

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca

“Sprach-Wunder”

Il contributo ebraico alla letteratura austriaca

ediderunt

Fausto Cercignani

Michaela Bürger-Koftis

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 the special volume

“Sprach-Wunder. Il contributo ebraico alla letteratura austriaca” (2003)

Editors: Fausto Cercignani, Michaela Bürger-Koftis

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](#).

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

“Sprach-Wunder”

Il contributo ebraico alla letteratura austriaca

ediderunt

Fausto Cercignani

Michaela Bürger-Koftis

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

Dieser Band konnte auch dank der freundlichen Unterstützung
durch Dr. Peter Ploederl, Österreichischer Honorarkonsul in Genua,
gedruckt werden

Für

Mario Erschen

*Direktor des Österreichischen Kulturinstituts / Kulturforums
1993-2003*

Erreichbar, nahe und unverloren blieb
inmitten der Verluste dies eine: die Sprache

Paul Celan

Mein Vaterland ist tot
sie haben es begraben
im Feuer.
Ich lebe
in meinem Mutterland
Wort

Rose Ausländer

«Sprach-Wunder». Eine Spurensuche

Der vorliegende Band, der dankenswerterweise durch Mittel des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur und des Bundesministeriums für auswärtige Angelegenheiten ermöglicht wurde, ist die gedankliche, auch «germanistische» Weiterführung der Ergebnisse der gleichnamigen Tagung vom Mai dieses Jahres. Sie fand, initiiert vom Österreichischen Kulturforum Mailand, als eine Zusammenarbeit von Centro Culturale Italo-Austriaco und Centro Culturale Primo Levi sowie des Germanistik-Instituts der Universität Genua vom 19.-21. Mai im Palazzo Tursi (Comune di Genova) statt.

Nicht eine germanistische Arbeitstagung wollten wir mit unserer zweitägigen Konferenz veranstalten, sondern eine Tagung, in der sich der kulturell – und daher auch politisch – Interessierte einen Überblick verschaffen kann über ein bedeutendes kulturelles Phänomen, nämlich das des jüdischen Einflusses auf die österreichische Literatur. Dabei wollten wir die österreichische Literatur völlig unchauvinistisch ganz einfach so definiert wissen: Literatur, die auf dem Gebiet Österreichs – zu welchen Zeiten auch immer – entstanden ist oder von Österreichern, bzw. de facto Nichtösterreichern, die aber dieses Land als ihren Lebensmittelpunkt wählten, geschrieben wurde. Dass vieles aus dieser Literatur heute zur Weltliteratur zählt, Beispiel Kafka, bestätigt ja nur die Bedeutung dieses Kulturraums.

Deutsch ist natürlich die *Sprache* in der all das geschrieben wurde, ein Deutsch, das anders sein kann (Lektoren der großen bundesdeutschen Verlage wissen davon auch heute zu berichten), sicherlich sogar anders ist (die sprachwissenschaftliche Erforschung des Österreichischen Deutsch ist ein bedeutender Beitrag zur plurizentrischen deutschen Linguistik), bedenkt man den Einfluss der vielen anderssprachigen Teile des Habsburgerreiches: slawische Sprachen, Italienisch und auch Jiddisch. Dennoch waren diese österreichischen Autoren die «Deutschen» der Donaumonarchie. Viele von ihnen waren Juden und sie haben die deutschsprachige, die österreichische Kultur und Literatur so stark geprägt, dass man für die

Zeit vor dem Nazionalsozialismus, wie Kollege Dorowin in der Vorbereitung zur Tagung bemerkte, fragen möchte: «Wer sind überhaupt die nicht-jüdischen österreichischen Autoren?». Für die Zeit danach fordert Richard Reichensperger (in *Literatur Landschaft Österreich*, hrsg. v. Michael Cerha): «Die Literaturlandschaft, die nach Auschwitz aus einer ‐Landschaft mit Urnenwesen‐ (Paul Celan) heraus in Österreich entsteht, muß nicht nur topographisch und ideologisch, sondern vor allem auch sprachlich gesehen werden: [...]».

Ganz in diesem Sinne wollten wir mit der Tagung «Sprach-Wunder» und diesem Band einen Bogen spannen, zwischen den deutschsprachigen Schriftstellern des Ostjudentums, die in einem zum Teil völlig anderssprachigen Umfeld aufwuchsen und deren Sprachsozialisation eine ganz besondere war, über die assimilierten Juden der Monarchie, denen die deutsche Sprache Muttersprache war, und diejenigen, für die sie im KZ oder in der Emigration, sowie auch im neuen kleinen Nachkriegs-Österreich trotz alledem «Heimat» war, bis hin zur jüngsten Generation. In Doron Rabinovici, der im Alter von 3 Jahren mit Herbräisch als Muttersprache aus Tel Aviv nach Wien kam, dort Deutsch lernte und mittlerweile zu einem unserer wichtigsten Autoren der «Nachgeborenen» wurde, haben wir ein hoffnungsvolles Zeichen dafür, dass es diese österreichische Form des literarischen «Sprach-Wunders» immer geben wird können.

Ob es nun bei dem einen die Klarheit und die Sachlichkeit in der «fremden» Sprache ist, beim anderen die Aufdeckung unseres kritikablen Sprachgebrauchs, beim dritten die «Thematisierung» der Sprachthematik, ob sie als wahre Sprachvirtuosen unsere Sprache bereicherten oder das Unsagbare (und dann doch wieder auch die Worte dafür) fanden oder mit Sprach-Spielen den Regeln der Wirklichkeit spotteten ... alle jüdisch-österreichischen Autorinnen und Autoren konnten wie hier nicht zur Sprache bringen, aber auf den Umwegen der (Nach-)Forschungen haben wir ihnen allen nachgespürt.

Wir beschließen unseren Sammelband – augenzwinkernd – mit dem Text *Gedenken ist Vergessen* von Doron Rabinovici (und dessen Übersetzung von Luigi Reitani), der sich mit der Gedenk(Un)kultur – denn gedenken wollten natürlich auch wir – auseinandersetzt, und zwar mit einem Sinn für grotesken Humor, welcher wohl auch ein wichtiger jüdischer Beitrag zur österreichischen Literatur ist.

Michaela Bürger-Koftis

Gli autori (da *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*)

Friedrich Adler	Karl Kraus
Hans Günther Adler	Simon Kronberg
Paul Adler	Anton Kuh
Ilse Aichinger	Herbert Kuhner
Peter Altenberg	Eduard Kulke
Jean Améry	Jakov Lind
Günther Anders	Fritz Löhner
Rose Ausländer	Hieronimus Lorm
Oskar Baum	Alfred Margul-Sperber
Richard Beer-Hofmann	Fritz Mauthner
Elazar Benyoetz	Robert Menasse
Hugo Bettauer	Jakob Moreno Levy
Uriel Birnbaum	Soma Morgenstern
Hermann J. Blumenthal	Robert Neumann
Hermann Broch	Leo Perutz
Max Brod	Otto Pick
Ferdinand Bruckner	Alfred Polgar
Martin Buber	Felix Pollak
Elias Canetti	Stefan Pollatschek
Paul Celan	Doron Rabinovici
Jakob Julius David	Alexander Roda Roda
Adolph Donath	Stella Rotenberg
Albert Drach	Joseph Roth
Albert Ehrenstein	Felix Salten
Ludwig August Frankl	Hugo Salus
Karl Emil Franzos	Moritz Gottlieb Saphir
Erich Fried	Robert Schindel
Egon Friedell	Arthur Schnitzler
Rudolf Fuchs	Alice Schwarz(-Gardos)
Willy Haas	Walter Serner
Hans Habe	Hugo Sonnenschein
Hermann Hakel	Jura Soyfer
Moritz Hartmann	Manès Sperber
Mela Hartwig	Hilde Spiel
Auguste Hauschner	Daniel Spitzer
Leo Herzberg-Fränkell	Franz Baermann Steiner
Theodor Herzl	George Tabori
Eugen Hoeflich	Joseph Samuel Tauber
Oskar Jellinek	Friedrich Torberg
Franz Kafka	Hermann Ungar
Siegfried Kapper	Berthold Viertel
Leo Katz	Ernst Waldinger
Gina Kaus	Fred Wander
Egon Erwin Kisch	Ernst Weiss
Alfred Kittner	Franz Werfel
Ruth Klüger	Victor Wittner
Leopold Kompert	Stefan Zweig
Theodor Kramer	

e altri ancora ...

Indice dei saggi

- Walter Zettl – *Jüdische Autoren als Bewahrer deutscher Kultur. Deutschsprachige Literatur aus den ehemaligen Kronländern Galizien und Bukowina* p. 13
- Fausto Cercignani – *Il fine secolo viennese: Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann e Karl Kraus* p. 33
- Antonio Pasinato – *Scrittori ebrei di Praga* p. 51
- Armin A. Wallas – *Jüdische Dimensionen expressionistischer Literatur aus Österreich. Grundzüge und exemplarische Analysen (Albert Ehrenstein, Franz Werfel, Simon Kronberg)* p. 65
- Hermann Dorowin – *Jura Soyfer und das Wiener Volkstheater* p. 95
- Rosanna Vitale – *Lingua e Heimat in «Die Welt von Gestern» di Stefan Zweig* p. 113
- Anna Lucia Giavotto – *Herrmann Broch, Virgilio e l'idea di destino* p. 119
- Luigi Reitani – *Catastrofe e memoria. L'autobiografia dopo la Shoah: Elias Canetti, Albert Drach, Ruth Klüger* p. 141
- Giuseppe Bevilacqua – *Quasi una fantasia. La «Conversazione nella montagna» di Paul Celan* p. 153
- Jürgen Doll – *“Ein Jude an die Zionisten”. Zu Erich Frieds Gedichtband «Höre, Israel!»* p. 167
- Gunhild Schneider – *«Wie ein Fremder eine neue Sprache lernt, vorsichtig, behutsam, wie man ein Licht anzündet in einem dunklen Haus und dann weitergeht». Ilse Aichinger und Hilde Spiel – Zwei Töchter der deutschen Sprache* p. 187
- Michaela Bürger-Koftis – *(Sprach-)Kritiker, Dichter und Denker. Die neue Generation: Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici* p. 203
- Doron Rabinovici p. 219
- «Gedenken ist vergessen». Der Versuch einer Würdigung* – Con traduzione italiana a fronte di Luigi Reitani p. 220

Walter Zettl
(Wien)

*Jüdische Autoren als Bewahrer deutscher Kultur
Deutschsprachige Literatur aus den ehemaligen Kronländern
Galizien und Bukowina*

Als ich die Mitteilung über das Symposium «Sprach-Wunder: der jüdische Beitrag zur österreichischen Literatur» erhalten habe, kamen mir dazu passende Worte des aus Wien stammenden emeritierten Professors für Germanistik an der Washington University in St. Louis/Missouri, Egon Schwarz, in den Sinn, die er an den Anfang seines Essays *Der «Beitrag» der Juden zur deutschen Literatur* gesetzt hat:

Wo man heute hinhört, tönt einem die in der Überschrift implizierte Frage entgegen. Reden werden gehalten, Kongresse einberufen, Bücher und zahllose Aufsätze darüber publiziert. Hinter dieser verspäteten Popularität verbirgt sich ohne Zweifel viel guter Wille und Erkenntnissuche. Aber auch der Philosemitismus hat sein Ungutes. In gewisser Hinsicht ist er die Kehrseite des Antisemitismus und beruht zum Teil auf ähnlichen Klischees, die die Juden aus der gesellschaftlichen Vernetzung ausschließen.¹

Mit seiner Autobiographie "Keine Zeit für Eichendorff. Chronik einer unfreiwilligen Wanderschaft" (Königstein/Ts. 1979) und seinem kürzlich erschienenen ungewöhnlichen Reisegechichten *Die japanische Mauer* (Siegen 2002) gehört Egon Schwarz im Grunde jener Autorengruppe an, der unsere Tagung gewidmet ist.

¹ Egon Schwarz: Der "Beitrag" der Juden zur deutschen Literatur, in: Egon Schwarz: "Ich bin kein Freund allgemeiner Urteile über ganze Völker". Essays über österreichische, deutsche und jüdische Literatur. Herausgegeben von Dietmar Goltschnigg und Hartmut Steinecke (= Philologische Studien und Quellen, Heft 163), Berlin 2000, S. 55.

In der Hoffnung, mit meinen folgenden Darlegungen nicht den vorher erwähnten Klischees zu verfallen, will ich mich nunmehr dem von mir gewählten Thema zuwenden.

Innerhalb der Habsburgermonarchie war Galizien ein Kronland der sogenannten *cisleithanischen Hälfte*², zu der bis 1849 auch die Bukowina gehörte. Wenn auch in Galizien nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich 1867 Polnisch wieder als Unterrichts-, Verwaltungs- und Gerichtssprache eingeführt worden ist, und die deutsche Sprache nur in der evangelischen Kirche und in der Synagoge ihre Geltung bewahrte, gab es immer noch beachtliche Bevölkerungsgruppen, die als Garanten einer deutschsprachigen Literatur angesehen werden konnten: Offiziere und Beamte, vor allem aber die gebildeten jüdischen Bürger.

Ein beliebtes Motiv der deutschsprachigen Autoren Galiziens war ihre Heimat, wo sie ihre Jugend verbracht hatten, obwohl sie oft ihr berufliches Leben außerhalb ihrer einheimischen Provinz, in Großstädte wie Berlin, Prag oder Wien geführt hat. Dort fanden sie allerdings jene Leserschaft, die ihnen daheim fehlte.

Ursprünglich waren die galizischen Dorf- und Ghettoesgeschichten noch auf Vorbilder angewiesen, u.a. auf die Werke des aus dem Ghetto der böhmischen Kleinstadt Münchengrätz stammenden Dichters Leopold Kompert (1822-1886). Durch Autoren wie Hermann Menkes (1863-1931) aus Lemberg und Ephraim Frisch (1873-1942) aus Strzy gewann dieses Genre seinen eigenen, vor allem realistischen Charakter, indem sie sich mit der Unduldsamkeit der jüdischen Orthodoxie und mit den Vorurteilen der christlichen Umwelt gleichermaßen auseinandersetzen³.

Als Beispiel für eine Literatur als Erbe aus der Zeit des Vormärz kann das epische Gedicht *Bajazzo* (1863) des Lemberger Arztes *Moritz Rappoport* (1808-1880) angesehen werden. In seiner Trauer um das verlorene Polen zieht der Protagonist, für den nach dem Fall Zions Polen sein

² "Cisleithanien" war im Gegensatz zu "Transleithanien", worunter man Ungarn verstand, in der Umgangssprache die Bezeichnung für das Land diesseits der Leitha. Offiziell wurde die westliche Reichshälfte, nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich 1867, als «die im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder» bezeichnet.

³ Maria Kłańska (Krakau): Deutschsprachige Literatur Galiziens 1848-1918. In: Carola L. Gottsmann (Hrsg.): Unerkannt und (un)bekannt. Deutsche Literatur in Mittel- und Osteuropa (= Edition Orpheus 5. Beiträge zur deutschen und vergleichenden Literaturwissenschaft. Hrsg. von Joseph P. Strelka), Tübingen 1991, S. 156.

zweites Vaterland wurde, den Schluss: «Ein Jude und ein Pole sein / Das ist des Unglücks Doppelkranz»⁴.

In dieser Versdichtung kündigt sich bereits die realistische Thematik der folgenden galizischen Erzählprosa aus dem jüdischen Lebenskreis an, wie sie in den Werken von Leo Herzberg – Fränkl (1827-1915), Karl Emil Franzos (1848-1904) oder Nathan Samuely (1846-1920) zu finden ist, ebenso bei Leopold Ritter von Sacher-Masoch (1836-1895), der allerdings kein Jude war⁵.

Die frühen autobiographischen Werke des 1880 in Bolechów geborenen Romanciers Hermann Blumenthal handeln in Galizien: *Der Weg der Jugend* (1907), *Knabenalter* (1908) und *Jünglingsjahre* (1909), sowie sein Roman um die Entstehung des Borislauer Petroleumgebietes *Der Abtrünnige* (1920) und *Gigul* (n.T. *Das zweite Leben*, 1922) zeigen seinen Weg zu einem mystisch geprägten Zionismus.

Martin Buber (1878-1965), den der aus Tarnow stammende Anglist an der Universität Czernowitz, Leon Kellner (1859-1928), den «chassidischen Ossian»⁶ nannte, war von Geburt Wiener, verbrachte aber seine Kindheit im strenggläubigen Milieu seiner Großeltern in Lemberg. In seinen Werken *Die Geschichte des Rabbi Nachmann* (1906), *Die Legende des Baalschem* (1907), *Der große Maggid* (1922) und *Das verborgene Licht* (1924) vermittelte er als erster dem Westen Europas chassidisches Gedankengut⁷.

⁴ Moritz Rapperport: Bajazzo. Ein Gedicht, Leipzig 1863, S. 93.

⁵ Ideologisch war Leopold Ritter von Sacher-Masoch der Typus eines bürgerlichen Liberalen. Als Sohn eines in Polen zur Zeit des Vormärz verhassten Polizeidirektors in Lemberg und einer einheimischen Arzt- und Gelehrtentochter war er anderen Nationalitäten, Konfessionen und ebenso anderen sozialen Schichten gegenüber durchaus aufgeschlossen. Trotz seines realistischen Blickes apologisierte er das habsburgische Vielvölkerreich als die utopische Idee eines Universalstaates, der allen seinen Nationen Schutz und Selbstverwirklichung ermöglicht. Seine frühen Werke wurden u.a. von dem liberalen Publizisten, Erzähler und Dramatiker Ferdinand Kürnberger (1821-1879), einem der bedeutendsten Vertreter des Wiener Feuilletons des 19. Jahrhunderts, als östliche Quelle für die Erneuerung der deutschen Literatur und des österreichischen Naturalismus gewertet. Aufgrund der diffusen Darstellung sexueller Perversionen in Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* und in seinem zweibändigen Roman *Die geschiedene Frau* (beide 1870) prägte der Neurologe an der Wiener Psychiatrischen Klinik Richard Krafft-Ebing (1840-1902) im Jahre 1886 den Begriff «Masochismus».

⁶ Ossian, eine Heldengestalt aus dem südirischen Sagenkreis, nimmt nach der Verbreitung der irischen Heldensagen in Schottland dort die Rolle eines greisen Balladensängers aus der Vorzeit ein.

⁷ Der Chassidismus ist nach seinen Anhängern, den «Chasidim» (hebr. «Fromme») benannt und bezeichnet eine religiöse Bewegung, die sich um 1750 aus Palästina nach

Jüdische Dichter Galiziens brachten durch ihre Übersetzungen dem deutschen Leserpublikum auch die Werke polnischer Schriftsteller näher. Der aus dem damals fast nur deutsch besiedelten Städtchen Jaroslaw, im Osten Galiziens, stammende *Siegfried* (eig. Salomon) *Lipiner* (1856-1911) übersetzte Werke des bedeutendsten Dichters Polens, Adam Bernard Mickiewicz (1798-1855), unter anderem 1883 das große Nationalepos in 12 Gesängen *Pan Tadeusz* (1833, deutsch *Herr Taddäus oder die letzte Feinde in Litauen*).

Zu Beginn seines Wiener Lebensabschnittes war Lipiner tonangebend in einem Kreis junger Männer, die mit ihm eine glühende Verehrung für Richard Wagner (1813-1883) und Friedrich Nietzsche (1844-1900) teilten, wie Victor Adler (1852-1918)⁸, Max von Gruber (1853-1927)⁹ und Engelbert Pernerstorfer (1850-1918), die später zu Bedeutung gelangten. Mit diesen unterzeichnete Lipiner gemeinsam einen Brief an Friedrich Nietzsche zu dessen Geburtstag am 15. Oktober 1887. Von Lipiner, der 1871 nach Wien kam, erschien nach seinem ersten Universitätsjahr sein Epos *Der entfesselte Prometheus* (1876), eine symbolhafte Dichtung von eigenwilliger Sprachkraft, in der er antiken Mythos mit christlichen Leidens- und Erlösungsvorstellungen verbindet¹⁰. Heinrich Laube (1806-1884), dem er

Podolien in der westlichen Ukraine verlagerte. Mit ihrer Gefühlsbetontheit, dem Bedürfnis nach seelischer Befreiung von dem unerträglichen äußeren Druck in der Religionsausübung kam sie dem osteuropäischen Judentum sehr entgegen.

⁸ V. Adler, der 1882 gemeinsam mit E. Pernerstorfer zu den Verfassern des deutsch-nationalen Linzer Programms gehörte, das die Stärkung des deutschen Charakters der westlichen Hälfte der österreichisch-ungarischen Monarchie zum Ziel hatte, wurde zu Neujahr 1888/89 Einiger und Führer der österreichischen Sozialdemokraten. Pernerstorfer, der 1896 Mitglied dieser Partei geworden ist, wurde 1907 Vizepräsident des Abgeordnetenhauses.

⁹ M. v. Gruber war Professor der Hygiene an den Universitäten in Graz, Wien und München. Er beeinflusste wesentlich das österreichische Sanitätsgesetz und schuf eine weltweit ausgeübte Methode zur Erkennung von Infektionskrankheiten, die sogenannte "Grubersche Reaktion". – Dieser Kreis gehörte während des Universitätsstudiums dem damals aktivsten Studentenzirkel, dem "Leseverein der deutschen Studenten Wiens" an. Sie trafen sich auch in der heute fast zum Mythos gewordenen Wohnung Berggasse 19 im IX. Wiener Bezirk, wo Victor Adler von 1878 an gewohnt hat, bis er sie seinem Freund Sigmund Freud (1856-1939) 1891 überließ, der sie im Juni 1938 bei seiner Emigration nach London aufgeben musste.

¹⁰ Katalog der Ausstellung "Jugend in Wien. Literatur um 1900" des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar. Hrsg. von Ludwig Greve und Werner Volke, 11. Mai bis 31. Oktober 1974 (= Katalog Nr. 24 der Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums) 2. Auflage, Marbach am Neckar 1987, S. 72.

diese Verse widmete, war damals Direktor des Wiener Stadttheaters¹¹. Formal an Wagners Bühnenfestspiel *Der Ring des Nibelungen* (1848-1874) geschult, schildert Lipiner in Alliterationversen die Rückkehr des Titanen Prometheus, den, gemäß der Tragödie des Äschylos (525-456 v. Chr.) *Der gefesselte Prometheus* (458 v. Chr.), als Urheber der Kultur und des Geisteslebens der Menschen, Zeus an einen Felsen schmieden ließ. Durch die Begegnung mit Christus zum Dulder gewandelt, ist er bereit, für eine neue und bessere Zukunft der Menschheit sich als Sühneopfer darzubringen.

Friedrich Nietzsche gesteht nach der Lektüre von Lipiners Epos, dass er einen «wahren Weihetag» erlebt hätte: «... alles ist wunderbar, und mir ist, als ob ich meinem erhöhten und verhimmlichten Selbst darin begegnete»¹².

Richard von Kralik (1852-1934) bemerkt in seinem Erinnerungsbuch *Tage und Werke*, dass man dieses Erstlingswerk Lipiners geradezu «für ein Seitenstück zu Goethes „Faust“ gehalten habe»¹³. 1878 folgte sein zweites Epos *Renatus*, während sein drittes *Bruder Rausch* (1883) unvollendet blieb. 1880 entstand sein Drama *Der neue Don Juan*, ihm folgten die Dramen *Adam* und *Hippolytos* (beide 1911). Das Drama über die Unheil vorausagende Tochter des Priamos, *Kassandra* (1910), blieb ebenfalls ein Fragment. 1886 verfasste Lipiner sein Drama über den Zauberer Merlin, der Artus zur Seite stand, bis dieser König wurde. Der Text diente dem aus Ungarn stammenden und in Wien wirkenden Komponisten Carl Goldmark (1830-1915) als Libretto für seine gleichnamige Oper.

Lipiner verband mit Gustav Mahler (1860-1911) aus der Zeit des Kreises um Victor Adler eine enge Freundschaft. Als Mahlers Berufung zum Direktor der Hofoper wegen seines aufbrausenden Wesens in Frage stand,

¹¹ Der aus Sprottau in Niederschlesien stammende Schriftsteller und Dramatiker Heinrich Laube war im Vormärz Wortführer der literarisch-politischen Bewegung *Junges Deutschland* und 1948 Abgeordneter der Frankfurter Nationalversammlung. Nachdem er 1849-1867 Direktor des Hoftheaters war, leitete er von 1875 bis 1880, gleichsam als bürgerliches Gegenstück dazu, das von ihm gegründete Wiener Stadttheater. Als dieses 1884 völlig ausbrannte, wurde es zu dem noch heute bestehenden Etablissement Ronacher umgebaut, eine Mehrzweckbühne, die von 1945 bis 1955 Spielstätte des in den letzten Kriegstagen ausgebombten Burgtheaters war.

¹² Zit. im Katalog der Ausstellung *Jugend in Wien* (Anm. 10), 72, siehe auch über Nietzsches positive Aufnahme von Lipiners Epos *Der entfesselte Prometheus*. Friedrich Nietzsches Gesammelte Briefe. Hrsg. von Elisabeth Förster-Nietzsche/Peter Gast, II. Bd. Berlin 1902, S. 538.

¹³ Richard Kralik: *Tage und Werke. Lebenserinnerungen*, Wien 1922, S. 59.

wandte man sich an Lipiner, der inzwischen Bibliothekar des Herren- und Abgeordnetenhauses geworden war, in der Überzeugung, dass dieser den Charakter seines Freundes am besten kenne. Die Antwort lautete:

Mahler ist eine geniale, also leidenschaftliche Natur ... aber seine Leidenschaft hat mit seiner auf Oberflächlichkeit beruhenden Heftigkeit gar nichts zu tun. Möglichst viel leisten und von anderen viel geleistet wissen: das will er ...¹⁴

Lipiner, der sich 1891 evangelisch taufen ließ, arbeitete in seinen letzten Lebensjahren an einer *Christustrilogie*, mit dem Vorspiel *Adam*, dem I. Teil *Maria Magdalena*, dem II. Teil *Judas Ischariot* und dem III. Teil *Paulus* (ursprünglich *Ahasver*). Diese Trilogie stand in ihrer Anlage wohl fest, aber deren endgültige Niederschrift konnte Lipiner nicht mehr bewerkstelligen¹⁵.

Dass nach der Wiederherstellung des polnischen Staates 1918 die galizische Literatur deutscher Sprache nicht ihr Ende gefunden hat, dafür sind die Werke des in dem kleinen wohynischen Ort Schwabendorf bei Brody geborenen Joseph Roth (1894-1939) der schönste Beweis. Die «innere Landschaft» Galiziens blieb in seinem Gedächtnis bestehen, wie bei anderen deutschsprachigen Autoren dieses ehemals österreichischen Kronlandes: so bei Adolf Gelber (1856-1923) aus Podhajce, der nach Wien übersiedelte, wo er als Publizist tätig war und seine Prosawerke *An der Grenze zweier Zeiten* (1902), *Moses*, (1905), den Novellenband von einer seltenen Gedankentiefe: *Abrechnung* (1910) und die Landschaftsschilderung *Auf griechischer Erde* verfasste, und bei Hans Godwin (eigentlich Moritz Morgenstern), 1864 in Tarnopol geboren und beruflich Oberlandesgerichtsrat in Lemberg, von dem u.a. die Lyrikbände *Das deutsche Schwert* (1917) und *Blüten der blassblauen Blume* (1931) sowie die in Stanzas verfasste Satire *Hans Godwins Landaufenthalt* (1917) erschienen sind.

Unter den frühen Romanen Joseph Roths bildet *Das Spinnennetz*, das 1923 in der *Arbeiterzeitung*, dem Organ der österreichischen Sozialdemo-

¹⁴ Zit. im Katalog der Ausstellung *Jugend in Wien* (Anm. 10), S. 288; siehe auch: Quirino Principe: Il caso Lipiner e il caso Meyrink: la quadruplicata radice dell'insufficienza, in: *Ebrei e Mitteleuropa. Cultura, letteratura, società*, a cura di Quirino Principe, Brescia 1984, S. 91.

¹⁵ Walter Zettl: Literatur in Österreich von der Ersten zur Zweiten Republik. In: *Das 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Herbert Zeman (= Band 7 der Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart), Graz 1999, S. 168.

kratie als Vorabdruck in Fortsetzungen publiziert worden ist, ein überzeugendes Beispiel seines politischen Horizonts¹⁶.

Den Lesern wurde Roth, der damals in Berlin lebte, als «junger deutscher Autor» präsentiert. In der Vorankündigung hieß es:

Der Roman schildert den Sumpfboden der Reaktion, die moralische und geistige Verwilderung aus der Blüte des Hakenkreuzlertums. Obwohl die Handlung in Deutschland spielt, ist sie doch allgemein gültig, die Ereignisse und Erscheinungen wiederholen sich überall, wo die gleichen Vorbedingungen gegeben sind.¹⁷

In den Schaffensperioden von Joseph Roth kann man drei Phasen feststellen. Die erste, durch ihren heftig problematischen, anarchischen und sozialistischen Ton gekennzeichnet, scheint nach dem *Spinnennetz*, mit den Romanen *Hotel Savoy* und *Rebellion* (beide 1924) sowie mit *Rechts und Links* (1929) ihren Abschluss gefunden zu haben. Die zweite wird von den religiösen Einsichten des *Hiob* (1930) gekennzeichnet. Mit den konservativ-legitimistisch klassizistischen Zügen des Romans *Radetzky*marsch (1934) setzt die dritte Phase ein. Dieser weist mit seinen ironischen und mystischen Elementen auf die letzten Schaffensjahre Joseph Roths mit den gleichnishaften Romanen *Die Geschichte von der 1002. Nacht* (1938), *Die Legende vom heiligen Trinker* und *Leviathan* (1940), der erst postum erschienen ist, hin¹⁸.

In seinem Roman *Hotel Savoy* hat sich Roth mit der Verworrenheit und geistigen Leere der Menschen nach dem Ende des Habsburgerreiches auseinandergesetzt, noch mehr aber im Roman *Flucht ohne Ende* (1927), in dem Roth, der selbst als Offizier im Ersten Weltkrieg eingesetzt war, den traumatischen Erfahrungen der aus dem Krieg heimkehrenden Offiziere nachgeht. Der *Radetzky*marsch ist durchaus keine Verherrlichung des habsburgischen Mitteleuropa, vielmehr ein zeitgeschichtliches Epos einer ver-

¹⁶ Bernd Hüppauf: Joseph Roth: "Hiob". Der Mythos des Skeptikers. In: Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Hans-Peter Bayerdörfer, Königstein/Ts. 1985, S. 310.

¹⁷ Katalog zur Ausstellung Mit uns zieht die neue Zeit. Arbeiterkultur in Österreich 1918-1934, Wien 1981, S. 132.

¹⁸ Curt Hohoff: Der Erzähler Joseph Roth und seine Welt. In: Die Tat, Zürich 18. Mai 1957. Vgl. auch vom gleichen Autor: Geist und Ursprung: Zur modernen Literatur, München 1954, S. 112-117. Zit. bei: Claudio Magris: Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale, Torino 1971, S. 17.

lorenen Zeit, in dem diese untergegangene Welt von ihm begriffen worden ist¹⁹.

Sein Roman *Hiob* ist das von ihm gewiss am tiefsten erlittene und erlebte Buch, in dem Zeitgeschehen und biblische Legende durch die schicksalhafte religiöse Tiefe zu einer Einheit verschmelzen. «In ihm beweist er sich als wahrer Dichter. Nie verfällt er in einen vergangenen Stil, nie beschreibt er aus Lust an der Beschreibung, er malt nicht und ist nie auf der Suche nach musikalischer Harmonie. Seine Poesie besitzt ihre eigene Sprache immer realistisch, aber immer urban, maßvoll und jedes Pathos vermeidend, geleitet vom Geist des Humanismus, des Verstehens und der Ergriffenheit, scharf und präzise, reinigt er die Realität, als wollte er sie verzaubern, von allen ihren Schlacken, ohne je diese zu verbergen». Mit diesen Worten geht der bedeutende italienische Germanist Ladislao Mittner (1902-1974) auf die Besonderheit der Sprache in Roths *Hiob* ein²⁰. Von den zeitgenössischen Lesern wurde dieser Roman als das Werk eines neuen und unbekanntenen Joseph Roth erkannt²¹.

Der aus Crossen an der Oder stammende Dichter Klabund (eigentlich Alfred Henschke, 1890-1928) hat in seiner *Literaturgeschichte* wohl auf die beiden Romane *Rechts und Links* und *Hiob* hingewiesen, bezeichnete aber Joseph Roth als «Dichter und Reporter der neuen Sachlichkeit»²². Vielleicht wollte er damit zu verstehen geben, dass dieser mit seiner durch journalistische Tätigkeit geschulten Beobachtungsgabe in der Lage war, ironische Schärfe mit epischer Darstellung zu verbinden.

Der aus dem ostgalizischen Dorf Buzanow stammende Schriftsteller Soma Morgenstern (1890-1976) erzählt in seinen Erinnerungen *Joseph Roths Flucht und Ende*, dass er einmal ein Treffen zwischen Joseph Roth

¹⁹ Moritz Czaky: Joseph Roth und die mitteleuropäische Identität. In: La Mitteleuropa negli anni venti. In: Cultura e Società, a cura di Quirino Principe (= Akten des XXIII. Kongresses des Istituto per gli Incontri culturali mitteleuropei), Gorizia 1992, S. 185. Siehe auch: Claudio Magris: Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna. Torino 1963, S. 280.

²⁰ Ladislao Mittner: Storia della letteratura tedesca, III. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970). Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970), Tomo secondo (= Piccola Biblioteca Einaudi. Filologia, Linguistica. Critica letteraria, 345/2), Torino 1971, S. 1451.

²¹ Hüppauf, a.a.O., S. 316.

²² Klabund: Literaturgeschichte. Die deutsche und die fremde Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Ludwig Goldscheider, Wien 1929, S. 371.

und Robert Musil (1880-1942) im Wiener Café Museum arrangiert habe²³. Die beiden waren sich, wie sich herausstellte, vor einem Jahrzehnt in der Redaktion der Wiener Tageszeitung *Der Neue Tag* begegnet. In einem Brief Musils an den Verleger Gustav Kiepenheuer vom 24. März 1931 finden sich die geradezu begeisterten Worte:

Dass ich Roths Hiob mit Interesse lesen werde, war voraus zu sehen, ich habe Roths Begabungen von den ersten Erscheinungen an geschätzt und bin in seinem neuen Buch [...] überdies von der Bereicherung seiner Skala um warme Töne geradezu überrascht worden ...²⁴

Soma Morgenstern, der erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Schriftsteller wiederentdeckt worden ist, besuchte in Tarnopol das Gymnasium, studierte ab 1912 in Wien Jura, bis er zu Beginn des Ersten Weltkriegs zur k.u.k. Armee eingezogen und an der Ostfront eingesetzt worden ist. Nachdem er 1918 als Leutnant demobilisierte, setzte er sein Studium fort, promovierte 1922 zum Dr. jur. und schlug die journalistische Laufbahn ein. 1927 wurde er Kulturkorrespondent der *Frankfurter Zeitung*, verlor aber wegen seiner jüdischen Herkunft diese Stellung und war anschließend Mitarbeiter der Zeitschrift *Die Weltbühne* in Wien. Am Tag des «Anschlusses» Österreichs an Deutschland (13. März 1938) emigrierte er nach Paris. Nach mehrfachen Internierungen in Frankreich, gelang ihm 1941 die Flucht über Marseille, Casablanca und Lissabon in die USA, dort lebte er bis zu seinem Tod in New York. Noch Ende 1935 erschien über Vermittlung von Stefan Zweig (1881-1942) der erste Band *Der Sohn des verlorenen Sohnes* von seiner Romantrilogie *Funken im Abgrund* im Berliner Verlag Erich Reiss, der allerdings nur an Juden verkauft werden durfte. Den Anfang des zweiten Bandes (Idyll im Exil) unter dem Titel *In den Wiesen der Väter*, etwa hundert Seiten, schickte er gleichzeitig an Joseph Roth und Robert Musil. Musils Urteil darüber, in einem leider verloren gegangenen Brief war: «Wenn Sie jetzt sterben, gehören Sie schon mit diesen hundert Seiten zur Weltliteratur»²⁵.

²³ Soma Morgenstern: Joseph Roths Flucht ohne Ende. Erinnerungen, Berlin 1998, S. 77.

²⁴ Robert Musil: Briefe 1901-1942. Hsgb. von Adolf Frisé, Reinbeck bei Hamburg 1981, S. 507.

²⁵ Robert Musil: Tagebücher. Anmerkungen, Anhang, Register, Hrsg. von Adolf Frisé, Reinbeck bei Hamburg 1976, 512.

Als Erstveröffentlichungen erschienen innerhalb der Edition *Soma Morgenstern: Werke in Einzelbänden* im Klampen Verlag in Lüneburg: *Joseph Roths Flucht und Ende. Erinnerungen* (1994), *Alban Berg und seine Idole, Erinnerungen und Briefe* (1995) und *In einer anderen Zeit. Jugendjahre in Ostgalizien* (1995)²⁶. Der letztgenannte Band enthält alles, was sich im Nachlass Morgensterns von seiner geplanten Autobiographie vorfand, an der er bis zu seinem Tod am 17. April 1976 geschrieben hatte. Der Großteil war noch in der zweiten Hälfte der Fünfzigerjahre und im darauf folgenden Jahrzehnt geschrieben worden²⁷. Darin schildert er seine Kindheit und Jugend in der untergegangenen Welt im Grenzland der Habsburgermonarchie und endet mit der überstürzten Flucht seiner Landsleute aus ihrer ostgalizischen Heimat vor den anrückenden russischen Truppen. Von einer anderen Flucht im Zusammenhang mit den historischen Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts handelt der Romanbericht *Flucht in Frankreich*. In diesem Buch schildert der Autor aus der Sicht einer Ersatzperson, des ukrainischen Schriftstellers Petrykowsky, mit der ihm eigenen Lebendigkeit und der bis ins Detail gehenden Schärfe den Alltag in den Internierungslagern mit seinen Ängsten, Qualen, dem Misstrauen und dem nicht enden wollenden Warten auf Rettung. Als die Flucht endlich gelingt, irrt Petrykowsky wochenlang in höchster Lebensgefahr durch das von den Deutschen besetzte Frankreich, bis er endlich mit einem französischen Schiff von Marseille aus in Oran eintrifft, von wo er mit der Bahn – wie Morgenstern selbst – Casablanca erreicht. In diesem Bericht hat Morgenstern allen, die einmal auf Rettung angewiesen sein werden, einen von ihm durchlebten Leitspruch hinterlassen «[...] Je phantastischer ein Plan ist, desto näherliegender sein Gelingen [...]»²⁸.

In der Bukowina ist bereits vor ihrer Erhebung zum Kronland der Beginn einer eigenen österreichischen Literatur festzustellen, als ihr Gebiet

²⁶ Die Romantrilogie *Funken im Abgrund* kam erstmals vollständig mit Band 2: *Idyll im Exil* und Band 3: *Das Vermächtnis des verlorenen Sobnes* auf englisch 1946-1950 (Philadelphia: Publication Lic.) heraus. 1963 erschien auf Deutsch *Der Sobn des verlorenen Sobnes* bei Kiepenheuer und Witsch, Köln. "Die Blutsäule. Zeichen und Wunder am Sereth" erschien 1955 zunächst ebenfalls in amerikanischer Übersetzung und erst 1964 in Wien in deutscher Originalsprache.

²⁷ Nachwort des Herausgebers. In: *Soma Morgenstern: In einer anderen Zeit. Jugendjahre in Ostgalizien*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Ingolf Schulte, Berlin 1999, S. 413.

²⁸ *Soma Morgenstern: Flucht in Frankreich. Ein Romanbericht*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Ingolf Schulte, Berlin 2000, S. 171.

1775 bei der dritten polnischen Teilung zur Habsburgermonarchie kam²⁹. Zum Unterschied von Galizien gab es in der Bukowina ein relatives Gleichgewicht unter der Bevölkerung³⁰. Auch konnte sich das Deutsche als trans- bzw. supranationale Amts-, Verkehrs-, Bildungs- und Literatursprache deutlich durchsetzen³¹, woran die assimilierten Juden, die sich zur deutschen Sprache und Kultur bekannten, wesentlich Anteil hatten³².

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewann die Bukowiner Literatur an Kontinuität. Damals entstanden eine Anzahl von Zeitschriften: das Amtsblatt *Bukowina*, in dem versucht wurde, die Gesamtheit der Bukowiner Schriftsteller darzustellen, die *Familienblätter*, ebenfalls ein Organ der bukowinischen Dichter, und die kurzlebige Wochenschrift *Sonntagsblatt*. Unter den Autoren dieser Publikationen finden wir immer wieder den Czernowitzer Lyriker und Dramatiker Motitz Amster (1831-1903).

Amster, der sich auch des Pseudonyms *Moritz von Buchenland* bediente, war außerdem Mitarbeiter an Adolf Bäuerles (eigentlich Johann Andreas, 1786-1859) *Wiener Theaterzeitung*. Er war auch einer der ersten Bukowiner Dramatiker, von denen ein Schauspiel in Czernowitz aufgeführt worden ist. Er scheint auch unter den Mitarbeitern der *Buchenblätter* auf, die Karl Emil Franzos 1869 wieder zu neuem Leben zu erwecken versuchte, die fünf Jahre zuvor das erste Mal für kurze Zeit erschienen sind. Er verfolgte damit die Absicht, ein literarisches Jahrbuch zu schaffen³³.

Das dichterische Werk von Karl Emil Franzos könnte wegen seines Geburtsortes Czortków bei Tarnopol, wo sein Vater als Kreisarzt tätig war, und durch seine Gymnasialzeit in Czernowitz sowohl der galizien- als auch der bukowiner-deutschen Literatur zugeordnet werden. Er fühlte

²⁹ Joseph P. Strelka: Die österreichische Literatur in der Bukowina von 1849 bis zur Gegenwart. In: Die Bukowina. Vergangenheit und Gegenwart. Eine Veröffentlichung des österreichischen Ost- und Südosteuropa-Instituts. Hrsg. von Ilona Slawinski und Joseph P. Strelka, Bern 1995, S. 217.

³⁰ Entsprechend einer Statistik aus dem Jahre 1910 bildeten in Galizien die Polen (58%) vor den Ruthenen – die damalige offizielle Bezeichnung für die Ukrainer – (40%) und die Juden (12%) die Mehrheit der Bevölkerung. In der Bukowina stellten die Ruthenen (38%) die größte Gruppe, gefolgt von den Rumänen (34%), den Juden (13%) und den Deutschen (8%). Dazu kamen noch andere Volksgruppen.

³¹ Dietmar Goltschnigg: Forschungsprobleme der bukowinadeutschen Literatur. In: Carola L. Gottzmann (Hrsg.): Unerkannt und (un)bekannt, a.a.O., S. 207.

³² Bei der Volkszählung 1900 bekannten sich von 723.502 Einwohnern 93.015 Personen zur jüdischen Religionsgemeinschaft und 91.907 zur deutschen Umgangssprache.

³³ Strelka, a.a.O., S. 218 ff.

sich als «Deutscher mosaischer Konfession» und musste sich nicht erst den Zugang zur deutschen Kultur erschließen³⁴. Dazu gibt auch eine Notiz aus seinem Tagebuch Aufschluss:

Hier, [gemeint ist die Bukowina] hatte die deutsche Sprache mit keiner anderen, wenn auch nicht ebenbürtigen, so doch mächtigen Literatursprache zu ringen, wie in Galizien oder Ungarn, hier knüpfte sich an ihre Verbreitung – und dieses Moment ist namentlich hervorzuheben – keine unselige Bedeutung, dies deutsche Wort war hier Mahnung zur Bildung und Eintracht, nicht der Schlachtruf zur Unterdrückung einer schwächeren Nation.³⁵

Durch sein *Deutsches Dichterbuch aus Österreich* (1883) und die seit 1886 in Österreich von ihm herausgegebene Zeitschrift *Deutsche Dichtung* gewann er unmittelbaren Kontakt mit vielen Schriftstellern seiner Zeit.

In der Novelle *Die Juden von Barnow* – unter dem Namen Barnow verbirgt sich der seines Geburtsortes – schildert er die kleine Welt, in der die Menschen als Vertreter ihres Volkes und ihrer Religion nebeneinander leben: Polen, Ruthenen, Deutsche und Juden, mit ihrem Ghetto, Dominikanerkloster und den Häusern der wohlhabenden Bürger.

In seinen Reisebeschreibungen *Aus Halb-Asien. Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrussland und Rumänien* (1876) und *Vom Don zur Donau. Neue Culturbilder aus «Halb-Asien»* (1878) zeigte er, wie Herkunft und Landschaft, Brauchtum und politische Umwelt die Menschen prägen. Damit tritt sein Bemühen um einen, den östlichen Gegebenheiten entsprechenden Patriotismus in Erscheinung³⁶.

Einen Höhepunkt im Werk von Karl Emil Franzos stellt der Roman *Ein Kampf ums Recht* (1882) dar. Er schildert die Geschichte eines Dorfrichters von Zulawce bei Kolomea in der Bukowina, der gegen die Obrigkeit für das Recht seiner Gemeinde kämpft, sowie dessen tragisches Ende.

In seinem posthum, erst 1905, erschienenen Roman *Der Pojaż* (1893) zeigt er, wie bereits in anderen seiner Darlegungen, den schwierigen Weg auf, der zurückgelegt werden muss, um ein menschenwürdiges Dasein zu erringen, um die engen Schranken der Ungleichheit, des Aberglaubens

³⁴ Klanska, a.a.O., S. 150.

³⁵ Goltschnigg, a.a.O., S. 209.

³⁶ Claudio Magris: *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino 1963, S. 178 f.

und der Voreingenommenheit zu überwinden, die Antisemiten und auch Orthodoxen, Verfolgern und Verfolgten gleichermaßen eigen sind³⁷.

Als 1905 das neue Stadttheater in Czernowitz eröffnet wurde, verfasste der aus Zalucze stammende Czernowitzer Magistratsbeamte und spätere Universitätssekretär Anton Norst (urspr. Oswald Isidor Nussbaum, geb. 1859, gest. nach 1935) das Festspiel *Der Musen Einzug*. Ebenso gaben ihm Anlässe, wie der fünfundzwanzigjährige Bestand der Universität oder Jubiläen der Akademischen Lesehalle und des Turnvereins Gelegenheit zu entsprechenden Dichtungen³⁸.

Während das alte Stadttheater weiter die Bühne heimischer Autoren geblieben ist, wurden im neuen Stadttheater die großen klassischen Dramen aufgeführt.

Nach dem Einmarsch der rumänischen Truppen am 11. November 1918, widerfuhr den deutschsprachigen Bevölkerung in der Bukowina erhebliche Beschränkungen. Dennoch blieb die deutsche Kultur am Leben. 1932 erschien sogar wieder das Jahrbuch *Buchenblätter*.

Leitfigur der deutschsprachigen Dichtung in der Bukowina war ab 1918 der Czernowitzer Alfred Margul-Sperber (1898-1967). Er sammelte zunächst in Czernowitz selbst und dann in Bukarest einen Dichterkreis um sich, der allerdings nicht mit einem ausreichenden Leserkreis rechnen konnte. Einerseits waren die einheimischen Verlage und Periodika kaum für Publikationen zu haben, andererseits breitete sich die Präpotenz der Antisemiten immer mehr aus, die sogar so weit ging, dass sie den Juden das Recht absprechen wollte, in deutscher Sprache zu schreiben.

Nur zwei Bände sind noch in Czernowitz erschienen; einer davon stammte von Moses Rosenkranz, Jahrgang 1904, und trug den Titel *Leben in Versen* (1930). Viktor Wittner (1806-1949), ein Vertreter der «radikalen Sachlichkeit», konnte sein Großstadtgedicht *Der Sprung auf die Straße* (1924) und den Lyrikband *Der Mann zwischen Fenster und Spiegel* (1929) in deutschen Verlagen herausbringen³⁹.

Um sich zumindest an den Kreis ihrer persönlichen Interessenten wenden zu können, blieb den Autoren als einzige Möglichkeit die des Selbstverlages. Der erste Band, der auf diese Art zustande kam *Gleichnisse*

³⁷ Magris: Lontano da dove, a.a.O., S 20 f.

³⁸ Norst war bis 1922 im Statistischen Zentralamt in Wien tätig und trat als Hofrat in den Ruhestand.

³⁹ Desider Stern: Werke von Autoren jüdischer Herkunft in deutscher Sprache. Eine Bio-Bibliographie, 3. Auflage, Wien 1970, S. 376.

der *Landschaft* (1934) stammte von Margul-Sperber, ihm folgte Moses Rosenkranz. Für die nächsten Bände *Die Tafeln* (1936), ebenfalls von Rosenkranz, und die erste Lyriksammlung von Rose Ausländer (geb. Scherzer, 1907-1988) *Der Regenbogen* (1939), hatte man sich des Decknamens eines nicht-existierenden Verlages «Literaria» bedient⁴⁰.

In einer Serie von Artikeln, die vom 25. Juli bis zum 5. August 1928 unter dem Titel *Der unsichtbare Chor. Entwurf eines Grundrisses des deutschen Schrifttums in der Bukowina* im *Czernowitzer Morgenblatt* erscheint, gab Margul-Sperber einen Überblick aus der damaligen Sicht und bot als verantwortlicher Feuilletonredakteur seinen Kollegen eine Möglichkeit zur Veröffentlichung ihrer Arbeiten. Bereits im Juni des gleichen Jahres hatte Karl Kraus (1874-1936) in seiner *Fackel* unter dem Titel *Aus Redaktion und Irrenhaus* auf Margul-Sperbers journalistische Aktivitäten auf seine Weise Bezug genommen⁴¹.

In der Zeitschrift *Klingsor*, für die seit ihrem Erscheinen in Kronstadt, dem Zentrum des Burzenlandes, im Jahr 1924 der Siebenbürger Schriftsteller Heinrich Zillich (1898-1938) bis 1936 verantwortlich zeichnete, kamen ebenfalls Bukowiner Autoren wie Rose Ausländer, Margul-Sperber und Rosenkranz, um die bekanntesten zu nennen, zu Wort, obwohl sich diese Zeitschrift im Untertitel als «Siebenbürger Zeitschrift» deklarierte. Als um die Mitte der Dreißigerjahre in diesen Bereichen der Antisemitismus an Boden gewann, blieb den jüdisch-deutschen Dichtern aus der Bukowina auch diese Möglichkeit verschlossen.

Rose Ausländer, die zwar 1921, ebenso wie Margul-Sperber, in die USA emigrierte, von wo sie 1931 aus privaten Gründen zurückkehrte – während Margul-Sperber bereits 1924 in Czernowitz war, um seine Stelle als Redakteur zu übernehmen – erklärte über die Einstellung ihrer Czernowitzer Kollegen in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen: «Wir blieben Österreicher, unsere Heimat war Wien, nicht Bukarest»⁴².

Der Czernowitzer Schriftsteller Gregor von Rezzori (eigentlich Gregor Rezzori d'Arezzo, 1914-1998) der nach dem Zweiten Weltkrieg ab 1960 in

⁴⁰ Strelka, Österreichische Literatur in der Bukowina, ebda.

⁴¹ Sigurd Paul Scheichl: Eine Czernowitzer Literaturaffäre in der *Fackel*. «Aus Redaktion und Irrenhaus». In: Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft: Hrsg. von Dietmar Goltschnigg/Anton Schwab unter Mitwirkung von Gerhard Fuchs, Tübingen 1990, S. 101-128.

⁴² Rose Ausländer: Czernowitz. Heine und die Folgen. In: Rose Ausländer: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hrsg. Von Helmut Braun. Bd. 3: Gedichte und Prosa 1966-1975, Frankfurt am Main 1984, S. 232 f.

der Toskana lebte, leitete von der untergegangenen Bukowina seine Utopie einer «Anthropolis» ab, als Gleichnis für den multinationalen Universalismus in der Habsburgermonarchie. Wenn er in seinem Roman *Der Tod meines Bruders Abel* (1976) der zentralen Figur das Bekenntnis in den Mund legt: «Ich bin ein Findelkind dieses Mythos», können wir diese Worte als eine Selbstcharakteristik verstehen⁴³.

Nach dem Zweiten Weltkrieg begann eine Spätblüte der österreichischen Literatur aus der Bukowina, wenn auch ihre Autoren in der ganzen Welt verstreut waren.

