest

Concerto di Klaus Paier & Asja Valcic

Trieste, Piazza Attilio Hortis, 29.07.2009

Nell’ambito del Festival Trieste loves Jazz

Venezia, Teatro La Fenice, Sale Apollinee, 31.07.2009

Nell’ambito di Venetोजazz

Ángela Troendle & Mosaik

Chioggia, Chostro del Museo Civico, 09.08.2009

Nell’ambito di Venetोजazz

“Trombone Attraction”

Vogogna, Castello Visconteo, 04.09.2009

Nell’ambito del Stresa Festival

“Piccolo Concerto Wien”

Trento, Villa Margon, 25.09.2009

Nell’ambito del Mozart Festival Rovereto

Paul Gulda e Erdmuthe Scherzer-Klinger

Concerto – performance

Milano, Forum Austriaco di Cultura, 30.09.2009

Concerto Friedrich Kleinhapl (violoncello) e Andreas Woyke
(pianoforte)

Milano, Chiesa Sant'Antonio Abate, 23.10.2009

In occasione della Festa Nazionale austriaca

Merker.TV: presentazione della nuova pubblicazione jet.reset,
Chiusura del progetto "Porn Pavillon" di Uwe Jäntschi

Venezia, Area Piccola Velocità Scomenzera, 22.11.2009

Concerto di Natale

Milano, Basilica di S. Giorgio al Palazzo – 17.12.2009

„E avvenne“ – Concerto di cori e ensemble salisburghesi

Rovereto, Chiesa San Marco – 19.12.2009

CINEMA

“Moving Bodies” di Susanne Foisner

Partecipazione al festival Sguardialtrove

Milano, Cinema Gnomo, 04.03.2009

Milano Film Festival 2009

Partecipazione di “Walrus” del regista Christoph Rainer

Milano, 11. – 20.09.2009

“La visione negata” – Il cinema di Michael Haneke – retrospettiva

Lodi Città Film Festival – Milano, Cinema Gnomo, 05.10.2009 –

12.10.2009

„Crossing Landscapes“ – l'ambiente nella video arte internazionale

Partecipazione di Rainer Ganahl

Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 11.10. 2009

Festival INVIDEO

Partecipazione e premio per la regista Eni Brandner

Milano, Spazio Oberdan, 11. – 15.11.2009

TEATRO

“Lo speciale” – teatro di marionette in occasione del bicentenario della morte di J. Haydn

Venezia, Casa di Carlo Goldoni, 22./23.02.2009

“Fake Reports” di Kathrin Röggla – mise en espace

Milano, Teatro dei Filodrammatici, 02.03.2009

Teatro per bambini, “hin und her” del Toihaus Theater

Bologna, Teatro Testoni, via Matteotti 16, 06.03.2009

“Selvaggio cresce il fiore della mia ira” dedicato a Thomas Bernhard

Udine, Teatro S. Giorgio, 13.10.2009

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