Als der Wiener Lyriker Ernst Schönwiese (1905-1991) im Jahr 1945 aus seinem ungarischen Exil heimkehrte, setzte er seine Arbeit an der Zeitschrift *das silberboot*, die er einstellen musste, in der Absicht fort, einen geistigen Anschluss an jene Dichtung zu finden, «die durch den Krieg aus dem Blickfeld geschwunden war»⁴⁴. In einem der ersten Nachkriegshefte war ein Beitrag von Alfred Margul-Sperber, den Schönwiese noch vor dem Krieg erhalten hatte. Das war ein Anlass, dass die beiden wieder in brieflichen Kontakt kamen und Margul-Sperber nutzte die Gelegenheit, neben eigenen Arbeiten Gedichte seiner Freunde zu senden. Dazu schrieb er: «Sie werden nun bald mit Entsetzen darauf kommen, dass es so etwas wie eine Bukowiner Dichterschule gibt, deren Opitz zu sein ich mich wohl oder übel bequemen muss. » Hinsichtlich der Gedichte von Paul Celan (eigentlich P. Antschel, 1920-1970) gab Schönwiese den Rat: «Ich könnte mir denken, dass der “Plan”, herausgegeben von Otto Basil, Erwin-Müller-Verlag, Wien I, Opernring 19, sich für Celan begeistern und gern einsetzen würde»⁴⁵.

Als im Dezember 1947 der Flüchtling Celan nach kräftezehrenden Fußmärschen aus Bukarest quer durch Ungarn über Budapest endlich Wien erreichte, führte ihn einer seiner ersten Wege zu Otto Basil. Bereits im Februar 1948 erschien im *Plan* eine umfangreiche Auswahl seiner Gedichte unter dem Gesamt-Titel *Der Sand aus den Urnen*. Bald wurde auch die Herausgabe eines eigenen Bandes von Celans Gedichten mit dem Titel der im *Plan* publizierten Gedichte geplant, außerdem eine von Celan ver-

⁴³ Gregor von Rezzori: *Der Tod meines Bruders Abel*. Roman, München 1976, S. 281.

⁴⁴ Ursula Weyrer: *Das Silberboot*. Eine österreichische Literaturzeitschrift 1935, 36, 1946-52, Innsbruck 1984, S. 232 f.

⁴⁵ Peter Goßens: «Herr Basil ist sehr nett zu mir» (Paul Celan an Alfred Margul-Sperber, Wien 21.12.1947) Ernst Schönwiese, Otto Basil und der Plan. In: «Displaced» Paul Celan in Wien 1947-1948. Hrsg. von Peter Goßens und Marcus G. Parka im Auftrag des Jüdischen Museums Wien, Frankfurt/M. 2001, S. 56.

fasste Schrift über den seit 1935 in Wien lebenden surrealistischen Maler Edgar Jené (1904-1984) aus Saarbrücken, der damals auf die Wiener Kunstszene großen Einfluss ausübte⁴⁶. Zunächst erschien im Wiener Agathon Verlag die Publikation über Edgar Jené: *Der Traum vom Traume* mit 30 Abbildungen (davon 8 Originallithographien) und einer Vorbemerkung von Otto Basil. In dieser wies er darauf hin, dass in den Museen Deutschlands, zur Zeit des Nationalsozialismus, die vordem von Jené erworbenen Bilder in die Depots wanderten oder in der Ausstellung *Entartete Kunst* zur Schau gestellt worden sind⁴⁷. Der von Paul Celan verfasste Hauptteil ist dessen erste eigenständige Buchpublikation und sein frühestes poetologisches Zeugnis. Dieser wichtigen Auseinandersetzung mit dem damaligen Wiener Surrealismus und der Zugang zu Jenés Kunst kam sehr entgegen, dass Celan noch in Bukarest, zwei Jahre zuvor, im Kreis surrealistischer Autoren und Künstler verbracht hatte⁴⁸. Er wurde gleichsam zum Vermittler zwischen surrealistischer Bild- und Sprachkunst und sein Text begann in der Art einer Parabel:

Ich soll ein paar Worte sagen, die ich in der Tiefsee gehört habe, wo so viel geschwiegen wird und so viel geschieht. Ich schlug eine Breche in die Wände und Einwände der Wirklichkeit und stand vor dem Meeresspiegel. Ich hatte eine Weile zu warten, bis er zersprang und ich den großen Kristall der Innenwelt betreten durfte. Mit dem großen unteren Stern der ungetrösteten Entdecker über mir, folgte ich Edgar Jené unter seine Bilder.⁴⁹

Das Erscheinen des in Aussicht gestellten Lyrikbandes verzögerte sich durch eine Reihe ungünstiger Umstände. Der dafür zuständige Verleger Erwin Müller war in finanzielle Schwierigkeiten geraten und verwendete den von Freunden Celans als Subskription zur Verfügung gestellten Betrag zur Deckung von Verlagsschulden, außerdem hielt er die versprochene ratenweise Rückzahlung nicht ein. Als er nach Paris aufbrach, war damit eine seiner größten Erwartungen, die ihn nach Wien führte, zunichte.

⁴⁶ Gerhard Habarta: Ernst Fuchs. Das Einhorn zwischen den Brüsten der Sphinx. Eine Biographie Graz-Wien-Köln 2001, S. 84 f.

⁴⁷ Otto Basil: Vorbemerkung. In: Edgar Jené. *Der Traum vom Traume*, mit 30 Abbildungen und einer Vorbemerkung von Otto Basil, Wien 1948, S. 3.

⁴⁸ Christine Ivanovic: «des menschen farbe ist die freiheit». Paul Celans Umweg über den Wiener Surrealismus. In: «Displaced», a.a.O., S. 62-70.

⁴⁹ Paul Celan: Edgar Jené und der Traum vom Traume. In: Edgar Jené, a.a.O., S. 7.

Bereits in Paris erreichte ihn Ende September 1948 das erste Exemplar seines Buches *Der Sand aus den Urnen*, das nun in dem kleinen Wiener Verlag A. Sestl gedruckt worden war: «Wie groß war mein Entsetzen, als ich es bekam!» schrieb er an einen Freund, «[...] das Buch erschien voller Druckfehler mit dem geschmacklosesten Einband, den ich je gesehen, und obendrein mit zwei Illustrationen eines Freundes, der Maler ist [gemeint ist Edgar Jené], und der es nicht unterlassen konnte, mein Buch mit zwei Beweisen äußerster Geschmacklosigkeit zu versehen.»⁵⁰ Daraufhin ließ Celan die Auflage vernichten. Etwa 100 Exemplare sind allerdings seiner telegraphischen Weisung entgangen.

Noch in Wien hatte Celan Ingeborg Bachmann (1926-1973) kennengelernt, die nach dem Abschluss ihres Philosophiestudiums im Oktober 1950 zu ihm nach Paris kam, um ihrem Vorhaben entsprechend gemeinsam zu leben, aber nach wenigen Wochen brach sie diesen Versuch ab. Doch der Kontakt zwischen den beiden blieb bis zu Celans Freitod bestehen. Während ihres letzten Romaufenthaltes war sie bemüht, Gedichte von ihm, ins Italienische zu übertragen, herauszubringen und hatte dafür Moshe Kahn und Marcella Bagnasco gewonnen⁵¹. In der Geschichte *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran*, die Bachmann in ihrem Roman *Malina* (1971) zwischen dem geschilderten Vorhaben, ein altes Schreibpult zu erwerben, und seinem Nichtzustandekommen, eingeschoben hat, zitiert sie sogar einen Großteil der ihr von Celan gewidmeten Gedichte⁵².

Mit dem Weggang aus Wien war auch Celans surrealistische Epoche an ihr Ende gelangt, wie aus den Gedichten seines zweiten Lyrikbandes *Mohn und Gedächtnis* zu erkennen ist, der im Dezember 1952 in der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart erschien, und eine beachtliche Anzahl von Gedichten aus dem eingestampften Wiener Band enthält.

Nicht nur der Buchtitel erinnert an den zweiten Zyklus dieser ersten Ausgabe, auch unter dem ersten Zyklus, mit dem uns vertrauten Titel *Sand aus den Urnen*, finden sich nicht weniger als vierundzwanzig Gedichte aus

⁵⁰ Joachim Seng: «Und ist die Poesie mein Schicksal ...» Paul Celans Gedichtband *Der Sand aus den Urnen*. In: «Displaced», a.a.O., S. 99 f.

⁵¹ Die von Ingeborg Bachmann vorgesehene Publikation von Gedichten Celans erschien erst 1976 bei Mondadori in Mailand: Paul Celan. Poesie, a cura di Moshe Kahn e Marcella Bagnasco. Ebenfalls bei Mondadori erschien: Paul Celan. Luce coatta, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Milano 1983.

⁵² Jürgen Lütz: «Was bitter war und dich wach hielt». Ingeborg Bachmann, Hans Weigel und Paul Celan. In: «Displaced», a.a.O., S. 118. Siehe auch: Ingeborg Bachmann: *Malina*. Roman. Frankfurt am Main 1971, S. 62-69.

dem Zyklus *Mohn und Gedächtnis* im Wiener Lyrikband. Damit scheint einerseits bewiesen, dass Celan schon in Wien auf Distanz zum Surrealismus gegangen ist und andererseits, dass in seinem neuen Pariser Milieu, die Erinnerung an Wien nicht völlig ausgelöscht war.

Celan, der mit einem ironischen Unterton von der «postkakanischen Existenz» seiner Landsleute sprach, die wie Moses Rosenkranz in seinem Jahrhundertbuch *Untergang* dem «Mythos Wien» huldigten⁵³, und ist von Celans Einstellung gar nicht weit davon entfernt. Denken wir nur an seine orakelhafte Aussage 1958 in seiner Rede bei der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen «Das Erreichbare, fern genug, das zu Erreichende hieß Wien. Erreichbar, nahe und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache»⁵⁴.

Weit aufgeschlossener bekennt Rose Ausländer ihre Verbundenheit in den Zeilen:

Mein Vaterland ist tot
 sie haben es begraben
 im Feuer.
 Ich lebe
 In meinem Mutterland
 Wort.⁵⁵

Mit dem Blick auf Wien, versteht die Dichterin unter «Mutterland Wort» das sogenannte «Buko-Wiener-Deutsch», das in ihrer Geburtsstadt Czernowitz, wo seit 1918 Rumänisch als Landessprache galt, sich bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs als Kultursprache bewahrt hat.

Alfred Gong (1920-1981), der ebenfalls zu Margul-Sperbers Dichterkreis gehörte⁵⁶, bezeichnete Czernowitz nach dem Zweiten Weltkrieg als «Vineta unserer Zeit», im Hinblick auf den sagenhaften Ort auf der Ostsee-Insel Wollin, der vom Meer verschlungen worden sein soll. Nach seinen Studien in Romanistik und vergleichender Literaturwissenschaft war er zunächst Filmjournalist und lebte während des Krieges im Untergrund. 1946 bis 1961 war er Dramaturg in Wien bis er 1962 nach den USA aus-

⁵³ Moses Rosenkranz: *Im Untergang*. Ein Jahrhundertbuch, München 1956, S. 22 f.

⁵⁴ Paul Celan: *Gesammelte Werke* in fünf Bänden. Hrsg. von Beda Allemann [u.a.], Frankfurt am Main 1983, Bd. 3, S. 185.

⁵⁵ Rose Ausländer: *Mutterland*. In: *Rose Ausländer: Gesammelte Werke*, a.a.O., Bd. 5: *Gedichte 1977-1979*, S. 98.

⁵⁶ Goltschnigg, *Forschungsprobleme*, a.a.O., S. 206.

reiste⁵⁷. Alfred Gong ist der Dritte des glanzvollen Dreigestirns österreichischer Spät-Exil-Dichter aus Czernowitz. In der neuen Welt begann er als Fabrikarbeiter, war dann Bibliothekar bis er als kommerzieller Übersetzer im Wall-Street-Viertel sein Auskommen fand. Sein Eindruck von New York erscheint in den folgenden Worten zusammengefasst:

Ein barbarisiertes Rom oder die verwirklichte Zikkurat von Babel,
ein gnadenbefristetes Vineta oder das Vorbild irdischer Zukunft?
Endlich war mir das bislang undurchdringliche transparent: New
York ist alles in einem – zu gleicher Zeit.⁵⁸

Gongs frühe Gedichte erschienen 1950 in der ersten Folge der vom Lyrikreferenten im Rundfunkstudio Wien, Rudolf Felmayer (1897-1970) herausgegebenen Lyrikanthologie *Tür an Tür*.

In New York machte Gong Rose Ausländer, die sich 1946 zum zweiten Mal in die USA abgesetzt hatte, auf die ebenfalls in Felmayers herausgegebene Lyrikreihe *Neue Dichtung aus Österreich* aufmerksam, wo 1960 sein Lyrikband *Manifest Alpha* publiziert wurde. 1965 ist dann in dieser Serie Ausländers erstes Buch nach dem Krieg mit ihren Gedichten, *Blinder Sommer* erschienen.

So seltsam es auch scheinen mag, dass eine Autorin aus der Bukowina, die im amerikanischen Exil lebte, ihre Gedichte in einer Publikationsreihe herausbrachte, die sich als Dichtung aus Österreich deklariert, so ist bei Rose Ausländer diese Zuordnung durchaus sinnvoll: in ihrem Gedicht "Mutterland" hatte sie sich zu jenem versunkenen Österreich bekannt, das für sie in der Sprache ihrer Lyrik fortbesteht.

Josef Burg ist der letzte Schriftsteller aus der Zeit von Rose Ausländer, Alfred Gong und Paul Celan, der heute wieder in Czernowitz lebt. Er wurde am 30. Mai 1912 im Ghetto des Städtchens Wischnitz in den Vorkarpaten geboren und kam mit 12 Jahren in die 86 km entfernte Hauptstadt der Bukowina, nach Czernowitz, wo er das Lehrerseminar des Jüdischen Schulvereins besuchte. Von 1935 bis 1938 studierte er an der Wiener Universität Germanistik. Damals schrieb er auch für eine Reihe deutscher und österreichischer Zeitschriften, u.a. für die *Judea*.

Burg, der 1939 seinen ersten Erzählband *Auf Czeremosz* auf Jiddisch publizierte, bekennt noch heute: «[...]», obwohl ich im Cheder⁵⁹ auch He-

⁵⁷ Stern, a.a.O., S. 165.

⁵⁸ Strelka: Die österreichische Exilliteratur seit 1938. In: Zeman, a.a.O., S. 341.

⁵⁹ Cheder ist die Bezeichnung für die ostjüdische Elementarschule.

bräisch gelernt habe. Deutsch hat mich durch mein ganzes Leben begleitet, von meiner Kindheit an. Die deutsche Kultur ist mir sehr nahe – ich bin ja mit ihr aufgewachsen. Manchmal scheint es mir, dass ich auf Deutsch denke»⁶⁰.

Nach seiner Flucht vor dem deutsch-rumänischen Einmarsch 1941 in die Sowjetunion – das ursprüngliche Vorhaben, über die Schweiz nach England zu emigrieren, ist ihm misslungen – kehrte er 1959 wieder nach Czernowitz zurück, wo er als Lehrer tätig war und für jiddische Zeitschriften in der Sowjetunion, in den USA und in Israel Artikel verfasste. Erst 1980 konnte er in Moskau sein Buch *Das Leben geht weiter* herausbringen. Es folgten 1988 *Ein Gesang über allen Gesängen* und 1999 die Sammlung traurig-fröhlicher Geschichten in deutscher und in jiddischer Sprache *Ein verspätetes Echo – A farschpetikter Echo* im P. Kirchheim Verlag in München.

1990 unternahm er seine erste Lesetournee durch Österreich auf Einladung des damaligen Bundesministers für Wissenschaft und Forschung und nachmaligen Vizekanzlers Dr. Erhard Busek. Im Jahr 2000 nahm er am Theodor Herzl-Symposion in Wien teil und hielt an den Universitäten Graz und Klagenfurt Vorträge über die Jiddische Literatur. Im gleichen Jahr erschien das Bändchen *Irrfahrten. Ein ostjüdisches Leben*, in dem Josef Burg sein Überleben schildert und seiner Hoffnung auf eine Wiederauf-erstehung des Ostjudentums Ausdruck verleiht.

⁶⁰ Josef Burg / Michael Martens: *Irrfahrten. Ein ostjüdisches Leben*, Winsen/Luhe und Weimar 2000, S. 37.

Fausto Cercignani
(Milano)

Il fine secolo viennese
Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann e Karl Kraus

Parlare di personaggi quali Arthur Schnitzler (1862-1931), Richard Beer-Hofmann (1866-1945) e Karl Kraus (1874-1936) con lo scopo di illustrare il contributo ebraico alla letteratura del cosiddetto *fin de siècle* viennese potrebbe sembrare a prima vista molto semplice, dal momento che il periodo di cui parliamo viene spesso descritto con abbondanza di semplificazioni e generalizzazioni che tendono ad appiattire e a uniformare, piuttosto che a far emergere l'individualità dei singoli.

Ma il contesto storico-culturale del tardo Ottocento e degli inizi del Novecento è tutt'altro che piatto e uniforme. Tanto per cominciare, è piuttosto ampio: perché il "fine secolo" della mitteleuropa (e non solo di quella) copre – grosso modo – gli ultimi quindici anni dell'Ottocento e i primi quindici del Novecento. In secondo luogo, è variegato: perché lo caratterizza il coesistere e il sovrapporsi di movimenti e tendenze quali Naturalismo, Impressionismo, Simbolismo, Neoromanticismo, Espressionismo e via di seguito. Ed è, infine, vivace e irrequieto: perché la Vienna che qualcuno vorrebbe solo "decorativa" ed "esteriore", tutta stile e ornamento, stava già per offrire al mondo l'architettura moderna, la nuova psicoanalisi, l'empirio-criticismo, la musica dodecafonica, la satira apocalittica e il connubio tra arte e decorazione. Dall'intreccio dei percorsi speculativi, musicali, architettonici, pittorici, poetici e saggistici di questo mondo viennese, intriso di passato ma proiettato verso il futuro, spiccano – ricordiamolo – figure quali Sigmund Freud, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Adolf Loos, Ernst Mach, Robert Musil, Arnold Schönberg, Otto Wagner e altri ancora, non pochi dei quali di origine ebraica.

Stefan Zweig ha fatto rivivere nostalgicamente quel periodo come mitico "mondo di ieri" (*Die Welt von gestern*, 1942), come «epoca d'oro della

sicurezza» in cui ognuno si sentiva protetto da regole e convenzioni che sembravano allontanare ogni dubbio e risolvere ogni problema. Hermann Broch, da parte sua, ha rievocato quegli stessi anni collocandoli nell'«allegra apocalisse» di una civiltà immersa in un assoluto vuoto di valori (*Hofmannsthal und seine Zeit*, 1949). E c'è sempre chi insiste nel vedere in tutta la produzione letteraria di quei trent'anni l'espressione ironica e amabile della frivola atmosfera della *belle époque*, oppure la lucida ma tenera rappresentazione degli aspetti più esemplari di un mondo aristocratico e borghese in decadenza, quasi che ogni pagina tramandata da quel periodo, andasse letta, riletta e meditata soltanto come riflesso, e al tempo stesso come superamento, della crisi e della frantumazione della civiltà austro-ungarica.

Ma se proprio dobbiamo generalizzare, diciamo almeno che l'epoca di cui parliamo era in verità anche un inquieto ed eclettico “mondo del domani”: un mondo impegnato nell'appassionata esplorazione di vari settori d'indagine e nell'estenuante tentativo di ordinare e organizzare la realtà circostante nell'ambito del sapere, di un sapere che – cercando di rinnovarsi o addirittura di rifondarsi – tendeva a contrapporsi alla tradizione dei padri. Quello che Zweig chiama «il mondo di ieri» non era soltanto un incessante scorrere di sensazioni sostenute da fugaci attimi di percezione “nervosa”; era anche insistente consapevolezza della necessità di trovare forme e strutture in cui organizzare l'io e le cose, le finzioni della mente e la stessa fugacità delle sensazioni. E in questa ricerca, bisogna dire subito, ciascuno andò per la sua strada.

Prima di procedere è tuttavia opportuno ricordare anche un'altra generalizzazione che riguarda il nostro periodo. Prendendo lo spunto soprattutto dall'opera filosofica di Fritz Mauthner qualcuno ha voluto sostenere che il fine secolo (e in particolare quello austro-ungarico) è caratterizzato dalla “sceptsi linguistica”, vale a dire dalla convinzione (o dal timore) che il linguaggio umano sia inadatto a rappresentare adeguatamente una qualsiasi realtà, non importa se fisica o psichica. Nato in Boemia da una famiglia di ebrei integrati, Fritz Mauthner (1849-1923) abbandonò gli studi universitari iniziati a Praga per dedicarsi alla libera professione di giornalista, critico e scrittore. Il trasferimento in Germania nel 1876 (Berlino, Friburgo e infine Meersburg, dove morì) segna il suo volontario e precoce allontanamento, pressoché definitivo, dal mondo austro-ungarico. E segna, al tempo stesso, l'inizio della sua produzione letteraria, oggi poco nota e certamente messa in ombra dall'opera filosofica, e in particolare dai famosi *Contributi a una critica del linguaggio*, apparsi tra il 1901 e 1902.

In un contesto letterario Mauthner deve essere ricordato per due motivi: per il suo romanzo intitolato *Il nuovo ebreo errante* (*Der neue Ahasver*, 1882) e per l'influsso che esercitò sulla letteratura del fine secolo viennese. Il romanzo, per molti versi autobiografico, presenta la storia di un ebreo di Praga che si trasferisce a Berlino, dove impara a conoscere i meccanismi dell'emergente antisemitismo nel contesto di una metropoli mutevole e vivace. Al di là della trama e degli espedienti narrativi, spicca soprattutto la capacità di Mauthner di cogliere e di trasfondere immediatamente nell'opera letteraria i sintomi dei gravi pericoli che minacciavano gli ebrei di lingua tedesca già dal 1880.

Da un punto di vista letterario, tuttavia, è senza dubbio ben più importante l'influsso che Mauthner esercitò sulla letteratura del fine secolo austro-ungarico, e in particolare sull'opera di Hugo von Hofmannsthal. C'è chi sostiene che il grande poeta viennese non avrebbe mai potuto scrivere la famosa "Lettera di Lord Chandos" (*Ein Brief*, 1902) senza aver letto i *Contributi a una critica del linguaggio*¹. Ora, questa è forse un'esagerazione, ma resta il fatto che la crisi esistenziale di Lord Chandos somiglia molto allo sbocco che si profilava davanti al filosofo praghese. Lo stesso Mauthner, del resto, si rese conto della dimensione mistica che si celava dietro la sua "distuttiva" riflessione linguistica:

La critica del linguaggio fu e rimane la mia ultima parola. Guardando indietro è uno scetticismo che stritola e maciulla tutto. Guardando avanti e giocando con le illusioni è anelito e nostalgia di unità, è mistica.

E ancora:

[...] ci sono state ore presuntuose, nelle quali sentivo in me la capacità di collegare una mistica compatta come la terra, e vicina alla terra, con uno scetticismo celeste come il cielo e al tempo stesso lontano dal cielo.²

¹ Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, vol. I-III, Stoccarda, Cotta, 1901-1902. Sulla critica del linguaggio di Mauthner si veda il lavoro pionieristico di Joachim Kühn, *Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk*, Berlino e New York, de Gruyter, 1975.

² Fritz Mauthner, *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande*, vol. IV, Stoccarda e Berlino, Deutsche Verlags-Anstalt, 1923, p. 447: «Sprachkritik war mein erstes und ist mein letztes Wort. Nach rückwärts blickend ist die Sprachkritik alles zermalmende Skepsis, nach vorwärts blickend, mit Illusionen spielend, ist sie eine Sehnsucht nach Einheit, ist sie Mystik». E nella premessa alla seconda edizione del primo volume dei *Beiträge*

Al di là dell'influsso che Mauthner esercitò su Hofmannsthal, è tuttavia importante ribadire che la sua opera filosofica ha in qualche modo contribuito a far balenare l'idea che il fine secolo (e in particolare quello austro-ungarico) sia caratterizzato dalla "scepti linguistica". Anche questa, naturalmente, è un'esagerazione, favorita dalla solita necessità di generalizzare e dalla difficoltà di trovare un'etichetta onnicomprensiva per caratterizzare un'epoca così complessa e variegata. Ma resta il fatto che l'influsso di Mauthner si fece sentire, direttamente o indirettamente, sulla produzione letteraria (e non solo letteraria) di quegli anni.

* * *

I tre scrittori di cui vogliamo occuparci più direttamente sembrano avere un elemento di aggregazione di grande rilievo: i famosi *café* culturali viennesi, frequentati – tra gli altri – anche da Theodor Herzl, autore del manifesto politico *Lo stato ebraico* (*Der Judenstaat*, 1896) e dunque figura davvero decisiva nell'evoluzione del movimento sionista. Il più importante di questi centri culturali era il Café Griensteidl, una vera e propria "istituzione", legata al concetto stesso di "Wiener Moderne", vale a dire di quella "modernità" artistica e culturale viennese che già nei primi anni Novanta accomunò, in varia misura e con diversa intensità, poeti, scrittori, musicisti, pittori e pensatori dell'epoca. Nonostante gli auspici di Hermann Bahr, la cosiddetta "Giovane Vienna" (lo "Jung Wien") non riuscì tuttavia a fondare una poetica comune per gli scrittori del gruppo, così che anche qui Arthur Schnitzler e Richard Beer-Hofmann (al pari di Hugo von Hofmannsthal, Felix Salten e altri) finirono col seguire strade diverse.

Lo stesso vale, ovviamente, per Karl Kraus, il quale cominciò a frequentare il gruppo dal 1892 per poi allontanarsene e attaccare ferocemente le posizioni e gli atteggiamenti della "Giovane Vienna". La sua ormai famosa satira (*La letteratura demolita*, 1896-97) piacque ai suoi lettori ed estimatori, ma è anche vero che Kraus, come altri dopo di lui, non seppe cogliere appieno l'importanza di quei tratti che sembravano accomunare i giovani artisti e scrittori viennesi dell'epoca. Come abbiamo già osservato, l'"impressionismo" che tanto disturbava Kraus era spesso accompagnato dalla ricerca di forme e strutture in cui organizzare l'io e le cose, le finzioni della mente e la stessa fugacità delle sensazioni. Va comunque detto che

(1906) aveva scritto: «Es gab in den Monaten der Umarbeitung hochmütige Stunden, in denen ich die Macht fühlte, erdenfeste und erdennahe Mystik mit himmelheiterer und himmelferner Skepsis zu verbinden» (vol. I, p. 627).

tutti gli scritti di Kraus – da quelli usciti sulla sua rivista (la famosa “Fiaccola”) a quelli pubblicati in volume – presentano posizioni spesso preconcette e contraddittorie, non di rado assunte e mantenute per amor di polemica o per amor di paradosso. Ed è per queste posizioni, espresse anche in numerosi aforismi, che la fiaccola di Kraus – al di là del notevole impegno in vari campi – sembra a volte vacillare eccessivamente, anche per chi è disposto a riconoscere che le evidenti contraddizioni riflettono una personalità molto complessa alle prese con una vasta gamma di tematiche altrettanto complesse.

Resta comunque il fatto che il momento di aggregazione nel contesto dei *café* viennesi riguardò quasi esclusivamente le abitudini quotidiane e le frequentazioni culturali. Né si deve credere che le comuni origini ebraiche dei nostri tre scrittori possano essere di qualche aiuto nell’accomunarli, perché ciascuno di essi visse la propria condizione ereditaria in maniera del tutto diversa da quella degli altri.

Karl Kraus mise in atto la sua uscita formale dall’ebraismo nel 1899, quando si dichiarò aconfessionale³. Dal 1911 al 1923 fu però segretamente cattolico, ma finì col ripudiare formalmente anche la nuova religione. E Kraus ovviamente si scagliò, da par suo, sia contro l’antisemitismo, sia contro il sionismo e quelli che chiamava «i suoi profeti»⁴. Il motto di Kraus, il suo programma, era «liberazione tramite l’assimilazione», ma in qualche occasione rischiò, suo malgrado, di ritrovarsi dalla parte degli antisemiti⁵. L’atteggiamento di Kraus richiama alla mente quello di un altro scrittore di origine boema, il già ricordato Fritz Mauthner, il quale in un primo tempo fu a favore di una completa assimilazione degli ebrei con le popolazioni di lingua tedesca, ma a partire dal 1910 assunse posizioni che sembravano avvicinarlo all’antisemitismo.

Richard Beer-Hofmann era a tutti gli effetti un assimilato e non può certo essere costretto – come a volte si è cercato di fare – nella veste di sostenitore del sionismo. Non si considerava affatto «uno scrittore ebraico» e si definiva invece «uno scrittore austriaco»⁶, ma è vero che si sentiva fortemente attratto da temi e motivi ebraici, e dunque dalle sue origini,

³ Si veda lo scritto *Austritt aus dem Judenthume* (12.10.1899).

⁴ Si veda l’opuscolo polemico *Eine Krone für Zion. Satirische Streitschrift gegen den Zionismus und seine Propheten* (1898).

⁵ «Die Fackel», 21 (1899), p. 31 e 23 (1899), p. 7: «Durch Auflösung zur Erlösung!».

⁶ Si veda quanto riferisce la vedova di Arthur Schnitzler a proposito dell’amico più caro di suo marito, in Olga Schnitzler, *Spiegelbild der Freundschaft*, Salisburgo, Residenz, 1962, p. 131, «Ich bin ja gar kein jüdischer Dichter. Ich bin ein österreichischer Dichter».

nelle quali – da un certo momento in poi – sembrò scorgere un’ancora di salvezza.

Certamente assai più distaccato nei confronti dell’ebraismo fu Arthur Schnitzler, figlio di un ebreo non solo assimilato, ma anche ben affermato nella società viennese del tempo. Schnitzler osservò attentamente i fenomeni connessi all’ebraismo, al sionismo e all’antisemitismo (che certamente lo preoccupava), ma in linea di massima li studiò e li presentò come altri fenomeni sociali della sua epoca, vale a dire soprattutto in rapporto ai condizionamenti, agli atteggiamenti e alle reazioni dell’individuo.

Ciò che conta, per noi, è dunque il contributo di questi scrittori di origine ebraica alla letteratura viennese dell’epoca, un contributo che peraltro, in qualche caso, coincide almeno in parte con la trattazione di argomenti direttamente o indirettamente legati all’ebraismo o alla questione ebraica nei paesi di lingua tedesca.

* * *

La figura di Karl Kraus appartiene soprattutto alla storia della saggistica satirica, del giornalismo e della pubblicistica socio-politica, ma trova un posto di rilievo anche nella storia della letteratura austriaca grazie al suo grande dramma documentario intitolato *Gli ultimi giorni dell’umanità* (*Die letzten Tage der Menschheit*). Questa «Tragedia in cinque atti con preludio ed epilogo» ci è pervenuta in due diverse redazioni-edizioni (una del 1919 e una del 1922), ma l’arco di tempo dedicato alla composizione inizia nel 1915, quando Kraus era un conservatore monarchico, e si conclude quando era ormai diventato un repubblicano di tendenze socialdemocratiche.

Con le sue duecentoventi scene, le circa cinquecento figure che vi compaiono e la mancanza di un’azione e di uno sviluppo di tipo tradizionale, questo lavoro “mostruoso” è in sostanza un grande affresco satirico della Prima Guerra Mondiale in cui il personaggio principale – il Criticone – è come oppresso da un incubo spaventoso⁷, un incubo che gli presenta la visione profetica e apocalittica, non solo del crollo della civiltà austro-ungarica, ma anche della civiltà occidentale, e dunque di tutta l’umanità. L’unico compagno del Criticone – che rappresenta alcuni aspetti della personalità di Kraus – è l’Ottimista, una figura immaginaria che sintetizza vari personaggi reali e che svolge una funzione moderatrice. Ma la tragicità

⁷ Il sottotitolo originario era “Ein Angsttraum”.

dell'opera risulta proprio dal confronto tra il sereno ottimismo di questo personaggio e la disperazione apocalittica del Criticone, tra la speranza dell'uomo di buona volontà e la visione tormentata dell'immaginazione satirica, così che in definitiva il Criticone si ritrova tragicamente isolato e incapace di convincere perfino chi è disposto ad ascoltarlo.

Si è spesso detto e scritto che un lavoro come *Gli ultimi giorni dell'umanità* è praticamente irrapresentabile sul palcoscenico. Tale giudizio è dovuto alle dimensioni del testo, all'accavallarsi degli avvenimenti, all'affollarsi delle figure e ai repentini cambiamenti di scena. Ma con alcuni tagli e aggiustamenti la rappresentazione teatrale diventa possibile ed è già stata realizzata in diverse occasioni. Ciò che più colpisce, tuttavia, è che – ancor prima di apparire sul palcoscenico⁸ – il dramma di Kraus fece nascere un vero e proprio stile di teatro socio-politico documentario, che si sviluppò soprattutto in Germania nel corso degli anni Venti. In un periodo storico cruciale, Kraus aveva saputo dare nuovo impulso al modello offerto dal *Danton* di Büchner, che non a caso costituì, proprio negli anni Venti, un altro punto di riferimento della drammaturgia espressionista.

Ma quello di Kraus è un esperimento estremo e, come tale, non può avere continuatori: l'exasperazione della tecnica del montaggio (che comprende il fotomontaggio e i motivi cinematografici), i contrasti raccapriccianti, la riduzione e l'amplificazione satirica, l'uso dei personaggi come archetipi, il notevole peso assegnato ad alcune figure simboliche, l'accavallarsi degli avvenimenti ne fanno un testo certamente instabile ma unico, che muove dal documento e dalla satira per condurre il lettore o lo spettatore attraverso una sorta di ridda macabra fino all'epilogo in versi, un epilogo in cui la Terra viene distrutta da un bombardamento di meteore provenienti da Marte. Le successive modifiche apportate nel periodo tra il 1919 e il 1921 non cambiano la sostanza di quanto si è detto, e l'allegoria apocalittica rimane il finale più adatto in un lavoro che lo stesso Kraus considerava terrificante.

* * *

⁸ La prima del dramma (in versione ridotta) si ebbe nel 1964 al Burgtheater di Vienna, per la regia di Leopold Lindtberg e Heinrich Fischer. Ma solo nel 1980 si arrivò a una rappresentazione adeguata in una sala di grandi dimensioni, grazie all'allestimento di Hans Hollmann per il Festival di Vienna. Prima della sua morte (12.6.1936), Kraus aveva autorizzato solo la rappresentazione dell'epilogo, la cui prima si ebbe a Vienna nel 1923.

Il grande dramma documentario costrinse Kraus ad abbandonare il suo tipico atteggiamento di superiorità nei confronti di tutti e a riconoscere di condividere quelle colpe dell'umanità che lui stesso veniva rappresentando nel dramma documentario, concepito come lavoro di portata universale. Molto più modestamente (ma non troppo), Richard Beer-Hofmann tentò invece – tra l'altro – di battere la strada del dramma nazionale ebraico. Nato nella famiglia Beer, ma cresciuto e adottato dalla zia materna (la madre era morta di parto), Richard preferì restare in casa Hofmann piuttosto che entrare nello studio del padre, famoso avvocato viennese. E una volta abbandonata la giurisprudenza per darsi all'attività letteraria, si fece ben presto conoscere nell'ambiente culturale viennese per la raffinatezza del suo stile di vita e per una certa tendenza all'estetismo.

L'ambiziosa idea di rappresentare la storia del popolo d'Israele è però relativamente tarda, e può essere collocata intorno al 1909, quando Beer-Hofmann cominciò a lavorare alla grande (e incompiuta) trilogia drammatica su Re David (1918 e 1933)⁹. La parte più riuscita, *Il sogno di Giacobbe* (*Jaákobs Traum*), si distingue per l'intonazione lirica e il linguaggio volutamente stilizzato, che ben si addice alla rappresentazione contemplativa e quasi misterica dei contenuti sacri, nonché al tema dell'individuo (Giacobbe) prescelto a mediare tra gli uomini e la divinità. Nonostante il suo indubbio valore letterario, l'opera è tuttavia difficilmente rappresentabile sul palcoscenico, a causa di una certa staticità dell'insieme e per la sovrabbondanza di simboli che la caratterizza.

Ma il sentimento di appartenenza e l'interesse per il passato ebraico, che accompagnarono Beer-Hofmann fino alla morte nell'esilio newyorkese, risalgono a molto tempo prima, e più precisamente al periodo in cui il poeta sposò l'amatissima Paula Lissy. La svolta che derivò dal primo incontro con Paula è attestata anche dalla famosa *Ninna nanna per Mirjam* (*Schlaflied für Mirjam*), scritta nel 1897 per la nascita della prima figlia. Questo componimento si conclude infatti con un consapevole e struggente richiamo alla tradizione dei padri, un legame percepito quasi fisicamente e tramandato alla figlia proprio nell'anno (ma la coincidenza qui è fortuita) del primo Congresso Sionista. Ecco l'ultima strofa della *Ninna nanna*:

⁹ Di questa trilogia (*Die Historie von König David. Ein Zyklus*) Beer-Hofmann compose soltanto il "preludio", intitolato *Jaákobs Traum. Ein Vorspiel* (1918), la prima parte, *Der junge David* (1933) e alcuni frammenti dell'opera centrale, *König David*. Si veda la vecchia edizione francofortese, priva dell'indicazione del curatore: *Richard Beer-Hofmann, Gesamte Werke*, Francoforte, Fischer, 1963, pp. 879-895.

Mirjam, già dormi? – Mirjam, mia piccina,
solo sponde noi siamo, e profondo in noi scorre
il sangue di chi è stato – fluendo a chi verrà.
Sangue dei padri, tanto inquieto e orgoglioso.
In noi ci sono tutti. Chi mai si sente solo?
Tu sei la loro vita – la loro vita è tua – – –
Mirjam, vita mia, piccina mia, ora dormi!¹⁰

La *Ninna nanna* è una vera e propria meditazione in versi sul senso dell'esistenza nel confronto con la realtà della morte, un confronto che costituisce un motivo ricorrente nella produzione di Beer-Hofmann. Ed è senza dubbio uno dei suoi testi più ammirati: i contemporanei ne parlavano con entusiasmo, e Rilke la considerava «una delle più belle poesie» tra quelle a lui note¹¹. Ma la riscoperta del sentimento di appartenenza traspare anche dalla vicenda di Paul, il protagonista del racconto *La morte di Georg (Der Tod Georgs)*, un altro testo molto apprezzato (sia pure per ragioni diverse), elaborato tra il 1897 e il 1900 con tipica scrupolosità e accuratezza. Dal punto di vista contenutistico il racconto è segnato da due eventi centrali: la morte dell'amico Georg e il sogno in cui Paul vive il trapasso della propria sposa. Questi due momenti inducono il giovane protagonista a un processo di riflessione, autoanalisi e interpretazione che sfocia nella riscoperta del senso di appartenenza alla tradizione ebraica, qui contrapposta all'esistenza e agli ideali dell'esteta. La rivelazione finale che anche in Paul scorre sangue ebraico¹² è predisposta e anticipata da un linguaggio solenne che richiama quello dell'Antico Testamento, nonché da simboli e associazioni che tendono ad avvicinare i personaggi della vicenda alle figure dei testi sacri.

Con la narrazione di questa crisi dell'esteta, Beer-Hofmann offre all'estetismo viennese ed europeo un contributo personalissimo, che si aggiunge a quello più squisitamente formale. La narrazione è modellata con estrema cura, sia nella struttura organizzativa che nella costruzione linguistica. La stilizzazione si concreta nell'uso di assonanze e allitterazioni in un contesto ritmico decisamente raffinato. Ma ciò che più colpisce è l'affol-

¹⁰ *Gesammelte Werke*, p. 654: «Schläfst du, Mirjam? – Mirjam, mein Kind, / 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? / Du bist ihr Leben – ihr Leben ist dein – / Mirjam, mein Leben, mein Kind – schlaf ein!».

¹¹ Klaus W. Jonas, *Richard Beer-Hofmann and Reiner Maria Rilke*, in «MAL» 8/3-4 (1975), p. 50.

¹² *Gesammelte Werke*, p. 622: «Und von ihrem Blute war auch er».

larsi e il sovrapporsi di visioni, momenti onirici e sogni ad occhi aperti che tendono a rappresentare la complessità psichica del protagonista. La costruzione fittizia comprende momenti diversissimi (come la descrizione di antichi riti di fecondità e una passeggiata a Schönbrunn), momenti che tuttavia si conciliano armonicamente grazie alle annotazioni realistiche e a una rete fittissima di motivi, analogie ed elementi decorativi ricorrenti – una rete che avvolge sogno e realtà, tempo reale e tempo immaginato.

Facilmente inquadrabili nel gusto dell'epoca, eppure interpretati in maniera personale, sono anche altri elementi della struttura narrativa e pittorica: la ripetuta descrizione di sentieri labirintici o di forme intrecciate e arabescate crea un'atmosfera esotica da *Mille e una notte*, mentre la rappresentazione di fanciulle dai capelli fluenti e dai contorni sfumati rimanda ai tratti distintivi dei preraffaelliti inglesi intorno alla metà dell'Ottocento e – più direttamente – al cosiddetto “Jugendstil”, allo stile floreale che s'impondeva ormai prepotentemente negli anni della svolta del secolo, con le sue linee sinuose e con il suo decorativismo puro.

* * *

Se Beer-Hofmann offre (e non solo con questo racconto) un contributo importante alla storia della letteratura austriaca, Arthur Schnitzler può, a buon diritto, essere considerato lo scrittore di maggior spicco nel contesto del fine secolo viennese, almeno per quanto riguarda la narrativa e, sia pure in misura minore, per il teatro.

Il nome di Arthur Schnitzler è spesso associato alla riduttiva etichetta di “medico viennese contemporaneo di Freud”, quasi che la sua opera avesse bisogno di autorità esterne per ottenere il dovuto riconoscimento. In realtà, mentre Freud non nascose mai la propria ammirazione nei confronti dello scrittore, Schnitzler fu sempre piuttosto critico nei confronti della nuova psicoanalisi. E il *corpus* letterario che questo “studioso dell'animo umano” ci ha lasciato è di mole più che ragguardevole: comprende versi, atti unici, drammi e commedie, schizzi, novelle e novelle, narrazioni epistolari e diaristiche, racconti lunghi e romanzi, abbozzi e frammenti. A questi dobbiamo aggiungere un'autobiografia degli anni giovanili (*Giovinetza a Vienna*) e tutta una serie di scritti di varia natura, quali annotazioni, aforismi, saggi, diagrammi, migliaia di lettere e il diario di una vita¹³.

¹³ Per il *corpus* schnitzleriano si vedano soprattutto i sei volumi di *Gesammelte Werke* pubblicati a Francoforte (per lo più senza l'indicazione del curatore) dall'editore Samuel

I temi e i motivi più tipici delle sue opere creative sono l'imponderabile, il destino, la suggestione, la superstizione, l'amore, il suicidio, il duello, le difficoltà della comunicazione interpersonale e altri ancora; oppure dicotomie quali amore e morte, realtà e illusione, genuinità e falsità dei sentimenti, arte e vita. Per la sua visione del mondo e per la sua ispirazione artistica egli considerava fondamentale l'inestricabile intreccio di serietà e gioco, vita e commedia, sogno e realtà, verità e menzogna¹⁴.

A prescindere dal valore delle singole opere, bisogna ricordare che Schnitzler anticipa non solo Pirandello (per esempio quando ci offre personaggi che conducono un'esistenza autonoma rispetto al loro autore)¹⁵ ma anche il cosiddetto "stream of consciousness" del Novecento europeo, una tecnica narrativa che Schnitzler prefigura con il monologo interiore, usato nel racconto intitolato *Il sottotenente Gustl* (che è dell'anno 1900) e, in maniera ancor più compiuta, ne *La signorina Else* (1923).

Schnitzler dedicò particolare attenzione allo studio psico-sociologico e psicologico-esistenziale, e fu sempre refrattario a ogni teorizzazione o dogmatismo. Ciò spiega molte cose, e spiega anche il suo atteggiamento nei confronti dell'ebraismo, così come risulta indirettamente da certe sue opere e da un passo di *Giovinezza a Vienna*, che rimanda all'anno 1879. Dopo aver accennato all'antisemitismo che in seguito avrebbe suscitato in lui notevole preoccupazione, Schnitzler continua così:

Tuttavia non fu in realtà l'aspetto politico della questione ebraica, e neanche tanto quello sociale, ma prevalentemente quello psicologico a risvegliare per primo il mio interesse, secondo l'indole mia propria.

Fischer: *Die erzählenden Schriften*, 1961 (abbr.: GW/E I-II), *Die dramatischen Werke*, 1962 (abbr.: GW/D I-II).

¹⁴ Il protagonista dell'omonimo atto unico *Paracelsus* (1898) esprime così il concetto: «Es fließen ineinander Traum und Wachen, / Wahrheit und Lüge [...]» (GW/D I, 498).

¹⁵ Nell'atto unico burlesco *Al grande teatro dei burattini* (*Zum großen Wurstel*, 1904) la figura dell'autore, dopo l'intrusione di personaggi provenienti da altre opere, si trova nella necessità di respingere le accuse delle marionette che «agiscono autonomamente» (GW/D I, 893). Si confronti Barbara Melley, *La maschera e il volto: «Marionetten» di Arthur Schnitzler*, in «Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche, Università di Parma» 5 (1980), pp. 49-62. Anche per questo aspetto specifico (e non solo per il tema "realtà e illusione") Schnitzler anticipa Pirandello. Per alcune indicazioni sull'argomento si consultino Paolo Chiarini, *L'«Anatol» di Arthur Schnitzler e la cultura viennese "fin de siècle"*, in «Studi Germanici» NS 1 (1963), pp. 246-247, Giuseppe Farese (cur.), *Arthur Schnitzler. Novelle*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971, pp. LII-LIII e Simona Bartoli Kucher, *Il ruolo del denaro e il problema del tempo nella novella moderna: «Fräulein Else» e «La veste lunga»*, in Fausto Cercignani (cur.), *Studia austriaca IV*, Milano, Edizioni Minute, 1996, pp. 45-67.

Il momento confessionale quasi non mi toccava in alcun modo. Tutto ciò che era dogmatico, da qualsiasi pulpito venisse predicato e in qualsiasi scuola insegnato, era per me assolutamente ripugnante, anzi mi appariva, nel vero senso della parola, indiscutibile [indegno di essere discusso]. E con la cosiddetta fede dei miei padri – con ciò che in questa fede era appunto davvero *fede* (e non memoria, tradizione e atmosfera) – avevo così poco rapporto interiore come con qualsiasi altra.¹⁶

Così, quando Schnitzler tratta la questione ebraica (e lo fa in alcune delle sue opere più riuscite), ecco che l'ebraismo, il sionismo e l'antisemitismo emergono, sì, dall'affresco storico-sociale, ma anche e soprattutto dalla rappresentazione della condizione psicologico-esistenziale di singoli individui, di modo che i fenomeni storicamente legati all'essere ebreo nella Vienna del tempo si stemperano in un contesto più ampio, in quel contesto che potremmo chiamare – con Schnitzler – l'«esteso territorio» dell'anima¹⁷.

Per illustrare tutto questo potremmo prendere in considerazione il dramma intitolato *Il Professor Bernhadi* (1910-1912), in cui il medico ebreo impedisce al sacerdote di accedere al capezzale della donna morente per non turbare le sue speranze di sopravvivenza. Nello scandalo religioso che ne deriva, il medico si rifiuta ostinatamente di andare oltre la pura e semplice posizione difensiva, sia davanti a chi lo accusa, sia nei confronti di chi vorrebbe farne un simbolo politico. In questo contesto la questione specifica (quella ebraica) serve a costruire il caso, ma il problema è più ampio, perché riguarda l'individuo di fronte alla propria coscienza, l'individuo di fronte alle scelte che possono essere condizionate dalle convenzioni sociali, dall'ideologia o dall'egoismo.

Ma il contributo di Schnitzler alla letteratura austriaca di quegli anni, e per giunta in un lavoro che affronta la questione ebraica, è ancor più chiaramente visibile nel romanzo *Verso la libertà* (*Der Weg ins Freie*, 1902-1908), che meglio rappresenta la produzione dello scrittore viennese nel periodo che stiamo considerando.

Il protagonista del romanzo, il barone Georg von Wergenthin, è molto vicino al tipo dell'uomo di mondo, ma fa venire in mente anche una parti-

¹⁶ Therese Nickl e Heinrich Schnitzler (cur.), *Arthur Schnitzler. Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Francoforte, Fischer, 1981, p. 93.

¹⁷ Il passo ricorre nella «Tragicommedia in cinque atti» intitolata *Das weite Land* (1909): «die Seele ... ist ein weites Land» (GW/D II, 281).

colare disposizione interiore di altri personaggi schnitzleriani, vale a dire quella incapacità di distinguere tra vissuto e fantasticato che è tipica delle «anime crepuscolari»¹⁸, di quelle *Dämmerseelen* che il nostro autore ha più volte studiato e rappresentato.

Il romanzo è ricco di personaggi e di vicende, di riflessioni e di accadimenti che sembrerebbero ruotare intorno ai conflitti derivanti dalle grandi questioni del momento storico, vale a dire dalla questione dell'ebraismo, del sionismo, dell'antisemitismo, del socialismo o, più in generale, dalla situazione politico-sociale del primo decennio del Novecento in una città come Vienna. Ma ciò che tiene tutto insieme, ciò che salda la storia sentimentale del giovane barone Georg von Wergenthin e Anna Rosner alle vicende di altri personaggi è la prospettiva dell'io che vive in un mondo particolare, dominato da sogni e vaghe speranze. Ciò che tiene tutto insieme è anche una certa riluttanza, percepibile in quasi tutti gli "ambienti" della lunga narrazione, ad affrontare le situazioni che la vita presenta. Ciascuno – ebreo e non ebreo – cerca la propria via di sbocco, ciascuno crede di incamminarsi verso la propria libertà. Per tutti si tratta di un cammino interiore alquanto incerto: fatto di dubbi, scrupoli, ripensamenti e, soprattutto, grandi e piccole illusioni, ma comunque di un percorso che ogni personaggio deve affrontare nella più completa solitudine.

Ciò vale per il protagonista cristiano, ma è vero anche per un altro personaggio, che qualcuno considera addirittura più importante di Georg: il drammaturgo ebreo Heinrich Bermann. Costui è assai più consapevole dei molteplici aspetti di ogni situazione, ma si perde nel caos che deriva dalla spietata chiarezza della sua visione del mondo e delle cose. Anche quando abbandona la sua attricetta (che poi si uccide), egli sa benissimo di essere allo stesso tempo colpevole e incolpevole. Per lui, cercare una via di uscita nel groviglio dell'esistenza significa progettare un sistema filosofico che

¹⁸ L'espressione compare esplicitamente nel titolo originario del racconto *Die Fremde* (*L'estranea*, 1902) e nell'intestazione del primo volume che accolse la storia di questa donna misteriosa e inquietante. Il primissimo titolo del racconto era *Theoderich*, che poi divenne *Dämmerseele* per la sua prima uscita nel maggio del 1902 e infine *Die Fremde* per la seconda, nel 1907. Il titolo della raccolta è *Dämmerseelen. Novellen* (Berlino, S. Fischer, 1907). Lo "stato crepuscolare" si manifesta nella sua forma estrema proprio in Katharina, la protagonista del racconto *Die Fremde*: «Ma tutto ciò che lei raccontava, narrazioni di avvenimenti reali e confessioni di remote fantasticherie, scorreva via come avvolto nel medesimo fioco barlume» (GW/E I, 555: «Doch alles, was sie berichtete, Erzählungen wirklicher Geschehnisse und Geständnisse ferner Träumereien, schwebte wie im gleichen matten Schimmer vorüber»).

metta ordine nel mondo, vuol dire costruire una specie di giostra a spirale che consenta di allontanarsi dalla terra per salire sempre più in alto, ma con il rischio di dover poi precipitare nel vuoto dal vertice di questa torre immaginaria.

C'è poi l'impotenza che attanaglia anche un altro scrittore ebreo, ormai dichiaratamente aconfessionale: per il quale la sofferta coscienza della crisi socio-politica si è trasformata in sterile disgusto ed esasperata diffidenza. E c'è un medico ebreo a sua volta segnato da una patologica indecisione tra ricerca scientifica e impegno socialdemocratico, l'una e l'altro – si noti bene – cercati soprattutto per essere ammirato dalla donna che ama. C'è Therese Golowsky, figlia di un mercante ebreo in rovina, che è diventata un'agitatrice socialdemocratica per sfuggire a se stessa, e passa continuamente dal sogno di un'umanità felice a quello di una nuova avventura amorosa. E poi c'è suo fratello, che è un tenace difensore dell'ebraismo e un convinto sionista; ma nemmeno lui ha una meta sicura: diviso tra lo studio della musica e della matematica, è sempre in attesa di miracoli che gli risparmino i disagi della vita.

La tendenza a una certa mancanza di iniziativa si ritrova, del resto, anche in altri personaggi del romanzo: giovani fannulloni e razzisti, frivole e provocanti signorine, stravaganti e ambigue signore, brillanti e simpatici ufficiali, acute e raffinate ragazze, fatui e snobistici giovanotti. Anche l'espressione paterna di alcuni genitori saggi e riflessivi sembra ormai segnata, almeno agli occhi delle nuove generazioni, da una malinconica impotenza. Perfino l'impulsivo e sentimentale sionismo del vecchio Ehrenberg deve cedere il passo, dopo il viaggio in Palestina, alla delusione e alla rassegnazione.

Ma i personaggi minori del romanzo non sono soltanto questi individui ben delineati, che si muovono accanto a tipi di varia umanità e diversa estrazione sociale. Ci sono anche altre presenze assai meno concrete, eppure non meno importanti, saldamente legate alle vicende dei personaggi principali: figure ricordate o inventate che affiorano di continuo mescolandosi con quelle che animano il vissuto quotidiano.

Tra queste presenze così particolari c'è una figura di donna che svolge una funzione molto importante nell'economia del romanzo, perché rappresenta, in maniera esplicita, il nesso tra vivi e defunti che privilegiano (o che hanno privilegiato) un mondo in cui la cosiddetta realtà scaturisce in larga misura dai sogni e dalle fantasie. La vicenda è quella di una ragazza che vive solo per il teatro, per una grande passione che non le dà altro che delusioni e squallore. Invece di arrendersi, l'attrice si rifugia disperata-

mente «in sogni sempre più dorati»: fino alla malattia e al delirio, colmo di fama e di trionfi mai ottenuti. Finché il riposo durante un breve periodo di apparente miglioramento la costringe a rendersi conto che la sua esistenza è stata sempre – persino nelle piccole avventure quotidiane – una recita priva di senso, una finzione teatrale basata sull'illusione. Così, poco prima di morire tra quei «giardini del sud» che il fratello le ha proposto, la giovinetta viene colta da «un'immensa nostalgia per la vita reale», per quella «pienezza del mondo» che non ha mai vissuto e che non potrà mai vivere¹⁹.

Anche Georg von Wergenthin percepisce, sia pure solo come spettatore, tutto il fascino del teatro. Così, quando il sipario cala per la prima volta durante la rappresentazione del *Tristan* wagneriano, il giovane barone non si sente affatto spiacevolmente richiamato alla concretezza della sua vicenda personale. Gli sembra, piuttosto, di «tuffarsi a capofitto da un sogno all'altro», mentre «una realtà piena di cose preoccupanti e misere» continua a scorrere «impotente» da qualche parte, al di fuori di quell'enorme sala di porpora e oro²⁰. Perché per Georg, come per altri personaggi, vale ciò che si dice nel descrivere il susseguirsi degli stati d'animo di Therese Golowsky: se un sogno è finito – oppure se sta per finire – ecco che ne comincia subito un altro e «la vita reale» sembra trovarsi sempre altrove, magari «dontana e inverosimile» come la stessa vicenda che uno sta vivendo²¹.

La tipica ricerca di numerosi personaggi schnitzleriani viene richiamata e ribadita anche nell'ultima conversazione tra Georg von Wergenthin e Heinrich Bermann alla fine del romanzo. Heinrich vorrebbe che tutte le

¹⁹ GW/E I, 771-772. Nella presentazione di questo paradosso dell'essere umano che rimpiange ciò che non ha mai avuto si può cogliere una notevole vicinanza tra la storia di questa ragazza e il malinconico viaggio della disillusione di Bartholine, la madre di Niels Lyhne nell'omonimo romanzo jacobseniano (1880) – si veda Fausto Cercignani, *Disperata speranza. La trama del «Niels Lyhne»*, in Fausto Cercignani e Margherita Giordano Lokrantz (cur.), *In Danimarca e oltre. Per il centenario di Jens Peter Jacobsen*, Milano, Cisalpino, 1987, pp. 109-111.

²⁰ GW/E I, 917-918: «Es war ihm vielmehr, als tauchte er sein Haupt von einem Traum in den andern; und eine Wirklichkeit, die von allerhand Bedenklichem und Kläglichem erfüllt war, floß irgendwo draußen machtlos vorbei».

²¹ GW/E I, 821-822: «“Der Prinzessinnentraum ist bald zu Ende” [...] “Und dann fängt wohl der andere Traum an?” / “Wieso der andre Traum?” / “Ich stell mir das so bei Ihnen vor. Wenn Sie wieder in der Öffentlichkeit stehen, Reden halten, sich für irgendeine Sache opfern, dann kommt Ihnen in irgendeinem Moment wieder das wie ein Traum vor, nicht? Und Sie denken, das wahre Leben, das ist woanders».

cose terribili accadute negli ultimi tempi non fossero altro che un brutto sogno, ma è convinto che la lucida consapevolezza della miseria umana lo renderebbe comunque infelice. Egli è incapace di vedere il creato come un insieme organico e significativo, e conclude la sua disquisizione sostenendo la necessità, per uno come lui, di crearsi continuamente «un mondo ben ordinato», che altrimenti non esisterebbe²².

Georg, invece, si trova in una condizione di spirito ben diversa: gli sembra di essere finalmente libero, sente nell'anima il saluto di giorni ancora ignoti ma già pieni di speranze e di promesse, giorni che risuonano «dalla vastità del mondo»²³, volando incontro alla sua giovinezza. Ma anche per lui, così come per altri personaggi, vale ciò che Heinrich teorizza parlando di se stesso. Solo che per Georg e per quelli come lui il mondo che viene continuamente creato e ricreato non rappresenta una specie di sistema filosofico, bensì una personalissima dimensione esistenziale in cui aspirazioni e fantasticherie si accompagnano e si mescolano, spesso inestricabilmente, al vissuto e alla quotidianità.

Come in molti altri lavori schnitzleriani, il tema dominante del romanzo è infatti il susseguirsi della speranza e della disillusione, del sogno ad occhi aperti e della realtà che gli si contrappone. Ciò che lega tra loro i personaggi non scaturisce dall'ambiente sociale o dalle questioni che di volta in volta si ripresentano, perché nel contesto narrativo ognuno vede soltanto i propri desideri e cerca una via d'uscita del tutto personale. Il legame profondo che accomuna i personaggi del romanzo è dato piuttosto dai piccoli mondi che ciascuno crea e che sono in qualche misura simili: appunto perché accelerati dalla speranza o rallentati dalla disillusione.

Verso la libertà rimanda insomma alla gran parte della produzione schnitzleriana: e non già in virtù di presunte capacità diagnostiche o divinatorie nei confronti della società austro-ungarica e della Vienna del suo tempo, bensì per quella peculiare angolazione che consente all'autore di presentare uno spaccato di società come un insieme di individui chiusi nella prigione delle singole prospettive, e accomunati «soltanto» dalla speranza di riuscire a trovare il proprio «cammino interiore»²⁴.

²² GW/E I, 958: «Glauben Sie mir, Georg, es gibt Momente, in denen ich die Menschen mit der sogenannten Weltanschauung beneide. Ich, wenn ich eine wohlgeordnete Welt haben will, ich muß mir immer selber erst eine schaffen. Das ist anstrengend für jemanden, der nicht der liebe Gott ist».

²³ GW/E I, 958: «In Georgs Seele war [...] ein Grüßen unbekannter Tage, die aus der Weite der Welt seiner Jugend entgegenklangen».

²⁴ L'espressione ricorre in un passo che illustra bene anche il titolo del romanzo.

Questa ricerca si svolge nella tipica dimensione di numerosi personaggi schnitzleriani, per i quali sogno e realtà, immaginato e vissuto, si fondono e si confondono di continuo, determinando la salvezza provvisoria o la rovina definitiva di protagonisti e figure secondarie.

Heinrich Bermann esprime così le proprie convinzioni a proposito dei problemi che si pongono agli ebrei del suo tempo: «Jeder muß selber dazusehen, wie er herausfindet aus seinem Ärger, oder aus seiner Verzweiflung, oder aus seinem Ekel, irgendwohin, wo er wieder frei aufatmen kann. [...] Ich glaube überhaupt nicht, daß solche Wanderungen ins Freie sich gemeinsam unternehmen lassen [...]. Es kommt nur für jeden darauf an, seinen inneren Weg zu finden» (GW/E I, 833).

* * *

Antonio Pasinato
(Padova)

Scrittori ebrei di Praga

Nella straordinaria fioritura letteraria di lingua tedesca che si ebbe a Praga nei primi decenni del XX secolo gli scrittori di origine ebraica ebbero un ruolo determinante. Sorprende però constatare che la minoranza ebraica era una delle meno numerose tra quelle che vivevano nella capitale boema. La composizione etnico-sociale della città era molto variegata: oltre ai cechi vi vivevano tedeschi, ungheresi, polacchi, ruteni, ebrei ... Nel 1921 su una popolazione di 676.000 abitanti gli ebrei erano 31.751 (cioè il 4,7%); nel 1930 su 850.000 abitanti erano 33.500 (quasi il 4,2%). Nel 1890 erano stati 23.500; nel 1900 27.300, nel 1910 poco più di 29.000. Nel 1948 si erano ridotti a 7.572 unità. Oggi quella comunità conta poche centinaia di persone. Gli ebrei erano dunque una delle minoranze meno numerose della città – ma la loro comunità era una delle maggiori e più prestigiose e antiche dell'intero Occidente. Praga era allora una delle realtà socio-culturali più singolari dell'Occidente anche sotto altri aspetti – non ultimi quelli ideologico-politico e artistico. Sotto questi profili si rivelò un avamposto della storia contemporanea, un crocevia pericoloso di conflitti indotti dai limiti e dall'incompletezza del progetto illuministico e della secolarizzazione.

Nel passaggio dal XIX al XX secolo la comunità ebraica si vide costretta a confrontarsi con una serie di problemi culturali e di sfide intellettuali, di cui i principali erano:

- la crisi dell'assimilazione, e più in generale la fine della convivenza pacifica tra i gruppi etnici (ossia del «boemismo»); l'antisemitismo assunse una particolare virulenza nel 1897, nel 1912 e di nuovo nel 1920;
- la crisi della «cultura liberal-borghese» dell'età moderna, vissuta drammaticamente soprattutto nell'area germanofona. Nietzsche esercitò un'influenza vastissima sugli intellettuali tedeschi all'inizio del XX secolo, offrendo loro nuovi orizzonti, che però agli scrittori praguesi di lingua tede-

sca dovevano apparire remoti, data la limitatezza della loro realtà cittadina e spesso personale;

– a fronte della dissoluzione delle tradizionali forme di religiosità vi fu la diffusione di altre prospettive religiose: del sionismo o del sogno molto improbabile, ma di grande suggestione intellettuale, di un ritorno all'«ebraismo orientale» chassidico o ortodosso.

Tracciando un sommario quadro d'insieme della letteratura tedesca di Praga della prima metà del XX secolo – come mi è stato chiesto da chi organizza questo convegno – mi dovrò limitare a pochi cenni sull'elaborazione artistica di quelle crisi da parte degli scrittori di origine ebraica – cenni destinati a restare superficiali.

Quegli autori, sinteticamente, possono essere collocati nei tre scenari o ondate del gusto artistico-letterario che si ebbero a Praga in quel periodo:

– del primo scenario fanno parte autori nati negli anni '60/70 del XIX secolo, frequentatori del «Café Continental» e del «Verein deutscher bildender Künstler» (Gustav Meyrink, Paul Leppin, Oskar Wiener ...);

– del secondo gli autori che appartenevano al vero e proprio «Circolo di Praga», o al suo *entourage*, in genere nati negli anni '80 (Max Brod, Franz Kafka, Franz Werfel, Oskar Baum, Paul Kornfeld, Willy Haas, Ernst e Robert Weltsch ...) che amavano ritrovarsi piuttosto al «Café Arco»;

– del terzo gli autori nati nell'ultimo decennio del secolo, costretti poi nel '39 all'esilio o destinati alla deportazione (Ludwig Winder, Johannes Urzidil, Hans Natonek, Hans Janowitz, Egon Erwin Kisch, Ernst Sommer – il quale nel '43 scrisse per primo sulla *Endlösung* il romanzo *Die Revolte der Heiligen* e la novella *Ein Handel mit Gott*).

Agli autori che precedettero questi tre orientamenti estetici e della cultura letteraria (Fritz Mauthner, Auguste Hauschner, Hugo Salus, Friedrich Adler) va riconosciuto il merito di aver creato più un ambiente letterario ricordato con le istituzioni culturali cittadine che una prima ondata di autonoma e significativa letteratura praghese.

Ma questo ambiente letterario a taluni apparve, come la realtà cittadina, limitato e poco stimolante. Nonostante il fascino che Praga esercitava sui suoi letterati e artisti, la fuga da essa fu un fenomeno vistoso. Rilke lasciò la città già nel 1896. Franz Werfel la lasciò nel 1912 (ma definitivamente solo 5 anni più tardi). Nella sua iniziale produzione lirica si trovano accenti mistici e riferimenti di un forte pathos alle sue esperienze culturali e umane praghese. Accanto a un'educazione ebraica convenzionale, in famiglia e a scuola era entrato in contatto con il cattolicesimo, per il quale più tardi optò. Durante i suoi anni praghese, grazie anche al sostegno di Max

Brod e Karl Kraus, era diventato il celebrato rappresentante dell'espressionismo locale. Egli interpretava la funzione del poeta in termini scopertamente religiosi, come mediatore tra il divino e l'umano e come cantore dell'amore universale (la sua prima raccolta di versi venne pubblicata nel 1911 con il titolo *Der Weltfreund*). Alla capitale boema in realtà sarebbe ritornato nella sua produzione narrativa posteriore – ad es. nel romanzo del 1929 *Barbara o la devozione*, la cui protagonista è ispirata dalla giovane cuoca e governante cattolica ceca Barbara Simunkova, che aveva lavorato per i suoi genitori. Werfel si allontanò da Praga attirato anche dalle sirene del mondo secolarizzato: «*Il mio istinto vitale si volse contro Praga ... Si può sopportare Praga solo come un delirio da droga, come una fata morgana della vita, e questa è la ragione per cui molti artisti non se ne sono andati. Il tedesco che ora va via da Praga espatria in un modo rapido e radicale, eppure egli ama la sua città, la cui vita gli appare come una lontana chimera; l'ama di un amore misterioso ...*» Hans Natonek la lasciò nel 1918. Ludwig Winder nel 1907, andando a Vienna, ma tornò a Praga nel 1914 per poi emigrare definitivamente, come Johannes Urzidil, soltanto nel '39, all'arrivo delle truppe naziste. Lo stesso Kafka, ormai mortalmente malato, nell'inverno 1923-24 riuscì a sottrarsi agli artigli materni della città, e al contempo agli spettri che avevano trovato espressione nella sua scrittura, trasferendosi a Berlino.

Altri tuttavia non la vollero mai abbandonare, nemmeno sotto alla minaccia della deportazione nazista, come accadde a Paul Kornfeld e Oskar Baum. Kornfeld, tornato a Praga nel 1932 dalla Germania, dove nel 1916 era giunto al successo come drammaturgo espressionista, non lasciò la città natale, che aveva definito «*un manicomio metafisico*», nemmeno all'arrivo dei nazisti, pur avendo in mano visto e biglietto aereo per la Gran Bretagna. Radicato profondamente nella cultura ebraico-praghese, scelse liberamente di continuare la sua lotta «per la redenzione attraverso l'amore», rifiutando l'impegno politico, che considerava un forma di auto-inganno. Il suo sacrificio si spiega con il suo esclusivo culto dell'interiorità, dell'idea dell'esistenza come dolore, i cui conflitti dovevano essere sopportati al cospetto dell'assolutezza della morte, in nome del primato di anima e spirito, nell'attesa di una redenzione per intervento della grazia. Dall'arte esigeva impegno etico e religioso: all'uomo essa doveva mostrare la sua «*vera essenza*». Studioso della cabala, aveva profetizzato: «*L'Europa non cadrà perché impoverita, ma se perderà anima e spirito*». La sua ricerca di eternità e assoluto finì nel KZ di Lodz nel 1942. Nella sua ultima tragedia dedicata al tema dell'antisemitismo, Kornfeld aveva interpretato la morte del protagonista – il geniale banchiere ebreo Jud Süß Oppenheimer (1698-1738) –

come conseguenza di un legame sentimentale troppo forte con il suo Paese, che non lasciò in tempo.

Lo scrittore ebreo Oskar Baum invece passò quasi tutta la sua esistenza a Praga, dove morì nel 1940. Amico di Kafka, di Brod, di Werfel, mantenne sempre sia un'irremovibile fiducia nella cultura tedesca sia un forte legame con l'ebraismo. Fu quindi un convinto interprete della cultura ebraica praghese. Tuttavia, tenacemente ottimista e positivo, pur avendo perso la vista da bambino, in romanzi, novelle e opere teatrali espresse le perplessità della sua generazione per l'assimilazione dei nonni e dei padri: *«Non avevano tempo di riflettere su se stessi; con la loro operosa e affannata dedizione al lavoro si battevano per il maggiore riconoscimento sociale possibile e per la sicurezza materiale»*. La sua convinta fedeltà all'ebraismo tradizionale non gli fece nutrire simpatie per il sionismo. Nelle sue opere coniugò temi tipicamente ebraico-praghesi (la redenzione, la colpa inconsapevole, la hybris dell'uomo moderno che crede di poter rinunciare a Dio) con la difesa degli ebrei boemi e praguesi, visti come i convinti difensori della cultura tedesca. Nelle opere degli anni '30 tuttavia taluni dei suoi personaggi percepiscono chiaramente il pervertimento di essa nell'antisemitismo e nel nazionalsocialismo – come avviene nella novella *Das erlösende Mittel*, pubblicata nella rivista dell'emigrazione tedesca a Praga *«Neue Deutsche Blätter»*, i cui redattori erano Anna Seghers, Oskar M. Graf e Willi Bredel.

Gli scrittori ebrei che decisero di lasciare Praga, in genere giustificavano la loro risoluzione, come si è detto, accusando la città di scarsa vitalità culturale, di perifericità intellettuale. Paul Leppin, cogliendo questo singolare contrasto di amore e rifiuto, magari un po' esagerando, lo interpretò così: *«Ciò che a noi sembra originale e tipicamente praghese non è costituito da altro che da frammenti di ebraismo. Noi abbiamo un'arte tedesca, un'educazione tedesca, dei libri tedeschi, ma non abbiamo a Praga una cultura tedesca»*.

Di fatto, nelle opere degli scrittori ebrei praguesi si rintraccia una relativa concordanza tematica, in diversa misura collegabile a quel radicalismo etico e religioso che derivava anche dalla loro educazione tradizionale, singolarmente attenta alla parola e alla scrittura. Quella grande stagione letteraria si costituì sul dualismo di sovrannaturale e mondano, perfezione e finitezza. La lacerazione tra assimilazione nel mondo e sensibilità per l'assoluto sollevava i temi della memoria, della dissoluzione dell'identità per l'abbandono dell'ancoraggio nella Legge, quindi i temi di innocenza e colpa, salvezza e storia, della grazia, del sacrificio e della rinuncia – oppure, come nel caso di Egon Erwin Kisch, di Franz Weiskopf o Louis Fürnberg, dell'utopia marxista dell'emancipazione politico-sociale. Talune

opere esprimevano un tale bisogno di assoluto da suscitare il sarcasmo di Karl Kraus.

Kafka, indicando una tra le principali tematiche di questi autori, interpretò il fenomeno della fioritura letteraria praghese secondo la modalità della *Verinnerlichung*: L'interiorizzazione era una modalità dell'elaborazione dell'esaurimento della cultura dell'epoca moderna, con il concomitante tentativo di recupero di concetti come quelli di totalità, redenzione, liberazione e rivoluzione. Essa segnalava il ripiegamento degli ebrei su se stessi, pur all'interno di uno scenario culturale spesso laicizzato. Scriveva Kafka: «Più della psicoanalisi mi piace in questo caso la convinzione che questo complesso paterno ... non riguarda il padre innocente, bensì l'ebraismo del padre. La maggior parte di coloro che cominciarono a scrivere in tedesco volevano allontanarsi dall'ebraismo, per lo più con il non chiaro consenso dei padri (...), volevano, certo, ma con le zampette posteriori erano ancora attaccati all'ebraismo paterno e con le anteriori non trovavano un terreno nuovo. La conseguente disperazione fu la loro ispirazione. Ispirazione onorevole come qualunque altra, ma — a guardar bene — accompagnata da alcune tristi particolarità. In primo luogo, gli scritti nei quali si scaricava la loro disperazione non potevano essere letteratura tedesca ... Essi vivevano fra tre impossibilità (...): l'impossibilità di non scrivere, l'impossibilità di scrivere in tedesco, l'impossibilità di scrivere diversamente, (e) quasi si potrebbe aggiungerne una quarta: l'impossibilità di scrivere (infatti la disperazione non era una cosa che si potesse placare scrivendo, era una nemica della vita e dello scrivere; lo scrivere era soltanto una cosa provvisoria ...). Kafka dunque percepiva chiaramente che la sfera estetica, rispetto alla realtà complessiva della città, era sovrastrutturale, era il veicolo di una peculiare ricerca culturale.

A taluni scrittori né l'ortodossia ebraica né la decisa opzione per l'assimilazione erano più proponibili, come dimostra il romanzo *L'organo ebraico* di Ludwig Winder. Ma anche altre opzioni, di tipo politico-culturale, erano altrettanto difficili e persino tragiche per gli ebrei, se abbracciavano ad es. il nazionalismo tedesco, come dimostra il romanzo di Hans Natonek *Kinder einer Stadt*. È comunque significativo che molti degli scrittori ebrei, per cercare una via d'uscita a un problema che non era solo religioso o etnico, ma più ampiamente culturale, seguissero il modello della interiorizzazione come interpretazione e orientamento nella realtà, il quale era tipico della cultura tedesca. Molti di essi — non tutti — erano in effetti culturalmente germanizzati.

La germanizzazione degli ebrei praguesi e boemi aveva avuto inizio alla fine del XVIII secolo, al tempo dell'imperatore Giuseppe II, quando l'illuminismo ebraico propose la prospettiva dell'assimilazione. Allora nel ghetto di Praga vivevano 8.500 ebrei. La società ebraica tradizionale, che

in quella città aveva vissuto un periodo di grande splendore tra i secoli XV e XVII, era andata gradualmente scomparendo. La conservazione della tradizione era diventata sempre più una questione privata, di carattere familiare. Nel corso del XIX secolo la comunità ebraica ottenne in Boemia la parità di diritti (1867), ma con l'avvento di industrializzazione e panslavismo conobbe anche l'insorgere dell'antisemitismo, mentre sul versante tedesco essa fu una protagonista del processo di secolarizzazione che fece di Praga una città occidentale.

L'antisemitismo si manifestò in modo drammatico nell'ultimo decennio del XIX secolo con la fondazione dell'associazione culturale nazionalistica «Germania» e con il processo Hilsner. Allora gli ebrei, che fino a lì avevano frequentato numerosi le istituzioni culturali tedesche – come il «Casino», la «Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag», «Urania» – cominciarono a fondare loro proprie associazioni. Si distinsero gli adepti del sionismo, che prima della guerra scossero le coscienze con l'organizzazione «Makkabäa» e con altre fondate successivamente, ma anche gli ortodossi orientali erano presenti con la «Chevra Tephila». La comunità ebraica disponeva di giornali e riviste; dal 1848 aveva un proprio giornale – la «Allgemeine Zeitung des Judentums». Tuttavia, nonostante la crescente ostilità da parte dei principali gruppi etnici della città, l'identità ebraica rimase a lungo relativamente defilata, o meglio aggregata di preferenza a quella tedesca. Intorno al 1910 però tra gli ebrei di Praga erano presenti tutte le possibili posizioni sul rapporto con le loro radici: si andava da un atteggiamento assimilazionista, con il conseguente rifiuto dell'ebraismo, a un sionismo attivo, e a un vivo interesse per il mondo dell'ortodossia e dell'ebraismo orientale. *«Tutte queste posizioni nella I. Rep. Cecoslovacca formavano il mosaico tipico della Praga ebraica al di fuori del ghetto, a cui la letteratura praghese ha eretto un monumento»* (I. Fiala-Fürst).

L'antisemitismo non dei cechi, ma dei tedeschi di Praga – a lungo arroccati sul Hradschin, nella Città Vecchia, nella Kleinseite e nel Quinto Quartiere (ex-Josephhof, ossia nel ghetto, che andò vuotandosi degli ebrei fino al suo abbattimento e risanamento alla fine del XIX secolo) – prese piede alla fine della prima guerra mondiale, al crollo della monarchia asburgica. Il disorientamento che questo evento produsse tra gli ebrei è collegabile con la tematica, centrale in molti autori, della colpa inconsapevole. Spesso è riferita al loro processo di socializzazione, compiutosi in una realtà nella quale ormai era erosa non solo l'ubbidienza alla Legge, ma anche l'ideologia liberale dell'autoaffermazione e l'ethos borghese dell'individuo come fonte di produttività e autenticità dei valori. Questo tema è

presente, oltre che in Kafka, anche in scrittori ebrei come Paul Kornfeld, E. Weiss, J. Urzidil e L. Winder, E. Sommer e Hans Natonek (ad es. nel romanzo del 1935-36 *Die Straße des Verrats*. Nel primo dopoguerra, ossia nella Repubblica ceca di Masaryk, questo tema assunse spesso una curvatura di critica storico-sociale, perdendo il carattere mistico-religioso.

Nella letteratura di lingua tedesca Praga appare come una città carica di una disorientante mole di memorie del passato, in difficoltà a vivere il presente (J. Urzidil) e addirittura incapace di immaginare il suo futuro.

Nella prima generazione – o nel primo orientamento estetico-letterario – domina il presentimento della fine, un senso apocalittico di disintegrazione sociale; la realtà appare oscura e contorta, informe e minacciosa. Paul Leppin – scrittore non ebreo – fu il creatore con Meyrink della “maniera praghese” ossia di una letteratura fantastica, caratterizzata da una pesante ricerca di effetti vistosi, con atteggiamenti trasgressivi, ma anche provinciali. Leppin era un campione della dissoluzione nichilistica consumata nella maniacale fissazione sull’erotismo. Nella sua scrittura, caratterizzata da un’insistita ridondanza, da un gratuito gusto del macabro, si manifesta un’inclinazione malsana, che sconfinava nel grottesco, per il sacrilegio – insomma è una letteratura tutto sommato decadente e deterioro.

In questa «maniera» rientrano parzialmente anche le prime prose di Rilke, gli «schizzi crepuscolari» delle «*Danze Macabre*», mentre maggiore attenzione alla realtà storica locale si riscontra nelle «*Due storie praghese*», una delle quali, «*Re Bobusch*», è un racconto giallo sullo sfondo del fanatico nazionalismo ceco-praghese. L’ebreo G. Meyrink nel fortunatissimo romanzo «*Il Golem*» interpretò la «maniera praghese» attingendo al patrimonio culturale dell’ebraismo locale. Le atmosfere arcane, enigmatiche di una città proiettata più sul passato che sul presente, nell’epoca leggendaria dell’imperatore Rodolfo II, del ghetto e del rabbino Löw, esprimevano le inquietudini contemporanee con un gusto del fantastico di tipo superficialmente espressionistico. Inoltre quel patrimonio veniva filtrato attraverso l’interesse dell’autore per l’occultismo e l’esoterismo, più che da un interesse per la natura mistica di quel mito (il mito dell’uomo creato dall’uomo) e per le sue trasformazioni e varianti. Anzi, la leggenda del Golem subisce nel romanzo uno svuotamento di significato assumendo la funzione di indizio di un’epidemia spirituale, di una diffusa e misteriosa psicosi – forse il diffondersi in una grande cultura, come quella tedesca, di un oscuro irrazionalismo.

Il presunto isolamento della città, ha scritto Max Brod, «*può forse applicarsi alla Praga ultrascettica degli ebrei tedeschi, quali sono rappresentati nei roman-*

zi di *Auguste Hauschner* [che aveva pubblicato nel 1910 i due romanzi: *Die Familie Lowositz*, *Rudolf und Camilla*] ... *ma è assolutamente inapplicabile*» al periodo 1904/39. Vi si leggevano con molto interesse riviste tedesche come «Weisse Blätter», «Der Sturm», «Die Aktion», e austriache come «Der Brenner».

Il «Circolo di Praga», di cui l'ebreo Max Brod era l'animatore carismatico, e che si sviluppò nei primi decenni del XX secolo (Brod, Kafka, Werfel, Willy Haas, J. Urzidil, Felix Welsch, Oskar Baum, Hugo Bergmann, Robert Weltsch e Ludwig Winder), intrattene vasti contatti con la Germania, con Vienna e altri Paesi d'Europa. Nel Circolo di Praga non si produceva solo letteratura, si rifletteva sulle possibilità di un recupero dell'identità ebraica, si discutevano temi attuali oltre che religiosi. La sensibilità per queste problematiche venne acuita dalle sporadiche apparizioni a Praga di Martin Buber, del teatro jiddisch, dall'ondata migratoria di ebrei orientali durante il primo conflitto mondiale. Il «Circolo di Praga» non aveva un programma, né un maestro – questi erano, secondo Brod, la città stessa.

Brod ottenne dapprima il successo nel 1908 con il romanzo «*Schloß Nornepygge*», che trovò una favorevole accoglienza nell'ambiente espressionistico tedesco. Ma già l'anno successivo, e fino al 1938, influenzato sia dal sionismo culturale (e non nazionale) di M. Buber, sia dall'ebraismo orientale, sia da un saggio di Hugo Bergmann sulla «*Santificazione del nome*», si risolse per una soluzione chiara e netta delle crisi ricordate all'inizio: ossia per il sionismo praghese. Percorse in maniera esemplare, senza bigotteria o opportunismo, la metamorfosi dall'indifferentismo al profetismo ebraico. Condannava il ripudio dell'ebraismo come soluzione delle difficoltà poste sulla strada dell'integrazione. Il suo bersaglio era l'ebreo praghese Fritz Mauthner, linguista e pensatore, oltre che narratore, diventato ardente nazionalista tedesco (sarebbe scomparso nel 1923): «*Ecco l'ebreo tedesco come incrollabile e anzi aggressivo patriota tedesco ... (in lui) la fisionomia dell'assimilazione si deformava in caricatura*».

All'opera di Kafka è giustamente riconosciuta la più alta qualità estetica della letteratura di Praga. Essa costituisce l'acme qualitativa dell'esperienza letteraria ebraico-praghese in quanto costruita sul doppio riferimento alla tradizione culturale ebraica e alla condizione umana contemporanea. La trappola mortale che egli costruì nelle sue prose impediva di trovare soddisfazione al bisogno di assoluto e di redenzione tanto nella modernità occidentale, la cui storia gli appariva un cumulo di macerie, quanto nell'inverificabile e gioiosa religiosità degli ebrei orientali. Con la tragica cono-

scenza del suo sradicamento e isolamento, che vedeva come una colpa, egli si chiuse alla vita a favore della letteratura: regno quasi magico dell'ordine linguistico e della simmetria, in cui i materiali potevano essere elevati "nel puro, nel vero, nell'immutabile", e il disordine e l'assurdo delle forme della vita moderna farvi capolino nella cabala dei nomi, dei personaggi e nell'ermeticità delle situazioni.

Il rapporto di Kafka con l'ebraismo – molto schematicamente – ha avuto momenti diversi. Fino all'autunno-inverno del 1911, quando a Praga arrivò una compagnia di attori jiddisch di Lemberg, egli aveva avuto rapporti sporadici con esso; verso di esso anzi si era mostrato piuttosto scettico e distaccato; il sionismo gli sembrava troppo occidentale e il sionismo culturale di Buber gli sarebbe parso ancora nel 1913 noioso e poco convincente. La «Deutsch-jüdische Gesellschaft aus Lemberg» e l'attore Jizchak Löwy risvegliarono in lui invece simpatia umana e interesse per l'ebraismo, in particolare per la lingua e la letteratura jiddisch. Kafka riscoprì insomma la sua identità ebraica, e l'arcaico, l'atavico della tradizione familiare. Tuttavia, per l'impossibilità di un ritorno all'ebraismo orientale, che s'immaginava integro nella Legge, si sentì confermato nel suo atteggiamento di rifiuto delle convenzioni, dell'appartenenza, della comunità (in particolare del matrimonio). Gli si aperse così la via dell'empietà e dell'inferno – necessario, secondo lui, all'attività letteraria, che riteneva essere il suo destino e la sua perdizione. Il culto della scrittura, che richiedeva una virtù ascetica, aveva per lui infatti un fascino irresistibile, ma sacrilego, anzi diabolico. Questo conflitto interiore, nello scoppio di antisemitismo del 1920, si radicò in lui come sentimento di non appartenenza e di impossibilità di superare la solitudine. Ha scritto M. Freschi: «*La sua antropologia culturale profonda è quella dell'ebreo assimilato ancora inquietato da un'oscura memoria, di chi appartiene a una cultura che ha creduto possibile strapparsi dalle radici, che ha dissipato il patrimonio tradizionale, che ha scomparso il mame-loshn per la Muttersprache, la «madre lingua germanica», ma che intuisce di essersi sporto sul vuoto, sull'inconsistenza, sul non essere.*». Le figurazioni di questi sensi di colpa e di estraneità, che trovarono espressione in particolare nel «Processo» e nel «Castello», testimoniano di un radicalismo etico totalizzante e intellettualistico al tempo stesso.

Del tentativo di uscire da questo vicolo cieco è testimone, nell'ultima fase della sua esistenza, a Berlino, la ripresa dello studio dell'ebraismo con la frequenza della Scuola Superiore di Scienza Ebraica («Hochschule für jüdische Wissenschaft»), «luogo di pace nella tumultuosa Berlino». Di fronte al potere politico ed economico, che nella società di massa allora agli albori

si rendeva invisibile, si rinchiodava in «castelli» inarrivabili, Kafka cercò una liberazione dagli spettri, dalle ossessioni della sua torturante introspezione. Si definì «*un pentito sulla via del ritorno*» alla libertà, ossia, sulla scorta di elementi della mistica ebraica, intuì la possibilità di una transvalutazione della sua futura attività letteraria, la quale avrebbe dovuto assumere un significato nuovo e positivo: quello dell'«*assalto al limite*». Questo passaggio avrebbe dovuto rappresentare una strategia radicalmente diversa di superamento della profonda e articolata crisi culturale e spirituale dell'epoca e praghese.

Un superamento della *Verinnerlichung* della cultura ebraico-praghese si intravede peraltro nell'ultima generazione di scrittori: Urzidil, Winder, Natonek. La loro narrativa si interroga sul possibile scioglimento delle turbolenze create dal basilare dilemma della modernità, ossia dall'alternativa tra alienazione dal mondo o conquista di esso – ovverossia, nei termini della questione ebraica praghese, tra riconquista di certezze metafisiche (anche se non della religiosità degli avi) e accettazione della civiltà occidentale. Questi autori affermarono infatti una sorta di sospensione dei miti della modernità, e quindi anche dello smarrimento spirituale e civile diffusosi a Praga con l'insorgere dell'antisemitismo e dei nazionalismi in concomitanza con la crisi del pensiero liberale: fenomeni che avevano prodotto una ricerca religiosa spesso scomposta della totalità perduta o una negatività nichilistica. Di fronte all'insuccesso dell'assimilazione, essi immaginarono che il genio sperimentale e «*motorio*» dell'Occidente – e quindi anche quello ebraico, di cui aveva parlato Buber – si soffermasse per interrogarsi su se stesso. La frantumazione dell'esperienza e i guasti di una cultura rivolta alla totalità li indussero a riconoscere l'opportunità di un'interruzione dei progetti imposti dalle tradizioni culturali che a Praga si incrociavano. Essi fecero tesoro anche della lezione loro impartita dalla storia: dagli sconvolgimenti connessi con la prima guerra mondiale (sconfitta militare e disfacimento dell'impero asburgico; massiccia immigrazione di ebrei orientali; nascita turbolenta della repubblica cecoslovacca e speranza, ancorché debole, in una coesistenza pacifica tra le etnie); vissero poi la crisi del '29, la caduta di Weimar, l'instaurazione del III Reich e l'immigrazione intellettuale e politica dalla Germania, le persecuzioni razziali e infine, in esilio, la seconda guerra mondiale e la *Endlösung*. Un primo esito di questa terza posizione fu la costituzione di un'identità spogliata di connotazioni etnico-nazionali, il ritenere esaurite sia la prospettiva escatologico-religiosa sia quella teleologico-laica illuministica e storicistica. Illustrarono il fallimento dell'idea ottocentesca del potere illimitato del soggetto,

che si era ritenuto capace di integrare nell'unità del suo mondo l'alterità. La stessa problematica ebraica dell'assimilazione passa in secondo piano perché nella questione dell'integrazione essi ravvisavano ormai un problema etico più generale, riguardante il rapporto di ciascun individuo con la civiltà occidentale. La felicità mondana – come l'idea della redenzione – risultava una possibilità affidata piuttosto al gioco contingente delle combinazioni casuali che si formano nello scontro tra le logiche settoriali, dei ruoli sociali e delle passioni. Le loro tematiche continuarono tuttavia a collocarsi sui terreni tipicamente praguesi dell'etica e della teologia: del rapporto tra salvezza e storia, innocenza e colpa.

La questione della colpa venne da essi spostata spesso nel processo di socializzazione del giovane, nel dramma adolescenziale dell'ingresso nella società moderna e della storia. Non viene attribuita a una scaturigine misteriosa, né viene psicologizzata, ma viene riconosciuta nell'irretimento dell'individuo nelle convenzioni della civiltà moderna, nei modelli di identità e nella dimenticanza della limitatezza di ogni successo. Questi autori si mossero su un terreno mondano, in cui la fede, la religione, la grazia stanno nell'ombra, sullo sfondo: attendono di essere liberate da mitologie e certezze effimere. La percezione della finitezza diventò per essi il nuovo orizzonte dell'assimilazione: e quindi i valori della tolleranza, della dignità umana. Winder ad es. ha sviscerato in molte opere il tema della crisi della figura paterna e il modello allora prevalente di assimilazione, ossia il passaggio dalla tradizione alla libertà, dall'ortodossia all'autonomia, dall'esclusione all'integrazione. Per Kafka i legami con gli avi erano ormai di una tale esilità che non era possibile né reciderli né rinforzarli, e si domandava pertanto, con un senso di colpa, se ciò rappresentasse una condanna o una grazia. Winder esplorò invece le possibilità di superamento di questo dilemma paralizzante. Questo fu, mi pare, un secondo esito della loro ricerca.

Un terzo esito fu altrettanto significativo. Il sionismo politico e quello culturale non agirono su di essi come una sirena. E l'eco della salvezza promessa dal messianismo ebraico, nelle sue diverse prospettive – il quietismo di ascendenza chassidica e quella della rivolta apocalittica – si coglie solo remotamente. Essi avvertirono che l'impenetrabile problematicità della vita non consentiva nessuna assertività, alcun epilogo, ma confermava altresì la legittimità di una libera ricerca. Il ruolo dell'intellettuale e dello scrittore risultava dunque ridimensionato. La loro sperimentazione letteraria di dimostrò capace di percorrere sentieri appena tracciati: adottarono le forme di scrittura della *Neue Sachlichkeit* e della letteratura tedesca dell'emigrazione.

Del resto, la collaborazione tra la cultura artistica praghese e quella tedesca, sviluppatasi nel periodo '33/'39, quando la città d'oro divenne uno dei più importanti centri dell'emigrazione dal III Reich, fu un momento importante di verifica di questi orientamenti – una forma attiva di resistenza alla minaccia che Theresienstadt, la quale spesso precedeva la tappa finale di Auschwitz, diventasse – come ha scritto Ota Philip – *«l'ultima enclave della Scuola di Praga e della sua letteratura creativa di lingua tedesca»*.

Bibliografia essenziale

- H. Binder (Hg.), *Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas*, Berlin 1991
- J. Born, *Deutschsprachige Literatur aus Prag und den böhmischen Ländern 1900-1925, Chronologische Übersicht und Bibliographie*, München-London-New York-Paris 1993
- M. Brod, *Il Circolo di Praga*, Roma 1983 (1966)
- M. Brod, *Una vita battagliera*, Milano 1967 (1960)
- P. Demetz, *Kafka, Freud, Husserl: Probleme einer Generation*. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, VII (1955), Nr.1, pp. 59-69
- H. Dinse, *Die Entwicklung des jüdischen Schrifttums im deutschen Sprachgebiet*, Stuttgart 1974
- I. Fiala-Fürst (Hg.), *Prag. Jüdisches Städtebild*, Frankfurt/M 1992
- M. Freschi, *Praga*, Roma 2001
- M. Freschi, *La Praga di Kafka*, Napoli 1990
- E. Goldstücker (Hg.), *Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur*, Darmstadt 1967
- C. L. Gottzmann (Hg.), *Unerkannt und (un)bekannt. Deutsche Literatur in Mittel- und Osteuropa*, Tübingen 1991
- W. Iggers (Hg.), *Die Juden in Böhmen und Mähren: Ein historisches Lesebuch*, München 1986
- Willy Haas, *Die literarische Welt. Erinnerungen*, München 1957
- P. Leppin, *Eine jüdische Kolonie*. In: *«Das jüdische Prag»*, Prag 1917
- S. Moses-A. Schöne (Hg.), *Juden in der deutschen Literatur*, Frankfurt/M 1986
- E. Mossel, *Litteraire gids van Praag*, Hadewijch 1988
- Österr. Franz-Kafka-Gesellschaft (Hg.), *Prager deutschsprachige Literatur zur Zeit Kafkas*, Wien 1989
- F. Palacky, *Skizze einer Geschichte von Prag*, Hanau 1985
- A. Pasinato (a cura di), *Praga. Mito e Letteratura (1900-1939)*, Firenze 1993
- M. Pazi, *Fünf Autoren des Prager Kreises*, Bern 1978
- A. M. Ripellino, *Praga magica*, Torino 1973

-
- H. Schlaffer, Kulturelle Bedingungen der deutschen Prager Literatur. In: M. Freschi (a cura di), *Saggi di letteratura praghese*, Napoli 1987, pp. 55-67
- J. Serke, *Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft*, Wien-Hamburg 1987
- J. Urzidil, Der Anteil des jüdischen Prag an der neueren deutschen Literatur. In: *Bulletin des Leo Baeck Instituts* 10. Jg. (1967), New York, S. 276-297
- R. M. Wlaschek, *Juden in Böhmen*, München 1990
- H. Zohn, *Partecipation in German Literatur*. In: *The Jews of Czechoslovakia. Historical Studies and Surveys*. Vol.1, Philadelphia-New York 1968

* * *

Armin A. Wallas
(Klagenfurt)

*Jüdische Dimensionen expressionistischer Literatur aus Österreich
Grundzüge und exemplarische Analysen
(Albert Ehrenstein, Franz Werfel, Simon Kronberg)*

Der Titel dieses Beitrags wirft eine Vielzahl von Fragestellungen auf: Was versteht man unter «jüdisch» bzw. unter «jüdischen Dimensionen» in der Literatur? Was bedeutet «Expressionismus»? Und schließlich – wie definiert man «Österreich»? Jeder dieser Begriffe beinhaltet vielfältige Deutungsmöglichkeiten – im folgenden soll anhand von drei Beispielen versucht werden, die Komplexität und auch die Widersprüchlichkeit dessen, was man als jüdische Beiträge zur Literatur des Expressionismus in Österreich umschreiben könnte, zu analysieren.

Unter Expressionismus versteht man eine gesamtkünstlerische, Literatur, bildende Kunst, Musik, Tanz, Theater, aber auch Philosophie, Wissenschaft, Politik und Alltagsleben erfassende Aufbruchsbewegung, die mit dem Anspruch angetreten ist, sowohl eine ästhetische als auch eine ethische – und damit in Verbindung stehend auch eine gesellschaftliche und politische – Erneuerung in die Wege zu leiten. Getragen wurde die expressionistische Bewegung von einer Generation junger Schriftsteller und Künstler, die um 1910 an die Öffentlichkeit getreten ist und deren Werke nicht nur durch die Radikalität ihrer Formensprache, sondern auch durch die Drastik der gewählten Themen Aufsehen erregten. Das Ende des literarischen Expressionismus wird in den frühen 1920er Jahren datiert, als, vor allem bedingt durch die Enttäuschung über das Mißlingen der revolutionären Experimente der ersten Nachkriegsjahre, das utopische Aufbruchsverlangen zunehmend brüchig geworden war. Die Geburtsdaten der Angehörigen der «expressionistischen Generation» reichen von der Mitte der 1880er bis zur Mitte der 1890er Jahre. In ihrer Mehrheit waren die expressionistischen Schriftsteller jüdischer Herkunft (Ausnahmen

aus dem österreichischen Bereich sind etwa Oskar Kokoschka, Robert Müller, Georg Trakl oder Albert Paris Gütersloh). Als Zentren des Expressionismus etablierten sich die größeren Städte Deutschlands und der Habsburgermonarchie – hier waren es vor allem Wien und Prag, wo sich ein reichhaltiges, vom Expressionismus inspiriertes künstlerisches Leben entfaltete (im folgenden wird unter «Österreich» der Bereich der Österreichisch-Ungarischen Monarchie verstanden)¹.

Die expressionistische Literatur griff das Thema der modernen Großstadt auf, die ihr als Inkarnation einer neuen, von Dynamik, Nervosität und Tempo beherrschten Lebenswirklichkeit erschien. Das Stadterlebnis, in Verbindung mit einer mehrfachen Krisenerfahrung – erkenntnistheoretischer Verunsicherung, Glaubenskrise, Sprachkrise, krisenhaften Veränderungen im Sozialen und Politischen (Krise der Männlichkeit, Generationenkonflikte, Aufstieg der Massenparteien, Technisierung und Industrialisierung, außenpolitische Krisen, Radikalisierung nationalistischer und antisemitischer Strömungen etc.) – löste bei den expressionistischen Autoren ein Gefühl der Verunsicherung und einer zersplitterten Welterkenntnis aus². Weitere wesentliche Erfahrungsbereiche der expressionistischen Generation waren der Erste Weltkrieg, revolutionäre Utopien, die Austragung von Geschlechter- und Generationenkämpfen, die Hoffnung auf sexuelle Befreiung und die Erkundung des «Untergründigen» (Gewalt, Triebleben, Tiefenschichten der Seele). «Simultaneität» und «Relativität» wurden zu den Kennworten einer Literatur, die das traditionelle Formenrepertoire zerbrach, ideologische Denksysteme in Frage stellte und nach einer neuen Formensprache suchte, um das Lebensgefühl von Fragmentarisierung und

¹ Im Unterschied zum Expressionismus in Deutschland wurde die expressionistische Literatur Österreichs von der wissenschaftlichen Forschung erst spät aufgearbeitet, vgl. hierzu vor allem: Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien. Hrsg. von Ernst Fischer und Wilhelm Haefs. Salzburg: Otto Müller Verlag 1988; Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde. Hrsg. von Armin A. Wallas. Linz, Wien: edition neue texte 1988; Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Hrsg. von Klaus Amann und Armin A. Wallas. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 1994 (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Bd. 30); Armin A. Wallas: Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich. Analytische Bibliographie und Register. 2 Bde. München, New Providence, London, Paris: K. G. Saur Verlag 1995.

² Vgl. hierzu Armin A. Wallas: Pandämonien der Irritation. Die verlorene Geschichte der Avantgarde oder Von der Aktualität des Expressionismus. In: Carl Mayer. Im Spiegelkabinett des Dr. Caligari. Der Kampf zwischen Licht und Dunkel. Hrsg. von Bernhard Frankfurter. Wien: Promedia Verlag 1997 (= Edition Forschung), S. 27-40.

Dynamik zur Darstellung zu bringen. Ein wesentliches Stilmittel des Expressionismus war die Montage, d. h. die Ineinanderschachtelung scheinbar unverbundener Wirklichkeitsfragmente. Mittels Dynamisierung der Bildwelt, Verwendung des Reihungsstils und dem Einsatz dämonisierender, die Bedrohung des Individuums durch die undurchschaubar gewordene Objektwelt signalisierender Metaphern gelang es der expressionistischen Literatur, die geänderte Bewußtseinslage des intellektuellen Großstadtmenschen auch auf formal adäquate Weise darzustellen. Als ein Grundzug expressionistischer Literatur kann ihre Ambivalenz betrachtet werden; aufgrund der Widersprüchlichkeit und Heterogenität des Textmaterials fällt es schwer, eine einheitliche Systematisierung vorzunehmen.

In der expressionistischen Literatur wurden auch die Krisen jüdischer Identität thematisiert, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in verschärfter Form ausgetragen wurden. Insgesamt leisteten gerade Autoren jüdischer Herkunft die wichtigsten Beiträge zur expressionistischen Literatur in Österreich. Das Spektrum reicht von den Wegbereitern der literarischen Strömung wie Albert Ehrenstein und Franz Werfel über die Prager Autoren Oskar Baum, Ludwig Winder, Rudolf Fuchs, Otto Pick, Paul Adler und den ebenfalls vom Expressionismus beeinflussten Franz Kafka, bis hin zu dem messianischen Revolutionär Hugo Sonnenschein, dem Sprachexperimentator Georg Kulka, dem Literaturtheoretiker Paul Hatvani und den Drehbuchautoren des expressionistischen Kultfilms *Das Kabinett des Dr. Caligari* Carl Mayer und Hans Janowitz. Gerade die expressionistische «Literatur- und Kunst-Revolution» stellte jüdischen Literaten und Künstlern geeignete Ausdrucksformen bereit, um ihre Weltsicht zu formulieren, über ihre Nöte zu sprechen, ihre gesellschaftskritischen Positionen auszuarbeiten, eine Standortbestimmung ihrer spezifischen Situation als Juden und als Intellektuelle vorzunehmen und ihre Ängste, Visionen und Hoffnungen zu verkünden.

Die österreichisch-jüdischen Autoren, die sich am Expressionismus beteiligten, formulieren in ihren Texten unterschiedliche Antworten auf die Frage ihres Judeseins. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren die jüdischen Identitäten, wie Jacques Le Rider am Beispiel der Wiener Moderne nachgewiesen hat, «fließend und unbestimmt» geworden: «Das Judentum wurde zu einer Suche, zu einer ständigen Selbstbefragung und zu einer fortgesetzten Erfindung»³. Die expressionistische Generation war die erste,

³ Jacques Le Rider: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der*

die seit ihrer Kindheit mit der Erfahrung des radikalisierten Antisemitismus (Herausbildung des Rassenantisemitismus) konfrontiert war, ein Prozeß, der sich in den 1880er Jahren dynamisiert hatte. Daraus resultierte das Scheitern des Assimilationskonzepts, das noch von der Elterngeneration der expressionistischen Autoren forciert worden war. Manche Autoren reagierten auf das Bedrohungsszenario durch das selbstbewußte Bekenntnis zu ihrer Außenseiterposition und suchten das revolutionäre, übernationale und weltbürgerliche Potential der Diasporaexistenz auszuschöpfen (etwa Albert Ehrenstein). Andere, wie Franz Werfel, fühlten sich zerrissen zwischen ihrer Zugehörigkeit zu jüdischen Traditionen und ihrem Streben nach Anpassung an europäisch-christliche Kulturüberlieferungen. Schließlich stand den Autoren die religiöse Option zur Verfügung, d. h. die Rückkehr zu den religiösen und geistigen Quellen des Judentums (hier könnten Simon Kronberg und Uriel Birnbaum genannt werden), eine solche intellektuelle «Umkehr» konnte jedoch nur auf gebrochene Weise erfolgen, da aufgrund der Glaubens- und Erkenntniskrise der Moderne eine naive Rückkehr zum Glauben nicht mehr möglich war. Eine weitere Antwort auf die Krisensituation eröffnete sich in der zionistischen Ideologie, die den Juden die Chance eröffnete, dem Antisemitismus offensiv entgegenzutreten, sich selbstbewußt zu ihrer jüdischen Herkunft zu bekennen und an der Errichtung eines «jüdischen Zentrums» in Palästina mitzuwirken – von den österreichisch-jüdischen Expressionisten engagierten sich vor allem Eugen Hoeflich (Moshe Ya'akov Ben-Gavriël) und Max Brod für den Zionismus.

Im folgenden werden drei exemplarische Texte interpretiert, die sich explizit mit jüdischen Themen auseinandersetzen. Es wird versucht, «jüdische Dimensionen» in diesen Texten sichtbar zu machen. Als Voraussetzung gilt es festzuhalten, daß der Begriff des «Judentums» nicht statisch oder dogmatisch definiert werden darf, sondern aus der Vielfalt seiner historischen und zeitgenössischen Erscheinungsformen heraus interpretiert werden soll. Die drei ausgewählten Texte sind den drei Phasen des literarischen Expressionismus entnommen. Ehrensteins Gedicht entstand im Frühexpressionismus, der von zirka 1910 bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs datiert wird; Werfels Gedicht entstammt der Zeit des Weltkriegs; Kronbergs Prosaskizze gehört der spätexpressionistischen Phase

Identität. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1990, S. 284.

an. Die Texte greifen – vielfach in assoziativer, fragmentarisierter, gebrochener oder auch ironischer Form – auf Quellen und Elemente jüdischen Denkens, jüdischer Religion und jüdischen Lebens zurück. Religiöse Begriffe und Chiffren jüdischer Existenz werden neu gedeutet, transfiguriert, kreativ weitergedacht und in ungewohnte Zusammenhänge gestellt. Die Texte entfalten mythische und religiöse Tiefendimensionen, dies geschieht jedoch in einem säkularen Kontext. Solcherart gelingt es den Autoren auf unterschiedliche Weise, Antworten auf aktuelle Krisensituationen zu finden.

Albert Ehrenstein: «Doch Du, Jehovah!» – «Jehova»

Albert Ehrenstein zählt zu den Wegbereitern des Expressionismus in Österreich. Er kam 1886 in Wien zur Welt und wuchs im Vorort Ottakring als Sohn einer mittelständischen jüdischen Familie auf. 1910 gelang ihm mit seiner ersten Veröffentlichung, dem Gedicht «Wanderers Lied», das in der *Fackel* erschien, der literarische Durchbruch. Der sarkastische, bittere Ton dieses Gedichts, das die Leidenserfahrungen eines lyrischen Ichs zum Ausdruck bringt, das seiner existentiellen, emotionalen und sozialen Not durch Suizidwünsche zu entfliehen sucht, erregte großes Aufsehen. 1911 folgte, ebenfalls gefördert von Karl Kraus, Ehrensteins erste Buchveröffentlichung, die Erzählung *Tubutsch*, zu der Oskar Kokoschka kongeniale Illustrationen angefertigt hat. Dieser Text beschreibt die Erlebnisse, Phantasien und Todeswünsche eines einsamen, handlungs- und kommunikationsunfähigen Ich-Erzählers namens Karl Tubutsch, der in der Pose eines Vorstadt-Ahasvers durch die Straßen, Hinterhöfe und Untergründe des Fin de Siècle-Wien wandert und den Zerfall seines Ichs protokolliert. Die Besonderheit der literarischen Verfahrensweise Ehrensteins, die er auch in seinem weiteren erzählerischen und lyrischen Oeuvre – so etwa in den Novellenbänden *Der Selbstmord eines Katers* (1912), *Nicht da, nicht dort* (1916), *Bericht aus einem Tollhaus* (1919) und *Zaubermärchen* (1919) oder in den Lyrikbänden *Die weiße Zeit* (1914), *Die Gedichte* (1920) und *Wien* (1921) – eingesetzt hat, beruht auf der Gleichzeitigkeit von Tragik und Komik, Verzweiflung und Lachen, Pathos und Trivialität, Mythenkonstruktion und Parodie. Solcherart fügen sich die Texte zu grotesken Pandämonien der Irritation zusammen. Lesegewohnheiten werden verunsichert, den Rezipienten der Texte vermittelt sich der Eindruck eines tragikomischen Travestie-Karussells. Anspielungen auf antike Mythen, jü-

dische Überlieferungen, kulturhistorische Reminiszenzen, erkenntnistheoretische Reflexionen und aktuell-politische Problemstellungen dienen Ehrenstein als frei verfügbare Elemente eines intellektuellen Spiels.

Den Ersten Weltkrieg verbrachte Ehrenstein nach anfänglicher kurzer Dienstzeit im Wiener Kriegsarchiv im Exil in der Schweiz. Hier entstanden seine kriegsgegenerischen Bücher *Der Mensch schreit* (1916), *Die rote Zeit* (1917) und *Den ermordeten Brüdern* (1919), in denen er die Verantwortlichen des Krieges in Politik, Wirtschaft, Militär und Presse, aber auch die Mitläufer und Kriegsgewinner attackiert. Als er in den frühen 1920er Jahren seine Hoffnungen auf eine revolutionäre Umgestaltung der Gesellschaft scheitern sah und zudem eine persönliche Enttäuschung erlebte, als seine Liebesbeziehung zu der Schauspielerin Elisabeth Bergner in die Brüche ging, geriet Ehrenstein in eine tiefe Krise, die beinahe zu seinem literarischen Verstummen führte. Er begnügte sich in den folgenden Jahren mit der Umarbeitung und Aktualisierung seiner früheren Veröffentlichungen und widmete sich der Herausgabe und der Modernisierung von Übersetzungen aus antiken Literaturen (Lukian, Sophokles, Longus) und aus dem Chinesischen (*Schi-King*, Pe-Lo-Thien, Zusammenstellung einer Sammlung revolutionärer chinesischer Lyrik, die 1924 unter dem Titel *China klagt* erschien, etc.). Erst Ende der 1920er Jahre entstanden wieder neue literarische Texte Ehrensteins, unter anderem satirisch-politische Gedichte gegen den Nationalsozialismus. 1932 übersiedelte er in die Schweiz und 1941 gelang es ihm, nach New York zu emigrieren, wo er 1950 gestorben ist.

Das Gedicht «Doch Du, Jehovah!», an dem er um 1907 zu arbeiten begann und das 1914 im Lyrikband *Die weiße Zeit* erschienen ist, repräsentiert eines der frühesten Beispiele für eine Auseinandersetzung Ehrensteins mit jüdischen Themen; die Erstveröffentlichung des Textes erfolgte im November 1913 unter dem Titel «Jehova» in der frühexpressionistischen Zeitschrift *Das neue Pathos* (Berlin)⁴:

Doch Du, Jehovah!

Auf Deinem Schild gedonnert steht
der Tod und das Verderben.
Deine Donner wühlen Gräber
in das fluchbedeckte All,

⁴ Vgl. Albert Ehrenstein: Jehova. In: *Das neue Pathos* 1 (1913), H. 5/6, S. 40. Ein weiterer Vorabdruck des Gedichts, diesmal unter dem Titel «Doch du, Jehovah!», erschien im März 1914 in: *Der Brenner* 4 (1914), H. 11, S. 493.

Deine Donner thronen über Bergen,
hinabzurollen in der Nacht.

In den Marmorbrüchen von Carrara
dückt sich mancher Klump geboren,
Eckstein ward er dann den Hunden,
bis er auch dies Amt verloren.
Du hast ihn gesendet,
– unter die Sichelwagen Deines Grimmes!
In Dir ist er beendet,
wer hat Dich mißgeboren?⁵

Es ist charakteristisch für Ehrenstein, daß er seine Texte als «work in progress» aufgefaßt und ständig an ihnen weitergearbeitet hat. Aus diesem Grund liegen die meisten seiner Arbeiten in unterschiedlichen Druckfassungen vor, zum Teil mit gravierenden Veränderungen, Kürzungen, Ergänzungen, Aktualisierungen, Titeländerungen etc. So hat Ehrenstein 1920 auch eine umgearbeitete Version des Gedichts «Doch Du, Jehovah!», diesmal wieder unter dem schlichten Titel «Jehova», in seine Lyriksammlung *Die Gedichte* aufgenommen:

Jehova

Auf deinem Schild gedonnert steht
Der Tod und das Verderben.
Deine Donner wühlen Gräber
In das fluchbedeckte All,
Deine Donner thronen über Bergen
Hinabzurollen die Nacht.
Sündern ausgießt du der Sonne morgenseligen Tag.
Vergebens war das Gebet der sechsunddreißig Gerechten.
Aus Mordnächten des Nordens

⁵ Albert Ehrenstein: Doch Du, Jehovah! In: ders., Die weiße Zeit. München: Georg Müller Verlag 1914, S. 77; auch in: ders., Werke. Bd. 4/I: Gedichte. Hrsg. von Hanni Mittelmann. München: Klaus Boer Verlag 1997, S. 61. Vgl. auch das Variantenverzeichnis ebd., Bd. 4/II, S. 148ff. – Deutungshinweise zu diesem Gedicht finden sich im Anmerkungs teil der Edition: Albert Ehrenstein: Wie bin ich vorgespannt den Kohlenwagen meiner Trauer. Gedichte. Hrsg. von Jörg Drews. 2., veränderte Aufl. München: edition text + kritik 1986 (= Frühe Texte der Moderne), S. 156f., und in: Jörg Drews: Die Lyrik Albert Ehrensteins. Wandlungen in Thematik und Sprachstil von 1910 bis 1931. Ein Beitrag zur Expressionismus-Forschung. Diss. München 1969, S. 52f.

Schallt unendliche Klage,
 Jammer zerhackt mein Herz,
 Israel winselt im Winter,
 Der Ewige
 Beschneidet sein Volk.
 Gegen den unerbittlichen Dornbusch warf sich die Seele,
 Ob sie dem Zorn sich als Opfer vermähle:
 «Heilig, heilig dünkte sich dein Volk geboren,
 Eckstein ward es rasch den Hunden,
 Auserkoren! Auserkoren!
 Du hast es gesendet
 Unter die Sichelwagen deines Grimmes.
 Es verendet!
 Wer hat dich ausgeboren?»⁶

Ehrenstein hat in seiner expressionistischen Lyrik des öfteren das Thema eines Dialogs mit Gott bearbeitet, wobei er es zumeist im Unklaren belassen hat, ob sich die Bezeichnung «Gott» auf den jüdischen oder auf den christlichen Gott bezieht oder eine gänzlich andere metaphysische Instanz benennen sollte. Im vorliegenden Fall handelt es sich jedoch konkret um ein Zwiegespräch des lyrischen Ichs mit dem Gott des Volkes Israel. Das in freien Rhythmen gestaltete Gedicht imitiert die biblische Gattung des Psalmes.⁷ Der Name, mit dem Ehrenstein diesen Gott be-

⁶ Albert Ehrenstein: Jehova. In: ders., Die Gedichte. Leipzig, Prag, Wien: Verlag Ed. Strache 1920, S. 47; auch in: Ehrenstein, Werke (wie Anm. 5), Bd. 4/I, S. 165. – Textpassagen aus den Gedichten «Doch Du, Jehovah» und «Jehova» sind überdies in dem 1915/16 entstandenen, mehrfach veröffentlichten Gedicht «Die Götter» enthalten, vgl. Albert Ehrenstein: Die Götter. In: ders., Werke (wie Anm. 5), Bd. 4/I, S. 105-108, 123-126 u. 167-170.

⁷ Zur literarischen Rezeption des Psalmes im 20. Jahrhundert und insbesondere im Expressionismus vgl. Psalmen vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Hrsg. von Paul Konrad Kurz. Freiburg im Breisgau, Basel, Wien: Herder Verlag 1978. Kurz definiert diese Gattung folgendermaßen, vgl. ebd., S. 312: «Ein Psalm ist ein religiöses Gedicht in freien Rhythmen, das eine Anrufung Gottes enthält. Formal unterscheiden wir damit den Psalm vom gereimten Lied und von der metrischen Ode, inhaltlich vom nichtreligiösen Gedicht und, falls es das gibt, vom religiösen Gedicht ohne Anrufung». Im Abschnitt «Psalmen jüdischer Dichter» enthält diese Anthologie auch Ehrensteins Gedicht «Jehova», vgl. ebd., S. 64, in der Fassung von 1931 (vgl. Anm. 15). Vgl. des weiteren Cornelius Hell / Wolfgang Wiesmüller: Die Psalmen – Rezeption biblischer Lyrik in Gedichten. In: Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 1: Formen und Motive. Hrsg. von Heinrich Schmidinger. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag 1999, S. 158-204.

nennt, Jehova, leitet sich vom Tetragramm JHWH ab, mit dem sich Gott Mose im brennenden Dornbusch offenbart hat (vgl. Ex. 3,14f.). Ehrenstein verwendet allerdings nicht die gebräuchliche Transkription des Gottesnamens – Jahwe –, sondern die antiquierte, seit dem Humanismus verbreitete, aber von der kritischen Bibelwissenschaft abgelehnte Version «Jehova». Der Schöpfergott der Bibel wandelt sich bei Ehrenstein in eine undurchschaubare, grausame göttliche Instanz, in deren Beschreibung sowohl jüdische als auch griechisch-antike und gnostische Elemente (Deutung des Weltenschöpfers als Inkarnation eines böswilligen Demiurgen)⁸ einfließen. Ein Hinweis auf jüdische Dimensionen taucht bereits im ersten Vers des Gedichts auf: der hier erwähnte «Schild» könnte sich auf den Magen David (Schild Davids) beziehen, die symbolische Darstellung zweier ineinandergeschobener Dreiecke, in denen sich die Geistigkeit des Judentums versinnbildlicht (Symbol für die wechselseitige Durchdringung des Irdischen und des Göttlichen sowie für die Interdependenz zwischen dem Volk Israel und der Menschheit).

Ehrensteins Jehova wird – durch die zweimalige Wiederholung von «Deine Donner» am Beginn des 3. und des 5. Verses besonders hervorgehoben (das Stilprinzip der Wiederholung lehnt sich an die biblischen Psalmen an) – als ein Gott des Donners identifiziert. Dies ist ein Attribut, das traditionell mit dem griechischen Himmels-gott Zeus in Verbindung steht, der von Homer mit den Beiworten «der in der Höhe Donnernde» und «der Blitzeschleuderer» versehen wurde⁹. Während sich Zeus in Blitz und Donner zu erkennen gibt, offenbart sich der Gott der Bibel zumeist im Verborgenen und Unscheinbaren, etwa im leisen Brennen des Dornbusches (wie bei Mose) oder im sanften Windhauch (wie beim Propheten Elias). Doch auch in der hebräischen Bibel, etwa in den Psalmen und im Buch Hiob, wird die Epiphanie Gottes des öfteren mit dem Donner in Verbindung gebracht (vgl. Hiob 37,4; Ps. 29,3; Ps. 77,19; Ps. 104,7: «sie flohen vor der Stimme deines Donners»), und auch das Geschehen der Gesetzgebung am Berg Sinai vollzieht sich unter Begleitung von Blitz und Donner (vgl. Ex. 19,16; Ex. 20,18). Nach rabbinischer Auffassung gilt der

⁸ Zur Gnosis-Rezeption im Expressionismus vgl. William M. Johnston: Prague as a Center of Austrian Expressionism versus Vienna as a Center of Impressionism. In: *Modern Austrian Literature* 6 (1973), H. 3/4, S. 176-181, hier S. 179.

⁹ Vgl. Walter Burkert: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Verlag W. Kohlhammer 1977 (= *Die Religionen der Menschheit*, Bd. 15), S. 200.

Donner als gewaltigere Himmelserscheinung als der Blitz, über den eine eigene *beracha* (= Segensspruch) gesprochen wird. Unter Anspielung auf solche mythischen und religiösen Überlieferungen konstruiert Ehrenstein im Gedicht «Doch Du, Jehovah!» einen Mythensynkretismus. Er gestaltet eine Montage aus jüdischen und griechischen Traditionselementen, die ineinander verschachtelt werden. Ein solches Verfahren dient der satirischen Umkehr des jüdischen Gottesbildes. Der Gott der Bibel wird von Ehrenstein als ein grimmiger, die Menschheit verfluchender Weltenlenker denunziert, der sich in der Pose eines antiken Rachegottes bzw. eines gnostischen Demiurgen zu erkennen gibt.

Ehrenstein wählt die Du-Perspektive, d. h. einen psalmistischen Anrufungsgestus, um mit der göttlichen Instanz in direkte Kommunikation zu treten. Er greift damit ein Grundelement des jüdischen Glaubensverhältnisses auf, das dialogische Verhältnis zwischen Mensch und Gott. Nach jüdischer Auffassung besteht zwischen Gott und dem Volk Israel ein Bund, der von Abraham begründet und von Mose erneuert wurde. Dieser Bund beruht auf einem Verhältnis gegenseitiger Rechte und Pflichten von Mensch und Gott. Ehrenstein wählt die Rolle eines Anklägers, um seinem göttlichen Ansprechpartner das Mißlingen des Schöpfungswerkes vorzuwerfen. Die erste Fassung des Gedichts entwirft eine pessimistische Weltansicht, die die Schöpfung als einen Ort von Tod und Verderben beschreibt («fluchbedeckte[s] All»). Ein Hinweis auf den biblischen Schöpfungsbericht verbirgt sich in der Metapher «Klump», mit der der Mensch in Ehrensteins Gedicht bezeichnet wird. «Klump» leitet sich ab von «Klumpen», darin ist ein Hinweis auf die Erschaffung des Menschen enthalten, der nach Gen. 2,7 von Gott aus Erde (hebräisch: *adama*) geformt wurde.

Aus dem «Klump» entwickelt sich, wie es Ehrenstein in der zweiten Strophe des Gedichts ausführt, ein «Eckstein». Der Begriff Eck- bzw. Grundstein – hebräisch: «*rosch pina*» – taucht im 118. Psalm der hebräischen Bibel auf: «Der Stein, den die Bauleute verwarfen, / er ist zum Eckstein geworden» (Ps. 118,22). Dieser Psalm ist als ein Dankgebet konzipiert, das sowohl den Dank des gläubigen Individuums, dem die «Tore zur Gerechtigkeit» geöffnet werden, zum Ausdruck bringt als auch den Dank des Volkes Israel, das sich mit Gottes Hilfe gegen die «umringenden» Völker zur Wehr zu setzen vermag. Mit der Metaphorik des «Ecksteins», der zunächst verworfen wurde, sich dann aber als wichtigster Bestandteil des Bauwerks herausstellt, wird im biblischen Psalm die Heterogenität zwischen dem menschlichen und dem göttlichen Willen symbolisiert. Das

Symbol des «Ecksteins» kommt in der hebräischen Bibel noch öfter vor, unter anderem im prophetischen Buch Jesaja, in dem gesagt wird, daß Gott einen «Grundstein in Zion» als Fundament des jüdischen Volkes errichtet (vgl. Jes. 28,16). Im Sohar, dem Hauptwerk der Kabbala, der jüdischen Mystik, fungiert der «schetijah» genannte «Grundstein» schließlich als Mittelpunkt der Welt und als Ursprung der Schöpfung: «Dieser Stein ward erschaffen aus Feuer, Luft und Wasser und gefestigt aus allen. Damit wurde er ein Stein, der über dem Abgrund steht. [...] Dieser Stein steht zum Zeichen in der Mitte der Welt»¹⁰.

Indem Ehrenstein die biblisch und kabbalistisch assoziierten Begriffe «Klump» und «Eckstein» zueinander in Beziehung setzt und als Symbole für die menschliche Existenz deutet, positioniert er das Leben des Menschen in der Ambivalenz zwischen Fremd- und Selbstbestimmung bzw. der Abhängigkeit von Gott und der Autonomie des Subjekts. Diese Symbolik wird durch den Gegensatz zwischen dem Weichen bzw. Verformbaren (Klumpen, Erde) und dem Harten (Stein, Marmor) unterstrichen¹¹. In der letzten Strophe des Gedichts werden jedoch die Wirkungsmöglichkeiten des Menschen ad absurdum geführt, wenn der Lyriker die desillusionierende Erkenntnis ausspricht, daß sich die Sendung, mit der Gott den Menschen erschaffen hat, darin erschöpft, daß der Mensch Opfer des göttlichen Zornes wird¹². Aus dieser hoffnungslosen Perspektive beendet Ehrenstein das Gedicht mit der Verfluchung Gottes, den er als «Mißgeburt» beschimpft. Diese in Frageform vorgetragene Anklage enthält zudem die Vermutung, daß Gott selbst bloß das Geschöpf einer unbekannteren, noch mächtigeren göttlichen Instanz sein könnte.

Das Gedicht «Doch Du, Jehovah» bringt eine nihilistische Weltsicht zum Ausdruck, die sich nicht auf eine spezifisch jüdische Lebenssituation bezieht, sondern die existentielle Ausweglosigkeit und die Glaubenskrise

¹⁰ Der Sohar. Das heilige Buch der Kabbala. Nach dem Urtext ausgewählt, übertragen und hrsg. von Ernst Müller. 5. Aufl. München: Eugen Diederichs Verlag 1991 (= Diederichs Gelbe Reihe: Judaica, Bd. 35), S. 86f. (Kapitel «Der Grundstein der Welt»). Der Begriff «schetijah» wird abgeleitet von schat-jah, d. h. eingesetzt von Gott.

¹¹ Ehrenstein konstruiert eine Deutungsachse zwischen dem Symbol des «Ecksteins» und den Marmorbrüchen von Carrara, worin sich ein Hinweis auf die künstlerische Tätigkeit verbirgt.

¹² Der im Gedicht genannte «Sichelwagen» Gottes könnte, wie Jörg Drews nachgewiesen hat, als Umdeutung des im Buch Sohar erwähnten göttlichen Thronwagens (merkaba) interpretiert werden, vgl. Drews, Anmerkungen, in: Ehrenstein, Wie bin ich vorge-spannt ... (wie Anm. 5), S. 157.

des modernen Menschen schlechthin beschreibt. In der zweiten, unter dem Titel «Jehova» veröffentlichten Fassung des Gedichts nimmt Ehrenstein mehrere gravierende Bedeutungsverschiebungen vor, so daß sich der Text nun als Deutung jüdischer Geschichte und Gegenwart lesen läßt. Zunächst wird das Gottesbild entscheidend verändert. Ehrenstein behält zwar die Zeus-Assoziationen und die pessimistische Weltbetrachtung bei, indem er die erste Strophe fast wortgleich aus dem Gedicht «Doch Du, Jehovah!» übernimmt. Eine einzige, im 6. Vers vorgenommene Änderung deutet jedoch eine Neupositionierung des Gottesbildes an. Es heißt nun nicht mehr, daß die Donner Jehovas «*in* der Nacht», sondern «*die* Nacht» «hinabrollen». In der ersten Fassung des Gedichts verweist die Nacht, die vom Grollen des Donners erfüllt ist – als metaphorische Umschreibung einer Zeit des Verfalls und der Gottesferne (Adaption des romantischen Motivs der Weltnacht) – auf die Sinnlosigkeit des Lebens und die Ausweglosigkeit des menschlichen Daseins. In der zweiten Fassung wird diese Situation in ihr Gegenteil umgekehrt. Die Nacht ist nicht mehr der Schauplatz für das Wirken eines undurchschaubaren Gottes, sondern nun versucht dieser Gott die Nacht zu überwinden – symbolisch gesprochen: er verkörpert eine positive Kraft, die gegen die Mächte der Finsternis ankämpft. Auch das Ende der zweiten Fassung des Gedichts ist versöhnlicher gehalten: es wird nicht mehr gefragt, wer Jehova «mißgeboren», sondern wer ihn «ausgeboren» habe. Die skeptische Haltung gegenüber dem Gott Israels bleibt zwar aufrecht, Jehova wird jedoch nicht mehr, wie noch in der ersten Fassung, verflucht.

Diese Deutung wird durch die Titeländerung der beiden Fassungen bestätigt. Je nach der Betonung – auf «*doch*» oder auf «*Jehova*» – kann der Titel der ersten Fassung als ein Widerspruch bzw. als ein insistierendes Aufbegehren gegen Jehova («Und *doch*, Jehovah!») oder als eine erstaunte Bestätigung der Existenz Gottes («Und *doch*, *Jehova*!», im Sinne von «Jehova existiert *doch*») gelesen werden. In der zweiten Fassung wird durch die schlichte Titelgebung «*Jehova*» die Existenz Gottes stillschweigend vorausgesetzt; eine leise Irritation verbirgt sich allenfalls in der falschen (christlichen) Lesart des Gottesnamens. (Allerdings muß diese Deutung dadurch differenziert werden, daß die im *Neuen Pathos* erschienene Erstveröffentlichung des Gedichts «Doch Du, Jehovah!» ebenfalls den Titel «*Jehova*» trägt).

Eine weitere entscheidende Veränderung im Gehalt des Gedichts nimmt Ehrenstein vor, indem er das «*er*», mit dem er in der ersten Fassung das Opfer der göttlichen Macht charakterisiert hat («*er*» als Um-

schreibung für den Mensch schlechthin), durch ein «es» – als Hinweis auf das Volk Israel («sein Volk») – ersetzt. In den neu hinzugefügten Passagen der zweiten Fassung wird das Volk Israel als das auserwählte, «heilige» Volk der Bibel identifiziert. Die religiös konnotierte Metaphorik des «Ecksteins» bezieht sich nun auf das jüdische Volk in seiner Gesamtheit. Die ironische Querverbindung zum Schöpfungsbericht («Klump»), die Ehrenstein in der ersten Fassung vorgenommen hatte, fehlt hingegen in der zweiten Version. Nach biblischer Auffassung gilt das Volk Israel als «am JHWH» (= Volk Gottes), das von Jahwe den Auftrag erhält, ein «goj kadosch», d. h. ein «heiliges Volk» (Ex. 19,6), Träger der göttlichen Offenbarung zu sein. Die «Auserwählung» der Juden beinhaltet jedoch kein Privileg, sondern eine schwere, vielfach mit Leiden verbundene Verpflichtung. So wird in dem im Babylonischen Exil entstandenen prophetischen Buch Deuterocesaja der Gedanke der Erwählung Israels mit der «Verheißung des Gottes der Leidenden» verknüpft¹³. Dementsprechend wählt Ehrenstein Bilder des Leidens und der Verfolgung, mit denen er die Geschichte und Gegenwart des jüdischen Volkes beschreibt. Der Lyriker arbeitet die Gleichzeitigkeit von Fluch und Gnade heraus, die in der biblischen Erwählung des Volkes Israel enthalten ist¹⁴.

Mittels einer Naturmetaphorik deutet Ehrenstein das Leben in der Diaspora als ewigen Winter, ein Symbol für Gottesferne und Entfremdung («Israel winselt im Winter»). Die konkrete Bedrohung wird in den «Mordnächten des Nordens» erfahrbar gemacht¹⁵, die, wie es im Gedicht «Jehova» heißt, auch vom «Gebet der sechsunddreißig Gerechten» nicht abgewendet werden können. Ehrenstein bezieht sich dabei auf die Sage

¹³ Vgl. Martin Buber: *Der Glaube der Propheten*. 2., verbesserte und um Register ergänzte Aufl. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider 1984, S. 280.

¹⁴ Vgl. hierzu Manès Sperber: *Die Wasserträger Gottes*. In: ders., *All das Vergangene ...* 4. Aufl. Wien, Zürich: Europaverlag 1983, S. 11-255, hier S. 74, der die Auserwählung Israels als «göttlichen Ziegelstein seiner Gnade» beschreibt: «Seither tragen wir die erdrückende Last der Auserwähltheit wie einen Fluch und sollen sie doch dreimal am Tag wie einen Segen preisen». Vgl. auch Armin A. Wallas: *Das Volk Israel*. In: *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bd. 2: *Personen und Figuren*. Hrsg. von Heinrich Schmidinger. Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag 1999, S. 30-52.

¹⁵ In einer weiteren Fassung des Gedichts, wiederum mit dem Titel «Jehova», veröffentlicht in: Albert Ehrenstein: *Mein Lied*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1931, S. 92, veränderte Ehrenstein diese Textstelle in: «Aus Nordnächten des Mordens». An dieser Stelle arbeitet er bereits die Bedrohung durch die nationalsozialistische Rassenideologie in den Text ein.

von den «lamed waw zaddikim», den unerkannt auf Erden lebenden 36 Gerechten, durch deren Existenz nach jüdischem Volksglauben der Bestand der Welt gewährleistet wird. Doch auch sie sind machtlos gegenüber der antisemitischen Bedrohung, die Ehrenstein intuitiv aus dem «Norden», in Form einer prophetischen Warnung vor dem Gewaltpotential der rassistischen Ideologie des Deutschnationalismus und des radikalisierten Rassenantisemitismus, herannahen sieht. Die Bedrohung aus dem «Norden» setzt jedoch auch einen biblischen Kontext voraus: in den Visionen des Propheten Sacharja mahnt Gott das verbannte Volk Israel, aus dem «Land des Nordens» zu fliehen (vgl. Sach. 2,10). Die weiteren von Ehrenstein zitierten religiösen Motive wie das Ritual der Beschneidung (*brit mila*), mit der die neugeborenen Knaben in das Volk Israel aufgenommen werden, und das Motiv des brennenden Dornbusches erfahren entscheidende Umdeutungen. Die *brit mila*, die nach religiöser Auffassung als ein Zeichen für den von Abraham gestifteten Bund zwischen dem Volk Israel und Gott gilt, erweist sich für Ehrenstein als Stigma eines göttlichen Fluches (Gott «beschneidet» sein Volk). Ebenso fungiert der brennende Dornbusch nicht als ein Medium göttlicher Offenbarung, sondern als ein Symbol für die Unerbittlichkeit eines strengen, sein auserwähltes Volk mit immer neuen Leiden bestrafenden Gottes.

Ehrensteins Gedicht «Jehova» stellt das Schicksal des jüdischen Volkes in den Zwiespalt zwischen göttlicher Sendung und göttlicher Verfluchung. Zugleich bringt es die Bedrohung der Juden durch Gewalt, Pogrome und Vernichtung zum Ausdruck. Ehrenstein hatte sich zwar weitgehend von der jüdischen Religion entfernt, dennoch wußte er Bescheid über deren Inhalte und über zentrale Aussagen der hebräischen Bibel. Während seiner Schulzeit erlebte er seine jüdische Herkunft primär als Erfahrung der Ausgrenzung und der antisemitischen Diskriminierung¹⁶. Zugleich distanzierte er sich von den für ihn inhaltslos gewordenen Schablonen des jüdischen Religionsunterrichts. Statt dessen imaginierte er eine Phantasiewelt der griechischen Antike, die ihm eine Welt der Freiheit und der intellektuellen Subversion zu eröffnen schien. In späteren Jahren konstruierte er eine

¹⁶ In den 1910 entstandenen Notizen zum Gedicht «Doch Du, Jehovah» vermerkte Ehrenstein eine Kritik an den Juden, denen er vorwirft, zu wenig Widerstand gegen die antisemitische Verfolgung zu leisten: «Die Juden sind feig, ein anderes Volk hätte unter dem ungeheuren Druck, dem die Juden stets ausgesetzt waren, Revolutionäre u[nd]. Anarchisten hervorgebracht», zit. nach dem von Hanni Mittelman erstellten Variantenverzeichnis in: Ehrenstein, Werke (wie Anm. 5), Bd. 4/II, S. 149.

dreiteilige Konzeption einer «andere[n] Antike»¹⁷, die griechische, chinesische und jüdische Elemente zu einer Synthese zusammenschließt¹⁸. Die Juden der Diaspora definierte Ehrenstein als den «adlerstarken Sprengstoff» der europäischen Menschheit¹⁹, als deren Aufgabe er es ansah, nationalistische Abgrenzungen zu überwinden und die Utopie einer grenzenlosen Menschheit zu verwirklichen. Ehrenstein lehnte sowohl die Assimilation der Juden an die christlich-europäische Kultur als auch den Zionismus ab und bekannte sich statt dessen zur Außenseiterposition des Lebens in der Diaspora.

Seine utopischen Sehnsüchte, aber auch seine Enttäuschungen über das Scheitern gesellschaftspolitischer Utopien verarbeitete Ehrenstein des öfteren in Form imaginärer Dialoge mit Gott. So könnte das 1922 veröffentlichte Buch *Briefe an Gott* als eine Fortsetzung des Gedichts «Jehova» gelesen werden. In diesem Buch richtet das Erzähler-Ich imaginäre Botschaften an eine unerreichbar gewordene göttliche Instanz, von der es nicht weiß, ob sie überhaupt existiert²⁰. Ehrenstein greift hierbei ein Motiv des jüdischen Volksglaubens auf, wonach die Gläubigen in direkte schriftliche Kommunikation mit Gott treten, indem sie Zettelchen an heiligen Orten deponieren, etwa in der Klagemauer in Jerusalem oder auf den Gräbern berühmter Gelehrter. Bei Ehrenstein bleiben die an Gott gerichteten Briefe ohne Antwort. Hierbei tritt das Erzähler-Ich in die Rolle des biblischen Skeptikers Kohelet, der die Erkenntnis von der Absurdität des Lebens verkündet hat²¹. An die Stelle des erstrebten Dialogs mit Gott tritt die monologische Selbstbefragung eines zerquälten Ichs, das seine persönlichen Leidenserfahrungen und politischen Enttäuschungen zur Sprache bringt.

¹⁷ Karl-Markus Gauß: Wann endet die Nacht. Über Albert Ehrenstein. Ein Essay. Zürich: Edition Moderne 1986, S. 104.

¹⁸ Vgl. das Kapitel «Hellas – Zion – China» in: Armin A. Wallas: Albert Ehrenstein. Mythenzerstörer und Mythenschöpfer. München: Klaus Boer Verlag 1994 (= Reihe Forschungen, Bd. 5), S. 449-484.

¹⁹ Vgl. Albert Ehrenstein: Zionismus und Menschlichkeit. In: Das Flugblatt 1 (1918), H. 5, S. 12.

²⁰ Vgl. Albert Ehrenstein: Briefe an Gott. Leipzig, Wien: Waldheim Verlag 1922 (= Die Gefährten, Bd. 13).

²¹ Zu Ehrensteins Kohelet-Rezeption vgl. Armin A. Wallas: Gesetz – Weisung – Weisheit. In: Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 318-357, hier S. 351ff.

Franz Werfel: «Das Gebet Mosis»

Franz Werfel, geboren 1890 in Prag, war wohl der erfolgreichste expressionistische Autor aus dem Gebiet der Habsburgermonarchie. 1911 veröffentlichte er im Axel Juncker Verlag in Berlin sein aufsehenerregendes literarisches Debüt, den Gedichtband *Der Weltfreund*. Danach wechselte er zum Leipziger Kurt Wolff Verlag, einem der führenden Verlage des literarischen Expressionismus, bei dem Werfel auch als Lektor beschäftigt war und die programmatische Buchreihe «Der jüngste Tag» betreute. Bei Kurt Wolff erschienen weitere Lyrikbände Werfels – *Wir sind* (1913), *Einander* (1915), *Gesänge aus den drei Reichen* (1917) und *Der Gerichtstag in fünf Büchern* (1919) –, mit denen er sich als Wortführer eines hymnisch-pathetischen, messianischen Expressionismus profilierte. In seiner frühen Lyrik verkündete Werfel die Solidarisierung mit den Leidenden, das Mitleid mit den Ausgestoßenen der Gesellschaft und die Hoffnung auf eine allumfassende Menschenliebe. Im Rahmen dieser universalistisch ausgerichteten Erlösungshoffnung sparte er die «jüdische Frage» weitgehend aus. Dem in einem assimilierten, liberal-bürgerlichen Elternhaus aufgewachsenen Autor blieb die jüdische Geisteswelt zunächst weitgehend verschlossen, während er von den Riten der katholischen Kirche und der christlichen Volksfrömmigkeit fasziniert wurde. Als «Tatsache» und «Erlebnis», vor allem aber als «Problem» wurde ihm sein Judesein erst bewußt, als er Prag verlassen hatte und in Deutschland und Wien stärker mit dem Antisemitismus konfrontiert wurde²². Daraus resultierte ein Gefühl des Schwebens zwischen heterogenen Identitäten. Einerseits suchte er sich an die europäische Kulturtradition zu assimilieren, andererseits betonte er immer wieder seine – wenn auch zumeist in negativer, als Ausgrenzungserlebnis erfahrene – Zugehörigkeit zum Judentum.

Werfel trat nicht nur als Lyriker, sondern auch als expressionistischer Dramatiker – unter anderem mit den mythisch-märchenhaften Dramen *Spiegelmensch* (1920), *Bocks-gesang* (1921) und *Die Mittagsgöttin* (1923) – sowie als Novellist, mit der Phantasie *Spielhof* (1920) und der Erzählung *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (1920), an die Öffentlichkeit. Mit der Aufarbeitung der bedrängendsten Probleme der expressionistischen Genera-

²² Vgl. Franz Werfel: Erguß und Beichte [1920]. In: ders., Zwischen oben und unten. Prosa – Tagebücher – Aphorismen – Literarische Nachträge. Aus dem Nachlaß hrsg. von Adolf D. Klarmann. 2. Aufl. München, Wien: Langen Müller Verlag 1980 (= Franz Werfel: Gesammelte Werke), S. 690-700. Dieser Text sollte ursprünglich in Martin Bubers Zeitschrift *Der Jude* erscheinen, wurde jedoch nicht veröffentlicht.

tion – Vater-Sohn-Konflikt, Schuld, metaphysisches Exil, Geschlechterkonflikt, existentielle Einsamkeit, Glaubensverlust und Gottessuche, Untergründe des Seelenlebens – versuchte er, Antworten auf die aktuelle Krisensituation, die Krise des Subjekts, der Sprache, der politischen Legitimierung und der Erkenntnistheorie, zu finden. Das messianische Weltbild Werfels, das die Leidensmystik Dostojewskis mit matriarchalen (Hoffnung auf Erlösung durch die Frau) und christlich-jüdischen Erlösungsvorstellungen kombiniert, perspektiviert die Utopie einer möglichen Überwindung der Entfremdungserscheinungen der Moderne. Werfels Traum von der Wiederfindung der Ganzheit des Menschen setzt sich jedoch vielfach der Gefahr der Abstraktion politisch-sozialer Vorgänge und der Enthistorisierung aus. Anfang der 1920er Jahre setzt eine «konservative» Wende Werfels ein, der sich von nun an vornehmlich als erfolgreicher Romancier profiliert hat. 1938 emigrierte er nach Frankreich, von wo ihm 1940 die Flucht in die USA gelang. 1945 ist Werfel in Los Angeles gestorben.

Trotz seiner Sympathie für den Katholizismus befaßte sich Werfel kontinuierlich auch mit spezifisch jüdischen Themen. Mehrfach wählte er die Figur des biblischen Gesetzgebers Mose als Medium einer literarischen Selbst- und Weltanalyse. Das folgende Gedicht mit dem Titel «Das Gebet Mosis» nahm Werfel 1919 in seinen Lyrikband *Der Gerichtstag in fünf Büchern* auf:

Das Gebet Mosis

Nicht vierzig Tage, vierzig Nächte,
Nicht vierzig Jahre und aber vierzig!
Nein vierzig Leben, vierzigmal vierzig Leben!
Dies noch zu wenig. Ich will mich rühren nicht!
O Söhne, Knechte, stützt mir die Arme auf,
Die Arme mir empor, hört ihr, Knechte, Söhne!
Die Arme stemmt mir empor, türmt mich hinauf!
Hörst du, ich bin kein Bittender, ich bin der
Alte Furchtbare, dein alter Kampfhahn bin ich,
Dein Türeinschläger, dein Gläubiger-Ungetüm!
Ich lasse nicht ab, ich rüttle an dir, ich renne dich ein!
Ich bin der alte Festungsstürmer, du zitterst, du kennst mich!
Verrammle dich, versammle nur um dein Haupt die Diener der oberen
Feste und der unteren Feste,
Die Engel der Lehre, die Engel der Vollstreckung, sie taugen dir nicht!

fentlicht wurde²⁴. Das Buch *Der Gerichtstag* erschien erst 1919, zu einem Zeitpunkt, als sich Werfel bereits vom Expressionismus zu distanzieren begann. «Das Gebet Mosis» befindet sich im Ersten – «Die Geburt der Schatten» überschriebenen – Buch dieses fünfteilig konzipierten Bandes. Die Gliederung in fünf Bücher erfolgte nach dem Vorbild des biblischen Buches der Psalmen. Möglicherweise könnte diese Gliederung auch von Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (Die Blumen des Bösen) angeregt sein²⁵, einem Buch, das viele Expressionisten nachhaltig beeinflusst hat. Das Erste Buch von Werfels Lyrikzyklus ist wiederum in vier Abschnitte gegliedert, wobei «Das Gebet Mosis» im dritten Teil enthalten ist, der den Titel «Erscheinungen» trägt; von den vier Gedichten dieses Abschnittes befaßt sich ein Text mit einem chinesischen Sujet, die anderen drei mit biblischen Themen (Tempel, Mose, Absalom).

Das Gedicht «Das Gebet Mosis» ist als Rollengedicht konzipiert; wie Ehrensteins Text könnte es als ein expressionistischer Psalm interpretiert werden. Wie Ehrenstein verfaßt Werfel jedoch weder einen Lob- noch einen Klagepsalm (wie man die Psalmen traditionell untergliedert), sondern einen Anklagepsalm. Das lyrische Ich von Werfels Gedicht hat nur wenig mit der Gestalt des biblischen Mose gemeinsam, der in der jüdischen Literatur in zahlreichen Rollen – als Freiheitsheld, Prophet, Volksführer, Gesetzgeber, Verkünder der Tora, Dialogpartner Gottes etc. – in Erscheinung tritt²⁶. Schon der Beginn des Gedichts, das mit einer zweimaligen

²⁴ Vgl. Franz Werfel: Das Gebet Mosis. In: Die Aktion 6 (1916), Sp. 671; ders., Das Gebet Mosis. (Neue Fassung). In: Die Aktion 7 (1917), Sp. 374f. – Die «Neue Fassung» ist bis auf wenige kleinere Änderungen identisch mit der im *Gerichtstag* veröffentlichten Fassung. Der 1916 veröffentlichte Erstdruck hingegen besteht nur aus den ersten 18 Versen des Textes, dadurch ist der messianische Aufbruchsgestus verstärkt (der Text endet mit dem Ausruf: «Fühlt ihr den brüderlichen Orkan!»).

²⁵ Vgl. Peter Stephan Jungk: Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1987, S. 82.

²⁶ Zu Deutungsmöglichkeiten der Mose-Figur vgl. Wallas, Gesetz – Weisung – Weisheit (wie Anm. 21), S. 328ff. (Kapitel «Mose und die Tora»). Zur Figur des biblischen Gesetzgebers in der jüdischen Tradition sowie in Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts vgl. auch: Martin Buber: Moses. 4., durchgesehene Aufl. Gerlingen: Verlag Lambert Schneider 1994; Yosef Hayim Yerushalmi: Freud's Moses: Judaism Terminable and Interminable. New Haven, London: Yale University Press 1991; Bluma Goldstein: Reinscribing Moses: Heine, Kafka, Freud, and Schoenberg in a European Wilderness. Cambridge/MA, London: Harvard University Press 1992; Alfred Bodenheimer: Mose. In: Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts (wie Anm. 14), Bd. 2, S.

Negation einsetzt, gibt die Richtung des Textes vor: Mose inkarniert sich als Figur des Widerstands («Türeinschläger», «Festungstürmer», «Gläubiger-Ungetüm»), sein Gebet formuliert er als Attacke gegen Gott. Werfel stilisiert Mose zu einer Verkörperung des revolutionären Aufbruchs. Mose, der biblische Befreier der Juden aus der ägyptischen Sklaverei, der die hebräischen Stämme zum Volk Israel vereinigt hat und ihnen eine gesetzmäßige Ordnung verliehen hat, wandelt sich bei Werfel zum Urbild der Entropie. Statt Gesetz und Ordnung stiftet er Unruhe und Aufruhr. Unter dem Eindruck des Kriegserlebnisses wandelte sich das «demütige Gottstreben»²⁷, das Werfels frühere Gedichte gekennzeichnet hatte, in ein forderndes Aufbegehren²⁸.

Der Aufbruchswille der Werfelschen Mose-Figur wird durch die Metapher des Emporstemmens und Hinauftürens (bzw. Hinaufstürens, wie es in den beiden in der *Aktion* veröffentlichten Fassungen noch hieß) charakterisiert, die in der expressionistischen Lyrik häufig zur Umschreibung revolutionären Aufbegehrens eingesetzt wurde. Mose verkörpert bei Werfel nicht nur das Prinzip der Negation, sondern auch den Willen zur Neugestaltung der Welt. Dies entspricht der expressionistischen Welthaltung, die zugleich den Untergang der «alten», bürgerlichen Welt verkündete und die Vision eines «neuen Menschen» und einer «neuen Gesellschaft» proklamierte. Paradigmatisch drückt sich dies etwa im Titel der repräsentativen, 1919 von Kurt Pinthus veröffentlichten expressionistischen Lyrikanthologie *Menschheitsdämmerung* aus. Die Metapher «Dämmerung» der Menschheit bezieht sich gleichermaßen auf die «Abenddämmerung», d. h. auf den Niedergang der alten Ordnung, und auf die «Morgendämmerung», d. h. auf die Utopie des Kommenden. (Werfel ist in der *Menschheitsdämmerung* jener Autor, der mit den meisten Texten vertreten ist). Die religiös aufgeladene Metaphorik des Aufbruchs hat der messianisch ausgerichteten, sogenannten «O Mensch»-Lyrik des Expressionismus, als deren Hauptvertreter Werfel gilt, vielfach den Vorwurf eingetragen, «nichts anderes als ein relativ vages Gemeinschaftspathos» zu verkünden, anstatt konkrete politische Analysen und zielgerichtete Zukunftsvisionen auszuar-

119-136; ders., *Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne*. Göttingen: Wallstein Verlag 2002.

²⁷ Adolf D. Klarmann: Franz Werfel. In: *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Hrsg. von Wolfgang Rothe. Bern, München: Francke Verlag 1969, S. 410-425, hier S. 414.

²⁸ Vgl. auch den Abschnitt «Haus der Verfluchung» in: Werfel, *Gerichtstag* (wie Anm. 23), S. 165-214.

beiten; überdies wird die «religiöse Wortschicht» dieser Texte vielfach als klischeehaft betrachtet²⁹. Solche Deutungen gehen jedoch zumeist von einem christlichen Religionsverständnis aus und mißachten die jüdischen Dimensionen vieler dieser messianisch inspirierten Texte³⁰.

Was sind nun die jüdischen Dimensionen in Werfels Gedicht? Der Mensch tritt Gott nicht in einer unterwürfigen Pose entgegen, sondern als ein gleichberechtigter (Kampf-)Partner, der Gott herausfordert und zur Rechenschaft zieht. Glaube vollzieht sich als Kampf mit dem Göttlichen. Ungenannt verbirgt sich dahinter eine Anspielung auf den Namen «Israël», der übersetzt «der mit Gott kämpft» bedeutet. Mit der Erwähnung der «Diener», der «Engel der Lehre» und der «Engel der Vollstreckung», von denen Gott umgeben ist, assoziiert Werfel eine weitere religiöse Quelle des Judentums, und zwar die talmudische Legende von der Himmelsreise des Mose. Im Midrasch «Die Quelle der Weisheit (Mose steigt zum Empfang der Tora zum Himmel empor)» wird berichtet, daß Mose zahlreiche Hindernisse – Wächter- und Dienstengel und einen Feuerstrom – überwinden mußte, um schließlich am Thron Gottes die Tora in Empfang zu nehmen³¹. Solche jüdischen Elemente kombiniert Werfel auf geschickte Weise mit griechisch-antiken und christlichen Assoziationen. Auf synkretistische Weise führt er die Mose-Typologie mit der Prometheus-Typologie (Mose als der Unruhestifter, der sich in die göttliche Ordnung wirft, um den Menschen die Freiheit zu bringen) und mit der Jesus-Typologie (Mose als Personifikation von «Wahrheit» und «Gerechtigkeit») zusammen.

Werfel konstruiert seine Mose-Figur nach der Typologie eines biblischen Propheten, der Einsamkeit, Außenseiterdasein und Unerbittlichkeit

²⁹ Vgl. Silvio Vietta: Probleme – Zusammenhänge – methodische Fragen. In: Silvio Vietta / Hans-Georg Kemper: Expressionismus. 2., bibliographisch ergänzte Aufl. München: Wilhelm Fink / UTB 1983 (= Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Bd. 3; Uni-Taschenbücher, Bd. 362), S. 21-213, hier S. 191: «Aber laute Emphase, extreme Bildlichkeit, die vor allem und immer wieder die steil aufsteigende "Empor"-Bewegung und die Lichtmetaphorik bemüht, können über das Ungerichtete und daher Ziellose der Appelle und Ausrufe nicht hinwegtäuschen».

³⁰ Ein Beispiel dafür ist die Studie: Wolfgang Rothe: Der Mensch vor Gott: Expressionismus und Theologie. In: Expressionismus als Literatur (wie Anm. 27), S. 37-66.

³¹ Daß Werfel mit talmudischen Legenden vertraut war, belegt die Erzählung «Der Tod des Mose» (1920), die auf der Legende eines Streitgesprächs zwischen dem sterbenden Mose und Gott beruht; Werfel hat dieses Motiv bereits 1914 im Dramenfragment «Esther, Kaiserin von Persien» verarbeitet; vgl. hierzu Wallas, Gesetz – Weisung – Weisheit (wie Anm. 21), S. 330; zum Midrasch «Die Quelle der Weisheit» vgl. ebd., S. 329.

auf sich nimmt, um seiner Berufung zu folgen und kompromißlos seine Mission zu erfüllen: «Ich bin Trompetenschrei, / Unversöhnlichkeit, Feind allen Ausgleichs!» Die Einsamkeit des Propheten ist jedoch zugleich jene des Revolutionärs und des Künstlers. Werfels Mose proklamiert die Autonomie des Menschen gegenüber Gott. Auf formaler Ebene bringt Werfel diese Aussage durch die siebzehnmahlige, litaneihaft wiederholte Hervorhebung des Wortes «Ich» am Versanfang zum Ausdruck. Durch dieses Stilmittel wird der Gebetsgestus imitiert; das Stilprinzip der Wiederholung greift überdies auf die biblische Gattung des Psalmes zurück. Eine weitere zentrale Aussage des Gedichts, Glaube als Forderung (an Gott) zu verstehen, wird auf stilistischer Ebene durch die Aneinanderreihung von Ausrufsätzen (Adaption des expressionistischen Reihungsstils) umgesetzt.

Das selbstbewußt auftretende lyrische Ich bezeichnet Gott zu gleicher Zeit als seinen «Feind» und als seinen «Vater», während es die Menschheit, die es dazu aufruft, gemeinsam mit ihm in den Kampf zu ziehen, als «Söhne» und «Knechte» anredet. Das Verhältnis zwischen Mensch und Gott wird somit auf einen Kampf zwischen dem göttlichen (Über-)Vater und den menschlichen Söhnen zurückgeführt³². Werfel deutet diesen mythischen Vater-Sohn-Konflikt jedoch nicht bloß als einen Aufruf zur Revolte der Söhne gegen den Vater, sondern präsentiert eine differenzierte Deutung. Er weist darauf hin, daß Mose diesen Kampf zwar gegen den (göttlichen) Vater führt, zugleich aber für diesen Gott streitet, um ihn zur Umkehr zu bewegen. Gott ist zugleich Angeklagter und Richter des Geschehens. Ein solches Gottesbild beruht auf der jüdischen Interpretation des Bundes zwischen Gott und dem Volk Israel. Dieser von Mose erneuerte, durch die Gesetzgebung am Berg Sinai besiegelte Bundesschluß beruht auf der gegenseitigen Verantwortung zwischen Mensch und Gott. Nicht nur der Mensch muß sich vor Gott rechtfertigen, sondern auch Gott vor dem Menschen.

Ein weiteres jüdisches Element kommt in dem von Werfel beschriebenen dialogischen Verhältnis zwischen Mensch und Gott zum Tragen. Das Gedicht ist in Form einer zweifachen Anrede konzipiert. In den ersten Versen des Textes spricht das lyrische Ich das Kollektiv der «Söhne» an, die es zur Teilnahme am revolutionären Kampf gegen den Vater-Gott

³² Zu Werfels Deutungen des Vater-Sohn-Konflikts vgl. Armin A. Wallas: Franz Werfel – Kulturkritik und Mythos 1918/19. Zur Phantasie *Spielhof*. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 94 (1990), S. 75-137, hier S. 93ff.

und für die Verwirklichung einer menschheitlichen Utopie (Vision der Brüderlichkeit) auffordert. Der Hauptteil des Gedichts hingegen ist an ein «Du» gerichtet, hinter dem sich Gott verbirgt, allerdings wird diese Anrede mehrmals durch Appelle an das Kollektiv der «Söhne» unterbrochen. Viermal wird das «Du», mit dem Gott angesprochen wird, durch Positionierung am Versbeginn hervorgehoben, wodurch die litaneihafte Wiederholung des Ich-Gestus durchbrochen wird. Auch der letzte Vers des Gedichts beginnt mit einem «Du». Somit vollzieht sich die Bewegung des Textes vom «Ich» zum «Du», d. h. von der Proklamation der Autonomie des Subjekts hin zur Begründung eines dialogischen Verhältnisses. Mose positioniert sich in einem Zwischenbereich des Menschlichen und des Göttlichen, wenn er von sich sagt, daß er sowohl «nach oben» als auch «nach unten» kämpft. Damit entspricht er der talmudischen Auffassung eines Frommen, der als ein Mensch «ohne Ruhe im Diesseits und Jenseits» aufgefaßt wird³³. Überdies assoziiert die Erwähnung der «oberen» und der «unteren» Welt die kabbalistischen Spekulationen über Himmel und Erde bzw. die im Sohar vorgenommene Unterscheidung zwischen den «Engel[n] oben» und «Israel unten»³⁴. Die Aufforderung an Gott, «es» zu «wenden», mit der Werfel das Gedicht beendet, kann als eine Aufforderung zur Teschuwa (= Umkehr) gelesen werden. Teschuwa, eines der Grundworte der biblischen Propheten, bedeutet unter anderem Umkehr als bewußte Entscheidung des Menschen, zu Gott zurückzukehren. Nach jüdischer Auffassung ist jedoch auch Gott selbst in die Pflicht genommen. Demnach gleicht die Lösungsperspektive, die Werfel am Ende des Gedichts «Das Gebet Mosis» entwirft, jenem dialogischen Prinzip, das Martin Buber in der zeitgleich – zirka 1916 – entstandenen (aber erst 1923 veröffentlichten) Schrift *Ich und Du* entworfen hat: «Und die Theophanie [...] nähert sich dem Reich, das in unsrer Mitte, im Dazwischen sich birgt. Die Geschichte ist eine geheimnisvolle Annäherung. Jede Spirale ihres Wegs führt uns in tiefres Verderben und in grundhaftere Umkehr zugleich. Das Ereignis aber, dessen Weltseite Umkehr heißt, dessen Gotteseite heißt Erlösung»³⁵.

³³ Vgl. Leo Baeck: Der Mensch der Spannung und der fertige Mensch. In: Der Leuchter. Weltanschauung und Lebensgestaltung. Jahrbuch der Schule der Weisheit. Bd. 4. Hrsg. von Hermann Graf Keyserling. Darmstadt: Otto Reichl Verlag 1923, S. 117-141, hier S. 134.

³⁴ Vgl. Sohar (wie Anm. 10), S. 88.

³⁵ Martin Buber: Ich und Du. In: ders., Das dialogische Prinzip. Ich und Du – Zwiesprache – Die Frage an den Einzelnen – Elemente des Zwischenmenschlichen – Zur Ge-

Eine weitere Dimension des Teschuwa-Motivs kommt zum Vorschein, wenn man den Titel des Gedichtbandes betrachtet, in den Werfel «Das Gebet Mosis» aufgenommen hat: *Der Gerichtstag*. «Gerichtstag» assoziiert Jom Kippur, den höchsten religiösen Festtag des Judentums. Der am 10. Tag des Monats Tischri gefeierte Jom Kippur (= Tag der Versöhnung) bildet den Höhepunkt der «Zehn Bußtage», die am 1. Tischri mit dem jüdischen Neujahrsfest Rosch ha-Schana beginnen. Jom Kippur gilt als ein Tag des Gerichts, d. h. als eine alljährlich wiederkehrende Vorwegnahme des göttlichen Gerichts. An diesem Tag steht die Forderung der Teschuwa im Mittelpunkt: strenges Fasten, das Bekenntnis der Sünden, Läuterung und Buße bilden die Voraussetzung für eine neuerliche Versöhnung mit Gott. Werfels Lyrikband *Der Gerichtstag* könnte demnach als fiktionaler Nachvollzug des Jom Kippur-Erlebnisses gedeutet werden. In einem Gedicht dieses Bandes, der «Ballade von einer Schuld», nimmt Werfel auch selbstkritisch zu seinem Schwanken zwischen Judentum und Christentum Stellung³⁶. Im Kontext der expressionistischen Literatur, die ihre Visionen auf der Grundlage einer Analyse der erkenntnistheoretischen Verunsicherung der Moderne entworfen hat, präsentiert sich Werfels Gedicht «Das Gebet Mosis» als Modell einer krisenhaft durchlebten Glaubenserfahrung. Nietzsches Nihilismusanalyse und die Erfahrung eines Zeitalters der Gottesferne bilden den Hintergrund für Werfels Versuch, neue Glaubensmodelle zu entwerfen. Dies vollzieht sich auf dem Wege einer Synthese des Kampfes um Freiheit und menschliche Autonomie mit der synkretistischen Zusammenführung jüdischer, christlicher und antiker Gottesvorstellungen.

Simon Kronberg: «Der Jude»

Simon Kronberg, geboren 1891 in Wien, stammte aus einer religiös-orthodoxen, ostjüdischen Familie. Seine Eltern waren aus Galizien nach Wien zugewandert, wo sie sich in einer traditionell jüdischen Wohngegend ansiedelten, dem Zweiten Wiener Gemeindebezirk («Leopoldstadt»). Als Jugendlicher brach Kronberg aus der traditionellen Lebenswelt aus, die ihm eng und starr erschien. 1913 ging er nach Deutschland, um einen künstlerischen Beruf zu ergreifen. Zunächst wollte er Tänzer werden und

schichte des dialogischen Prinzips. 7. Aufl. Gerlingen: Verlag Lambert Schneider 1994 (= Serie S), S. 5-136, hier S. 121.

³⁶ Vgl. Franz Werfel: Ballade von einer Schuld. In: ders., *Gerichtstag* (wie Anm. 23), S. 13f.

begann ein Studium an der von dem Schweizer Tanzpädagogen Emile Jaques-Dalcroze ins Leben gerufenen «Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus» in der Gartenstadt Hellerau bei Dresden, doch schon nach wenigen Monaten brach er diese Ausbildung wieder ab. Danach versuchte er es mit einer Schauspiellehre an einer weiteren fortschrittlichen Kunststätte der damaligen Zeit, dem Düsseldorfer Schauspielhaus. Doch auch hier fand er nicht, was er suchte. Nach einem Intermezzo als freiberuflicher Phonetiklehrer gelangte er schließlich 1915 nach Berlin, in das Zentrum des literarischen Expressionismus. Die dynamische Atmosphäre der Großstadt faszinierte ihn ebenso wie die neueste Literatur, unter anderem Gedichte von Albert Ehrenstein, die er in den expressionistischen Zeitschriften las. Angeregt durch die Vielfalt der Eindrücke, die in der Großstadt auf ihn einströmten, entstanden die ersten literarischen Texte Kronbergs. 1916 erschien seine erste Veröffentlichung, das ausdrucksstarke, die Atmosphäre von Verfall und Untergang in wenige Zeilen komprimierende Gedicht «Nacht» in der Zeitschrift *Die Aktion*, einem der führenden Sprachrohre der expressionistischen Literaturbewegung.

Nach dem Ersten Weltkrieg fand Kronberg Anschluß an den Kreis um die von Wolf Przygode in Berlin herausgegebene Zeitschrift *Die Dichtung*. Der «Verlag der Dichtung» bei Gustav Kiepenheuer in Potsdam gab 1921 auch Kronbergs einzige zu Lebzeiten erschienene Buchveröffentlichung heraus, den Prosaband *Chamlam*. In diesem autobiographisch beeinflussten Text begibt sich der Ich-Erzähler, ein junger Jude namens Chamlam, auf die Suche nach Liebe, aber auch auf die Suche nach seiner jüdischen Identität und auf die Suche nach Gott. Im Namen Chamlam, der übersetzt «Dummkopf» bedeutet, drückt sich eine ironische Selbstdeutung des Autors aus. Durch den mehrfachen Wechsel der Erzählperspektive und durch die Überschreitung der Gattungsgrenzen (erzählerische Passagen werden durchbrochen von lyrischen und reflektierenden Textteilen) legt Kronberg seinem Buch eine Spiralstruktur zugrunde. Im inhaltlichen Bereich findet dieses Konstruktionsprinzip durch die Beschreibung eines spiralförmig verlaufenden, offenen, niemals zu einem Ende gelangenden Prozesses einer Identitätssuche seine Entsprechung. Am Ende des Buches, symbolisiert durch die religiöse Feier des Schabbat, eröffnen sich Chamlam zwar Orientierungsperspektiven durch das Wiederanknüpfen an jüdische Traditionen. Wie der Schabbat, der nach religiöser Auffassung des Judentums allwöchentlich den Alltag durchbricht, die Gläubigen von der Welt des Materiellen befreit und eine Vorahnung der messianischen Zeit in sich birgt, so bleibt jedoch auch diese Hoffnungsperspektive eine

vorläufige. Die Identitätssuche des Protagonisten gelangt nicht an ein Ende, sondern muß immer wieder in Angriff genommen werden. Chamlam durchlebt die Bewußtseins-, Subjekt- und Identitätskrise der Moderne. Der Prozeß der Konstruktion einer jüdischen Identität vollzieht sich in Brüchen: dem Protagonisten gelingt zwar eine «Teschuwa», d. h. er kehrt zur Kontinuität der jüdischen Tradition zurück, ist sich jedoch bewußt, darin noch keine Lösung zu finden, sondern stets aufs neue um die Substanz seines Judeseins ringen zu müssen. Doch auch darin folgt er einem Grundzug jüdischer Weltauffassung: nach jüdischer Deutung gleicht die Geschichte einem dynamischen, spiralförmig verlaufenden Prozeß von Abkehr und Rückkehr.

Mitte der 1920er Jahre zog sich Kronberg immer mehr aus den literarischen Kreisen zurück und engagierte sich in diversen jüdischen Organisationen, unter anderem war er als Chorleiter und Jugendführer im «Jung-Jüdischen Wanderbund» in Berlin aktiv. 1934 emigrierte er mit einer Gruppe jüdischer Jugendlicher nach Palästina. Die ersten Jahre verbrachte er in einem Kibbuz, danach lebte er in Haifa und wirkte als freiberuflicher Gesangslehrer und Chorleiter, der den deutschsprachigen Einwanderern hebräische Lieder lehrte. Seine weiterhin in deutscher Sprache verfaßten literarischen Texte trug er in privaten Lesekreisen vor, sie wurden jedoch zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht. 1947 ist Kronberg in Haifa gestorben.

1923 veröffentlichte Kronberg in der spätexpressionistischen Zeitschrift *Die Dichtung* eine Prosaskizze mit dem programmatisch gewählten Titel «Der Jude»:

Der Jude

Wind der Winde findet seinen letzten Ort. Und er beginnt den Brüdern wie ein Wanderwort: er häuft die Beute teurer Träume zart zu jedem Stein der fernen Erde, die sie wahr zu Bergen, die im Sterben nur noch Himmel sind ... zu Schotter, Opfer atemloser Wege, blind und wie ein Angesicht, das seine Särge ausstellt. Über allem faltet sich die Stille bitterlich.³⁷

In diesem Text präsentiert Kronberg eine in kürzester Form komprimierte Deutung des jüdischen Schicksals in der Diaspora. In Überein-

³⁷ Simon Kronberg: Der Jude. In: *Die Dichtung* (1923), Zweite Folge, Zweites Buch, S. 80; auch in: ders., *Werke*. Bd. 1: Lyrik – Prosa. Hrsg. von Armin A. Wallas. München: Klaus Boer Verlag 1993, S. 27.

stimmung mit der von Wolf Przygode, dem Herausgeber der *Dichtung*, vertretenen Literaturtheorie verwendet Kronberg die Gattung der «Aufzeichnung», verstanden als Synthese von Lyrik und Prosa («Prosagedicht»), beruhend auf einer Organisation der Sprachelemente nach syntaktischen und phonetischen Assoziationen³⁸. Daraus ergibt sich ein Text mit offener Struktur. Kronberg fand in dieser Literaturauffassung eine Bestätigung seiner eigenen Konzeption einer sogenannten «Rhythmischen Gymnastik der Sprache»³⁹. Unter dieser Bezeichnung verbirgt sich Kronbergs eigenwilliger Beitrag zu einer Poetik des Expressionismus. Der Autor versuchte die auf Musik und Körperbewegungen ausgerichteten Regeln der Dalcroze-Methode, die er in der Hellerauer «Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus» kennengelernt hatte, für den Bereich von Sprache und Literatur zu adaptieren. Dichtung beruht nach Ansicht Kronbergs auf Rhythmus, d. h. die Wortkunst orientiert sich an der Sprechkunst (hierbei kommen Kronbergs Schauspiel- und Phonetikkenntnisse zum Tragen). Und Dichtung soll – nach seiner Vorstellung – in Schrift umgesetztes rhythmisiertes Sprechen sein.

Auf exemplarische Weise bringt die Prosaskizze «Der Jude» Kronbergs Literaturkonzept zum Ausdruck. Vordergründig scheint der Text auf Sinngebung zu verzichten. Bedeutungen erschließen sich erst in einem komplexen Verfahren der Entschlüsselung von Sinnzusammenhängen, die assoziativ evoziert werden. Kronberg läßt die Themen Wanderschaft und Tod, Resignation, aber auch leise Hoffnung anklingen. Im Bild vom «Wind der Winde» ist die ahasverische Situation des Exils, der Fremdheit des Juden in einem feindlich gesinnten Umfeld verdichtet. Eine mögliche Erlösung bleibt im Bereich des Imaginären – ein «Wanderwort». Mittels der Konstruktion dieses Neologismus gelingt es Kronberg, die Bedeutungsebenen des «Wanderns» – als symbolische Konstellation für die Ruhe- und Heimatlosigkeit des Juden in der Diaspora – und des «Wortes» – als metaphorische Umschreibung für die religiöse Überlieferung des Judentums (Hinweis auf die Tora, die göttliche Weisung) – ineinander zu schieben. Die Hoffnung, die sich auf das «Wort» richtet, bleibt jedoch imaginär. Das «Wort» vermag die Judenfeindschaft nicht zu überwinden. Es folgen Bilder des Sterbens und des Todes – der Tod überschattet das

³⁸ Vgl. Armin A. Wallas: Nachwort. «Ein Jude und ein Dichter dazu». Simon Kronberg. In: Simon Kronberg: Werke. Bd. 2: Dramatik. Hrsg. von Armin A. Wallas. München: Klaus Boer Verlag 1993, S. 335-410, hier S. 373ff. u. S. 385.

³⁹ Vgl. ebd., S. 362f.

Leben in der Diaspora. Der Text endet mit dem unversöhnlichen Satz: «Über allem faltet sich die Stille bitterlich». Den Opfern bleibt Stille – Resignation, Bitterkeit, aber auch Empörung umfaßt diese Stille. Geschöpft aus den antisemitischen Erfahrungen des frühen 20. Jahrhunderts – den Pogromen in Osteuropa 1918/19 und der zunehmend radikalisierten und gewaltbereiten politischen Atmosphäre der frühen 1920er Jahre –, gestaltet Kronberg literarische Bilder, die wie eine prophetische Vorausahnung der Vernichtung der europäischen Juden in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern klingen.

Kronberg verwendet die expressionistischen Stilmittel der Substantivierung, der Dynamisierung der Bildwelt und der Rhythmisierung der Sprache, um die Aussagekraft des Textes zu verstärken. Die Worte und Symbole, die er verwendet, beinhalten mehrdeutige, teils ambivalente Chiffrierungen, die assoziativ auf biblische, religiöse und existentielle Themen und Problemstellungen Bezug nehmen. So etwa verweist der Begriff «Wind» zunächst auf die existentielle Situation des Diaspora-Judentums (Umschreibung für zielloses Umherirren, Exil und Vertreibung). Der Begriff umfaßt aber auch eine religiöse Dimension, denn er verweist auf das hebräische Wort «ruach», das sowohl «Wind» bzw. «Hauch» und «Atem» als auch «Geist» bedeutet. Zudem gilt «ruach» als eine Umschreibung Gottes – im Tenach, der hebräischen Bibel, wird berichtet, daß die Propheten ihre Berufung durch «ruach», den «Sturmhauch [...] Gottes»⁴⁰, empfangen haben. In der Bibel kommt dem Wind eine zwiespältige Funktion zu, er kann göttliche Gnade, Lebenskraft und prophetische Berufung (vgl. etwa Hes. 37,9) ebenso versinnbildlichen wie göttliche Strafe (Sturmwind Gottes, vgl. etwa Ps. 107,25). Überdies wird er in den nachexilischen Büchern, etwa in den Visionen des Propheten Sacharja, auch als Umschreibung für das Exil und die Verbannung des Volkes Israel verwendet: «Denn wie die vier Winde des Himmels habe ich euch zerstreut – Spruch des Herrn» (Sach. 2,10). Der durch das Stilmittel der Wiederholung intensivierte Bedeutungsgehalt der Metapher «Wind der Winde» changiert in Kronbergs Text demnach in der Ambivalenz zwischen Leid (Leben in der Verbannung) und prophetisch-göttlicher Berufung. Die Auserwählung des Volkes Israel wird verknüpft mit einem Mysterium des Leidens.

Das am Beispiel der Wind-Metaphorik sichtbar gewordene Strukturprinzip der Ambivalenz durchzieht die gesamte Bildwelt der Prosaskizze

⁴⁰ Buber, Glaube der Propheten (wie Anm. 13), S. 87.

«Der Jude». Der «letzte Ort», von dem gesagt wird, daß ihn der «Wind der Winde» findet, könnte sowohl ein Zufluchts-Ort (ein utopisches Refugium, an dem der umhergetriebene Jude Geborgenheit findet) sein, aber auch der Tod. Die Metapher «Opfer atemloser Wege» beinhaltet ebenfalls ambivalente Bedeutungsmöglichkeiten. Atemlosigkeit könnte sich sowohl auf Hast und Unruhe (und somit auf die Lebenssituation von Vertreibung und Exil), als auch auf den Tod beziehen. Der Atem gilt nach jüdischer Vorstellung als Inbegriff der Seele und des Lebens. Sämtliche Bezeichnungen, die in der Bibel für die Seele verwendet werden – «nefesch», «ruach» und «neschama» –, beziehen sich gleichermaßen auch auf «Hauch» bzw. «Atem». Nach dem biblischen Schöpfungsbericht wird der Körper des Menschen durch den Lebensatem belebt (vgl. Gen. 2,7). Der Atem gilt demnach als ein Symbol für das Leben und für die Schöpfung⁴¹. In den mystischen Spekulationen der Kabbala wird schließlich ein dreistufiges Konzept der menschlichen Seele ausgearbeitet⁴². Vor diesem Hintergrund wird ersichtlich, daß Kronberg eine Bedeutungsachse zwischen «Wind» und «Atem» konstruiert, die beide im Hebräischen mit dem Wort «ruach» bezeichnet werden. Durch die Vielfalt der Bedeutungen, die das Wort «ruach» in sich schließt, werden «Wind» und «Atem» in ein wechselseitiges Interpretationsverhältnis gestellt. Kronberg weiß Bescheid über die Bedeutungsassoziationen der hebräischen Begriffe, da er die hebräische Sprache beherrscht hat und in seine literarischen Texte häufig hebräische Worte aufgenommen hat, wodurch diese Texte auf den ersten Blick den Eindruck von Hermetik vermitteln und ihre Bedeutungen erst erschlossen werden können, wenn sie im Kontext jüdischer Überlieferungen interpretiert werden.

Die von Kronberg gewählten Bilder der Atemlosigkeit, der Blindheit, des Schotters und der Särge evozieren eine Atmosphäre des Leblosen, eine Welt des Todes und der Ausweglosigkeit. Der Jude tritt in die Rolle des Opfers, durch die Kombination der Worte «Opfer» und «Weg» wird jedoch auch die Opferrolle ambivalent bewertet. Assoziativ konstruiert Kronberg ein Deutungsgeflecht zwischen «Wanderwort» und «Weg».

⁴¹ Vgl. hierzu den Abschnitt «Von der Kehle zur Seele» in: Silvia Schroer / Thomas Staubli: *Die Körpersymbolik der Bibel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 61-73.

⁴² Vgl. Sohar (wie Anm. 10), S. 127: «Und die Seele ist zusammengefaßt in drei Stufen, weshalb ihr drei Namen eignen, gemäß oberem Geheimnis: Nefesch, Ruach, Neschama. Nefesch die untere Stufe. Ruach der Bestand, der über der Seele waltet [...]. Neschama, der höhere Bestand, waltend über allem – heilig, obere Stufe».

Nach jüdischer Auffassung wird das Gottes-Wort als Wegweisung aufgefaßt. Die Tora, die in den fünf Büchern Mose offenbarte göttliche Lehre bzw. Weisung, findet ihre Ergänzung in der nachbiblischen Halacha (= Wegrichtung), d. h. in der talmudischen und rabbinischen Gesetzgebung⁴³. Kronberg greift diesen Gedankengang auf und deutet das Leben der Juden in der Diaspora als Suche nach Wegen der Erlösung.

Das «Wanderwort», von dem in dem Text die Rede ist, assoziiert zum einen das Wort der Schrift, d. h. die Tora. In den Jahrhunderten der Diaspora, als das jüdische Volk keinen geographischen Mittelpunkt hatte, bildete die Tora das geistige Zentrum des Judentums. Zugleich bezieht sich das «Wort» in Kronbergs Text aber auch auf die Literatur im allgemeinen Sinne, die nach Auffassung des Autors eine Gegen-Wirklichkeit, einen utopischen Bereich alternativer Denk- und Lebensformen konstituiert. In diese Richtung weist auch die Metaphorik des Traumes. Wenn Kronberg den Juden als einen Hüter der Träume bezeichnet («er häuft die Beute teurer Träume»), so bezieht er sich gleichermaßen auf die kreative Kraft des Fiktional-Imaginären und auf die biblische Tradition, in der Träume prophetische Kraft gewinnen (Berufung des biblischen Urvaters Abraham im Traum, Jakobs Traum-Vision von der Himmelsleiter, Josef als Deuter der Träume des Pharao). Das Schicksal des jüdischen Volkes erscheint als ein von «Träumen» – und dies bedeutet vor allem: von prophetischer Wegweisung, d. h. Unterweisung in den göttlichen Wegen – bestimmtes. Durch die offene, assoziative Struktur des Textes entfaltet Kronberg ein komplexes Deutungsgeflecht, das die Lebenssituation des Juden in der Diaspora in die Ambivalenz zwischen Leid und Hoffnung stellt. Es überwiegt zwar die Todesahnung, dennoch bewahren die Bruchstellen des Textes die Zuversicht in die Überlebenskraft des jüdischen Volkes. Es gelingt Kronberg, biblisch-religiöse Dimensionen mit einer radikalen Analyse der Brucherfahrungen der Moderne und der Bedrohung der Juden durch den radikalisierten Antisemitismus des 20. Jahrhunderts zu verbinden.

⁴³ Vgl. hierzu Armin A. Wallas: Kleine Einführung in das Judentum. Innsbruck, Wien, München: Studien Verlag 2001, S. 16f.

Hermann Dorowin
(Perugia)

Jura Soyfer und das Wiener Volkstheater

Das Sprachwunder, von dem die Rede sein soll, ist die Erneuerung des Wiener Volksstücks durch den ukrainisch-jüdischen Immigrantensohn Jura Soyfer aus Charkow. Daß scheinbar so lokal verwurzelte Kunstformen wie das Raimundsche Zaubermärchen oder die Nestroysche Posse gerade auf die «Zuagrasten» aus Mittel- und Osteuropa eine magische Wirkung auszuüben vermochten – man denke auch an den Ungarn Ödön von Horváth aus Rijeka oder an den spaniolischen Juden Elias Canetti aus Bulgarien, die alle zur kreativen Fortentwicklung dieser Tradition beigetragen haben – dies scheint als Phänomen der Untersuchung wert zu sein. Es soll daher im folgenden nicht nur um Fragen literarischer und dramaturgischer Intertextualität gehen, sondern auch um sprachliche, kulturelle, nationale Identitäten, deren wechselseitige Anziehung und Abstoßung, deren fruchtbare Kontamination und brutale Trennung.

In Charkow, in dem gutbürgerlichen Hause des Industriellen Wladimir Wolf Soyfer und seiner schönen Frau Ljubov wurde Russisch gesprochen; zwei Gouvernanten sorgten dafür, daß der kleine Jura und seine Schwester auch Französisch und Englisch lernten. Doch 1920 war die Idylle zu Ende: fluchtartig mußte die Familie vor der heranrückenden Roten Armee die Stadt verlassen. Auch die Hoffnung, nach kürzerer Zeit aus Konstantinopel wieder zurückkehren zu können, erwies sich als Illusion, und so gelangte Jura Soyfer im Alter von acht Jahren nach Wien (genauer gesagt Baden bei Wien, von wo man bald darauf in die Hauptstadt übersiedelte). Die Donaumetropole, die schon vor dem Weltkrieg Zehntausende vor Pogromen oder vor der Armut flüchtende Ostjuden aufgenommen hatte, übte ihre Anziehungskraft als Asyl auch nach dem Ende der Habsburger-Monarchie aus, selbst in Gebieten wie der Ostukraine, die nie zu ihrem Staatsgebiet gehört hatten. Einer Assimilation der ökonomisch wie kulturell trotz der Flucht noch relativ bevorzugten Familie Soyfer standen im

Wien der Zwanziger Jahre keine unüberwindlichen Hindernisse entgegen. Jura lernte in kürzester Zeit nicht nur Deutsch, sondern auch Wienerisch und war bald durch Schulbesuch, Sport, Freundschaften und die Mitgliedschaft im VSM (Verein Sozialistischer Mittelschüler) kein Fremder mehr. Doch erinnert sich Soyfers bester Freund, Mitja Rapoport, daran, daß Jura gewisse Züge russischer Wesensart bewußt kultivierte:

Zum Beispiel konnte er so herrlich zerknirscht sein, wenn er etwas falsch gemacht hatte oder – wie so oft – unzuverlässig gewesen war. Dann rief er in gebrochenem Deutsch und starkem nachgemachtem russischem Akzent: «Brüderchen, ich bin ein Schwein. Das ist die reine härene Wahrheit!» Dabei klopfte er sich an die Brust.¹

Ein ähnlich spielerischer Umgang mit Herkunft und Identität läßt sich auch in Bezug auf Soyfers Judentum beobachten. Internationalismus und Distanz zu jeder Religion waren charakteristische Elemente einer Weltanschauung, wie sie in der Jugend des «Roten Wien» auch von Exponenten jüdischer Herkunft, wie etwa Soyfer und seinen Freunden, vertreten wurde; denn man wählte die Traditionswerte des Judentums im marxistischen Humanismus «aufgehoben». Dies sollte Jura jedoch keineswegs daran hindern, im Sommer 1934 der Einladung einer zionistischen Jugendgruppe Folge zu leisten, als Vortragender an einem Ferienlager in Jugoslawien teilzunehmen. In den Briefen aus Kranjska Gora berichtet er:

Ich mache aus meiner Anschauung keinen Hehl und bringe in den Sichod die Rede auf alles [...] Nur der Zionismus ist sozusagen neutrales Gebiet. Aber auch da zittern und beben die Führer, ich könnte die Gschrapen abspenstig machen.²

In die begeisterte Schilderung vom Zusammenleben mit den jüdischen Jugendlichen streut der Autor Mengen jiddischer Ausdrücke, wie sie im Wienerischen bekannt, und bei Soyfer auch sonst, aber nicht in dieser Konzentration anzutreffen sind: er werde «Sexualtacheles» mitteilen, zumal über die «meschuggene» Lea, müsse aber auch über pekuniäre «Zores» berichten usw. «In den Pausen lerne ich jiddische Lieder (herrlich!)». Als man in herzlicher Freundschaft auseinandergeht, bleibt jeder bei seiner

¹ Samuel M. Rapoport, «Erinnerungen an Jura Soyfer», in: Jura Soyfer Gesellschaft (Hg.), *Die Welt des Jura Soyfer* (=Zwischenwelt 2), Wien, Verlag für Gesellschaftskritik, 1991, S. 25-35, S. 26.

² Jura Soyfer, *Sturmzeit. Briefe 1931-1939*, hg. v. Horst Jarka, Wien, Verlag für Gesellschaftskritik, 1991 (im folgenden St), S. 73.

Meinung: der Kampf gegen Hitler verbindet Soyfer mit den jüdischen Studenten, der Zionismus ist für ihn hingegen «eines der verzwicktesten sozialimperialistischen Ziele, dessen Widerlegung», wie er gegenüber Mrika einräumt, «gar nicht so einfach ist wie Du glaubst»³.

Die identitätsstiftende Wirkung von Soyfers marxistischer Sekundärsocialisation im «Roten Wien» ist jedoch nicht frei von Widersprüchen; denn widersprüchlich war das Verhältnis der österreichischen Sozialdemokratie vor allem zur Frage der nationalen Identität. Interessant ist das von Horst Jarka referierte Faktum, daß Soyfer bei seiner ersten Inskription an der Wiener Universität (1931) in die Rubriken «Muttersprache» und «Volkszugehörigkeit» jeweils «russisch» eintrug, bereits ab dem zweiten Semester hingegen immer «deutsch» schrieb. 1936, bei seiner Wiedereinschreibung, lesen wir schließlich «österreichisch»⁴. Eine höchst bezeichnende Wandlung, hinter der sich die dramatischen Ereignisse der Dreißiger Jahre in Österreich verbergen. Nach dem Zusammenbruch der deutsch orientierten Sozialdemokratie im Februar 1934 wechselte Soyfer wie viele der kampfwilligen jüngeren Parteimitglieder zur illegalen KPÖ über, die dem drohenden «Anschluß» an Hitlerdeutschland auch durch die theoretische Erarbeitung eines Begriffs der «österreichischen Nation» entgegenzuwirken versuchte. Soyfers Inskription als «Österreicher» ist ein kleines Symptom dieses Umdenkens. Erst in den Jahren des Exils wird es aber Intellektuellen wie Alfred Klahr, Ernst Fischer oder Albert Fuchs gelingen, ein tragfähiges Argumentationsmodell zu entwickeln, das die österreichische Eigenständigkeit nicht, wie dies im Ständestaat geschah, aus metaphysischen Setzungen, sondern aus einer kritischen Aufarbeitung der Geschichte ableitete⁵. Auf diesem Umweg gelangte man – Jahre nach vergleichbaren Bemühungen Hugo von Hofmannsthal, die freilich dem «habsburgischen Mythos» verpflichtet waren⁶ – auch auf marxistischer

³ Vgl. Briefe aus Kranjska Gora vom 20. und 24. August 1934, St, S. 74, 75, 77, 76, 76.

⁴ Vgl. Horst Jarka, *Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit*, Wien, Löcker, 1987 (im folgenden Jarka), S. 66 und 203.

⁵ Vgl. Ulrich Weinzierl, «Zur nationalen Frage – Literatur und Politik im österreichischen Exil», in: Heinrich Lutz / Helmut Rumpler (Hgg.), *Österreich und die deutsche Frage im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien, Verlag für Geschichte und Politik, 1982, S. 318-341. Zum Themenkomplex vgl. die grundlegende Studie von Friedrich Heer, *Der Kampf um die österreichische Identität*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 21996.

⁶ Vgl. die von Hofmannsthal herausgegebene «Österreichische Bibliothek», sowie die vor allem während des Ersten Weltkriegs verfaßten Aufsätze und Reden zur österreichischen Kultur- und Literaturgeschichte.

Seite zur Rekonstruktion eines österreichischen Literaturkanons, der in diesem Prozeß nationaler Identitätssuche ein wichtiger Bestandteil war.

Lange bevor Ernst Fischer in seinen bedeutenden Rezensionen und Autorenporträts Grillparzer, Nestroy, Lenau und andere Österreicher unter die Großen der Weltliteratur einreichte⁷, hatte Jura Soyfer diese Autoren für sich entdeckt. Als regelmäßiger «Fackel»-Leser und Besucher von Kraus-Vorlesungen, war er schon als Gymnasiast vor allem auf Nestroy gestoßen und wußte ebenso über dessen Einfluß auf Kraus' eigene dramatische Technik bescheid. Die Faszination war so groß, daß Soyfer die wohlmeinenden Empfehlungen der politisch und kulturell auf «Weimar» fixierten Parteintellektuellen, sich ausschließlich an deutscher Klassik und Vormärzsdichtung zu orientieren⁸, souverän mißachtete. Ebensovienig ließ er sich freilich von Kraus' Verdikten seine Liebe zu Heinrich Heine verleiden. So wurde Heine trotz Kraus zur Inspirationsquelle seiner Lyrik, Nestroy aber dank Kraus zu derjenigen des Theaters.⁹ Die hieran erkennbare intellektuelle Unabhängigkeit Soyfers, die Sicherheit im Urteil sowie im Zugriff auf Modelle sind ebenso deutliche Merkmale seines Talents, wie die oft verblüffende Wahl der Stoffe und deren Zuordnung zu je eigenen, immer neuen Formen. Das politische Engagement des Autors, sein Beharren auf einem intellektuellen Widerstand gegen den aufkommenden Faschismus, haben diesen künstlerischen Prozeß gewiß mitgeprägt. Doch hätte Soyfer hierbei keine sprachlich unverwechselbaren, klug strukturierten, experimentell innovativen Texte produziert, so wäre er für uns heute nur von zeitgeschichtlichem, nicht aber literarischem Interesse.

Schon der siebzehnjährige Jura setzte sich im Verlauf seiner Mitarbeit am «Politischen Kabarett» der Sozialisten ausgiebig mit dem Traditionsangebot des Wiener Volkstheaters auseinander und verstand es, gemeinsam mit seinem Ko-Autor Robert Ehrenzweig, das subversive, groteskkomische Potential des Wiener Humors in den mitunter zu Blödel-Orgien aus-

⁷ Ernst Fischer, *Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1975. Die hier versammelten Autorenporträts stammen aus der Nachkriegszeit, basieren aber auf Vorarbeiten der Exiljahre. Vgl. hierzu Jürgen Egyptien, «Die Entwicklung des ästhetischen Denkens bei Ernst Fischer», in: Bernhard Fetz (Hg.), *Ernst Fischer. Texte und Materialien*, Wien, Sonderzahl, 2000, S. 48-67, vor allem 59f.

⁸ Alfred Pfoser, *Literatur und Austromarxismus*, Wien, Löcker, 1980, S. 260-277.

⁹ Zum Einfluß Heines vgl. Jürgen Doll, «“Ein neues Lied, ein besseres Lied“? Notizen zum Einfluß Heines auf die Zeitgedichte von Jura Soyfer», in: Herbert Arlt (Hg.), *Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz*. Internationales Kolloquium Saarbrücken, 15. Dezember 1991, St. Ingbert, Röhrig, 1993, S. 123-143.

ufernden satirischen Veranstaltungen zu nutzen. Dabei wurden die avantgardistischen Bühnentechniken Piscators als nützliche Ergänzung einer seit jeher illusionszerstörenden, mit episierenden Elementen durchsetzten Dramaturgie herangezogen. Jürgen Doll, der diese Texte untersucht hat, betont:

Sie [die Autoren] betrachteten nicht, wie die traditionelle sozialdemokratische (und bürgerliche) Kritik, das Alt-Wiener Volksstück als defiziente Form des Dramas, sondern sahen in ihm eine Art Frühform des epischen Theaters.¹⁰

Das als vermeintlicher «reaktionär-katholischer» Traditionsballast verschrieene allegorische Element barocker Herkunft, das noch bei Raimund eine so wichtige Rolle spielt, wurde ebenso fruchtbar gemacht, wie die verschiedenen Verwandlungstechniken des fantastischen Zaubertheaters. Hinzu kamen Nestroys sprechende Namengebung, Wortspiele und berufsbedingte metaphorische Ausdrucksweisen. All diese Mittel wurden bedenkenlos aktualisiert, wobei die Erzielung komischer Effekte mindestens gleichberechtigt neben der Vermittlung politischer Botschaften stand. An diesen Experimenten der frühen Dreißiger Jahre schulte Jura Soyfer seine dramatischen Fähigkeiten, viele der hier erprobten Stilelemente sind in den freilich bedeutenderen sogenannten «Mittelstücken» der Ständestaatszeit wieder zur Anwendung gekommen.

Gemessen an diesen frühen Texten, scheinen die folgenden Bühnenexperimente Soyfers geradezu einen Rückschritt darzustellen. Die ganz dem Agitprop verpflichteten «proletarischen Feiern» benützen zwar szenische Elemente des Volkstheaters – wie etwa die von Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock* entlehnte Doppelbühne zur Darstellung sozialer Differenzen und allegorische Figuren wie z.B. Herr Kapital, Frau Gesellschaftsordnung¹¹ – entbehren aber in ihrem propagandistischen Eifer jeglichen Humors. Fast entsteht der Eindruck, Soyfer habe seine originelle Theater-Ästhetik gegen ein parteipolitisch besetztes Überich erst mühsam durchsetzen, sich von dem Diktat eines allzu eng verstandenen Ge-

¹⁰ Jürgen Doll, «Volkstheater gegen rechts. Zur Erneuerung des Alt-Wiener Volksstücks durch das "Politische Kabarett" (1926 bis 1933)», in: Hilde Haider-Pregler / Beate Reiterer (Hgg.), *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*, Wien, Picus, 1997, S. 215-232, S. 218.

¹¹ Vgl. die proletarischen Feiern *Christbaum der Menschheit* und *König 1933 ist tot – Es lebe König 1934*, in: Jura Soyfer, *Das Gesamtwerk*, Wien-München-Zürich, Europaverlag, 1980 (im folgenden GW), S. 501-516.

brauchswerts der Texte freikämpfen müssen. Zieht man die theatertheoretischen Äußerungen des Jahres 1932 zum Vergleich heran, so wird dieser Prozeß einer künstlerischen Selbstfindung ablesbar. In der Schrift *Politisches Theater* fordert Soyfer noch kurzerhand ein der Propaganda dienendes, klassenbewußtes Theater, das sich der die Hirne umnebelnden Vergnügungsindustrie und ihrem nur scheinbar harmlosen spießbürgerlichen Humor entgegenseetze. Als Motto wird das Schillersche *in tyrannos* herbeizitiert; von Nestroy und Raimund ist keine Rede¹². Im Dezember desselben Jahres diskutiert Soyfer auf differenziertere Weise das Verhältnis der «Tendenzbühne» zu ihrem Publikum und stellt sich die entscheidende Frage:

Können und dürfen wir dem Proletariat, der unterdrückten, freudlosen Klasse, die im Theater Zerstreuung und Buntheit, Humor und Bewegung sucht, dieses Vergnügen rauben?¹³

Die leicht abzusehende Antwort – «gewiß nicht!» – öffnet die Schleusen für eine produktive Rezeption des Volkstheaters, geht es doch nach Soyfers neuer Erkenntnis darum, das Publikum zu erforschen und zu verändern¹⁴, und das heißt eben nicht, die Arbeiter mit tristen «proletarischen Dramen» zu quälen, sondern nach ihren spontanen Vorlieben zu fragen. Was konnte da näher liegen, als die in Wien fortbestehende Realität des Volkstheaters zu nützen und an die so beliebten Werke Raimunds und Nestroys anzuschließen?

Doch die schon erwähnten Ereignisse des Jahres '34 verhinderten fürs erste eine praktische Umsetzung dieser Überlegungen. Die vom Austrofaschismus erlassenen Versammlungs- und Publikationsverbote zwangen Jura Soyfer zu Vorsicht und Geheimhaltung aller politischen und literarischen Aktivitäten. Die tiefe Krise, welche der Zusammenbruch seiner trotz aller Kritik geliebten Partei im Leben des Autors auslöste, können wir heute, zynisch gesprochen, als eine künstlerisch fruchtbare erkennen. In dem Fragment gebliebenen Roman *So starb eine Partei* wird er das Trauma des Verlusts in der erstaunlich objektivierenden Form polyphoner, polyperspektivischer Darstellung verarbeiten, in der satirische und ernste Passagen einander ablösen. Die subtile Rekonstruktion von Denkweisen und Mentalitäten in der Form der erlebten Rede hat sicher

¹² *Politisches Theater*, in: GW, S. 464f.

¹³ *Die Tendenzbühne und ihr Publikum*, in: GW, S. 466-468, S. 467.

¹⁴ Ebd., S. 468.

Nestroys sprachlicher Charakterisierung sozialer Typen ebensoviel zu verdanken wie der Krausschen Zitierkunst. Als Beispiel sei nur die Ranküne des Spießers Zehetner gegen die Republik zitiert, die sich aus dem widersprüchlichen Phrasenschatz des Populismus nährt:

Es ist endlich genug, es geht nicht weiter so, es muß was geschehn. Ja, das fühlte er selbst. Ja, die vierzehn Jahre hatten das Maß vollgemacht, und der Zeiger der Weltgeschichte drängte endlich zur Entscheidung. Ja, Zehetner war Deutscher, war Arier, war Österreicher, war Christ, war der Sklave von Versailles und Saint-Germain, war die Zielscheibe marxistischen Terrors und der Eichbaum, an dessen Wurzeln Juda nagte. Auch in ihm, dem Vorsichtigsten, trieb endlich ein Etwas zum Aufbruch, nur daß er noch nicht genau wußte, ob es der Ruf des Blutes oder die Stimme des Herrn war. Jedenfalls, auch er, Zehetner, war erwacht.¹⁵

Auch in den hilflos radikalen Phrasen mancher sozialdemokratischen Funktionäre klingen Nestroys *Freiheit in Krähwinkel* und die Parteisatire aus den *Letzten Tagen der Menschheit* nach¹⁶. Es ist hier nicht der Ort, dieses bedeutende Romanfragment zu analysieren, doch sei festgehalten, daß der zum Schweigen gebrachte satirische Dramatiker Soyfer in ihm weiter spricht.

In den Jahren des Ständestaats veröffentlicht Soyfer für die Zeitschrift «Sonntag» unter dem Pseudonym Fritz Feder Aufsätze und Reportagen, aus denen ein verändertes, nicht mehr allein auf das kämpferische Proletariat eingeschränktes Interesse spricht. Man gewinnt beim Lesen den Eindruck, daß nicht nur der Zwang zur Umgehung der Zensur die neue Tendenz bestimmt, sondern auch das Bewußtsein, daß ein Widerstand gegen den drohenden Nationalsozialismus, wenn überhaupt, nur einer breiten, klassenübergreifenden Volksbewegung gelingen konnte. So setzt sich insgesamt eine offenere, undogmatischere Betrachtungsweise sozialen Verhaltens durch, in der aber weiterhin eine klare Parteinahme für das Recht aller, gerade der sozial Benachteiligten, auf ein menschenwürdiges Leben zu vernehmen ist. Wenn Soyfer im Jahre 1937 wieder aufs Volkstheater zu sprechen kommt, so tut er dies in einer Hommage an Johann Nestroy zu dessen 75. Todestag¹⁷. Soyfer bezeichnet hier Karl Kraus' Rede über *Nestroy und die Nachwelt* von 1912 als unvergessene, bedeutende Leistung,

¹⁵ *So starb eine Partei*, in: GW, S. 324-451, S. 334f.

¹⁶ Vgl. ebda., S. 409f.

¹⁷ *Vom lebendigen Nestroy (zum 75. Todestag)*, in: GW, S. 469-473.

doch gegenüber dessen Sichtweise Nestroys als des großen deutschen Sprach-Satirikers, in dem so viel Literatur sei, daß sich das Theater sträube¹⁸, dessen Witz der Bühnenwirkung widerstrebe, und dem folglich die Nachwelt ebenso wenig gewachsen sei wie die Mitwelt, insistiert Soyfer auf dem Theatergenie Nestroy, welches das Bedürfnis seines Vorstadtpublikums genau erfaßte, seinem veränderten, modernen Bewußtsein gemäß unterhalten zu werden. Wenn er über Nestroys Publikum sagt: «Daß es den Hanswurst nicht mehr haben wollte, hieß aber im Grunde: es wollte nicht mehr der Hanswurst sein»¹⁹, so meint er damit zugleich das ihm selbst zeitgenössische Wiener Volkstheater-Publikum, an das er sich implizit wendet:

Ob sie selbst noch leben? Gewiß leben sie noch und denken nicht daran, auszusterben, die kleinen Kaufleute, die Handwerker, die Lohnarbeiter der äußeren Wiener Bezirke.²⁰

Soyfer stimmt mit Kraus darin überein, daß die allgemein verbreitete Aufführungspraxis Nestroys Werk nicht gerecht werde, und wünscht ein Theater herbei, das dieses «unverlierbare Erbgut österreichischer Kultur»²¹ wieder mit lebendigem Geiste erfüllte.

Soyfers, noch wenige Jahre früher undenkbare, Rede vom «österreichischen Erbgut», sein Appell an ein klassenübergreifendes «Volk» müssen als die Verzweiflungsschreie eines immigrierten Wiener Juden gelesen werden, der die Nazi-Barbarei unaufhaltsam auf sein Land zukommen sah, und zugleich als Wunschprojektion eines Schriftstellers und Theatermannes, der durch die ständestaatliche Zensur eben von diesem seinem Publikum getrennt war. Wohl hatte Jura Soyfer wieder eine Theaterpraxis aufgenommen, doch konnte er aufgrund behördlicher Bestimmungen nur in den von bürgerlichen Intellektuellen besuchten Kaffeehauskellern inszenieren, die maximal 49 Personen Platz bieten durften. Soyfers Meisterwerke, die sogenannten «Mittelstücke», entstanden im Lauf von nur zwei Jahren für diese Kellertheater.

Aus den Berichten seiner Freunde und Mitarbeiter wissen wir, daß er in dieser Zeit das unstete Leben eines Bohémiens führte, seine Texte in fieberhafter Eile an Kaffeehaustischen verfaßte, ja meist noch während der

¹⁸ Karl Kraus, *Nestroy und die Nachwelt*. Mit einem Nachwort von Hans Mayer, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1975, S. 15.

¹⁹ *Vom lebendigen Nestroy (zum 75. Todestag)*, in: GW, S. 469-473, S. 470.

²⁰ Ebda., S. 469.

²¹ Ebda., S. 472.

Inszenierung an ihnen herumfeilte. Wohl engagierte er sich nebenbei in der kommunistischen Untergrund-Tätigkeit, wurde aber von Freunden wie Franz Marek aufgrund seiner Unpünktlichkeit als Sicherheitsrisiko angesehen²². Der englische Schriftsteller John Lehmann, mit dem Jura damals in Wien Umgang hatte, erinnert sich, daß Soyfer sich vor allem mit Theater auseinandersetzte:

Jura [...] war in Wiens Literatur und Kunst vollkommen zu Hause. Seine große Bewunderung galt den drei berühmten österreichischen Dramatikern Raimund, Nestroy und Grillparzer, besonders den ersten zwei, die so schwer zu übersetzen und zu interpretieren sind, wenn man nicht über intime Kenntnisse des Wiener Kulturbodens, dem sie entwachsen sind, verfügt. Über diese drei und die Geschichte des österreichischen Theaters konnte Jura stundenlang sprechen.²³

Wenn Soyfer in seinen Stücken ausgiebig auf die Modelle des Wiener Volkstheaters zurückgriff, so tat er dies also nicht primär aus publikumsstrategischen Erwägungen, sondern offensichtlich aus authentischer Begeisterung für diese Kunstgattung. Für die Gestaltung seiner gesellschaftskritischen Parabeln erwies sich das Formenreservoir der Wiener Zauberkomödie mit ihren Rahmenhandlungen, Traumallegorien und Zeitreisen als besonders geeignet; Situationskomik, Sprachwitz, dialektale Einschübe und Couplets boten sich geradezu spontan als Stilelemente für diese Texte an, die als «Mittelstücke» eines Kabarettprogramms ein Maximum an Wirkung erzielen sollten, ohne doch den ihnen zugewiesenen Rahmen zu überfrachten²⁴.

Die Posse *Weltuntergang* trägt den intertextuellen Verweis schon im Untertitel, der da lautet: «Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang ...». Wie

²² Vgl. Jarka, S. 184.

²³ John Lehmann, «Jura Soyfer und seine Zeit», in: Jura Soyfer Gesellschaft (Hg.), *Die Welt des Jura Soyfer* (=Zwischenwelt 2), Wien, Verlag für Gesellschaftskritik, 1991, S. 65-69, S. 66; dt. Übersetzung aus Jarka, S. 210.

²⁴ Zum folgenden vgl. auch Fabrizio Cambi, «Das komische Erbe des Volkstheaters in der Dramatik Jura Soyfers», in: Herbert Arlt / Fabrizio Cambi (Hgg.), *Lachen und Jura Soyfer*, St. Ingbert, Röhrig, 1995, S. 216-227; Alessandra Schininà, «Komik in der Ästhetik Jura Soyfers. Elemente des Kabarets und des Volksstücks im Werk des Dichters», in: ebda., S. 107-122; Gerhard Scheit, *Theater und revolutionärer Humanismus. Eine Studie zu Jura Soyfer*, Wien, Verlag für Gesellschaftskritik, 1988, S. 40ff.; ders., *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard*, Wien, Deuticke, 1995, S. 165-169; sowie Jarka, S. 363-374.

in Nestroys *Lumpazivagabundus* (aber auch in Raimunds *Gefesselter Phantasie*) wird die Rahmenhandlung durch die gestörte Harmonie in den überirdischen Sphären in Gang gesetzt. Der Tanz der Planeten um die Sonne wird durch die Erde aus dem Rhythmus gebracht, die von einem Ungeziefer namens Mensch befallen worden ist. Soyfer humanisiert die Planeten, macht sie zu Wiener Typen. Saturn hofiert Venus: «Von mir wissens ja, gnä' Frau – Sie waren immer der Brennpunkt meiner Ellipsen»²⁵, der Mond präsentiert sich mit den Worten: «Gschamster Trabandt, meine Sternschaften» und wird gleich von Venus angravitiert, die ihm gesteht: «Ich brauch einen Trabanten wie dich, Schatzerl.»²⁶ Auf Betreiben des Haudegens Mars wird nun beschlossen, einen vazierenden Kometen namens Konrad auf Kollisionskurs mit der Erde zu schicken; die hieraus resultierende Existenzbedrohung der Menschheit ist die Ausgangssituation der Binnenhandlung. Diese ist als Stationendrama strukturiert, in dem die Verbohrtheit der Menschen, ihre tiefe Selbstentfremdung, an den verschiedensten Orten des bedrohten Planeten zutage tritt. Die Erfindung des Professor Guck, welche den Kometen von der Erde ablenken könnte, scheidet an Geiz, Kurzsichtigkeit, Bürokratenmentalität und dem Egoismus der Privilegierten. In den Reaktionen von Diplomaten und Politikern persifliert Soyfer die westliche appeasement-Politik gegenüber Hitlers Kriegsdrohung; Presse, Mode und Reklame tun ein übriges, um die Situation auszubeuten. Karl Kraus, dessen Weltkriegs-Panorama über weite Strecken Pate gestanden ist, wird seinerseits aufgrund seiner Haltung zum Ständestaat und seines vermeintlichen «Schweigens zu Hitler» der Satire ausgesetzt, ebenso wie seine blinden Verehrer:

Sie: Und was sagt *er* zu diesen letzten Tagen?

Er: Du meinst *er*?

Sie: Ja *er* – der Nörgler!

Er: *Er* schweigt.

Sie: *Er* schweigt? Das müssen wir uns anhören.

Er: Glaubst Du, wir kriegen noch Karten zu seiner 800. Verschweigung?²⁷

Die Menschheit in ihrer Verblendung, die den Weltuntergang als Sensationsmeldung, als Geschäft, als gesellschaftliches Ereignis oder gar ästhetizistisch überhöht als «heilsames Stahlbad» begrüßt, wird am Ende

²⁵ GW, S. 533.

²⁶ Ebda.

²⁷ GW, S. 551f.

ganz unverdient durch Magie gerettet. Der Komet Konrad hat sich im Anflug in die Erde verliebt und beschlossen, sie zu verschonen; der das Stück beschließende *Kometen-Song* enthält seine poetische Liebeserklärung und zugleich Soyfers Utopie einer vom Wahn genesenen Menschheit. Die Kritik an diesem Finale als einem «ästhetischen Rückfall»²⁸ übersieht das Faktum, daß auch Nestroy im *Lumpazivagabundus* ein vom Handlungsverlauf her nicht gerechtfertigtes happy end angefügt hat. Und auch hier ist es die Liebe in der Gestalt Amorosas, die die verblüffende Wendung bringt. Deren Absurdität entspricht in Soyfers Stückschluß allerdings die Utopie als ein *credo quia absurdum*:

Voll Hunger und voll Brot ist diese Erde,
 Voll Leben und voll Tod ist diese Erde,
 In Armut und in Reichtum grenzenlos.
 Gesegnet und verdammt ist diese Erde,
 Von Schönheit hell umflammt ist diese Erde,
 Und ihre Zukunft ist herrlich und groß!²⁹

Die Errettung der verkommenen Menschheit durch die Liebe ist auch das Thema des zweiten Soyferschen Mittelstücks, *Der Lechner Edi schaut ins Paradies*, wo wir einen jungen Arbeitslosen auf einer Zeitreise in die Vergangenheit, bei der Suche nach dem Schuldigen an seinem Zustand begleiten. Neben Nestroys *Zauberreise in die Ritterzeit* ist hier Wells' *Time Machine* als Modell auszumachen. Als Zeitmaschine fungiert der humanisierte Verbrennungsmotor Pepi, den Edi in maschinenstürmerischer Wut vernichten wollte, und der ihn über alle Etappen menschlicher Erfindungen und Entdeckungen – sie begegnen Galvani und Galilei, Kolumbus und Gutenberg – zurück bis zur Erschaffung der Welt führt. Als Effekt der chronologischen Umkehrung werden die Irrwege der Menschheitsgeschichte drastisch verdeutlicht, doch am Ende gibt die Liebe zwischen Edi und Fritzli den Ausschlag dafür, daß sie die Erschaffung des Menschen trotz der evidenten Konstruktionsfehler nicht ungeschehen machen lassen. Daß sich die Liebe eines treuen weiblichen Wesens als rettend erweist, ist übrigens erstaunlicherweise ein von dem Zyniker und Pessimisten Nestroy mehrfach verwendetes Motiv; man denke etwa an die ehrli-

²⁸ Johann Holzner, «Weltuntergang. Über das allmähliche Verschwinden österreichischer Dramatiker aus der Theaterlandschaft», in: Hilde Haider-Pregler / Beate Reiterer (Hgg.), *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*, Wien, Picus, 1997, S. 184-200, S. 185.

²⁹ GW, S. 561.

che Kathi aus dem *Zerrissenen*, die Herrn von Lips von seinem selbstzerstörerischen *ennui* befreit. Seine Wirkung verdankt dieses Stück der straffen dramatischen Struktur, eindrucksvollen, teilweise mimisch unterlegten Songs ebenso wie dem witzigen Gebrauch des Wiener Dialekts; gemessen an *Weltuntergang* oder *Astoria*, die den historischen Augenblick der Menschheitsbedrohung allegorisch erfassen, ist jedoch im *Lechner Edi* eine Rückkehr zur spezifisch proletarischen Thematik und auch ein gewisser forcierter Appellcharakter zu beobachten.

Wollte man auch für *Astoria* einen Untertitel finden, so könnte dieser lauten: «Einen Jux will er sich machen». Denn durch den albernen Schmah des Landstreichers Kilian Hupka wird hier ein veritabler Phantomstaat ins Leben gerufen, der in der Phantasie der Armen aller Welt zur utopischen Heimat wird, während er sich durch den skrupellosen Aufstieg des Butlers James unter der Hand zum bedrohlichen totalitären Machtapparat auswächst. Ausgehend von dem gelungenen Scherz einiger Londoner Botschaftsangestellter, der im Mai 1936 Schlagzeilen machte – sie hatten zur Vertreibung der Langeweile die Botschaft eines Staates «Astoria» eröffnet und damit 18 Monate lang die Öffentlichkeit hineingelegt³⁰ – schafft Soyfer mit diesem vielschichtigen, raffiniert gebauten, dabei witzigen und zügig durchgeführten Stück eine Parabel von der faschistischen Degeneration Österreichs (Astoria=Austria)³¹ und von dessen vorhersehbarem bitteren Ende unterm Nazi-Stiefel. In der Form des zum Albtraum gerinnenden Wunschtraums wird der Illusionismus moderner Demagogie radikal durchgespielt und ad absurdum geführt. Im Gegensatz zum *Weltuntergang* spielt hier die Rahmenhandlung in der Realität, während die Binnenhandlung im Traumreich angesiedelt ist, eine Struktur, die der von Soyfer bewunderte Grillparzer in seinem *Der Traum ein Leben* angewandt hatte, wo übrigens auch der Held Rustan von seinen Machtgelüsten geheilt wieder erwacht. Hupka und Pistoletti sind Arbeits- und Obdachlose der Wirtschaftskrisenzeit, wie Soyfer sie schon 1930 in seiner Prosaskizze *Menschen der Landstraße* lebhaft beschrieben hatte³², gehören aber als Dramenfiguren in die Nähe Nestroyscher Vagabunden, mit denen sie Sprachwitz und Le-

³⁰ Von dieser «Köpenickiade» konnte man im Londoner Sunday Express vom 17. Mai 1936 und bald danach auch in österreichischen Zeitungen lesen. Vgl. Jarka, S. 306ff.

³¹ Vgl. hingegen Jürgen Doll, «Astoria = Austria? Anmerkungen zum historischen Hintergrund und zur satirischen Zielrichtung in Jura Soyfers „Astoria“», in *Jura Soyfer 2* (1993), S. 13-17.

³² GW, S. 249-253.

bensphilosophie ebenso teilen wie die Verstiegenheiten des Bildungsjar-gons («lupus ex machina» etc.)³³.

Von der amerikanischen Millionärin Gwendolyn, nach Art einer Zau-berfee in die Scheinwelt der Reichen geleitet, bewährt sich Hupka zu-nächst durch Intelligenz, Dreistigkeit und Improvisationstalent und schmar-rotzt gemeinsam mit anderen armen Bluffern am Tisch der reichen Bluf-fer. Wie im Hause des neureichen Herrn von Zwirn aus dem zweiten Akt des *Lumpazivagabundus* lügt man einander ins Gesicht und genießt dabei das prekäre Glück:

GWENDOLYN: Wie entzückend, daß vom Feste
Die entzückendsten der Gäste
Sich zurückgezogen schon
Im chinesischen Salon.
Ich bin entzückt in Ihrer Mitte,
Sie verlei'h'n dem Fest den Reiz.
GÄSTE: Aber bitte, bitte, bitte, bitte,
Das Entzücken liegt ganz unsrerseits.³⁴

Analog dazu sang bei Nestroy der Chor der Gesellschaft:

Geladen haben Sie uns Herr von Zwirn,
Wir tun von Ihrer Güte profitier'n.
Wer Ihre Gastfreiheit und Freundschaft kennt,
Macht Ihnen auch ein tiefes Kompliment.³⁵

Auch in Raimunds *Verschwender* gibt es einen Chor der schmarotzen-den, dem Hausherrn schmeichelnden Gäste, der Gereimtes von sich gibt:

Froh entzückte Gäste wallen
Durch die reich geschmückten Hallen.
Will sich Lust mit Glanz vermählen,
Muß sie Flottwells Schloß sich wählen.
Nur in seinen Sälen prangt,
Was das trunkne Herz verlangt.³⁶

³³ GW, S. 590.

³⁴ GW, S. 597.

³⁵ Johann N. Nestroy, *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt. Zau-berposse mit Gesang in drei Akten*, in: J. N., *Gesammelte Werke*, hg. v. Otto Rommel, 6 Bde, Wien, Schroll, 1962, Bd.1, S. 575-641, S. 617.

³⁶ Ferdinand Raimund, *Der Verschwender. Original-Zaubermärchen in drei Aufzügen*, in: F. R., *Sämtliche Werke*, München, Winkler, 1966, S. 507-598, S. 556.

Es eröffnet sich also eine mehrfache Intertextualität, auf die hier nur kurz hingedeutet werden kann. Rosas improvisierte astorische Rede – «Perfekte! Studio applikado pane consulario. Tres semillas studio lungus astorica» usw.³⁷ – gemahnt an Zwirns albernes Italienisch, mit dem er den ihrerseits falschen Italienerinnen imponieren will. So lautet die von ihm aufgesetzte Suchanzeige für Camillas in Italien entlaufenen Mops: «Questo Mopperl [...] Gestutzte orecchi [...] zandi kani [...] Piccolo Viech mit quattro Haxen»³⁸. Von dem reinen Spaß an Nonsense und Kauderwelsch, der hier durchkommt, läßt sich auch in dem grotesken Deutsch von Raimunds Chevalier Dumont etwas verspüren.

Auf den *Verschwendler* scheint mir aber vor allem die Figur des sinistren Butlers James hinzuweisen, der wie Flottwells Kammerdiener Wolf unter Mißbrauch des herrschaftlichen Vertrauens seine persönliche Macht aufbaut, nach oben vorsichtig heuchelnd, nach unten grausam unterdrückend. So wie der Aufsteiger Wolf zum Herrn von Flottwells Schloß wird, ermächtigt sich James des Staates Astoria, wo er seine Diktatur errichtet. Mit dem peinigen Gefühl, diese Machenschaften nicht entlarven zu können, erwacht Hupka aus seinem Albtraum, der ihn für immer von den politischen Illusionen faschistischer Demagogie, also eines unsolidarischen Aufsteigertums geheilt hat. Wieder auf der Landstraße, singt er denn auch mit seinen Kameraden den Schluß-Song:

Such dir das Land, das dir gehört
Auf diesem Erdenrund.
Such nicht Astoria,
Mein Bruder Vagabund.³⁹

Mit der zunehmenden Verdüsterung der politischen Lage wandelt sich auch Jura Soyfers Dramenstil. Das Mittelstück *Vineta*, das wenige Monate vor dem «Anschluß» über die Bühne geht, präsentiert sich als bedrückende Parabel von der gesellschaftlichen Entfremdung, in der Komik nur noch als groteske möglich ist und, wie die Kritik zu Recht vermerkt hat, wichtige Elemente des absurden Theaters der zweiten Nachkriegszeit vorweggenommen werden⁴⁰. Die schon von Karl Kraus benützte Allegorie der

³⁷ GW, S. 611.

³⁸ Nestroy, a.a.O., S. 616.

³⁹ GW, S. 627.

⁴⁰ Vgl. Jarka, S. 342, und Michaela Bürger, «Elemente des Grotesken und des Absurden in den Dramen von Jura Soyfer», in: Herbert Arlt / Fabrizio Cambi (Hgg.), *Lachen und Jura Soyfer*, St. Ingbert, Röhrig, 1995, S. 176-189, S. 184.

versunkenen Stadt Vineta, die hier für Wien steht, aber zugleich als Mikrokosmos den Weltzustand zwischen Wirtschaftskrise und Krieg spiegelt, wird als Erzählung des traurigen und betrunkenen Matrosen Johnny in eine Rahmenhandlung eingebaut, die nicht mit einem hoffnungsfrohen Erwachen, sondern mit der Rückkehr in die Tristesse der Gegenwart schließt. In den kurzen, eindrucksvollen Bildern dieses Stationendramas wird eine Welt dargestellt, in der alle tot sind, ohne es zu wissen, mit maskenhaft starrem Gesichtsausdruck und in sinnlosem Leerlauf immer wieder die gleichen Gesten vollführen, da sie kein Gedächtnis besitzen.

Johnny, der einzige lebendige Mensch, wird langsam und unmerklich von der lähmenden Atmosphäre aufgesogen, verinnerlicht die in diesem Totenreich herrschenden Tabus und ist drauf und dran, in Vineta Karriere zu machen. Erst als ihm schlagartig bewußt wird, daß er gealtert ist und sein Leben in der licht- und luftlosen Tiefe aufzubrechen droht, rebelliert er gegen das Verbot des Stadtschreibers, des mit der Macht verbündeten Intellektuellen, zugleich einer Todesallegorie, und ruft den Vinetern die Wahrheit zu: «Vineta, eure Stadt ist – tot»⁴¹. Durch den Schock fallen den umstehenden Toten unzusammenhängende Worte aus dem Mund, und indem sie alle ihre charakteristischen Standardphrasen wiederholen, entsteht ein «sinnloses, tonloses Stimmengewirr» – eine Szene, die Peter Handkes, 30 Jahre später entstandenes *Quodlibet* vorwegzunehmen scheint; Johnny aber wird durch die Erschütterung in die Höhe gerissen und kehrt so ins Leben zurück.

Wienerische Volkstheaterelemente sind hier mehr in der Struktur als in der Figurenzeichnung oder gar in der, vom toten Hamburger Hafen der Wirtschaftskrisenzeit inspirierten Atmosphäre festzustellen. Das Grotesk-Marionettenhafte der Figuren erinnert eher an Büchner als an Nestroy⁴², das Sprechen in starren Floskeln kommt Elias Canettis Technik der akustischen Masken nahe. Das Lachen, so es hier entsteht, ist, wie Horst Jarka sagt, nicht befreiend⁴³; es bleibt im Halse stecken.

Soyfers letzter erhaltener Theatertext *Broadway Melodie 1492* ist die freie Bearbeitung der «Kolumbus»-Revue von Kurt Tucholsky und Walter Ha-

⁴¹ GW, S. 646.

⁴² Vgl. Hermann Dorowin, «"Spinnert oder hoffnungslos – alles auf einmal kann der Mensch nicht sein". Satire und Narrentum bei Jura Soyfer und Georg Büchner», in: H. D., *Mit dem scharfen Gehör für den Fall. Aufsätze zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert*, Wien, Edition Praesens, 2002, S. 91-115.

⁴³ Jarka, S. 332.

senclever. Diese Satire auf den Kolonialismus, in der der Kult der «Großen der Weltgeschichte» ebenso ad absurdum geführt wird wie europäisches Sendungsbewußtsein und Überlegenheitsgefühl, wurde von Soyfer in seiner Tendenz radikalisiert, ohne doch von dem leichten, witzigen Tonfall abzugehen. Durch sprachliche Modifikationen und durch die Einführung von Szenen und Couplets (hier “Songs” bzw. «Chansons» genannt) verleiht der Autor der Revue ein wienerisches Element, das zugleich eine unverkennbare Hommage an Johann Nestroy darstellt. Die Rahmenhandlung verlegt Soyfer in die Portierloge des Burgtheaters, wo der avantgardistisch inspirierte Regisseur vergeblich gegen den unumstößlichen Traditionalismus des für die Annahme von Stücken zuständigen Theaterportiers anrennt. «Für ein historisches Stück», so wird er belehrt,

braucht man drei Dinge: an Fundus, a Traditiaun und a Subventiaun. Durch’n Fundus entsteht die Traditiaun, durch die Traditiaun entsteht das Defizit, durch das Defizit entsteht die Subventiaun, durch die Subventiaun entsteht a neicher Fundus, durch’n neichen Fundus entsteht a neiche Traditiaun, a neiches Defizit, a neiche Subventiaun und so weiter bis ins Metaphysische. Haben Sie mich verstanden?⁴⁴

Murrend gibt der im Grunde gutmütige Portier dann sein Einverständnis dazu, daß die Kolumbus-Revue so wie sie ist – ohne Fundus, Traditiaun und Subventiaun – aufgeführt werden darf, freilich nicht auf der Bühne, sondern in der Portierloge.

Dieses kleine *Vorspiel auf dem Theater* steht nun seinerseits in einer großen «Traditiaun», vor der der Autor jedoch keine besondere Scheu empfindet. Hatte es der Theaterdichter in Goethes *Faust* mit dem gewinnorientierten Direktor zu tun, so mußte schon in Tiecks *Gestiebeltem Kater* der Dichter sich in lange Diskussionen mit Leuchter und Maschinist einlassen. In Nestroys Quodlibet *Humoristische Eilwagenreise durch die Theaterwelt* schließlich wird dem verzweifelten Regisseur auf Drängen des Souffleurs von dem Theaterdiener Strobelkopf das Ruder aus der Hand gerissen. Dieses «Genie von einem Theaterdiener» beschließt kurzerhand, aus den «entbehrlichsten Büchern» jeweils einige Szenen herauszureißen und zusammenbinden zu lassen. Die hieraus entstandene, historisch-theatralische Collage, vermutlich eine veritable Nonsense-Orgie, in der unter vielen anderen auch «Carl Moor, ein absolvierter Räuberhauptmann; Hermann, ein

⁴⁴ GW, S. 649f. Horst Jarka spricht angesichts dieser Stelle von einer «echt nestroyschen Wortkettenreaktion». Vgl. Jarka, S. 350.

sogenannter Deus ex Machina; der Alpenkönig, ein Gutmacher; Sappho, eine uralte berühmte Dichterin; Furien von verschiedenem Kaliber, sowie Volk von allen Seiten» auftraten⁴⁵, ist leider nicht erhalten geblieben; das Vorspiel *Der Theaterdiener* war Soyfer jedoch im 9. Band der Nestroy-Ausgabe von Fritz Brukner und Otto Rommel zugänglich. Horst Jarka wehrt sich gegen die Behauptung, Soyfer habe in *Broadway-Melodie 1492* die Hasenclever-Tucholskysche Vorlage «eingewienert»⁴⁶. Doch kann man feststellen, daß deren Anreicherung mit Elementen des Wiener Humors, zumal Nestroyscher Provenienz sich zwanglos ergab und der Qualität des Textes sicher zugutekam. Manche der Gesangseinlagen stehen beispielhaft dafür, wie Jura Soyfer sich den Gestus und Sprachduktus Nestroyscher Couplets anzueignen und in seinen unverwechselbaren persönlichen Stil zu verwandeln mußte. Wenn der zu Macht gelangte Schwerverbrecher Pepito ein Indianermädchen von der Illusion befreien will, die weißen Kolonisatoren seien Götter –

Und was wir sind, wird keiner nicht
 Von heute an bezweifeln.
 Schauts an die ganze Herrenschicht:
 Nix wie Teufeln – arme Teufeln!⁴⁷

– so verfällt er unwillkürlich in das typische Moralisieren Nestroyscher Skeptiker:

Heut macht man vor dem ein Buckerl,
 Morgen spuckt man eahm ins Gesicht,
 Schenkt ein andrer uns paar Zuckerln.
 Sehen S', so ist die Weltgeschichte!
 Heute macht man große Faxen,
 steht habtacht und salutiert –
 Morgen stellt man eahm an Haxen
 Und man denkt: du alte Kraxen,
 daß man sich beinah vor sich geniert.

Schließlich aber rückt er mit der, zutiefst Soyferschen Pointe des Stückes heraus:

⁴⁵ Vgl. Jürgen Hein / Claudia Meyer, *Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke*, Wien, Lehner, 2001, S. 50f.

⁴⁶ Jarka, S. 348.

⁴⁷ GW, S. 715f.

Die Welt dreht sich im Kreis herum,
 Da gibt es keinen Zweifel.
 Ein Ruck – und so ein Heldenruhm
 Ist beim Teufel, ist beim Teufel.

Nach dieser Arbeit, in der Jura Soyfer noch ein letztes Mal seine fast übermütig wirkende Kreativität jener bedrückenden gesellschaftlich-politischen Realität entgegensetzte, die ihn zum Verstummen bringen sollte, hat er nur noch einen Text verfaßt: das im KZ heimlich auf einen Zettel gekritzelte *Dachanlied*, tragischer Hymnus auf die Menschenwürde der Opfer. Der Beitrag dieses jüdischen Immigranten zur deutschsprachigen Literatur, vor allem die Befruchtung des Wiener Volkstheaters durch seine Poesie, seinen Sprachwitz, seine intellektuelle Erfassung der Realität, konnte nicht mehr geduldet, seine physische Existenz mußte unterbunden werden. «Wenn Soyfer nicht in Buchenwald gestorben wäre, wäre er ohne Zweifel einer der bedeutendsten europäischen Dramatiker geworden»⁴⁸ – diesen emphatischen Ausspruch seines Freundes und Mitarbeiters Leon Askin müssen wir hier auf sich beruhen lassen; denn er ist nicht verifizierbar, vor allem aber, wie Popper lehrt, nicht falsifizierbar. Noch viel sinnloser scheint es aber, von einer «Frühvollendung» dieses Autors zu sprechen, dessen in nur 26 Lebensjahren entstandenes schmales Werk neben dem Vollendeten so viel Angelegtes, Angedeutetes enthält. Warum sollte man also Albert Fuchs widersprechen, der Soyfer als den «begabtesten österreichischen Schriftsteller seiner Generation»⁴⁹ bezeichnete? Denn Begabung ist eine, wenn auch nicht immer erfüllbare Hoffnung. Und was sollte die strengste Wissenschaftstheorie gegen die Hoffnung einzuwenden haben?

⁴⁸ Leon Askin, «Über Theaterleute aus der Kleinkunstbühnenzeit der dreißiger Jahre in Wien», in: Jura Soyfer Gesellschaft (Hg.), *Die Welt des Jura Soyfer* (=Zwischenwelt 2), Wien, Verlag für Gesellschaftskritik, 1991, S. 60-64, S. 63.

⁴⁹ Albert Fuchs, *Jura Soyfer. Eine Würdigung*. Typoskript im Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, zit. nach Jarka, S. 502.

Rosanna Vitale
(Erlangen)

Lingua e Heimat in «Die Welt von Gestern» di Stefan Zweig

Nello sviluppo di questa conversazione su Lingua e "Heimat" nel lavoro autobiografico di Stefan Zweig, mi sono fatta accompagnare da un quasi coetaneo austriaco ebreo di Stefan Zweig, da Jean Amery, al secolo Hans Mayer, nato nel 1912 e morto anch'egli suicida nel 1978 a Salisburgo.

La concezione che Stefan Zweig e Jean Amery avevano nei confronti della loro "Heimat" era innanzitutto "assenza", cioè la percezione della tematica si sviluppa nel momento della percezione della sua mancanza di essa, nel momento in cui essa venne loro sottratta. Precedentemente era una certezza, era, usando un titolo di Stefan Zweig in *Die Welt von Gestern*¹, «Die Welt der Sicherheit». Avvicinandoci alla tematica, dobbiamo fare un breve viaggio nel tempo e considerare la problematica da due differenti punti di vista:

– La trasformazione del significato di "Heimat" con accezione sociale, dovuta ad una maggiore mobilità. All'inizio del secolo scorso le persone non cambiavano spesso luogo di residenza, l'ondata di esilio conseguente alla salita al potere di Hitler, ha cambiato per molti il modo di vivere il luogo di provenienza. Oggigiorno la "Heimat" è legata ai ricordi d'infanzia, quindi un luogo di nostalgia; si intende la città, il paese ma non c'è più un'identificazione con lo Stato, con una politica.

– La doppia connotazione che il termine "Heimat" assunse nella prima metà del secolo scorso, a secondo del gruppo che se ne appropriava: gli esiliati e i nazisti. Gli esiliati si erano rifugiati nel mondo del ricordo della loro vita precedente al Nazionalsocialismo e vedevano la "Heimat" con gli occhi di prima, non riconoscendo lo sviluppo presente, che stravolgeva interamente ciò che era stato, non solo il paesaggio, bensì la lingua, le per-

¹ Zweig, Stefan. *Die Welt von gestern*, 2001.

sone. Pur non volendo in questa sede approfondire il tema, si deve constatare che nazisti avevano fatto risaltare il lato folclorico del concetto, concentrandosi sugli aspetti popolari, dalle canzoni alla pettinatura.

Un'altra riflessione è inoltre legata a "Heimat" e lingua e cioè che esse vanno di pari passo: entrambe hanno a che fare con il lato emozionale e psicologico e dipendono dalla situazione politica; vale a dire, se è permesso sentirsi bene nell'una e potersi esprimere senza paura nell'altra. Il rapporto fra il singolo e la propria "Heimat" viene disturbato dal nazional-socialismo con la perdita del diritto alla propria esistenza nel luogo di appartenenza. Viene condizionato anche il rapporto con la propria lingua che, nei momenti di isolamento culturale, diventa legame con la "Heimat" perduta. In questo contesto diventa chiara la scelta di Jean Amery come mentore. Nel suo saggio *Wieviel "Heimat" braucht der Mensch?*² l'intellettuale esamina la problematica di "Heimat" e lingua, arrivando alle stesse conclusioni di Stefan Zweig, pur presentando un vissuto diversamente articolato.

"Heimat" ist Sicherheit, sage ich. In der "Heimat" beherrschen wir souverän die Dialektik von Kennen-Erkennen, von Trauen-Vertrauen: da wir sie kennen, erkennen wir sie und getrauen uns zu sprechen und zu handeln, weil wir in unsere Kenntnis-Erkenntnis begründetes Vertrauen haben dürfen. Das ganze Feld der verwandten Wörter treu, trauen, Zutrauen, anvertrauen, vertraulich, zutraulich gehört in den weiteren psychologischen Bereich des Sich-sicher-Fühlens. Sicher aber fühlt man sich dort, wo nichts Ungefähres zu erwarten, nicht ganz und gar Fremdes zu fürchten ist. In der "Heimat" leben heißt, dass sich vor uns das schöne Bekannte in geringfügigen Varianten wieder und wieder ereignet. Das kann zur Verödung und zum geistigen Verwelken im Provinzialismus führen, wenn man nur die "Heimat" kennt und sonst nichts. Hat man aber keine "Heimat", verfällt man der Ordnungslosigkeit, Verstörung, Zerfahrenheit.³

Kennen-Erkenne / Trauen-Vertrauen

Di famiglia benestante e di religione ebraica, Stefan Zweig cresce in un'atmosfera familiare caratterizzata da un'atmosfera movimentata: da una parte i conflitti causati dal carattere inquieto e molto autoritario della madre, dall'altro il mondo paterno con la sua serenità e dolcezza, e in grado

² Amery, Jean. *Jenseits von Schuld und Sühne*, 1977.

³ Jean Amery, S. 81-81.

di offrire certezze. Il padre, al pari di molti altri ebrei della città, aveva raggiunto una posizione economica e sociale di tutto rispetto e quindi come primo della sua famiglia, poteva permettersi di inviare i figli all'università, non obbligandoli così ad intraprendere una professione. Nella sua autobiografia *Die Welt von gestern* pubblicata postuma, intitola il primo capitolo «Die Welt der Sicherheit», la sicurezza, il mondo della famiglia. Sarebbe errato però limitarsi alla famiglia. La Vienna in cui Stefan Zweig nasceva il 28 novembre 1881 era centro di un impero forte e con un passato definito storicamente, militarmente e culturalmente. Gli austriaci nella loro totalità, sia di credo ebraico che non, erano inseriti in questa storia, ognuno con il proprio modo d'essere ed una funzione ben definita, chiara. La famiglia di Stefan Zweig era inserita in quest'ordine.

Nun ist Anpassung an das Milieu des Volkes oder des Landes, inmitten dessen sie wohnen, für Juden nicht nur eine äußere Schutzmaßnahme, sonder ein tief innerliches Bedürfnis. Ihr Verlangen nach "Heimat", nach Ruhe, nach Rast, nach Sicherheit, nach Unfremdheit drängt sie, sich der Kultur ihrer Umwelt leidenschaftlich zu verbinden. ... Seit mehr als zweihundert Jahren eingesessen in der Kaiserstadt, begegneten die Juden hier einem leichtlebigen, zur Konzilianz geneigten Volke, dem unter dieser scheinbar lockeren Form derselbe tiefe Instinkt für geistige und ästhetische Werte, wie sie ihnen selbst so wichtig waren, innewohnte.⁴

Nell'accettare il proprio ruolo all'interno della società viennese e austriaca, si era sviluppato fra gli ebrei viennesi ed gli altri cittadini un rapporto di fiducia reciproca, di intima accettazione: gli uni agivano nella politica, gli altri nell'arte e nell'economia. Entrambi amavano Vienna, la "Wiener Gemütlichkeit", entrambi guardavano allo stesso modo ai tedeschi, da cui si sentivano differenti:

Man lebte gut, man lebte leicht und unbesorgt in jenem alten Wien, und die Deutschen im Norden sahen etwas ärgerlich und verächtlich auf uns Nachbarn an der Donau herab, die, statt "tüchtig" zu sein und die straffe Ordnung zu halten, sich genießerisch leben ließen, gut aßen, sich an Festen und Theatern freuten und dazu vortreffliche Musik machten.⁵

⁴ Zweig, Stefan. *Die Welt von gestern*, S. 36-37.

⁵ *ebda.* S. 40.

La riguardevole posizione sociale raggiunta dagli ebrei in generale ed anche dalla famiglia Zweig, aveva avuto come esito che l'uno, il padre fosse un lavoratore, interessato a sicurezza e ricchezza, l'altro intellettuale irrequieto. Hannah Arendt conferma questo sviluppo, quando asserisce:

Die jüdische Bourgeoise, im scharfem Gegensatz zu der deutschen und österreichischen, war ... an Machtpositionen, auch wirtschaftlich, uninteressiert, zufrieden mit dem erworbenen Reichtum und glücklich über die Sicherheit, den er zu verheißen zu und zu garantieren schien. Immer mehr Kinder begüterter jüdischer Häuser drängten aus dem Geschäftsleben weg, da ein leeres Reicher- und Reicherwerden sinnlos war; immer stärker drängten sie in reine Kulturberufe.⁶

Questo è uno dei due *Leitmotiv* nella vita e nella poetica di Stefan Zweig, la scelta di una netta divisione fra spirito e politica; la ricerca della sicurezza e il timore di esserne soffocato.

In der "Heimat" leben heißt, dass sich vor uns das schöne Bekannte in geringfügigen Varianten wieder und wieder ereignet. Das kann zur Verödung und zum geistigen Verwelken im Provinzialismus führen, wenn man nur die "Heimat" kennt und sonst nichts.

Sicuro della sua posizione all'interno della società, Stefan Zweig lascia la sua "Heimat" linguistica e culturale per fuggire a Berlino. Simile ad un fanciullo inconsapevole, sente che ciò che Vienna gli può dare non basta a soddisfare la sua sete intellettuale. È nel rapporto con la Berlino a cavallo del secolo, con la cultura francese a Parigi, con Romain Rolland che la sua visione intellettuale si allarga, si arricchisce e matura. Le idee le porta a casa e le sviluppa in patria, a Salisburgo dove vive con la moglie Friderike e le due figlie di lei. È a Salisburgo che l'idea prende forma, dove i grandi personaggi, le grandi passioni prendono forma scritta. Si può definire questo come il periodo dell'inezienza, dove "Heimat" e lingua sono unite in modo armonioso. Il carteggio con la moglie e/o con gli amici ed i colleghi mostrano un uomo positivo, ottimista, indaffaratissimo, completamente inserito nel suo mondo austriaco, intellettuale. Disinteressato alla politica, o meglio alla violenza che si sta diffondendo, Stefan Zweig prende le distanze, si colloca come pacifista e non risponde al richiamo di alcuni colleghi, al loro entusiasmo, ad un patriottismo forse di facciata, in occasione dello scoppio della prima guerra mondiale. Egli che si definiva un "Weltbürger", incontra le prime difficoltà nel rapporto con gli altri:

⁶ Arendt, *Sechs Essays*, 1948.

Schwieriger als das amtliche erwies sich meine Stellung innerhalb meines Freundeskreises. Wenig europäisch geschult, ganz im deutschen Gesichtskreis lebend, meinten die meisten unserer Dichter ihr Teil am besten zu tun, indem sie die Begeisterung der Massen stärkten und die angebliche Schönheit des Krieges mit dichterischem Appell oder wissenschaftlichen Ideologien unterbauten.⁷

La stessa chiarezza nei confronti della situazione politica Stefan Zweig la dimostra anche nei confronti di se stesso: «Nun liegt meiner Natur – ich schäme mich nicht, dieses Defekt offen einzugestehen – meiner Natur das Heldische nicht»⁸.

Qui avviene non solo la comprensione del suo eroe umanista e pacifista, Erasmo da Rotterdam ma anche l'identificazione con lui. Ed è qui che comincia a vacillare la sicurezza della "Heimat". Aspetta la fine della guerra in Svizzera e torna in Austria atteso dai suoi fedelissimi lettori ed ammiratori.

È la Arendt che usa il termine "vertraut" parlando di questo ritorno. Sostiene che questo gruppo di ammiratori, «... jedes Buch erwartete, jedes neue Buch kaufte, die einem vertraute und deren Vertrauen man nicht enttäuschen dürfte»⁹.

E tutto sembra tornare come prima e l'autore riprende la sua occupazione. Nonostante il cambiamento del mondo e dei valori, Stefan Zweig rimane fedele a se stesso e mantiene la divisione fra "Geist" e "Politik", convinto che non possa esserci rapporto tra i due concetti. Dopo l'elezione di Hitler, Stefan Zweig non abbandona l'Austria ma comincia ad allontanarsene sia fisicamente che interiormente. In una lettera da Londra indirizzata a Hans Carossa del 9/3/34, scrive:

So war es für mich eine innere Notwendigkeit, mich für einige Zeit hier herüberzuschalten in eine gänzlich apolitische Atmosphäre, und die ruhige Sicherheit dieses Landes teilt sich einem auf das Wohltätigste mit¹⁰.

Hat man aber keine "Heimat", verfällt man der Ordnungslosigkeit, Verstörung, Zerfahrenheit.

Dalla lettera a Carossa alla scelta del Brasile come rifugio passano alcuni anni ricchi di eventi negativi sia nella politica che nel privato; anni

⁷ Stefan Zweig, *Die Welt von gestern*, S. 263.

⁸ *ebda*.

⁹ Arendt, *Sechs Essays*, 1948.

¹⁰ Stefan Zweig, *Briefe an Freunde*, 1978, S. 245.

però ricchi di altre opere a cui Stefan Zweig continua a lavorare. Operando questa scelta, Stefan Zweig non riconosce la pericolosa situazione in cui si andava a mettere. Separarsi da Friderike, sposare una giovane estranea al suo ambiente, scegliere un paese in cui nessuno dei colleghi del suo livello voleva andare, dimostra una decisione, un atteggiamento di totale rottura nei confronti della “Heimat” e della propria lingua.

In Brasile Stefan Zweig all’inizio fu festeggiato, ebbe la sensazione di ritrovare, e di poter ricreare qui la cerchia di lettori che gli era “vertraut” in Austria. Ma non fu così.

I pochi esiliati austriaci in Brasile dovevano combattere quotidianamente non solo con problemi di tipo economico, quindi di sopravvivenza, bensì con quelli politici, visto che il Brasile, guidato dal dittatore Getulio Vargas, portava avanti una politica antisemita, proibendo, fra l’altro, con l’entrata in guerra al fianco degli alleati anglo-americani, l’uso di idiomi stranieri in tutto il paese.

Tutto in Brasile era estraneo, a cominciare dal clima, insopportabile per un austriaco.

Lingua come “Heimat” non poteva svilupparsi in America Latina: Rio de Janeiro non era Santa Monica, non era New York. La lingua non poteva essere curata, non poteva essere confrontata e confortata dallo scambio quotidiano con gli altri intellettuali, i colleghi di sempre, gli europei.

Jean Amery, parla di una lingua della “Wirklichkeit”, quella usata nel Terzo Reich, e di un “Emigranten-Chinesisch”¹¹, che era quella lingua che gli esiliati tentavano di mantenere viva e pura, non sapendo che l’altra lingua sarebbe rimasta, anche dopo Hitler.

È a questo punto che si inserisce la mancanza di ordine di cui parla Amery, che costringe Stefan Zweig a confrontarsi con il fallimento della sua idea di distacco fra “Politik” e “Geist”. È a Petropolis che Stefan Zweig percepisce l’inutilità del suo lavoro. Può sorgere legittimo il dubbio che la scelta del Brasile fosse stata una scelta di vanità. Non credo. Stefan Zweig autore e uomo voleva cominciare una nuova vita, non voleva cadere in quell’insulsa nostalgia che prende gli emigrati quando si riuniscono lontano da casa, non voleva far parte di una minoranza. Non si era reso conto che, senza il gruppo, era caduto nella «Ordnungslosigkeit, Verstörung, Zerfahrenheit».

¹¹ Amery, Jean. Ebd. S. 90.

Anna Lucia Giavotto
(Genova)

Herrmann Broch, Virgilio e l'idea di destino

Ci sono punti di grande e profonda limpidezza in un romanzo innegabilmente anche ridondante nel linguaggio e nei concetti come *La morte di Virgilio* di Hermann Broch. Se con *I sonnambuli* (1931/1932) aveva voluto raccontare con la letteratura la storia, ossia il trentennio di una complessa e per certi versi sconcertante svolta culturale e sociale in Germania (affine a una più ampia svolta europea, e tuttavia con suoi tratti molto peculiari in terra tedesca) fra il 1888 e il 1918, seguendo tre diverse generazioni rappresentate da tre protagonisti in tre ambienti diversi, con *La morte di Virgilio* (1945) Broch abbandona per la maggior parte la visione obiettivante esterna per raccontare invece le esperienze interiori profonde, inaudite di Virgilio morente che nel suo essere e nel suo spirito matura all'estremo e vive anticipatamente in sé un'evoluzione spirituale che la storia umana compirà dopo di lui.

Nei *Sonnambuli* la descrizione dell'animo dei protagonisti serviva alla rappresentazione di un ambiente sociale, di una generazione e di qui, più ampiamente, di un periodo storico; la esplicitazione dell'ambito del soggettivo era funzionale ad una più adeguata rappresentazione del mondo oggettivo che era come in cerca del suo autore perché ad esso occorreva qualcuno che riuscisse a configurarlo¹. Nella *Morte di Virgilio* invece le pur

¹ Che fosse tutt'altro che semplice trovare le immagini adeguate per rappresentare un tempo in continua trasformazione lo attesta magistralmente la diagnosi che Hugo von Hofmannsthal, nella sua nota conferenza del 1906 *Il poeta e il nostro tempo*, fa della *Fin de siècle*. Dà da pensare il fatto che per molti versi quella diagnosi sia ancora o forse sia di nuovo attuale: «Es ist das Wesen dieser Zeit, daß nichts, was wirkliche Gewalt hat über die Menschen, sich ins Innere genommen ist, während etwa die Zeit, die wir das Mittelalter nennen und deren Trümmer und Phantome in unsere hineinragen, alles, was sie in sich trug, zu einem ungeheuren Dom von Metaphern ausgebildet aus sich ins Freie emportrieb [...]. Es fehlt in unserer Zeit den repräsentativen Dingen an Geist, und den gei-

parsimoniose descrizioni del mondo esterno sembrano essere funzionali ad una migliore e più efficace rappresentazione dell'esperienza interiore del poeta latino. In entrambi i romanzi però, nonostante questa significativa diversità, Broch tiene aperta in modo fruttuoso la relazione fra l'interno e l'esterno. Essa si alimenta di possibili rispecchiamenti fra i due mondi, di analogie, valenze metaforiche che movendo o dall'uno o dall'altro illuminano da un lato i percorsi culturali oggettivi della storia e dall'altro le lente, o anche improvvise trasformazioni soggettive del pensiero e dell'animo dell'uomo in un determinato tempo.

Nel *Virgilio* il primo mondo è proprio l'esperienza interiore² del poeta morente; ma c'è anche un secondo mondo di significati, su cui in un secondo momento il primo getta luce: è come se nelle trasformazioni di Virgilio si configurassero indirettamente, per così dire in seconda istanza, trasformazioni culturali dell'umanità già avvenute nella storia passata, se vista dal punto di vista dell'oggi, e sempre avanti a noi, perché l'evoluzione storica è qualcosa che ogni uomo deve ricominciare in se stesso.

Sia pure attraverso complesse mediazioni, in quelle rappresentazioni e in quei percorsi si riflettono, poi, esperienze interiori³ dello stesso Broch. Esse fanno appello all'uomo contemporaneo con tutto il suo buio, gli interrogativi, i dubbi, con i suoi disorientamenti e la sua profondità. Tutto questo vale soprattutto per il secondo capitolo del *Virgilio*, intitolato *Fuoco – La discesa*, nel quale anche l'uomo contemporaneo – come attraverso un'ampia radiografia interiore – è in certa misura rappresentato.

Uno dei punti di impressionante illimpidimento lungo il percorso interiore di Virgilio, nel secondo capitolo del romanzo, mi pare essere quello

stigen an Relief», H. v. Hofmannsthal, *Der Dichter und diese Zeit*, in H. v. H., *Gesammelte Werke in Einzelaufgaben*, a cura di H. Steiner, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1946 ss., *Prosa* II, pp. 264-298, p. 268 e p. 269 (tr. it.: H. v. Hofmannsthal, *Il poeta e il nostro tempo*, in H. v. H., *L'ignoto che appare*, Adelphi, Milano 1991, pp. 245-272, pp. 248-249).

² Di questa fa parte essenziale, ed è indispensabile movente per iniziare il nuovo cammino, l'esperienza della colpa, che con ragione Renato Saviane (*Apocalissi e messianismo nei romanzi di Hermann Broch*, Università di Padova, Padova 1971, pp. 178-179) e Giulio Schiavoni (*Hermann Broch*, La Nuova Italia, Firenze 1976) sono concordi nell'avvicinare all'esperienza interiore di Joseph K. nel *Processo* di Kafka, sebbene l'esito dei due romanzi, scritti a quasi trent'anni di distanza l'uno dall'altro, sia molto differente.

³ R. Saviane vede come punto chiave dell'esperienza interiore di Virgilio, che certamente rispecchia anche proprio sotto questo rispetto l'autore del romanzo, l'«angoscia» «che non è tanto quella heideggeriana [...], ma quella di tipo kiekegaardiano-barthiano, annullatrice dell'orgoglio umano» (*Apocalissi e messianismo nei romanzi di H. Broch* cit., pp. 175 ss.).

in cui il poeta, giunto ormai sulla soglia della propria morte, anzi avendola come già un po' solcata, ma essendo ancora in vita, scende dentro di sé nei grandi valori della sua *Eneide*, forse come uno che in punto di morte ripercorre la sua vita. Si tratta di valori ai quali, al tempo del grande Virgilio, veniva attribuito un carattere divino: la *bellezza*, il *riso* e il *destino*⁴.

È significativo per tutto il romanzo in questione, e anche per il cammino evolutivo e conoscitivo di Broch, che egli abbia prescelto proprio quei tre valori. Infatti, il laborioso e infine sintetico passaggio attraverso di essi in un punto così impegnativo del romanzo rivela che agli occhi dell'autore era importante in quel lontano passato penetrare nella complessità della loro natura e della loro valenza, perché avvenisse un risveglio dell'umanità da una sorta di sonnambulismo, di sogno, di illusione. Proprio anche in questo punto Broch lascia a noi qualcosa come un testamento, frutto della sua riflessione e della sua esperienza. Anche l'uomo contemporaneo è chiamato infatti a riverificare tutto ciò da una situazione molto mutata ma anche in parte di nuovo affine.

Ai percorsi, ogni volta singolari, all'interno dei tre valori egli dedica dei versi che chiama elegie. Li inserisce senza soluzione di continuità nella prosa del romanzo, come a dare ad essi un maggiore e più alto rilievo: sono delle sintesi illimpidite nella riflessione e nella poesia, che illustrano ognuna un percorso e la particolare svolta che avviene in esso.

La dimensione nuova di un'eccezionale profondità di vita e di pensiero, che Virgilio sta solcando, gli consente di verificare ancora una volta quei tre valori in quanto presenti nell'*humus* del vivere e nel contempo in quanto idee. Nella fase avanzata di un tale percorso, quando ha già compreso meglio, dalle due profondità – dal basso e dall'alto – la bellezza e il riso, Virgilio si rivolge infine con tutto se stesso al *destino*, lo celebra e lo invoca, e poi avanza in esso, nel suo *humus*, finché gli si apre la possibilità di penetrarlo, di approfondirne l'essere e la natura, la relazione con

⁴ Per comprenderne la portata in Broch vorrei osservare che un valore consimile a quei tre è il *gioco*, tanto importante nell'umanesimo e nell'estetica di Schiller e che ha ben in sé anche qualcosa di divino. Può essere qualcosa di alto, ma può essere, in un'altra forma e in un altro contesto, qualcosa di basso e di strumentalizzabile, come il riso, ed è quindi, se tenuto presente in tutta la sua complessità, un valore ambiguo e polisemico. I livelli diversi ai quali lo si può esercitare nascondono in sé significati diversissimi, anzi addirittura opposti fra loro, come l'ordine e l'armonia più alta e sublime e per converso il caos, il che non consente di considerare quel valore una cosa buona in sé comunque e in tutti i casi.

l'uomo, come non aveva mai potuto fare nella sua vita precedente e neppure al tempo in cui aveva scritto l'*Eneide*.

Con altri importanti autori austriaci della prima metà del Novecento, quali Rilke e Hofmannsthal, Broch condivide l'intima convinzione che la più profonda comprensione della vita si dia all'uomo al cospetto della morte, e quando di questa si sia solcata in certo modo la soglia. Basta pensare a *La decima Elegia* di Rilke, a *Il folle e la morte* di Hofmannsthal per ricordare quanto per questi poeti l'esperienza della morte, sia quella altrui sofferta nel dolore e celebrata nella lamentazione, sia la propria, diventi dimensione di una profondità notturna (per Rilke certamente di ampiezza cosmica) imprescindibile per intendere adeguatamente la vita, l'uomo e se stessi.

Nel capitolo *Fuoco-La discesa* del romanzo in questione, ad uno stadio ormai avanzato del percorso, una ventina di pagine⁵ avvicinano sempre più al centro semantico dell'opera, al punto chiave del romanzo che è quello di un invito al risveglio, di un'apertura nuova dello spirito e di una rivelazione che cambia la comprensione del mondo e dell'uomo. Quel punto sarà poi un punto di svolta, ma prima di essere questo è un punto d'arrivo. Esso si apre poche pagine prima della conclusione di un capitolo molto ampio, complesso e complicato, mentre quel punto d'arrivo è di una semplicità estrema, tanto che il lettore, molto gravato da tutto il percorso precedente potrebbe anche rimanerne sconcertato ed essere tentato di sottovalutarlo, di non comprendere quale approfondimento immane dell'esistente abbia dovuto compiere Virgilio attraverso sé, quale autonomia di ricerca abbia saputo avere, quale spogliazione dal conformismo riguardo ai valori di quell'era storica abbia reso operante dentro di sé per giungere fino a tale apertura nella e alla semplicità⁶.

Questa non sarebbe stata raggiunta dal grande poeta latino morente, nella sua ultima e decisiva discesa in se stesso e nei misteri della vita e del pensiero, se non fosse stato in grado, grazie a un'improvvisa maturazione interiore, di penetrare tanto ampiamente e radicalmente proprio il *destino*. Broch lo tratta come una dimensione del vivere, un valore, e un'idea con

⁵ Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*, in H. B., *Gesammelte Werke*, Rhein Verlag, Zürich 1958, pp. 221-244 (tr. it.: H. Broch, *La morte di Virgilio*, tr. it. di Aurelio Ciacchi, Feltrinelli Milano, 1993, pp. 243-265).

⁶ Broch conosceva la tradizione medievale che vedeva in Virgilio un precursore del cristianesimo. Nel Novecento questo tema era stato ripreso, come Broch sapeva, da Theodor Haecker, *Vergil, Vater des Abendlandes*, Fischer-Bücherei, Frankfurt a.M. 1958.

cui l'umanità ha sempre a che fare, ma il punto di partenza è la concezione antica entro la quale esso era creduto più reale e potente, più originario di qualsiasi altra realtà e degli stessi dei quali, com'è noto, pure si pensava che muovessero molti fili nelle vicende umane.

Ma sentiamo l'inizio dell'elegia dedicata ad esso:

Schicksal, du gehst allen Göttern voran,
 Warst vor-vorbereitet vor jeglicher Schöpfung,
 Des Ur-Anfangs Nacktheit bist du, treu nur
 Dir selber, alles durchdringende Form und kalt.
 Schöpfung und Schöpfer in einem,
 Geschehen und Wissen und Deutung zugleich,
 Durchdringt deine Blöße den Gott und den Menschen,
 Befiehst das Erschaffene.

È Virgilio colui che compone e recita i versi. Il suo poetare è tutt'uno con quello che sta vivendo, con la sua interiore discesa nel destino che, considerata in tutta la sua ampiezza, è insieme una discesa nel tutto, nell'universo, nella profondità di ciò che è, su cui per l'uomo negli antichi tempi dominava incontrastato il destino. L'inizio dell'elegia, come si vede dai versi sopracitati, è una celebrazione del destino, esprime una venerazione, un culto come lo si tributa ad un dio, anzi al dio sommo, dal quale traggono origine il padre degli dei e quindi tutti gli dei.

La visione che ne risulta ha un primo aspetto cosmogonico e teogonico, ma subito le definizioni che i primi otto versi contengono lasciano trapelare un senso stratificato. L'inizio contempla il destino in un modo che sembra voler rievocare l'antichità greca, nella quale il destino aveva un'importanza cosmogonica da un lato e dall'altro quella di un'oscura potenza operante nel mondo e superiore agli dei.

Nei primi due versi il destino è celebrato come origine del mondo, l'origine più originaria cui possa pervenire il pensiero: «Schicksal, du gehst allen Göttern voran, / Du bist vor-vorbereitet vor aller Schöpfung». In tutta questa venerazione dell'origine rimane però inchiariabile, come fosse al di là del pensabile, *chi* abbia «vor-vorbereitet» tale origine. L'origine è stata «pre-predisposta»: in quel «pre-», che rimanda a una dimensione che precede la predeterminazione, lo sguardo si perde nel mistero dell'origine. L'origine non può che restare ineluttabilmente mistero. Già da questo s'intende però che il dio destino non è tale da poter aver originato se stesso: con esso si venera l'ineluttabilità attiva e passiva ad un tempo. Tale istanza ultima equivale allora a un modo (storicamente esistito e ancora in

parte storicamente esistente) di concepire il mistero e di restare, senza saperlo, in quello specifico confinamento conoscitivo circa Dio e circa l'uomo che tale concezione del mistero comporta. In essa la necessità somma viene ancora pensata come ineluttabilità.

«Des Ur-Anfangs Nacktheit bist du, treu nur / Dir selber, alledurchdringende Form und kalt»: l'origine, nelle concezioni che a tutto antepongono e sottendono il destino, non è che la nuda ineluttabilità. Essa presiede a tutte le cose e le compenetra di sé come forma vuota e fredda e questa è la sua superiorità che induce l'uomo ad anteporla ad ogni cosa e a qualunque altra divinità. Broch definisce quella nudità: «fedele soltanto a se stessa». Il linguaggio di questa prima parte rimane celebrativo, e se nella fedeltà soltanto a se stessa della «nudità iniziale» noi percepiamo anche qualcosa di sinistro⁷, dal punto di vista elogiativo dell'esordio essa significa eccellenza, forza, autonomia, autosufficienza.

«Schöpfung und Schöpfer in einem, / Geschehen und Wissen und Deutung zugleich»: qui Virgilio vede ed elogia nel destino, come somma grandezza, l'identità di realtà essenzialmente differenti tra di loro come il creatore e il creato⁸ e come il piano dell'accadere (*Geschehen*)⁹, come per esempio il piano della fattualità storica, e il piano della conoscenza (*Wissen*) e dell'interpretazione (*Deutung*).

Se si guarda alla definizione celebrativa volti nel senso di essa, cioè verso l'avanti ci si potrebbe entusiasmare di un'idea capace di concentrare in sé una tale unità di termini che a noi non risultano affatto identificabili, perché anzi ci appare chiaro che sarebbe pericoloso confonderli l'uno con l'altro. Ma se al contrario guardiamo alla stessa definizione, e in particolare agli ultimi due versi riportati che esprimono quelle identità, dopo aver già conosciuto tutto il percorso dell'elegia fino alla sua conclusione, ci accorgiamo che quella identificazione implica però una strana indifferenzia-

⁷ Sarebbe una concezione sinistra del divino, della sua superiorità e conseguentemente del suo potere quella che ponesse all'origine la sola e fredda fedeltà a sé di esso, per quanto profondamente, anche sotto il riguardo ontologico, si possa interpretare la «fedeltà a sé».

⁸ L'identificazione di creatore e creazione fa pensare che secondo Broch nel volto più pieno e positivo di quella concezione si manifestasse una forma particolare di panteismo, che nascondeva però, come vedremo, un inconsapevole nichilismo.

⁹ Di quale *Geschehen* si tratta? È forse l'effettualità storica o si tratta di un altro accadere, metastorico, che domina sulla storia? Anche il senso di questo termine sembra nell'opera in questione assai ampio, stratificato e gravido di sfumature e potenzialità di significato diverse secondo il diverso contesto in cui si trova.

zione, il corto circuito di una identità impossibile, come in una formalizzazione troppo univoca e assoluta e, per così dire, troppo a portata di mano¹⁰.

«Durchdringt deine Blöße den Gott und den Menschen, / Befiehst das Erschaffene»: la forza dell'idea di destino è data dalla sua nudità, che sembra sostituire *ante litteram* la forza di ciò che è più essenziale di ogni altra cosa. Ma per ora quella di Virgilio è ancora una celebrazione: egli è ammiratione di quella nudità e del potere di essa sul divino e sull'umano, su uomini e dei, come fosse in sé incomparabilmente più essenziale.

Il percorso celebrativo di Virgilio continua per altri quarantatre versi¹¹ nei quali egli elogia del destino la atemporalità e insieme la *realtà* («Wirklichkeit, die du bist»). Tale realtà è da lui intesa come forma originaria (*Ur-Form*) che conia la forma originaria dell'essere e della verità¹² e ad essa egli sembra volersi accompagnare e donare come in una sorta d'identificazione: «Endlose Wirklichkeit, endlos bin ich mit dir»¹³.

Ai primi cinquantun versi, cioè ai primi otto versi dell'esordio e ai successivi quarantre, fa seguito un brano in prosa, nel quale, come per una nuova sintesi, Virgilio inizia a porsi degli interrogativi, pur continuando il suo percorso. Proprio perché nella sua interiorità si è tanto avvicinato al destino e alla «cupola del sogno», entro la quale il destino è forma pura, in esso e nel suo spazio egli sta come fosse dentro di sé e allora, proprio allora, si accorge che nella cupola non c'è la vera quiete che è propria dell'essere più profondo e quindi dell'origine prima. Comincia a vacillare per lui l'idea del destino come origine di una teogonia e di una cosmogonia. Nella sua interiore dedizione il poeta definisce se stesso «Götterraum»¹⁴,

¹⁰ Credo questa lettura debba essere fatta in generale per tutta l'elegia. Essa va letta in due direzioni: prima procedendo in avanti a partire dall'inizio, e poi, in un secondo momento, quando se ne è conosciuto tutto il percorso, riguardando a ritroso verso l'esordio, come uno che ormai sa dello smascheramento del destino che erompe nella seconda parte. Nei primi otto versi dell'inizio non c'è traccia di ironia. La celebrazione del destino in essi si regge su una definizione assolutamente precisa. Il fatto che se si guarda alla stessa definizione dall'ottica dello smascheramento avvenuto il risultato dell'interpretazione diventi di segno opposto dipende esclusivamente dal mutamento dell'orizzonte di visione che illumina il lettore, e prima ancora lo spirito di Virgilio, anche se in tutto ciò la definizione, come un reticolo attraverso cui passa lo sguardo, rimane immutata.

¹¹ H. Broch, *Der Tod des Vergils*, cit., pp. 221-222 (tr. it. cit., pp. 243-245).

¹² Ivi, p. 222: «Schicksalsgeprägt die Ur-Form des Seins, / die Urform der Wahrheit» (tr. it. cit., p. 244).

¹³ Ibid. (tr. it. cit., p. 244).

¹⁴ Ibid. (tr. it. cit., p. 245).

vale a dire uno spazio divino che il destino ha però privato degli dei ed ora è illuminato dai raggi del destino stesso. Essendo egli quello spazio come per una sorta d'identificazione¹⁵ scopre ancor meglio dentro di sé che quello però non può essere lo spazio ultimo.

Dopo un brano in prosa il percorso prosegue con altri trentotto versi, pronunciati da Virgilio. All'inizio di essi è come se il poeta fosse giunto a toccare il fondo di una profondità intesa falsamente senza fine e in realtà abissale sì, ma conforme all'«abisso del sogno». Egli fa allora l'esperienza dell'appartenenza di quell'idea all'abisso del sogno e di qui ha origine il suo risveglio e la svolta, dinanzi ai nostri stessi occhi, del suo pensiero:

Unentrinnbares! bin ich zu dir aufgestiegen oder
 In deine Tiefe gestürzt?
 Abgrund der Form,
 Abgrund des Oben und Unten, Abgrund des Traumes!
 Keiner vermag im Traume zu lachen, doch auch
 Keiner zu sterben, siehe, so überaus nahe
 Ist das Lachen dem Tode, siehe, so ferne
 Sind beide dem Schicksal, das vor lauterer Form
 Kein Tod das Lachen gelehrt hat –
 Schicksal, dein Selbstbetrug.
 Ich aber, Sterblicher, ich, todesgewohnt,
 Vom Tode zum Lachen gezwungen, ich lehne mich auf
 Und glaube dir nicht. Traumblind und traumwissend
 Weiß ich dein Sterben, weiß um die Grenze, die dir
 Gesetz ist, Grenze des Traumes, die du verneinst.¹⁶

Egli perviene come all'esperienza di una abissalità del destino che ne rivela anche una sorta di vuoto sotto il rispetto dell'essere, infatti i versi che nominano tre volte l'abisso («Abgrund der Form, / Abgrund des Oben und Unten, Abgrund des Traumes!») sembra ne nominino al tempo stesso l'ambiguità e qualcosa come una inconsistenza.

Di qui il poeta percepisce sempre più distintamente la differenza tra sé e il destino come qualcosa di straniante che non gli consente di portar oltre la venerazione e la quasi identificazione con esso e con il suo spazio.

¹⁵ Su identificazione, gradualità del processo conoscitivo e mistica vedi Walter Hinderer, *Grundzüge des «Tod des Vergil»*, in AA.VV., *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*, a cura di Manfred Durzak, Fink, München 1972, pp. 89-134, in cui l'autore scrive: «Jeder Wissensstufe geht bei Broch ein Akt der Identifikation voraus» (p. 90).

¹⁶ Ivi, p. 223 (tr. it. cit., ibid.).

Ed ecco la differenza prima e forte della vita e dell'essere dell'uomo rispetto a quella dimensione, a quello spazio e a quell'idea, differenza che, avvertita, improvvisamente dà inizio alla svolta: la morte e il riso, il quale nell'uomo scaturisce dal sapere della morte, sono estranei al destino¹⁷. Il poeta scopre di qui la disumanità del destino e poi via via la sua irrealtà. Virgilio si è accorto che il destino, secondo quell'idea di origine prima, è privo della verità della vita umana: la sua «gläserne Dursichtigkeit»¹⁸, la vitrea trasparenza, è del tutto estranea alla morte cui è soggetto l'uomo, la morte sofferta dall'uomo, ed è anche estranea a quel riso al quale l'uomo matura in quanto sa della sua mortalità. Il destino non è umano perché esso è soltanto della natura del sogno¹⁹ e ne conserva quindi in sé il limite che consiste prima di tutto nell'essere costituito più di apparenza che di realtà.

Virgilio comincia a non credere più uniti nel destino creatore e creazione, come invece aveva affermato nell'esordio. Come potrebbe l'uomo affidarsi a un creatore che non sa nulla del dramma più profondo cui è connessa la sua umanità? Come può il destino essere identificato con la creazione se non può condividere il dramma della creaturalità umana?

Ormai il poeta ha scoperto il «limite del sogno» e quindi l'irrealtà del destino, il limite di un'astrazione alle spalle della quale può nascondersi soltanto il nulla, cosa che riduce il destino a mero caso:

Stockt dein Geschehen auf deinen Befehl? oder gehorcht es
 Noch stärkerem Willen? Steht hinter dir, größer als du,
 Unentrinnbarer, unerschauerbarer noch
 Ein anderes Schicksal und weiter und weiter
 Schicksal an Schicksal, Leerform an Leerform gereiht,
 Das nimmererreichbare Nichts, der gebärende Tod,
 Dem nur noch der Zufall entspricht?
 Zum Zufall wird alles Gesetz, zum Fall in den Abgrund,

¹⁷ Ibid. (tr. it. cit., ibid.).

¹⁸ Ibid. (tr. it. cit., ibid.).

¹⁹ Quale stratificazione di sensi ha mai il sogno e la cupola del sogno in questo romanzo? Significa l'immaginazione, oppure l'astrazione o una forma di sonnambulismo? È forse una sorta di specchio per il pensiero, per l'arte, per il mito? Anche questa dimensione ha sensi stratificati che possono variare secondo il contesto e la diversa fase del percorso, anche se rimane però una coerenza di fondo. Certo è comunque che la rivelazione, la voce, che rappresenta il punto d'arrivo del percorso è definita «außerhalb des Traumes» (ibid., p. 243, tr. it. cit., p. 264).

Zum Zufall auch du, oh Schicksal, mitgerissen
 Vom Zufall des Endes, rasend in deinem Bereich²⁰.

Il poeta dell'*Eneide* ha visto sgretolarsi il destino come necessità²¹. Con l'idea di destino non si attinge l'origine che, a chi cerca di risalire la catena delle cause, sfugge del tutto, e appare imperscrutabile e irraggiungibile. Virgilio scopre allora che la forma vuota è tutt'altro che autosufficiente e non è una realtà senza fine, ma al contrario si riduce a nulla e nasconde una forma di nichilismo. La nudità di quella forma, contrariamente a quanto appariva dall'esordio, non è la sua massima forza, capace di dominare il dio e l'uomo, ma viene ora smascherata come inconsistenza ontologica. Esso non è affatto al di là della casualità²² e non può quindi sorreggere quello che ha in sé la necessità, come appunto la legge: «Zum Zufall wird alles Gesetz». Il tanto venerato destino si riduce al caso. In connes-

²⁰ Ivi, p. 224 (tr. it. cit., p. 246).

²¹ Hannah Arendt, nella sua nota introduzione ai due volumi di saggi di Broch *Dichten und Erkennen* (I) e *Erkennen und Handeln* (II), contenuta nel vol. I (Rhein Verlag, Zürich 1955, pp. 5-42), ora ripubblicata in H. Arendt – H. Broch, *Briefwechsel 1946 bis 1951*, a cura di Paul Michael Lützeler, Jüdischer Verlag, Frankfurt a.M. 1996, pp. 185-223, sottolinea quanto per Broch fosse importante pensare la necessità, ma afferma, evidentemente puntando lo sguardo sui saggi, e tuttavia come se riguardasse in generale l'intero orizzonte dell'autore: «Die zwingende Notwendigkeit – dies ist gleichsam der gemeinsame Nenner des mythischen und des logischen Weltbildes. Nur was notwendig ist und infolgedessen sich dem Menschen als Zwang offenbart, kann Anspruch auf absolute Gültigkeit erheben. Mit dieser Identifizierung von Notwendigem und Absolutem hängt die eigentümlich zweideutige Stellung, die Broch zu der Frage der Freiheit des Menschen eingenommen hat, aufs engste zusammen» (pp. 207-208). Questo, come vedremo meglio anche dal seguito del percorso, non potrebbe valere affatto per il *Virgilio*, in cui al contrario il protagonista segue un concetto alto di necessità che si concilia con la libertà, la libertà della scelta dell'amore e dell'aiuto, la libertà insita nella primarietà dell'amore. La necessità, anche proprio come costrizione, non prevale affatto su di essa, come invece sostiene la Arendt: «Eigentlich hat er von der Freiheit nicht viel mehr gehalten als von der Philosophie, jedenfalls hat er sie immer nur im Psychologischen gesucht und ihr nie die metaphysische und Wissenschaft begründende Dignität zugesprochen, die er der Notwendigkeit immer zugestand» (p. 208). Per quanto si possa ammettere che da un punto di vista puristicamente filosofico in questa affermazione della Arendt ci sia anche qualcosa di vero, tuttavia essa non rende affatto giustizia all'intero Broch, anzi dall'ottica dell'intero, che non può non prendere profondamente sul serio tutto il percorso di Virgilio, essa si dimostra addirittura errata.

²² Nella lunga parte celebrativa dell'elegia, successiva all'esordio e poco prima dell'inizio di una parte in prosa, Virgilio definiva il destino «Jenseits des Zufalls», H. Broch, *Der Tod des Vergil*, cit., p. 222 (tr. it., cit., p. 244).

sione con questo si scopre il nichilismo che si nasconde dietro l'idea di destino, il nulla a cui esso si riduce, «Das nimmererreichbare Nichts», l'irraggiungibile nulla.

Dopo alcune righe in prosa²³ che ci avvisano che ora è il sogno stesso che parla e pronuncerà i ventotto versi seguenti, l'elegia prosegue confermando la caduta del destino nel nulla e rivelando la ragione dell'insufficienza del destino come forma, anche come forma originaria:

Denn Schöpfung ist mehr als Form, Schöpfung ist Unterscheidung.
Ist Scheidung des Bösen vom Guten, oh, allein die Schiedkraft
Ist wahrhaft unsterblich.
Hast du, da Form du nur bist, den Gott und den Menschen
Zur Wahrheit gerufen, auf daß sie statt deiner
Unterscheidungsbeträut für immer die Weltform erfüllen:
Hast du hierfür mich verpflichtet und in die Schöpfung gefügt?
Unzulänglich bist du und Werkzeug des Bösen.
Unheilerschaffend bist du, bist selber das Unheil, dem du erliegst²⁴.

Ecco nove versi decisivi, in un punto molto avanzato dell'elegia. Ora nell'animo e nel pensiero del poeta l'esperienza e la comprensione del limite del destino assurgono a vera chiarezza: esso è insufficiente come creazione ed è insufficiente come creatore. Come può infatti il creatore del mondo essere al di là del bene e del male? Come potrebbe esserlo la creazione? Virgilio, insieme con la cupola del sogno che parla per lui e che è come la totalità da cui s'illumina il suo pensiero, scopre che solo il *discernimento* (*Schiedkraft*) fra il bene e il male è «veramente immortale» e che la stessa creazione presuppone la distinzione tra il bene e il male, è tale distinzione e separazione, e proprio perciò è più che forma.

Il destino, che è soltanto forma, e che è al di là della distinzione (e quindi rimane di fatto anche al di qua) non può «chiamare» né il dio né l'uomo alla verità, né è in grado di armonizzare l'uomo con la creazione. Di qui lo smascheramento viene compiuto fino in fondo: Virgilio riconosce infine che il destino non è un dio, ma è non solo e non tanto causa di sventura²⁵, ma addirittura creatore d'empietà, anzi è l'empietà stessa alla

²³ Ivi, p. 224 (tr. it., cit., p. 246).

²⁴ Ivi, p. 225 (tr. it., cit., p. 247).

²⁵ È significativo che Aurelio Ciacchi, il traduttore italiano della *Morte di Virgilio* di Broch (cit, p. 247), traduca qui «Unheilerschaffend» e «Unheil» con «creatore d'empietà» e «empietà», avendo guardato con attenzione al senso di «heil» come «intatto», da cui si forma l'aggettivo «heilig», che – com'è noto – significa sia «sacro» che «santo», e al signifi-

quale esso soggiace. Sono molto forti e definitivi, quanto ad una presa di coscienza fondamentale per l'evoluzione storica dell'uomo, i versi che smascherano fino in fondo la divinità celebrata nell'esordio: «Unzulänglich bist du und Werkzeug des Bösen. / Unheilerschaffend bist du, bist selber das Unheil, dem du erliegst».

Questo riconoscimento decisivo smantella i muri dell'illusione e dell'apparenza entro i quali, come ora ben s'intende, si manteneva inconsapevolmente la comprensione iniziale. Virgilio è riuscito a giungere a questo punto anche perché ha scoperto un nodo essenziale che teneva insieme quell'illusione: nell'idea di destino inteso come origine prima ed eterna la «metà», o meglio ancora «qualcosa di insufficiente» («das Halbe») aveva assunto la parte del tutto, si era arrogata l'interezza, la dignità del creatore:

Form, wenn selbst Urform, sterblich dem Sterblichen,
 Sterblich dem Gotte, in Unwirklichkeit sterbend,
 Sterblich ob des Gewühles scheinbarer Einheit.
 Unrettbare! mag auch das Halbe zur Ganzheit sich lügen,
 Mag es sich auch zurückflüchten wollen in den Schoß
 Mütterlich einstiger Urnacht, mag es sogar sich selber
 Zum Aufruf setzen und selber die Ganzheit
 Sich anmaßen, die Würde des rufenden Vaters,
 Nichts rettet dich, Schicksal, vor dem Heimfall ans Nichts.²⁶

La fedeltà a sé del destino che era stata celebrata nell'esordio viene ora smascherata fino in fondo. Non era vera saldezza. Se la parte si era sostituita al tutto e si era arrogata l'interezza che non aveva né poteva avere, quel girare intorno a sé non era che un girare a vuoto, un essere sottoposto del destino a qualcosa come il destino, una sorta di narcisismo forse, in cui ebbri girano i mondi, ebbri del destino ed ebbri di morte, come in una vuota orbita della bellezza:

Vom eigenen Schicksal berauscht, wendest leer du dich um,
 und die Welten, unausschreitbar, unaufhaltsam ihr leerer
 Kreislauf in Schönheit, sind deiner trunken,
 Sind trunken des Todes.²⁷

cato che il termine ha nel successivo passo in prosa, ivi, pp. 225-226 (tr. it., cit., pp. 247-248).

²⁶ H. Broch, *Der Tod des Vergil*, cit., pp. 224-225 (tr. it., cit., p. 247).

²⁷ Ivi, p. 225 (tr. it., cit., p. 247).

Abbiamo così seguito alcune linee centrali di un percorso molto ampio del quale si potrebbero evidenziare certo anche altri aspetti. Dinanzi a una materia però così ricca di temi, che rifluiscono di continuo l'uno nell'altro, mi è sembrato opportuno presceglierne solo alcuni fondamentali, per non correre il rischio di allargare il campo semantico al di là di quel che può consentire lo spazio di un saggio. Non si può non osservare che quest'opera di Broch richiede sì che la si legga e la si ascolti passo passo con attenzione analitica, ma va poi attivamente afferrata, riflettuta e presentata in termini di sintesi.

Nel percorso che abbiamo seguito il poeta latino arriva quindi ad un approfondimento estremo di alcuni valori portanti della cultura vigente fino al suo tempo, valori che costituiscono una determinata comprensione del mondo e fanno parte di essa: di fronte alla morte la sua esperienza e il suo comprendere gli consentono di compiere dentro di sé la *pars destruens* che riesce a discernere e a distinguere in modo nuovo l'essere rispetto all'apparenza, la verità rispetto all'errore. Tutto questo conduce il poeta necessariamente ad una svolta. Ma affinché questa si attui deve prepararsi nell'intimo di Virgilio l'*humus* per una rinascita. L'approfondita esperienza del fondo insondato dei valori vigenti ha destato l'animo e la mente del protagonista ai limiti di una verità creduta somma. La disillusione è un impoverimento, ma è insieme e indisciungibilmente purificazione, ed è avvicinamento a un possibile nuovo inizio essendo una liberazione dall'apparenza e un avvicinamento all'essere e alla verità.

Dopo una parte in prosa più estesa delle precedenti²⁸ che con intensità circola e si raccoglie intorno a una nuova sintesi, l'elegia sul destino si conclude con nove versi che non distruggono soltanto l'illusione e l'errore, ma si affacciano sulla nuova verità e sulla luce che da essa promana:

Wann, oh wann?
 Wann war formenbefreite Schöpfung,
 Sie, oh wann, ohne Schicksal? oh, sie war, und
 Traumlos war sie, war nicht Wachen, nicht Schlaf,
 War ein Augenblick nur, ein Gesang, einmalig
 Die Stimme, unerrufbar ein lächelnder Ruf –
 Einstmals war der Knabe;
 Einst war die Schöpfung, einst wird sie sein,
 Zufallsenthoben das Wunder.²⁹

²⁸ Ivi, pp. 225-227 (tr. it., cit., pp. 247-249).

²⁹ Ivi, p. 227 (tr. it., cit., p. 249).

Questi versi conclusivi sono tutti incentrati sulla nuova verità che attraverso il percorso è venuta per prima più chiaramente alla luce: la vera creazione, secondo la sua origine più lontana e secondo la sua finalità più futura non è sottomessa alle forme vuote, non soggiace al destino e al sogno. Liberata dall'idea di destino, ch'era inteso e celebrato come creazione e creatore ad un tempo, la creazione è liberata anche dal caso e ora, secondo questi ultimi versi che suonano come un'invocazione e una preghiera, potrebbe rivelarsi com'era e come sarà. Se si guarda ad essi a ritroso, a partire dal chiarirsi del cammino direttamente successivo, si potrebbe riconoscere già sull'orizzonte di questa preghiera l'apertura dell'attesa.

La creazione in questa conclusione potrebbe sembrare definita entro una somiglianza, foss'anche per analogia, con l'arte, dal momento che i nove versi al loro centro la chiamano «Gesang», canto? Che significa qui «creazione»? È la creazione del mondo per mano del Creatore o è l'idea, presente anche nella mistica ebraica, di una nuova creazione oppure si intendono con essa le creazioni umane e quindi anche le creazioni dell'arte? In realtà il pensiero di Broch in questo romanzo è un pensiero inclusivo che cerca di pensare insieme questi tre diversi sensi di creazione. Con creazione egli pensa una unità entro la quale, come in un prisma, continuano a riflettersi anche le differenze fra queste tre diverse creazioni. Non si cade affatto nell'indistinzione e nello stesso tempo si pensa la natura intrinseca di creazione come tale.

Come rivela l'ultimo verso e le successive pagine in prosa confermano, l'evoluzione interiore dell'animo di Virgilio gli consente ora di comprendere che creazione non è né destino né caso, ma è essenzialmente «miracolo», un miracolo che da un lato presuppone la distinzione del bene dal male che essa è fin dalla sua origine e dall'altro diventa «miracolo dell'immortalità»³⁰ quando il nostro destino prende su di sé un altro destino:

Wenn mit dem Wunder des zweiten Ichs, das wir durch die Brände tragen, uns die zweite Kindschaft beschieden wird, gewandelt und

³⁰ Ivi, p. 232 (tr. it. cit., p. 254). Dell'amore di Dio per l'uomo, della misericordia, che non che è amore oltre l'amore, che implica in sé il farsi carico del destino altrui mediante l'aiuto il *Salmo* 117 dice: «eterna è la tua misericordia», anche proprio nel senso di quanto qui si apre all'animo di Virgilio: che cioè l'aiuto e l'amore corrispondono in sé alla natura dell'eterno, per quanto mortale possa essere l'uomo, mentre del destino come forma vuota l'elegia (p. 224, tr. it. cit., p. 246) arrivava a scoprire che era un «irraggiungibile nulla, la morte che si riproduce» («Das nimmererreichbare Nichts, der gebärende Tod»).

dem Vater gehörend, Erkenntnis, erkennend und erkannt, Zufall, der zum Wunder geworden ist, da er alle Erkenntnis, alles Geschehen, alles Sein umfaßt hat, Schicksalsüberwindung, noch nicht und doch schon, oh Wunder, oh so sehr wiedererwachte Musik des Innen und Außen, geöffnetes Antlitz der Sphären, oh Liebe –
 – oh Heimkehr! denn Liebe ist Unterscheidung! oh Heimkehr für immerdar! denn Liebe ist Schöpfungsbereitschaft.³¹

La creazione non è quindi destino e non è dominata dal destino. Ogni vera evoluzione è ritorno, è discesa ed è poi risalita ai cieli aperti e alle stelle, come nella citazione della conclusione dell'ultimo canto della *Divina Commedia* che Broch antepone come motto al suo romanzo insieme ad alcuni versi del sesto canto dell'*Eneide*. Anche nell'ultima parte del secondo capitolo del *Virgilio* di Broch si risale dal destino e dal caso alla vera natura della creazione che l'autore vede nel miracolo dell'amore e dell'aiuto³² all'altro.

È proprio in questa risalita che si apre la dimensione dell'attesa:

– denn Liebe ist harrende Bereitschaft, in ihr ist alles geduldiges Harren, denn Liebe ist Schöpfungsbereitschaft: noch nicht und doch schon, an dieser Schwelle steht Liebe, sie steht im Vorhof der Wirklichkeit, dort wo die Pforte sich auftun soll, auf daß die geöffnete Grenze vom Sterblichen überschritten werden könne, geöffnet zum Erwachen, geöffnet zur Wiedergeburt, geöffnet zur wiedererstandenen, wiedererstehenden, niemals gehörten, immer ersuchten Sprache der Auferstehung in letzter und erlösender Endgültigkeit.³³

L'amore è una prontezza, una disposizione intrinseca alla creazione fin dall'origine, anche quando l'uomo non la riconosceva, ed è anche una disposizione, un anelito a una nuova creazione attraverso l'aiuto e l'amore; è un'attesa e un'apertura protesa a una rinascita e a un risveglio:

³¹ Ibid. (ibid.).

³² Può essere utile, per comprendere il percorso compiuto da Virgilio che arriva infine a comprendere l'amore e l'aiuto, quanto scriveva sinteticamente H. Arendt nel 1946 sul presupposto negativo a partire dal quale Virgilio inizia il suo percorso, disegnato da Broch nel primo capitolo del romanzo, tenendolo aperto a quello che sarà poi il punto d'arrivo della «discesa» del poeta latino nel proprio intimo, cioè l'amore e l'aiuto: «Die Masse und der Künstler hungern gleicherweise nach Selbst-Anbetung, kümmern sich nur um sich selbst, sind ausgeschlossen aus *aller Gemeinschaft, die auf Hilfsbereitschaft gründet*» (corsivo mio), (H. Arendt, *Nicht mehr und noch nicht. Hermann Brochs Der Tod des Vergil*, in H. Arendt – H. Broch, *Briefwechsel 1946 bis 1951* cit., pp. 169-174, p. 173.).

³³ Ivi, pp. 234-235 (tr. it., cit., p. 256).

oh, vor solcher Schöpfungserneuerung steht Liebe, selber noch dämmerungsumfangen, selber noch lauschend, und doch schon erweckende Hilfe, beginnende Erweckung.³⁴

Aprensosi nell'attesa all'amore, la creazione, e quindi primariamente l'uomo stesso che è la creatura più consapevole, si apre alla sua origine prima e alla sua vera natura, alla sua essenza; si apre al tempo stesso alla sua destinazione e al futuro che egli è chiamato a realizzare nella libertà, e non nella fatalità e ancor meno nel fatalismo.

Seguendo di questo romanzo anche solo il percorso spirituale e conoscitivo attraverso il destino, si scopre una via «aspra e forte» dall'oscurità e dall'errore dell'illusione verso la luce semplice e profonda dell'essere e della verità che prima un'illusoria idea di somma potenza, l'idea di destino appunto, gravemente offuscava. Come Dante e Virgilio alla fine dell'*Inferno*, anche il lettore che ha seguito il poeta latino morente nella sua discesa interiore, scopre ciò che davvero è più profondo e più alto, essenza della creazione, del compito dell'uomo, ciò che davvero consente di pensare adeguatamente e in modo durevole l'istanza somma, la divinità.

Fino a che punto la critica di questo romanzo ha avuto il coraggio di riconoscere tutta la forza del suo centro, del suo punto di svolta che illumina il protagonista, quasi come un precursore, e che illumina poi tutta la storia dell'umanità e la sua evoluzione? Leggendo alcune critiche si ha l'impressione che la voce del fanciullo che Virgilio sente alla fine della discesa, quando si annuncia la sua risalita nel purgatorio della terra e dell'attesa³⁵, sia quasi una trovata curiosa che si condanna a restare marginale e non sia la chiave di volta, la ragione di tutta l'ampia e ardua narrazione del *Virgilio*, giustamente considerato il capolavoro di Broch.

Con parole di contemplazione, che narrando definiscono ed evocano ad un tempo, l'autore così ne descrive l'avvento nel cuore del poeta latino:

Die Gleichgewichtsstimme außerhalb des Traumes, die Geborgenheitsstimme, und sie war Erz und Kristall und Flötenton in einem, und sie war Donnern und die Übermacht des Schweigens, und sie war alles und ein einziger Laut, befehlend und milde, verzeihend und unterscheidend, ein einziger Blitz, oh eine unsäglich sanfte Blendung, still vor Endgültigkeit, oh so offenbarte sie sich, Gnade und Eid zugleich, Offenbarung, doch nicht als Wort, nicht als Sprache, wohl aber als Sinnbild des Wortes, als Sinnbild jeder Sprache, als Sinnbild

³⁴ Ivi, p. 235 (tr. it., cit., p. 256).

³⁵ Il capitolo successivo del romanzo s'intitola infatti *Terra – L'attesa*.

aller Stimmen, als ihr Urbild, schicksalsüberwindend als heiliger Vateraufruf, sie offenbarte sich im Klangbild des verkündenden Tuns: «Öffne die Augen zur Liebe!».³⁶

Nel contesto del romanzo questo punto d'arrivo, che sarà poi un punto di svolta e quindi di partenza, è qualcosa di semplice, di silenzioso, di sommesso e assomiglia davvero a una vista attraverso un pertugio, come se l'occhio interiore attraverso una piccola apertura intravedesse la verità di una realtà molto più grande dalla quale si annuncia la vera e grande apertura che la creazione è. Broch infatti ha sicuramente davanti a sé i versi di Dante che fanno da motto al romanzo i quali fungono da archetipo per il punto centrale del percorso di Virgilio, versi che ora è necessario risentire:

Lo duca ed io per quel cammino ascoso
Entrammo a ritornar nel chiaro mondo;
E, senza cura aver d'alcun riposo,
Salimmo su, ei primo ed io secondo,
Tanto ch'io vidi delle cose belle
Che porta il ciel, per un pertugio tondo;
E quindi uscimmo a riveder le stelle.³⁷

Nel romanzo *Virgilio*, da solo e molti secoli prima, attraverso la purificazione del cuore, dello spirito e del pensiero lascia crescere in sé la disponibilità all'ascolto e alla visione di un'altra realtà che arriva a lui attraverso una voce, che egli «vede»³⁸. Rispetto al cammino da lui percorso e rispetto al suo tempo egli guarda – per così dire attraverso un pertugio – le cose come realmente sono nell'«aperto» della creazione e non nelle caverne dell'illusione in cui si rinchiude la cultura umana quando è ancora barbara o quando ricade nella barbarie. Non dimenticando la grande figurazione dell'archetipo dantesco si comprende meglio che cosa intendesse Broch, e cioè che occorre affilare lo sguardo, come attraverso la cruna di un ago, per intendere quelle parole che appartengono contemporaneamente al contesto della conoscenza e a quello dell'azione e quindi davvero sono ad un tempo, ma non nell'indistinzione, «Geschehen und Wissen und Deu-

³⁶ H. Broch, *Der Tod des Vergils*, cit., pp. 243-244 (tr.it. cit., pp. 264-265).

³⁷ Dante Alighieri, *Divina Commedia, Inferno XXXIV*, vv. 133-139.

³⁸ È significativo che della voce che chiama Virgilio alla verità, come non avrebbe mai potuto fare il destino, il romanzo dice che è un «Klangbild», un'immagine sonora, come se andasse colta con la «vista» ed essa infatti invita ad aprire gli occhi per *vedere*, oltre che per un risveglio storicamente decisivo.

tung zugleich», cosa che veniva attribuita al destino nell'esordio, ma l'evoluzione storica dell'animo e dello spirito umano ha poi scoperto che essa nascondeva una grave indistinzione e un involontario inganno, un'illusione.

Vista l'asprezza del percorso mi pare opportuno sintetizzarne, per concludere, l'argomentazione di fondo e la linea progressiva. Nell'idea antica di destino rimanevano profondamente nell'indistinzione Dio e la storia, creatore e creazione, il bene e il male, la forma e l'essere³⁹, anche se non mancavano intorno a quell'idea tentativi di distinzione meno profondi e incapaci di liberare dall'intrico e che l'evoluzione spirituale chiarirà in seguito come insufficienti. Nell'idea di destino l'indistinzione veniva confusa con la più alta unità, la quale al contrario presuppone la distinzione. Era quella un'idea barbarica del divino, in cui l'occulto primato della forma vuota presupponeva la mancanza di una distinzione fondamentale per accedere alla realtà. L'ineluttabilità veniva scambiata con la più alta necessità, che invece presuppone la distinzione tra il bene e il male, tra l'essere e la forma, tra Creatore e creazione, tra Dio e la storia. La nudità fredda della forma vuota veniva scambiata per essenzialità e superiorità ontologica. L'indifferenziazione tra creazione e creatore portava a sopravvalutare la forma vuota quasi fosse l'origine prima e la causa delle cause, mentre la forma, che rimane inferiore alla creazione, è solo una creazione monca fatta dall'uomo, svuotata di essere, di realtà e di contenuto. Tale idea è insufficiente rispetto a un'idea del divino e della sua profondità che oltrepassi la trasparenza di uno sconfinato campo dell'immaginazione, qui definito «sogno», che è sì orizzonte del pensiero e dell'arte, ma che va oltrepassato, se si vuole davvero pervenire all'essere e alla realtà. Essa si scopre infine insufficiente ed empia anche rispetto ad un significato adeguato di creazione.

Con gli ampi movimenti di questo pensiero, qui ora ricordato molto in sintesi, si compie la *pars destruens* del percorso, che non ha soltanto distrutto l'illusione e il corto circuito conoscitivo insito nell'innalzamento di essa sopra ogni cosa, ma ha aperto la sensibilità e il pensiero di Virgilio a distinzioni e differenze fondamentali, che sole consentono la vera evoluzione dell'uomo e della storia.

L'evoluzione storica non dipende affatto esclusivamente dall'evoluzione dei mezzi di produzione e di comunicazione, bensì in massima parte

³⁹ H. Broch, *Der Tod des Vergils*, cit., p. 232, 234, 243 (trad. it. p. 254, 256, 264), nei punti in cui si parla di «Sein» e di «Wirklichkeit».

e più fondamentalmente dall'evoluzione della comprensione del divino e dell'umano.

Quanto più Virgilio sente sgretolarsi i limiti di quella barbara divinità che è il destino, tanto più sente l'esigenza, ma si potrebbe dire la necessità, che il dio e l'uomo siano chiamati alla verità, affinché essi «Unterscheidungsbeträut für immer die Weltform erfüllen»⁴⁰. Il dio e l'uomo, ossia il divino e l'umano, dovrebbero dunque essere chiamati a riempire di contenuto, cioè di realtà e di verità, la forma del mondo, essendo a loro affidata la distinzione, quella più profonda distinzione che nell'«unità apparente dell'intrico» («des Gewühls scheinbarer Einheit»⁴¹) dell'idea di destino era impedita, offuscata, ricoperta dall'apparenza, dall'irrealtà, da una risposta conoscitiva insufficiente.

La divinizzazione di ciò che è del tutto insufficiente quanto alla divinità è sacrilega, è empietà. Nel *Virgilio* di Broch è lo stesso orizzonte del pensiero del protagonista, orizzonte che viene chiamato appunto «sogno», a proseguire i versi dell'elegia e a pronunciarli⁴². Esso fa evolvere la sua prospettiva sul destino unitamente al poeta, e così facendo arriva a definire quella forma vuota empia, empietà e male, perché con essa, senza saperlo, si divinizzava il nichilismo nascosto sotto un'illusione e una maschera.

Alla forma vuota e fredda del destino si sostituisce via via nell'animo di Virgilio, dopo la svolta critica del suo pensiero, la «forma più ricca»⁴³ dell'attesa, come quella apertura e disposizione di fondo dell'umanità che alberggiava al tempo del poeta latino e che si affermerà e perdurerà nei secoli futuri anche entro la forma moderna della secolarizzazione. Nella sua disposizione mutata il grande poeta si apre tanto all'ascolto che egli infine percepisce e «vede» la voce che, conforme alla vera natura di creazione, è un'alba e un miracolo. Al centro più intimo ed essenziale di tutto il romanzo può udire il richiamo vero che è insieme un sorriso⁴⁴, dischiude gli occhi del suo animo e del suo pensiero alla *realtà* divina davvero più alta e profonda e insieme alla realtà umana dell'aiuto e dell'Amore. Essa è estremamente semplice, infatti è annunciata dal fanciullo, ed è ontologicamente più essenziale durevole ed eterna di ogni affermazione di po-

⁴⁰ Ivi, p. 225 (tr. it. cit., p. 247).

⁴¹ Ivi, p. 224 (tr. it. cit., p. 247).

⁴² Ivi, pp. 224-227 (tr. it. cit., pp. 246-249).

⁴³ Ivi, p. 227 (tr. it. cit., p. 249).

⁴⁴ «einmalig / Die Stimme, uneruffbar ein lächelnder Ruf», ivi, p. 227 (tr. it. cit., p. 249).

tenza. È alta, misteriosa e profonda come l'attestazione e celebrazione del *Salmo* 8:

Con la bocca dei bimbi e dei lattanti
afferma la tua potenza contro i tuoi avversari.⁴⁵

* * *

Altri autori ebrei austriaci del Novecento hanno rappresentato l'uomo in lotta con un destino avverso. Basti pensare alla rappresentazione della resistenza armena contro i Turchi in Siria al tempo della Prima Guerra Mondiale nel famoso romanzo di Franz Werfel, *I quaranta giorni del Musa Dagh* (1933), alla ribellione e alla lotta del *Giobbe* di Joseph Roth (1930) e, in una forma molto particolare, nel *Castello* di Kafka, alla ricerca ostinata di K. che lotta contro l'oscurità e gli ostacoli che si oppongono al suo bisogno di conoscenza di sé e di comprensione della propria vera vocazione.

È evidente che questa lotta non occorre che fosse di tutti gli autori ebrei austriaci del Novecento, i quali, da uomini liberi, ebbero a tale riguardo posizioni diverse fra loro. Ma nel complesso la loro riflessione e la loro testimonianza in tal senso fu rilevante. Anche in tempi più recenti, successivi alla Seconda Guerra Mondiale, un grande poeta ebreo appartenente all'area culturale austriaca, Paul Celan, nell'elegia *Engführung* (1958) racconta il percorso di sofferenza dei deportati ebrei nel campo di concentramento, sui quali incombe la morte. Attanagliati dall'assurdo essi sono tentati dal pensiero che il mondo non sia che *caos* e non-senso, ma tutto questo, direbbe Broch, non è che il volto nascosto del destino. I deportati soffrono quel pensiero con profondità e perciò vanno oltre e resistono ad esso. Hanno infatti trovato, grazie al loro interiore impoverimento, un piano di verità più essenziale, quello che Celan chiama della «parola di pietra», cioè di una parola che finalmente parla davvero, che è «ospitale» e che «non tronca la parola», che non è violenta né ha bisogno di esserlo. Essa sola, che è poi tutt'uno con loro e nella poesia li rappresenta, può fronteggiare la morte guardando al di là.

L'idea di fatalità può affermarsi al di fuori delle religioni positive, quando il caso e il destino sostituiscono Dio, oppure può entrare molte volte surrettiziamente anche in una visione religiosa, per esempio per un malinteso quietismo che giustifica e avalla il male. Persino gli amici di

⁴⁵ Sal 8, 3-4, in *La Bibbia di Gerusalemme*, a cura della C.E.I., Edizioni Dehoniane, Bologna 1990, p. 1123.

Giobbe, nel libro biblico, giustificano troppo facilmente e “fatalisticamente” i mali che hanno colpito l'amico.

La *Humanitas* dell'uomo, che si trova a dover fronteggiare avversità che potrebbero schiacciarlo e oltrepassarlo, non consiste anche proprio nella capacità di far fronte al destino con tutte le forze interiori di resistenza, perché esso non abbia l'ultima parola e perché l'uomo non si creda chiamato a dargliela? Corrisponde alla profondità dell'interiorità della cultura ebraica questa capacità di resistenza che in alcuni autori del Novecento è coincisa con la libertà interiore e con la libertà di operare controcorrente.

Essi riconoscono certo anche il dolore come limite che la vita e la storia impongono, come crogiuolo attraverso il quale si forgia e matura l'umanità dell'uomo, ma non si arrendono ai dinieghi del destino. Come ci dimostra Broch, il destino non è un'istanza ultima; è invece un'istanza cieca, dietro cui si nasconde una *forma vuota*, una risposta insufficiente prodotta dalla mente umana, che non corrisponde ad una *realtà* ultima.

Anche nell'avanzato mondo moderno tornano varianti nuove di fatalismo, che chiudono l'uomo in un orizzonte più angusto, buio e disumano, anche quando si rivestono di apparente solarità e gioioso vitalismo, che impediscono di vedere il vero volto nichilistico di tali concezioni. Corrisponde a una più vera statura morale dell'uomo e alla sua reale dignità riuscire sempre di nuovo a oltrepassare il crogiolo di questo pensiero come fecero gli Armeni di cui narrò Werfel, Mendel Singer nel *Giobbe* di Roth, K. nel *Castello* di Kafka, i deportati ebrei nell'elegia di Celan e, ancora una volta, il Virgilio di Broch.

La vita e la cultura dell'impero austriaco, anche proprio nelle sue espressioni tarde e addirittura postume del Novecento, ha lasciato all'Europa un patrimonio di valori umanistici che sono in buona parte ancora da riscoprire o da far conoscere e da ripensare. Sono valori che potrebbero contribuire a rinvigorire e a far convergere più agevolmente fra loro le diverse tradizioni. Essi aiutano a comprendere in modo nuovo la relazione tra le radici e il futuro della cultura e dell'umanesimo europei. Se si guarda anche solo al tema del destino ben si possono intendere la profondità, la statura umana e il significato durevole dell'apporto ebraico alla cultura austriaca, una testimonianza e una lotta coraggiosa per la riumanizzazione della vita e della storia, da custodire, far crescere e fruttificare.

* * *

Luigi Reitani
(Udine)

Catastrofe e memoria
L'autobiografia dopo la Shoah
*Elias Canetti, Albert Drach, Ruth Klüger**

In una celebre pagina di *Se questo è un uomo* Primo Levi parla di un sogno ricorrente, diffuso tra i prigionieri di Auschwitz: tornato a casa, egli si sforza di comunicare la propria terribile esperienza, ma si accorge con sgomento di non essere ascoltato dai familiari che parlano d'altro, come se non ci fosse¹. La tesi di Sigmund Freud, secondo cui il sogno è l'appagamento di un desiderio, sembra qui trovare una palese e drammatica dimostrazione. Nel sogno di Levi – ma forse occorrerebbe definirlo un incubo – il desiderio di raccontare è una necessità primaria, alla pari della fame e della sete provata nei campi di concentramento. La testimonianza è un'urgenza lancinante, che deflagra nella paura di non essere compresi.

È probabile che alla base delle tante testimonianze dei superstiti della persecuzione razziale – e non solo di coloro che vissero l'esperienza terribile dei Lager – vi sia tale impulso primario, il diritto di trovare ascolto raccontando la propria esperienza di umiliazione e dolore. La vasta letteratura autobiografica sulla *Shoah* – e con questo termine² intendo non solo

* Il presente contributo si inserisce in un più vasto lavoro di chi scrive sulle autobiografie degli scrittori austriaci dopo la *Shoah*. Il testo conserva la forma della conferenza. Nelle note ci si limiterà a fornire indicazioni bibliografiche di massima, senza entrare in una disamina delle posizioni critiche citate e delle questioni metodologiche.

¹ Nel capitolo «Le nostre notti». Cfr. Primo Levi, *Opere*, vol. I, Torino, Einaudi 1987, pp. 56-58.

² Sull'opportunità di usare questo termine al posto di «Olocausto», inaccettabile per l'idea di sacrificio rituale che vi è implicita, la comunità scientifica internazionale non ha ancora trovato un consenso definitivo. *Shoah* ha in ebraico il significato di catastrofe, ma si riferisce in primo luogo a un evento naturale. Recentemente è stato riproposto – come aveva già suggerito Manès Sperber – il termine *Churban*, che designa in ebraico una di-

il genocidio, ma tutta la storia della cosciente discriminazione degli ebrei operata in Europa dalla politica nazionalsocialista – non si riduce tuttavia a un documento, per quanto considerevole, con valore di puro ricordo o ammonizione. Paradossalmente il significato di un'autobiografia non risiede neppure nella sua verità storica e documentaria, che naturalmente non può essere ignorata, ma piuttosto nella sua autenticità. Autentica è quella autobiografia in cui l'autore rende credibile la propria identità, raccontando in prima persona la storia della propria vita o di una sua parte significativa. È lui, l'autore del libro, ad aver vissuto da protagonista quella particolare storia, che si iscrive nelle generali vicende umane. L'identità storica e sociale offerta al lettore è così motivata dal racconto. Autore, narratore e personaggio coincidono nel testo in misura credibile e appunto autentica. Questa triplice convergenza non è tuttavia scontata, ma costituisce anzi il problema principale della narrazione autobiografica³. Quale continuità dare infatti agli eventi vissuti? In che modo l'io che racconta, e che si presenta magari al pubblico come autore di altri testi e racconti, può riconoscersi nel proprio passato? Queste domande, fondamentali per il testo autobiografico, acquistano una nuova dimensione dopo la frattura storica rappresentata dalla Shoah. Se l'autobiografia implica una riflessione sul proprio io e sul suo rapporto con la grande storia, questa riflessione non può che assumere accenti nuovi e drammatici quando proprio l'identità socioculturale è stata messa in discussione e persino minacciata dagli eventi storici⁴.

Per gli scrittori austriaci di origine ebraica si tratta di una questione decisiva quando, nel 1938, si interrompe una secolare storia di integrazione e assimilazione, che aveva fatto di Vienna, attraverso il contributo ebraico, una delle capitali della cultura europea. Per la rapidità con cui avvenne

struzione compiuta dagli uomini (come ad esempio quella del primo Tempio a Gerusalemme nel 587 a.C.). Cfr. Manès Sperber, *Churban oder die unfassbare Gewißheit*, Wien-München-Zürich, Europaverlag 1979.

³ Faccio naturalmente riferimento al fondamentale studio di Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, trad. ital. di Franca Santini, Bologna, Il Mulino 1986. Sul problema e la storia della autobiografia si vedano almeno: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, a cura di Gunter Niggel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989; Laura Marcus, *Auto/biographical discourses. Theory, criticism, practice*, Manchester-New York, Manchester University Press 1994; Michaela Holdenried, *Autobiographie*, Stuttgart, Reclam 2000.

⁴ Cfr. Susan Rubin Suleiman, *Monuments in a Foreign Tongue: On reading Holocaust Memoirs by Emigrants*, in «Poetics Today», 17 (1996), 4, pp. 639-657.

l'annessione dell'Austria alla Germania nazista, la persecuzione razziale trovò in gran parte impreparati i cittadini austriaci di confessione e/o di origine ebraica. Chi non riuscì subito a fuggire, nelle drammatiche giornate del marzo 1938, incontrò poi difficoltà nel trovare riparo all'estero. Molto spesso la fuga implicò la rinuncia totale ai propri beni e talvolta dolorose separazioni familiari. Della ricca comunità viennese, che contava prima dell'Anschluss circa 170.000 membri ufficialmente registrati, non rimanevano alla fine della guerra neppure duemila persone. 65.000 erano stati assassinati. Quasi tutti gli altri decisero di non fare più ritorno in Austria⁵.

Negli scritti autobiografici questi eventi si presentano in modo decisivo nelle esperienze dell'io: filtrati, elusi o assunti come esplicito oggetto di riflessione⁶. In questo mio intervento mi soffermerò sinteticamente su tre diversi modelli narrativi, che costituiscono degli esempi paradigmatici in un vasto corpus di pubblicazioni che occorrerebbe studiare nella loro interezza e complessità. Lascero così fuori testi di grande interesse come le autobiografie di Elisabeth Freundlich, Jacov Lind, Minna Lachs, Manès Sperber, Fred Wander e Hilde Zaloscer, per non citarne che alcune⁷.

Tra le opere prese in considerazione, l'autobiografia di Elias Canetti è certamente la più conosciuta. Pubblicata in tre volumi tra il 1977 e il 1985⁸, essa ha contribuito in modo decisivo alla popolarità dello scrittore,

⁵ Cfr. Luigi Reitani, *Appunti sull'identità ebraica nella Vienna della Seconda repubblica*, in *Studia Austriaca V*, a cura di Fausto Cercignani, Milano, C.U.E.M. 1997, pp. 73-95.

⁶ Una rassegna in Regula Rohland de Langbehn, *Autobiographische Schriften zum Auschluss aus der österreichischen Heimat*, in *Geschichte der österreichischen Literatur*, a cura di Donald G. Daviau / Herbert Arlt, parte I, vol. 3, St. Ingbert, Röhrig 1996 pp. 96-121.

⁷ Elisabeth Freundlich, *Die fabrenden Jahre. Erinnerungen*, Salzburg, Otto Müller 1992; Jacov Lind, *Selbstporträt*, trad. tedesca di Günther Danehl, Frankfurt a.M., Fischer 1970 (originale inglese con il titolo *Counting My Steps*, 1969); Jacov Lind, *Nahaufnahme*, trad. tedesca di Günther Danehl e Jacov Lind, Frankfurt a.M., Fischer 1972 (originale inglese con il titolo *Numbers*, 1972); Minna Lachs, *Warum schaust du zurück. Erinnerungen 1907-1941*, Wien, Europaverlag 1986; Minna Lachs, *Zwischen zwei Welten*, con una prefazione di Julian Schutting, Wien, Löcker 1992; Manès Sperber, *All das Vergangene ...*, Wien-München-Zürich, Europaverlag 1983; Fred Wander, *Das gute Leben: Erinnerungen*, München-Wien, Hanser 1996; Hilde Zaloscer, *Eine Heimkehr gibt es nicht*, Wien, Löcker 1988.

⁸ Elias Canetti, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, München-Wien, Hanser 1977 (*La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, trad. ital. di Amina Pandolfi e Renata Colorni, Milano, Adelphi 1980); Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, München-Wien, Hanser 1980 (*Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, trad. ital. di Andrea Casalegno e Renata Colorni, Milano, Adelphi 1982); Elias Canetti, *Das Angenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, München-Wien, Hanser 1985 (*Il gioco degli occhi. Storia di una vita 1931-1937*, trad. ital. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi 1985).

premiato nel 1981 con il Nobel. Nella ricezione dell'opera è prevalso peraltro l'interesse storico, la curiosità legata al modo in cui l'autore disegna in questi libri un ritratto di alcuni suoi celebri contemporanei, ovvero il tentativo di utilizzare il dato biografico, così come proposto dallo stesso Canetti, come chiave per l'interpretazione degli altri suoi scritti⁹. E non sono mancate neppure le critiche di chi ha ritenuto che nell'autobiografia Canetti si sia deliberatamente volto a una scrittura piana per compiacere il gusto del grande pubblico, dopo l'azzardo sperimentale dei drammi teatrali e del romanzo *Die Blendung* (*Auto da fê*)¹⁰. Nella sostanza l'opera è stata letta come la grandiosa rievocazione di un mondo di ieri e raramente ci si è interrogati sul possibile nesso di questi scritti con la cesura storica rappresentata dalla *Shoah*. Di fatto, la rievocazione autobiografica di Canetti si interrompe proprio alla soglia della catastrofe e non contiene riferimenti alla difficile vita dell'autore in Inghilterra dopo il 1938. Se fosse nella sua volontà completare l'opera con un quarto volume, abbracciando gli anni della guerra e dell'esilio, è allo stato attuale delle conoscenze incerto. Sembra però che il lascito non contenga materiali o appunti in questo senso. Canetti ha dunque apparentemente eluso il nodo della *Shoah* dalla ricostruzione della propria esistenza, lasciando decantare le sue considerazioni altrove¹¹. Sono gli eventi privati – e non i grandi fatti della storia – a scandire del resto l'articolazione dell'autobiografia, che si conclude con la morte della madre dell'autore, nel 1937.

⁹ Sulla autobiografia di Canetti rimane ancora fondamentale la monografia di Friederike Eigler, *Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Identität, Verwandlung, Machtausübung*, Tübingen, Staffenburg 1988. Si vedano inoltre, tra i numerosi scritti sull'argomento: Martin Bollacher, «Ich verneige mich vor der Erinnerung». *Elias Canettis autobiographische Schriften*, in *Hüten der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, München, Hanser 1985; Madeleine Salzmann, *Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie. Mit kommunikationsorientierten Analysen der Autobiographien von Max Frisch, Helga M. Novak und Elias Canetti*, Bern-Frankfurt a.M.-New York-Paris, Lang 1988, pp. 145-175; Penka Angelova / Emilia Staitischeva (a cura di), *Autobiographie zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, St. Ingbert, Rohrig 1997; Rolf Wintermeyer, *Flüssige Geständnisse? Zu Elias Canettis Autobiographie*, in *L'autobiographie moderne*, a cura di Anne Lagny, Lille 1997 (=«Germanica» 20), pp. 47-76.

¹⁰ Cfr. ad esempio la ragionata critica di Matteo Galli, «Ein Heldenleben» *Sull'autobiografia di Elias Canetti*, in «AION. Studi Tedeschi», 28 (1985), pp. 445-456.

¹¹ Ad esempio negli aforismi raccolti in *Die Provinz des Menschen* (*La provincia dell'uomo*), in cui sono numerosi, soprattutto negli anni Quaranta, i riferimenti alla guerra, alla condizione ebraica e alla persecuzione. Cfr. Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, München-Wien, Hanser 1973 (trad. ital. di Furio Jesi, Milano, Adelphi 1978).

Tuttavia, a guardar bene, non sono pochi, all'interno dell'opera, gli accenni al «dopo» che travolgerà il mondo rievocato dallo scrittore. Nella terza parte del primo volume, ad esempio, dedicata al primo soggiorno viennese, Canetti racconta dell'orrore provato da bambino di fronte a un convoglio di profughi ebrei galiziani, appena giunti a Vienna in carri bestiame stipati oltre misura.

Una volta allo Schüttel arrivammo proprio vicino al ponte della ferrovia che passava sopra il canale del Danubio. Sul ponte si fermò un treno pieno zeppo di gente. Ai vagoni viaggiatori erano stati aggan- ciati dei vagoni merci e su tutti si accalcava una gran folla che si vol- geva muta a guardare giù verso di noi con aria interrogativa. «Sono galiziani ...» disse Schiebl e, reprimendo la parola «ebrei», completò la frase con «profughi». [...] Mai ne avevo visti così tanti tutti insieme, stipati in quel modo nei vagoni. Fu una scena orribile perché il treno era fermo. Fintanto che restammo lì a guardarli, il treno non si mosse. «Li pigiano come bestie,» disse «e infatti ci sono anche i carri bestiame». «Ma sono talmente tanti» disse Schiebl, che provava di fronte a loro un senso di raccapriccio temperato soltanto dal ri- guardo che aveva per me: mai gli sarebbe uscita di bocca una parola che mi potesse ferire. Io invece rimasi come impietrito, inchiodato al terreno, e lui che mi stava accanto avvertì certamente il mio orrore.¹²

Nulla viene naturalmente detto in questo episodio sulle future deporta- zioni della seconda guerra mondiale. Inevitabile è però la sovrapposizione tra l'immagine raccontata e le sequenze, ben note ai lettori del dopo *Shoah*, dei treni diretti ai Lager nazisti. Ciò è favorito dal valore di archetipo che Canetti conferisce alle immagini della propria rievocazione autobiogra-

¹² Elias Canetti, *La lingua salvata*, op. cit., pp. 151-152. «Einmal kamen wir am Schüttel in die Nähe der Eisenbahnbrücke, die über den Donaukanal führte. Ein Zug hielt drauf, der mit Menschen vollgestopft war. Güterwagen waren mit Personenwagen zusammengekoppelt, in allen standen dicht gedrängt Menschen, die stumm, aber fragend zu uns heruntersahen. «Das sind galizische →» sagte Schiebl, unterdrückte das Wort «Juden» und ergänzte «Flüchtlinge». [...] Ich hatte noch nie so viele von ihnen in Waggons zusammengepfercht gesehen. Es war ein schrecklicher Anblick, weil der Zug stand. Solange wir auch hinstarrten, er bewegte sich nicht von der Stelle. «Wie Vieh», sagte ich, «so quetscht man sie zusammen und Viehwaggons sind auch dabei». «Es sind eben so viele», sagte Schiebl, sein Abscheu vor ihnen war mit Rücksicht auf mich temperiert, er hätte nichts über die Lippen gebracht, was mich kränken konnte. Aber ich blieb wie festgewurzelt stehen, und während er mit mir stand, fühlte er mein Entsetzen» (*Die gerettete Zunge*, op. cit., p. 157).

fica¹³. Esse valgono non come attimi irripetibili salvati dalla memoria, ma come esperienza dotata di un senso universale. Questa poetica, più volte esplicitata nel testo, permette di associare a una particolare immagine altre esperienze a cui l'opera non allude direttamente. Non c'è dubbio, ad esempio, che la percezione acustica delle masse vocianti, raccontata da Canetti in più luoghi del secondo e terzo volume e così centrale per i suoi studi antropologici, possa essere associata alle adunanze di massa hitleriane. Si potrebbe osservare a questo proposito che l'autore, pur non avendo descritto il tristemente famoso comizio di Hitler nello Heldenplatz a Vienna nel marzo del 1938, ne riprenda l'interpretazione nei termini di un fenomeno acustico-psicologico, come aveva già fatto in una celebre poesia Ernst Jandl e come farà più tardi nel suo dramma Thomas Bernhard¹⁴.

Da questo punto di vista molti episodi dell'autobiografia perdono la loro «innocenza» di ricordi di infanzia e si prestano a una lettura più attenta, che rivela come la dimensione della *Sboab* sia in realtà ben presente all'autore. È un caso, forse, che la già citata parte su Vienna inizi con l'immagine di un terremoto? Si tratta di uno spettacolo da baraccone, a cui il bambino assiste nel Prater: un trenino entra in un tunnel degli orrori, l'ultimo dei quali mostra il terremoto di Messina. Per Canetti e i suoi fratelli si tratta di un'esperienza sconvolgente, che sembra revocare la fiducia nella stabilità del mondo. «Uscivo barcollante dal tunnel» – così scrive Canetti – «pensando: adesso troveremo tutto distrutto, tutto il Wurstelprater, i baracconi e, dall'altra parte, gli enormi castagni. Mi aggrappavo alla corteccia di un albero e cercavo di calmarmi. Mi ci premevo contro e sentivo che resisteva. Impossibile smuoverlo, l'albero era radicato saldamente nella terra, nulla era cambiato, io ero felice. Fu allora, probabilmente, che cominciai a riporre le mie speranze negli alberi»¹⁵. In questo episodio, po-

¹³ Così l'autore: «Reale diventa soltanto ciò che riconosciamo perché già lo abbiamo vissuto. Prima esso giace in noi, senza che possiamo nominarlo, poi improvvisamente si erge come immagine, e allora ciò che è accaduto agli altri prende corpo in noi come ricordo: ora è reale». *Il frutto del fuoco*, op. cit., p. 126. «*Wirklich* wird erst das Erkannte, das man zuvor erlebt hat. Ohne daß man es nennen könnte, ruht es erst in einem, dann steht es plötzlich da als Bild, und was anderen geschieht, erschafft sich in einem selbst als Erinnerung: jetzt ist es wirklich» (Die Fackel im Ohr, op. cit., p. 135).

¹⁴ Cfr. Luigi Reitani, *Frase e «Safri»*. Sulla traduzione italiana di «*vien: heldenplatz*», in Ernst Jandl. *Proposte di lettura*, a cura di L. Reitani, Udine, Forum 1997, pp. 51-68.

¹⁵ Elias Canetti, *La lingua salvata*, op. cit., p. 110. «*Taumelnd* verließ ich die Grottenbahn und dachte, nun werde alles zerstört sein, der ganze Wurstelprater, die Buden und

sto emblematicamente all'inizio del capitolo su Vienna, il luogo più determinante della formazione dell'autore, trapela la consapevolezza della precarietà storica delle cose e al tempo stesso della loro profonda durevolezza. Le città, anche le più splendide, possono crollare per catastrofi imprevedibili; l'albero, con le sue radici irremovibili, è tuttavia simbolo di una stabilità che si sottrae al tempo.

Gli accenni maggiori a quel futuro non compreso nello spazio della rievocazione sono contenuti nel terzo e ultimo volume della autobiografia. È in particolare nella splendida figura del dottor Sonne che si delinea il tema dell'identità ebraica e della minaccia a cui essa è storicamente esposta. Nell'economia del racconto l'introduzione di questa figura si caratterizza per l'inconsueto riferimento alla catastrofe imminente che minaccia l'Austria. La situazione storica, scrive Canetti, risultava sopportabile solo attraverso i colloqui con Sonne. È lui, con una lucidità che viene definita profetica, a vedere nel disastro di Guernica l'imminente catastrofe che avrebbe coinvolto le città europee. Ma è soprattutto lui a preparare Canetti alla prossima condizione di esilio, rammentandogli la sua origine, come «l'insieme del tempo e del luogo da cui si proviene». «Così – conclude Canetti – Sonne ha provveduto affinché *più* di quel che io ero partisse quando, di lì a poco, fui costretto a lasciare Vienna. Mi ha preparato a portare con me una lingua, a salvarla con tale forza che in nessun caso essa corresse il rischio di andare perduta a me stesso¹⁶».

Questa affermazione – tra le poche che l'autore esprime sulla propria condizione di esule – non solo richiama esplicitamente il titolo del primo volume dell'autobiografia (*La lingua salvata*), ma pone anche il principio di poetica che sta alla base dell'intera opera. L'autobiografia appare in questo senso non solo come rievocazione di una *Bildung* esemplare, come viene comunemente interpretata, ma soprattutto come un gesto di salvezza di una origine, di una *Heimat* – in tutto lo spettro di significati che ha questa parola tedesca – alla base dell'identità di una persona. Perché, scrive sem-

drüben die riesigen Kastanien. Ich griff an die Rinde eines Baumes und suchte mich zu beruhigen. Ich stieß daran und fühlte seinen Widerstand. Er war nicht zu bewegen, der Baum stand fest, nichts hatte sich geändert, ich war glücklich. Es muß damals gewesen sein, daß ich die Hoffnung auf Bäume setzte». (*Die gerettete Zunge*, op. cit., p. 114).

¹⁶ *Il gioco degli occhi*, op. cit., p. 347. «Er hat so dafür gesorgt, daß *mehr* von mir mitging, als ich bald darauf Wien verlassen mußte. Er hat mich darauf vorbereitet, eine Sprache mitzunehmen, sie mit solcher Kraft zu halten, daß sie unter gar keinen Umständen in Gefahr geriet, sich einem zu verlieren» (*Das Augenspiel*, op. cit., p. 320).

pre Canetti, «è in gioco la necessità che non sia rinnegato nulla di ciò che si è vissuto»¹⁷.

Nel suo saggio *Wieviel Heimat braucht der Mensch? (Di quanta Heimat ha bisogno l'uomo?)* Jean Améry si era già posto nel 1966, e dunque quasi vent'anni prima della pubblicazione dell'ultima parte della autobiografia canettiana, il problema della condizione di mutilazione psichica dell'esule dopo la *Shoah*, a cui la *Heimat*, intesa appunto come luogo e tempo dal quale si proviene, era stata radicalmente sottratta¹⁸. Quello che per Améry è un mondo irreversibilmente cancellato dalla storia, e quindi soggetto alla caducità, è per Canetti il luogo salvato dalla sacrale durevolezza dell'arte.

È stato più volte notato come i tre libri dell'autobiografia di Canetti siano costruiti su un'analogia strutturale¹⁹. Ognuno dei libri è infatti diviso in cinque parti, articolate in vari capitoli. Questa suddivisione rimanda al modello classico delle autobiografie di lingua tedesca, ovvero a *Dichtung und Wahrheit (Poesia e verità)* di Goethe, che è strutturata in quattro volumi, ognuno dei quali si compone appunto di cinque parti. Rispetto al modello di Goethe, l'autobiografia di Canetti si distingue però per la funzione decisiva che in essa acquistano i titoli dei volumi, delle singole parti e dei loro capitoli. Il titolo designa un aspetto centrale del ricordo narrato e lo pone in relazione con gli altri. I titoli creano così un sistema tematico che dissolve tendenzialmente la cronologia. Se nel primo e nel secondo volume a ogni singola parte corrisponde un preciso segmento temporale richiamato nel titolo, nel terzo volume ogni indicazione cronologica scompare. Il divenire dell'esperienza lascia il posto alla struttura della personalità. I titoli dei tre volumi sono del resto riconducibili a un modello triadico generale delle facoltà umane: «parlare» (*die gerettete Zunge*), «udire» (*Die Fackel im Ohr*), «vedere» (*Das Augenspiel*). È evidente in questa strategia il tentativo di una antropologia poetica. Contro le catastrofi della storia la trilogia autobiografica di Canetti oppone il valore integrale delle facoltà umane, sviluppate in una *Heimat* che l'autore ritiene di aver portato con sé, attraverso l'arte, oltre il baratro della persecuzione e del genocidio.

¹⁷ *Il gioco degli occhi*, op. cit., p. 346.

¹⁸ Cfr. il saggio *Wieviel Heimat braucht der Mensch?* in Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, 1977²; Jean Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, trad. it. di Enrico Ganni, presentazione di Claudio Magris, Torino, Bollati Boringhieri 1987, pp. 83-109.

¹⁹ Cfr. Eigler, op. cit., p. 33.

Questo modello autobiografico di grande lucidità e coerenza mi sembra tuttavia costituire un'eccezione nel panorama degli scritti di autori austriaci di origine ebraica dopo la Shoah. Nelle altre esperienze prevale piuttosto il senso di una perdita, di un deficit irrecuperabile. Tra esse una delle più originali è certamente quella di Albert Drach. L'opera di questo straordinario scrittore – nato nel 1902 e morto nel 1995, due volte clamorosamente «scoperto» e due volte «dimenticato» dalla grande editoria tedesca – attende ancora oggi di essere pubblicata nella sua interezza, oltre che essere presentata al pubblico italiano²⁰. Ricordo a questo proposito come la traduzione di *Das Große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* – uscita con il titolo *Il verbale* e con una prefazione di Claudio Magris – sia passata praticamente inosservata²¹. Questo destino riguarda anche gli scritti autobiografici. Finora sono apparsi i tre volumi *Unsentimentale Reise*, «Z.Z.» *das ist die Zwischenzeit* e *Beileid*²², mentre giace negli archivi la parte dell'autobiografia relativa al ritorno dello scrittore in Austria dopo il 1945²³. Al di là della comune materia autobiografica, i tre volumi pubblicati appaiono singolarmente diversi per la forma compositiva²⁴. In questa sede prenderò in considerazione solo la *Unsentimentale Reise*, pubblicata per la prima volta nel 1966 ma probabilmente già composta nel primo dopoguerra²⁵.

Il libro sembra a prima vista sfidare la tradizionale definizione di autobiografia. In prima persona è raccontata la storia di un ebreo austriaco che riesce a salvarsi dal regime collaborazionista francese falsificando i propri

²⁰ Sull'autore si veda *Albert Drach*, a cura di Gerhard Fuchs e Günther A. Höfler, Graz, Droschl 1995; *In Sachen Albert Drach. Sieben Beiträge zum Werk*, a cura di Bernhard Fetz, Wien, WUV-Universitätsverlag 1995.

²¹ Albert Drach, *Il verbale*, traduzione di Luigi Forte, con una prefazione di Claudio Magris, Torino, SEI 1972.

²² Albert Drach, *Unsentimentale Reise*, München-Wien, Müller 1966 (nuova edizione München-Wien, Hanser 1988); «Z.Z.» *das ist die Zwischenzeit*, Hamburg-Düsseldorf, Claassen 1968 (nuova edizione München, Hanser 1990); *Beileid*, Graz-Wien, Droschl 1993.

²³ Il lascito è conservato nel Literaturarchiv della Biblioteca Nazionale di Vienna.

²⁴ Cfr. Bernhard Fetz, *Das Opfer im Zerrspiegel. Zu Albert Drachs autobiographischen Texten*, in *Albert Drach*, op. cit., pp. 51-78.

²⁵ Sul volume cfr. anche *Albert Drach's «Unsentimentale Reise»: Literature of the Holocaust and the Dance of Death*, in «Modern Austrian Literature», 26 (1993), 2, pp. 35-62; Primus-Heinz Kucher, *Anwendungsfälle des Zynismus. Albert Drachs Lebens- und Überlebensprotokolle: Von Z.Z. zur «Unsentimentalen Reise»*, in «Österreich in Geschichte und Literatur», 37 (1993), 1, pp. 19-31; Anne Fuchs, «... da Hitler zur Ermordungs zwecken nach und nach alle Juden dringend braucht»: *Labyrinth und Abjektion in Albert Drachs «Unsentimentale Reise»*, in «German Life and Letters», 49 (1996), pp. 243-255.

documenti, incorrendo in una serie di avventure nei pressi di Nizza. Sebbene i suoi dati corrispondano a quelli dell'autore Albert Drach, e si parli persino del romanzo *Das große Protokoll* come di una sua opera, egli però porta nel testo il nome di Peter Kucku. Si può forse considerare questo nome una inversione ironica del significato del cognome Drach. Emerge comunque l'impossibilità di servirsi del proprio nome per il passato vissuto, un distanziamento che è anche segno di una estraniamento. L'identità autobiografica tra autore, narratore e personaggio si presenta qui paradossalmente come differenza.

Interessante è soprattutto la prospettiva con cui vengono narrati gli eventi. Pur mantenendo costantemente la prima persona, il testo sembra assumere quello stile protocollare che è tipico dei romanzi di Drach, con lunghe costruzioni participiali, ricorrenza del passivo e frequente uso del discorso indiretto. L'io autobiografico è in definitiva oggetto di un verbale e non vengono risparmiate critiche nei suoi confronti. L'eccezionalità del testo sta anzi nel non nobilitare assolutamente la figura del protagonista, che si presenta invece con una serie di debolezze e persino di momenti spregevoli. In un certo senso è come se l'io al centro della narrazione fosse costantemente sdoppiato in una parte che agisce e in una che soltanto osserva. Significativa da questo punto di vista appare la prima scena del libro, in cui il protagonista, fingendosi addormentato, registra le opinioni espresse sul suo conto dai compagni di viaggio.

Questa scissione accentua il carattere romanzesco della autobiografia, che sembra avvicinarsi per molti versi a un modello di racconto picaresco. L'io si presenta come una sonda, che permette di raccontare la confusa situazione del regime collaborazionista francese, fatta di miseria morale, mercato nero, delazione, prostituzione, fame, vigliaccheria e talvolta anche di disponibilità ad aiutare il prossimo. Mai però di eroismo. Certo anche l'io non è un esempio di integrità, capace di sviluppare tutte le sue facoltà umane. Il viaggio non sentimentale di Drach è un viaggio nell'alienazione. La cesura dell'esilio appare irreparabile, la fuga dall'Austria un assassinio commesso contro la madre abbandonata alle soldatesche di Hitler in quel paese «che un tempo era stata la mia *Heimat*, per il cui popolo io ormai provo solo il più profondo disprezzo, come in questo momento per me stesso, che a questo popolo pure appartengo, sebbene sia oltre questo un ebreo»²⁶.

²⁶ «in dem Land, das einmal meine Heimat war, für dessen Volk ich nurmehr die tiefste Verachtung aufbringe, wie jetzt in diesem Augenblick für mich selbst, der auch ich

L'autobiografia di Drach non consente dunque un recupero della *Heimat*, ma si pone piuttosto come il frutto avvelenato di una lacerazione e scissione: la *Heimat* non è più tale, l'esule ne odia la popolazione, la salvezza conquistata con la fuga appare pagata con la condanna dei propri cari e con l'autodisprezzo, l'identità ebraica si rivela un nocciolo di alterità non integrabile.

Albert Drach è stato tuttavia tra i pochi scrittori di origine ebrea a fare ritorno in Austria dopo il 1945. Non è questo il caso di Ruth Klüger, che deportata con sua madre prima a Theresienstadt e poi a Auschwitz, emigrò dopo la guerra negli Stati Uniti, dove ha tenuto all'Università di Irvine la cattedra di letteratura tedesca. La sua autobiografia *weiter leben (vivere ancora)* – pubblicata nel 1992²⁷, ha giustamente ottenuto vasti consensi di critica. Divisa in quattro parti, essa prende in considerazione non solo l'esperienza dei Lager, ma anche gli anni dell'infanzia a Vienna e il periodo trascorso dopo la liberazione in Germania e infine il difficile inserimento nella vita americana.

Caratteristico del modello autobiografico della Klüger è l'intersecarsi di diversi piani temporali. La narrazione retrospettiva non nasconde, anzi sottolinea la situazione nella quale l'autrice si trova a scrivere. La stessa cronologia degli avvenimenti sembra annullata. Il lavoro della memoria conduce ad associazioni nel presente. Già nella prima pagina la continuità temporale del racconto è incrinata. Qui si parla di un parente torturato, di cui la scrittrice apprende la storia da bambina e che avrebbe poi incontrato dopo la guerra. All'episodio del più tardo incontro si collega nuovamente il flusso dei ricordi. Decisiva in questa tecnica è l'introspezione critica del soggetto autobiografico, che porta continuamente a nuove riflessioni, considerazioni e interrogativi critici. In questo modo il racconto tende verso una forma saggistica. Tuttavia, anche quando assumono un valore autonomo, le riflessioni appaiono sempre strettamente connesse al processo del ricordo e veicolate dalla narrazione. Stilisticamente ciò si manifesta nel ripetuto uso delle parentesi o nell'accumularsi di domande retoriche. Vi sono poi proiezioni in figure simboliche (come ad esempio la Biancaneve del film di Walt Disney) che permettono un passaggio dalla esperienza diretta alla riflessione astratta. Fondamentale, comunque, è che solo nell'ac-

diesem Volk angehöre, wenn ich auch außerdem ein Jude bin». Albert Drach, *Unsentimentale Reise*, München-Wien, Hanser 1988, p. 73 (traduzione di chi scrive).

²⁷ Ruth Klüger, *Weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen, Wallstein 1992; *Vivere ancora. Storia di una giovinezza*, trad. ital. di Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi 1995.

costamento degli episodi raccontati – e nel processo di riflessione ad esso connesso – la scrittrice riesca a determinare la propria posizione. In altre parole, gli episodi non hanno importanza in sé, ma nel gioco dei confronti e delle associazioni. L'esperienza del proprio io è esprimibile solo attraverso le similitudini²⁸.

Ruth Klüger non è certamente orientata, come Elias Canetti, a portare in salvo la propria origine nel lavoro di rievocazione storica. In un certo senso anzi il ricordo, sacro in Canetti, è per lei solo il pretesto per la riflessione. Ma neppure si trova in *vivere ancora* la spietata disamina delle proprie azioni di Albert Drach, l'autobiografia come tribunale accusatorio dell'io. L'autobiografia di Ruth Klüger non si illude di poter rimarginare le ferite della storia. Essa tuttavia reclama il diritto alla memoria come integrazione del passato nel presente²⁹.

I modelli autobiografici che ho brevemente considerato non potrebbero essere più diversi. La loro diversità tipologica e stilistica indica che non esiste un solo modo di rispondere alla cesura storica rappresentata dalla *Shoah*. Esiste, tuttavia, il nostro dovere di prestare ascolto alla sua multiforme memoria, evitando di trasformarci negli indifferenti e passivi interlocutori sognati a Auschwitz da Primo Levi.

²⁸ Cfr. tra le tante considerazioni che esplicitano questa posizione: «La riflessione sulle condizioni umane è mai qualcosa di diverso dal risalire da ciò che si conosce a ciò che si può riconoscere, che si può riconoscere come affine? Senza paragoni non si arriva da nessuna parte» (*Vivere ancora*, op. cit., p. 110). «Ist denn das Nachdenken über menschliche Zustände jemals etwas anderes als ein Ableiten von dem, was man kennt, zu dem, was man erkennen, als verwandt erkennen kann. Ohne Vergleiche kommt man nicht aus» (*Weiter leben*, op. cit., p. 106).

²⁹ «[...] la vita non è altro che il tempo trascorso, la sola cosa che abbiamo: e me la sottraggono, se mettono in questione il diritto alla memoria» (*Vivere ancora*, op. cit., p. 69). «Das Leben ist doch nur die verbrachte Zeit, das einzige, was wir haben, das machen sie mir streitig, wenn sie mir das Recht des Erinnerns in Frage stellen». (*Weiter leben*, op. cit., p. 73).

Giuseppe Bevilacqua
(Firenze)

Quasi una fantasia
*La «Conversazione nella montagna» di Paul Celan**

Nella fase di preparazione di questo incontro diedi al mio programmato intervento un titolo provvisorio e generico: «Profilo critico di Paul Celan». Dire in mezz'ora chi fu e che cosa fu l'opera di un autore tanto complesso è impresa palesemente difficile. Paradossalmente lo è soprattutto quando allo studio dell'autore in predicato ci si è dedicati a lungo e a fondo; perché, in questo caso, il materiale informativo disponibile e le suggestioni e convinzioni critiche si affollano alla mente in modo tale da rendere alquanto impegnativa la selezione in vista di una breve sintesi.

In questa incertezza mi trovavo ancora pochi giorni or sono, quando ho ricevuto il programma a stampa del Convegno e subito il titolo «Sprach-Wunder. L'Austria, la sua letteratura e il miracolo, il contributo ebraico alla letteratura austriaca» mi ha suggerito un tema specifico che spero possa ben inquadrarsi nell'intento degli organizzatori. Non darò quindi lettura di un saggio critico. Tenterò invece, insieme con voi, un'eventuale e sintetica lettura di un testo celaniano non tra i più noti e citati in Italia, ma che per l'appunto innesta il problema del linguaggio poetico sul problema dell'ebraismo. Si tratta del solo testo narrativo di Celan che fino ad ora ci sia noto.

Intanto ricorderò che la lingua d'uso di Celan era il tedesco corrente ma piuttosto colto della borghesia ebraica nella remota Czernowitz, oggi appartenente all'Ucraina, capitale di quell'estrema provincia absburgica – almeno fino al 1919 – che si chiama Bucovina. Era un luogo in cui s'intrecciavano molte altre lingue: il rumeno, anzitutto, dato che la regione dopo la prima guerra mondiale era stata assegnata alla Romania e Celan

* Testo ampliato dell'intervento registrato il 21 maggio 2002.

l'ebbe come prima lingua nel liceo; l'ucraino parlato da una consistente minoranza rutena; infine lo jiddisch degli strati ebraici più bassi: la madre di Celan lo considerava parlata volgare, disdicevole, ma infine il poeta vi si accostò e lo amò, per una vicenda esattamente uguale a quella occorsa a Franz Kafka, ossia per la mediazione del teatro ebraico popolare. Di esso Celan conobbe un'attrice, con cui ebbe anche una relazione durata alcuni anni. Andrebbe poi anche ricordato che il padre di Paul, fervente sionista, costrinse il fanciullo a frequentare una scuola elementare ortodossa in cui si apprendeva l'ebraico. E infine: durante un anno di studio, il 1938-39, presso l'École de Médecine di Tours, Celan perfezionò il francese già studiato a scuola, mentre, dopo la liberazione, studente di Lettere a Czernowitz nell'anno accademico 1944-45 studiò il russo (la Bucovina era stata annessa all'URSS) e l'inglese.

Tutto questo per dire che la lingua in senso strumentale si offrì a Celan su un ventaglio estremamente ricco e variegato. Celan fu senz'altro un poliglotta. E lo dimostra, tra l'altro, la sua variegatissima opera di traduttore. Perciò occorre chiedersi per quale ragione la lingua da lui usata nella sua opera poetica fu sempre rigorosamente il tedesco (tranne una ristretta sortita nel rumeno, dovuta a circostanze esteriori), e un tedesco purissimo, quando invece ci si sarebbe potuti attendere non poche contaminazioni, o riflessi più o meno patenti, a livello fraseologico o sintattico o magari anche lessicale. La prima ragione che viene a mente è la cultura letteraria che è stata di Celan: radicata nei grandi autori tedeschi, specie i romantici e i neo-romantici; per cui il registro del suo stile è rimasto elettissimo, anche nella corrispondenza privata, senza cadute nel comune parlato, nel banale, nel direttamente comico, anche lì dove si registrano momenti scherzosi ovvero – nell'opera tarda – squarci di grottesco e violenze espressionistiche. Poi converrà non sottovalutare il rapporto strettissimo e in seguito il ricordo struggente della madre amatissima, la quale con Paul non parlò mai altra lingua; sicché, per intima associazione, il tedesco fu per lui *Muttersprache* nel senso più pregnante e concreto. Ma, infine, ancora più determinante mi sembra una terza ragione. E questa ha a che fare con l'impegno testimoniale che fu severo in Celan: l'impegno a non eludere la tematizzazione tragica imposta dal tempo storico da lui vissuto. È stato spesso rilevato come la fedeltà al tedesco sia stata mantenuta da Celan *non ostante* esso fosse anche la lingua dei boia, di coloro che deportarono lontano e massacrarono i suoi genitori, e parenti, e amici. Credo che occorra fare il ragionamento inverso. Affrontare quel nodo cruciale, beninteso innanzitutto ad una valenza sovrapersonale, epocale e addirittura teodiale, ma ser-

vendosi di una lingua altra sarebbe stato un *escamotage*. Il compito, forse, sarebbe stato più “facile”; se è immaginabile, in questo caso, una facilità. Ma la lingua diversa avrebbe impedito di stare del tutto a ridosso del tema; e poteva divenire un’eludente barriera, o un’oggettivazione troppo straniente. Mentre la massima approssimazione poteva essere raggiunta proprio restando linguisticamente all’interno dell’infernale sistema totalitario che aveva prodotto quegli esiti mostruosi, non paragonabili. È da qui che si può iniziare la lettura del nostro testo.

* * *

Come è arcinoto – e su questo grave fatto non mancarono discorsi divulgativi e superficiali – il trauma degli orrori riassunti nella sintetica cifra di Auschwitz pose allora la tremenda questione se l’esercizio della poesia fosse conciliabile con l’indicibilità di quanto era accaduto. Brecht scriveva: «Quali tempi sono questi, quando / discorrere d’alberi è quasi un delitto, / perché su troppo stragi comporta silenzio». Questa domanda angosciata, come ci si può attendere da un filosofo, da Adorno riceveva, quanto meno in un primo tempo, una risposta in termini assoluti: la discrepanza è ineliminabile e insuperabile. E a margine vorrei suggerire che la drasticità della sentenza fosse dovuta anche al fatto che quando Adorno diceva “poesia” aveva in mente anzitutto poesia in lingua tedesca, la lingua dei boia.

Si era nel 1951. Negli anni a seguire, specie a partire dalla metà del decennio, Paul Celan riprendeva questo tema di fondo, ma ora avendo ben presente l’aporia in esso contenuta. Era ormai lontano dalle formulazioni patetiche della *Todesfuge* del 1944, suggestive ma ora riconosciute inadeguate. L’aporia s’impondeva come un problema che addirittura andava oltre la causa storica da cui era sorta, per diventare in assoluto problema della possibile, o impossibile, congruenza tra la parola e la cosa, tra il linguaggio e la realtà. In questo modo la problematica connessa con una precisa esperienza raggiungeva e veniva a coincidere con quella già sorta internamente alla poetica della modernità; ma non rientrava in essa per dissolversi. È quanto dimenticano coloro, e sono molti, che vorrebbero restringere la poesia di Celan entro una “koine” modernistica post-mallarmiana. L’afasia progressiva che incombe su Celan ha quell’inconfondibile carattere di veemente drammaticità che affonda la sua radice nell’occasione storica; e la distingue nettamente. Del resto i due livelli s’intrecciano nella riflessione dello stesso Adorno.

* * *

Estate 1959. Dopo aver dato alle stampe, in marzo, la raccolta *Sprachgitter*, su cui dovrò ritornare, Celan si dedica alla traduzione della *Jeune Parque*, tra mille patemi e difficoltà, dovuti soprattutto allo scrupolo con cui ha deciso di uniformarsi all'originale indulgendo alle assonanza e conservando la rima. (In rapporto a questa traduzione scrive: «Der deutsche und der französische Reim das ist zweierlei ...»). In giugno si concede, con moglie e bimbo, una vacanza al mare, a Monterosso nelle Cinque Terre. Poi, il mese seguente si trasferisce in Engadina, prendendo alloggio nella pensione Chasté di Sils-Baselgia. Il 6 luglio scrive ad un amico di volervi restare alcune settimane. Pare sia stato Peter Szondi ad avvertirlo che verso la fine del mese a Sils-Maria avrebbe potuto incontrare Adorno e a predisporre l'incontro. Ma il 23 Celan ritorna a Parigi. Probabilmente non sapremo mai se intendesse evitare Adorno oppure se la partenza sia stata determinata solo da ragioni esteriori, e magari presa con rincrescimento. Non risulta che in quello scorcio di luglio, nella Parigi affocata di cui si lamenta, Celan avesse degli impegni. Dobbiamo comunque supporre che egli fosse notevolmente interessato a parlare con il filosofo dell'arte moderna considerata nella sua radicale problematicità; e questo nel luogo sacro alla memoria di Nietzsche. Chissà, forse in quella attesa l'idea del breve, immaginoso racconto – «quasi una fantasia» lo si potrebbe chiamare, con Beethoven – si era già abbozzata nella mente di Celan, ed egli non voleva metterla a confronto con la realtà fisica della persona e delle circostanze. Fatto si è che lo scrive non molti giorni dopo il ritorno, probabilmente di getto, a giudicare dalla sua compatta e stringente coerenza.

Le quattro serratissime pagine testimoniano di un dialogante processo immaginativo che si conclude, per il narratore, con l'incontrare il sé, la propria vera natura e la propria missione. Lo dice espressamente nel discorso *Der Meridian*, tenuto per il conferimento dell'ambito Premio Büchner, nell'ottobre del 1960:

Signore e Signori, alcuni anni or sono io scrissi una piccola quartina – eccola:

«Voci dal sentiero delle ortiche: / *Vieni a noi camminando sulle mani.* /
Chi con la lampada è solo, / non ha che la mano, per leggervi».

E un anno fa, ricordando un incontro mancato in Engadina, misi sulla carta un piccolo racconto, dove facevo andare un uomo attraverso i monti «come Lenz». In un caso come nell'altro avevo dedotto la mia sorte da un «20 gennaio», dal mio «20 gennaio».

E io ... ho incontrato me stesso.

La quartina sta all'inizio del poemetto *Stimmen* (Voci), con cui si apre il volume *Sprachgitter*. Le voci che invitano ad avvicinarsi camminando sulle mani, ossia avendo il cielo per abisso come dice altrove, sono – così mi pare di poter interpretare – quelle che si sentono «se accosta per acqua la conchiglia dei morti», come si legge nella strofa successiva. Quanto al 20 gennaio, questa è la data fatidica in cui Georg Büchner, nella stupenda prosa narrativa intitolata *Lenz*, fa vagare attraverso i monti l'omonimo infelice scrittore dello *Sturm und Drang* quando ormai il suo tragico destino è segnato. Ma il riferimento al testo di Büchner serve a Celan per dirci che anch'egli ha avuto il suo 20 gennaio. La data fatidica è dunque bifronte. Ma quale sarà allora il 20 gennaio che il poeta dice essere la data da cui si sente fatalmente condizionato? Abbiamo finora un unico riferimento pensabile: ed è una sinistra allusione a quel 20 gennaio del 1942 in cui a Berlino fu decisa la cosiddetta soluzione finale. Proseguendo su questa linea interpretativa si giunge alla conclusione che, nel prestare ascolto a quelle “voci” che lo chiamano a sé e nel riconoscere in una data tragicamente significativa il segno di una propria fatalità, il poeta ha trovato se stesso. Ciò avviene in dichiarata connessione con il “piccolo racconto”, vale a dire nell'ambito di un dialettico confronto con chi ha posto il problema se l'esercizio della poesia non sia una barbarie, ossia un'attività impraticabile. Vediamo se una verifica puntuale sul testo può confermare questa lettura.

Leggiamo il bellissimo attacco:

Una sera che il sole, e non soltanto lui, era tramontato, si mise in cammino, uscì dalla sua casupola e si mise in cammino l'ebreo, l'ebreo e figlio di un ebreo, e con lui camminava il suo nome, l'impronunciabile e venne, venne zoccolando, facendosi sentire, venne col suo bastone, venne camminando sulla pietra, mi senti? tu mi senti, sono io, io, io e quello che tu senti, che credi sentire, io e quell'altro, – egli dunque camminava, lo si poteva sentire, camminava una sera che più d'una cosa era tramontata, camminava sotto la nuvolaglia, camminava nell'ombra, la propria e quella di quell'altro – perché l'ebreo, tu lo sai, che cos'ha che gli appartenga veramente, che non sia preso a prestito e non più restituito –, egli dunque camminava e venne, se ne venne sulla strada, quella bella, incomparabile, camminava come Lenz, attraverso la montagna, lui che avevano costretto a camminare di sotto, dove è il suo posto, nelle bassure, lui, l'ebreo, se ne venne, venne.

L'*incipit* è il più comune che si possa immaginare: «Una sera ...». Ma, subito dopo, si accampa uno strano inciso. In realtà l'impianto narrativo, e

più avanti conversativo, è del tutto convenzionale, ma esso viene passato attraverso una frantumazione – riscontrabile anche nell’esorbitante virgolettatura – che infiltra e connota la sintassi di fondo con una specie di controdiscorso. «Il sole, e non soltanto lui, era tramontato ...». Cos’altro era tramontato? Non è detto; e poco più esplicita è la ripresa qualche riga oltre: «... Una sera che più d’una cosa era tramontata ...». Nella sua genericità la frase sembra alludere alla perdita di tutto ciò di cui, come si vedrà subito, sono deprivati i due interlocutori, perfino l’ombra, perfino il diritto di portare il proprio nome. Forse si allude iperbolicamente alla nudità dell’ebreo nella diaspora, l’ebreo relegato «nelle bassure». La perdita del nome è un ben noto fatto storico collettivo: l’abolizione dell’onomastica ebraica. Ma voglio qui ricordare due circostanze più specifiche. L’adozione dell’anagramma *Celan* fu adottata, su suggerimento di un’amica bucarestina, perché nel periodo trascorso nella capitale rumena (1945-1947) il poeta aveva bisogno di lavorare e anche voleva pubblicare, il che – tenuto conto del piuttosto diffuso anti-semitismo dei rumeni – gli sarebbe stato più difficile se avesse mantenuto il suo tipico cognome ebraico *Antschel*. Quanto ad Adorno, risulta che una volta Celan gli abbia rinfacciato di aver voluto occultare in una sigla il cognome ebraico paterno: Wiesengrund.

Già da questo primo brano si deduce che la “conversazione” di fatto non ha, come può sembrare, due interlocutori, bensì tre. Il terzo, che per certi aspetti potremmo considerare il più importante, è ... la pietra. È alla pietra che, zoccolando e battendo il bastone, l’ebreo si rivolge quando chiede, e poi afferma, e poi dubita: «... mi senti? tu mi senti, sono io, io, io e quello che tu senti, che credi di sentire ...». Tutto il racconto è intessuto di questo conato d’intrecciare un discorso con la pietra, la quale sente e non sente, parla e non parla; in una assoluta ambiguità. Per cercar di chiarire questo punto è necessario trasferirsi su un piano intertestuale.

Un anno prima della nostra “conversazione” Celan aveva scritto il poemetto *Engführung* (Stretta), posto poi a suggello della raccolta *Sprachgitter*. Protagonista di questi versi è il medesimo che poi ritroveremo nella “conversazione”. È un io che si trascina su una landa petrosa cercando di captare dalla pietra un messaggio, una voce, direi proprio la «voce di Giacobbe» già evocata in *Stimmen*: «... Sono io, io, / io giacqui frammezzo a voi, io ero / aperto, ero udibile, / vi mandavo un ticchettio ... ». La pietra di *Engführung* è quello che poi sarà il terzo interlocutore della “conversazione”, che tace ma di un tacere che «non è vero tacere». Questa pietra, come animata da una presenza trascendentale, percepibile al di là del silenzio ma inafferrabile, è la cifra in cui Celan ha racchiuso la muta eco di quel

mondo dei sommersi cui vorrebbe ridare voce. Anche di altro, ma soprattutto di questo si tratta nella “conversazione” con il maggiore ebreo – lo incontreremo subito –: il filosofo che ha sollevato la questione pregiudiziale della stessa possibilità di dare ancora voce alla lingua che pretende universalità e coincidenza con il tutto della Natura: insomma la poesia. Riprendiamo la lettura là dove l’abbiamo lasciata:

Se ne venne, sì, sulla strada, la strada bella.

E chi mai, pensi tu, che gli venisse incontro? Incontro gli venne suo cugino, il suo cugino e figlio di fratelli, più vecchio di lui di un quarto di vita d’ebreo, se ne venne grande, venne, anche lui, nell’ombra, presa a prestito – perché, così io domando e domando, quale ebreo, dato che Dio l’ha fatto tale, può venirsene con un’ombra tutta sua? – venne grande, venne incontro all’altro, Grande venne verso Piccolo, e Piccolo, l’ebreo, ordinò al suo bastone di tacere davanti al bastone dell’Ebreo Grande.

Così tacque anche la pietra, era silenzio nella montagna, dove essi andavano, l’uno e l’altro.

Certo Celan, in questo testo fantasmante, non voleva e non poteva nominare esplicitamente l’illustre personaggio del suo mancato incontro in Engadina; ma neppure rinuncia a segnalarlo indirettamente. Adorno, nato nel 1903, era di 17 anni più anziano di lui, ossia d’un terzo di una vita d’ebreo. Ed è un “grande”, ma pur sempre anche un ebreo e quindi anche lui senz’ombra. Andrà ricordato che nella memoria letteraria di un autore di lingua tedesca agisce un quasi inevitabile riferimento al personaggio di Chamisso, quel Peter Schlemil per il quale la perdita della propria ombra è allegoria della perdita d’identità. In presenza dell’Ebreo Grande il bastone con cui l’Ebreo Piccolo scandagliava la pietra si arresta: atto di rispetto, almeno provvisorio, verso l’autorevole interdizione adorniana? Nella montagna cade il silenzio e subito se ne precisa la ragione, ossia il fatto di non essere in contatto intimo con la Natura a causa di un velo che vi si frappone:

Perché l’ebreo e la Natura, queste sono due cose diverse, ancor sempre, anche oggi, anche qui. Ed eccoli dunque, i figli di fratelli, a sinistra fiorisce il giglio selvatico, fiorisce incolto, fiorisce come in nessun altro luogo, e a destra, lì sta la lattughella, mentre il garofano pennacchio, il *Dianthus superbus*, è poco lontano. Ma loro, i figli di fratelli, loro – e grida vendetta – loro non hanno occhi. Più esattamente: hanno, anch’essi, occhi; ma gli pende un velo davanti, non davanti, no, dietro, un velo mobile; come un’immagine vi entra, su-

bito resta presa nella tela, e già è pronto un filo che vi si attorce, si attorce attorno all'immagine, un filo che vela; si attorce intorno all'immagine e genera con lei un figlio, per metà immagine e per metà velo. Povero giglio selvatico, povera lattughella! Eccoli lì, i figli di fratelli, su una strada, se ne stanno, nella montagna; tace il bastone, tace la pietra, e il tacere non è vero tacere ...

Di nuovo è opportuno ricorrere a un testo che consente un certo parallelismo, tanto più legittimo in quanto si ricava da una poesia che rientra, come *Engführung*, nella raccolta pubblicata solo un anno prima della "conversazione". Si tratta di *Schliere* (Macula). Qui Celan già aveva immaginato un diaframma che, dentro l'occhio, impedisce una chiara visione. Non un velo, in questo caso, ma appunto una *Schliere*, cioè, alla lettera, una imperfezione, un'opacità che in una massa di vetro compromette la trasparenza e offusca l'immagine che viene dall'esterno. «Macula, nell'occhio: / a mezza via gli sguardi / discernono ciò ch'è perduto. / [...] Macula nell'occhio: / affinché sia salvo / un segno recato attraverso il buio, / dalla sabbia (o ghiaccio?) di un'era estranea / animato per un più estraneo / Eterno, e come afona consonante / vibrato.» Quella fatale opacità nello sguardo impedisce di vedere distintamente, ma nello stesso tempo essa va conservata perché è il segno tangibile che ci rammenta l'era estranea caratterizzata da sabbia o ghiaccio: che in Celan sono paesaggistica metonimia della terra desolata ove sono le vittime senza nome e senza sepoltura. Va conservato, quel segno recato attraverso il buio, in funzione di un Sempre, di un parola eternizzante, che sarebbe, o dovrebbe essere quella della poesia, se non fosse che qui riemerge l'aporia di fondo: per cui quel segno, quel ricordo, va serbato ma è indicibile, è insomma una consonante afona, come Celan da ultimo dice con un marcato ossimoro; e in una precedente stesura aveva scritto: una *stumme Harpbe*, un'arpa muta.

È questo un aspetto, capitale ma non unico, della *Besetzbarkeit des Gedichts*, della "occupabilità della poesia", l'ambiguo neologismo in cui Celan riassumeva il problema dei contenuti, ossia, più concretamente, il dilemma di chi rifiuta come escapistico l'alibi del puro formalismo o dello sperimentalismo linguistico fine a se stesso, ma allo stesso tempo vive drammaticamente la quasi insuperabile incongruenza tra l'inafferrabilità di un mondo per diverse ragioni straniato e la pretesa assolutizzante della poesia. Adorno aveva trovato i segni di questa condizione, oltre che nei grandi protagonisti dell'avanguardia storica, già anche nei romantici. Persino, per qualche aspetto, in Mörike; o in Eichendorff: «Eichendorff è già un *bateau ivre*, ma ancora sul fiume tra verdi sponde e con bandierine multicolori»

(*Noten zur Literatur*, Frankfurt 1958, p. 120). Come ho accennato in precedenza, in questa “conversazione” con il fantasma del pensatore che già aveva largamente speculato su quella condizione e quel dilemma, Celan innesta l’esperienza di una nuova generazione cresciuta anch’essa nella crisi, ma ora in una crisi enormemente più profonda e lacerante a causa dei traumi storici da cui è stata investita nei momenti essenziali della sua formazione.

Per il poeta, che deve far emergere l’universale dal particolare, il referente immediato è la realtà circostante, il mondo fisico, la particolare “natura” da cui attingere visibili e viventi immagini: Celan l’esemplifica stupendamente con il giglio selvatico, la lattughella, il *Diantus superbus*. Se la loro percezione è offuscata, è lì il dramma del poeta. Ma la conversazione si svolge tra un poeta e un filosofo: e per quest’ultimo, che punta direttamente all’universale, l’ostruzione – se interviene – investe il cosmo nella sua totalità, la natura come tutto, incluso l’uomo quale soggetto collettivo. È così che si spiega la battuta che tra poco leggeremo; che è dell’Ebreo Grande. Ne sono certo per il suo contenuto, ma anche per un calcolo molto semplice. Nel nostro testo la distribuzione delle battute, ad una prima lettura non risulta in modo evidente. Non è subito chiaro chi dei due inizi la conversazione dicendo: «Sei venuto da lontano, sei venuto fin qui ...». Senonché Celan ha debitamente segnato con virgolette le undici battute del testo; e non abbiamo motivo alcuno per ritenere che esse non siano regolarmente alternanti. Ora, l’ultima, la più lunga, è sicuramente dell’Ebreo Piccolo, che è poi anche il soggetto della parte narrativa. Così, conteggiando a ritroso, si può attribuire le varie battute a chi di dovere. Questa elementare procedura non è stata seguita da tutti gli interpreti del *Gespräch*, i quali in certi casi, ad esempio nel caso di O. Pöggeler, hanno finito con l’attribuire qualche battuta all’interlocutore sbagliato, con inevitabili distorsioni nel lavoro d’interpretazione. Ma leggiamo dunque questa significativa battuta dell’Ebreo Grande:

Lo sai. Lo sai e vedi. Quassù la terra si è piegata, si è inarcata una volta e due e tre, e s’è aperta nel mezzo, e nel mezzo c’è un’acqua, e l’acqua è verde, e il Verde è bianco, e il Bianco viene da ancora più su, viene dai ghiacciai, si potrebbe, ma non è permesso, dire che questa è la lingua valida qui, il Verde con dentro il Bianco, una lingua non per te e non per me – perché, domando io, per chi è dunque pensata, la terra, non per te, dico, è pensata, e non per me –, una lingua, insomma, senza Io e senza Tu, solo Egli, solo Esso, capisci? solo Essa, e nient’altro che questo.

Qui parla congiuntamente il filosofo della dialettica negativa e l'ebreo, per il quale vale quanto il narratore ha già affermato: «Perché l'ebreo e la natura, queste sono due cose diverse, ancor sempre, ancor oggi, ancor qui ...»; ma, nel dire del filosofo, la natura, non del particolare nella sua umile/sublime manifestazione floreale che seduce la fantasia del poeta, bensì come quel tutto che è l'obiettivo del metafisico. È opportuno rileggere, ma ora nell'originale, la conclusione cui giunge l'Ebreo Grande: «... eine Sprache, je nun, ohne Ich und ohne Du, lauter Er, lauter Es, verstehst du, lauter Sie, und nichts als das. » Sembra, qui, di trovarsi di fronte a una sorta di sintesi spinozistica, se questo Er maiuscolo è *Deus*, l'Es è la *Natura* come (*sive*) equivalente cosmico indifferenziato del divino, il Sie è la *Terra* come la parte di natura che ci appartiene. Da notare che all'inizio della battuta la cosmogonia è autonoma: la terra si è piegata da sé. Ma da ultimo s'insinua un'istanza che possiamo dire religiosa, benché in un senso non trascendente.

Nelle battute che seguono l'Ebreo Piccolo chiede all'Ebreo Grande perché sia venuto a lui; e questi risponde con una metafora che si può intendere nel senso che sentiva il bisogno di chiarire le proprie idee a se stesso e al suo interlocutore usando, lui, il filosofo, non solo il “bastone”, da intendere qui come il discorso della poesia rivolto direttamente alla “pietra”, ma anche “con la bocca e la lingua”, ossia con il discorso logico. Poi l'ebreo Grande pone a sua volta una domanda:

Perché e a che scopo ... Forse perché dovevo parlare a me ovvero a te, dovevo parlare con la bocca e con la lingua e non solamente con il bastone. Infatti a chi parla, il bastone? Parla alla pietra e la pietra — a chi parla, essa?

L'Ebreo Piccolo, che pure ha tanto battuto con il suo bastone la pietra, ora deve ammettere che essa non parla, per cui non rimarrebbe che cercar di parlare con quell'*Er* che è tutt'uno con il Tutto e qui viene apostrofato con una singolare formula che ricorda gli indiretti appellativi con i quali l'ortodossia ebraica tenta di circuire l'essenza di Dio senza nominarlo. In questo caso è la domanda all'inizio rivolta alla pietra, *senti tu?*, che viene sostantivata, diventa un *Senti-tu*, appellativo di un essere supremo. Senonché, come l'Ebreo Piccolo afferma nell'ultima lunga battuta, neppure da lì giunge una risposta:

E Senti-tu, certo, Senti-tu, lui non dice niente, lui non risponde, poiché Senti-tu, lui è quello con i ghiacciai, quello che si è piegato, tre volte, e non per gli uomini ... Quel Verde-e-Bianco lì, quello con il

giglio selvatico, quello con la lattughella ... Ma io, cugino, io sono qui, su questa strada che non è la mia, oggi, ora, che esso è tramontato, esso e la sua luce, io qui con l'ombra, la mia propria e quella estranea io-io, che sono il grado di dirti: ...

Quanto l'Ebreo Piccolo è – come qui annuncia – in grado di dire all'Ebreo Grande è un ennesimo rovesciamento di posizione, stavolta in un'utopica prospettiva positiva, al di là di tutte le negazioni di cui è pervasa la “conversazione”. In sostanza, come par di capire, in quest'ultima pagina il poeta sembra voler ribadire il suo impegno, oltre tutte le possibili aporie, al ritrovamento e alla realizzazione di sé, il che s'identifica con l'attesa di poter dar voce alla pietra non ostante il suo mutismo e non ostante il diniego opposto da Senti-tu ad una mediazione tra il poeta e la pietra. Tutto ciò si rende pensabile perché l'Ebreo Piccolo ritorna con la memoria e con il proposito al suo combattuto legame con il popolo dei sommersi. Nelle righe che ora leggeremo emerge chiaramente la figura dell'autore.

Celan, durante la sua fuga da Bucarest in direzione di Vienna, nel dicembre del 1947, giunto alla frontiera ungherese, aveva dovuto trascorrere una notte all'addiaccio, assieme a un gruppo di altri ebrei avventurosamente diretti all'Ovest. Celan s'era tenuto in disparte:

Sulla pietra stetti disteso, quella volta, tu lo sai, sulle lastre di pietra; e accanto a me stavano distesi gli altri, che erano come me, che erano diversi da me e uguali perfettamente, i figli di fratelli; ed essi giacevano lì e dormivano, dormivano e non dormivano, ed essi sognavano e non sognavano, ed essi non mi amavano e io non li amavo, poiché io ero uno, e chi mai ama uno solo, ed essi erano molti, ancora più di quelli che giacevano lì attorno a me, e chi mai può amare tutti, e, non te lo nascondo, io non li amavo, loro, che non mi potevano amare, io amavo la candela che bruciava lì, nell'angolo a sinistra, l'amavo perché essa bruciando si struggeva, non perché *essa* si struggeva bruciando, poiché *essa*, essa era in fondo la *sua* candela, la candela che lui, il padre delle nostre madri, aveva acceso, perché quella sera cominciava un giorno, un giorno che era il settimo, cui sarebbe seguito il primo, il settimo e non l'ultimo, io amavo, cugino, non la candela, io amavo il suo struggersi, e, sai, dopo di allora non ho più amato nulla; nulla, no; o semmai ciò che bruciò struggendosi come quella candela ...

Dunque l'iniziale estraneità – così possiamo tentar di capire – nasceva dal fatto che quegli ebrei in fuga erano tutti volti al futuro, con il miraggio

di una nuova vita, mentre l'Ebreo Piccolo è mosso dall'esclusivo amore verso lo *struggersi* della candela di Giacobbe, ossia verso la tragedia ancora non colta dalla voce della pietra, dalla voce dei sommersi. Fuori di metafora, Celan deve elaborare l'immane lutto, ancora non può volgersi al futuro e al positivo. E sarà questa più tardi la ragione del fallimento del suo viaggio in Israele, ossia del tentativo di trovare un rapporto con l'ebraismo in rinata ascesa, proiettato oltre il disastro. Ma intanto, quando dieci anni prima scrive la "conversazione", Celan vuole *in extremis* affermare una speranza, vuol credere che a quell'incontro notturno possa seguire un giorno non ultimo, durante il quale la stella (di Davide) sarebbe scesa a fondersi con il velo del lutto, sicché la pietra avrebbe trovato la parola che il poeta sollecita con il bastone della sua poesia, e la scommessa imposta dal detto dell'Ebreo Grande sarebbe stata vinta:

... Quel giorno, che era settimo e non ultimo; non ultimo, no, dal momento che io ci sono, qui, su questa strada, di cui essi dicono che è bella, ci sono veramente, qui, vicino al giglio selvatico e alla lattughella, e cento passi più in là, laggiù, dove nulla m'impedisce d'arrivare, lì si protende alto il larice verso il pino cembro, io lo vedo, lo vedo e non lo vedo, e il mio bastone, lui ha parlato, ha parlato alla pietra, e il mio bastone, ora, se ne sta in silenzio, e la pietra, tu dici, lei può parlare, e dentro il mio occhio, lì ci sta il velo, il mobile velo, ci stanno i veli, mobili, ecco che tu uno l'hai sollevato e vi è già il secondo, e la stella – poiché, sì, essa ora sta sopra la montagna – se vuole entrare dovrà andare a nozze e presto non sarà più lei, bensì mezza stella e mezza velo, e io so, so, cugino, io ti ho incontrato, qui, e abbiamo parlato, molto, e le clinali laggiù, tu lo sai, non per gli uomini sono lì, e non per noi, che venimmo e c'incontrammo, noi qui sotto la stella, noi, gli ebrei, venuti, come Lenz, attraverso la montagna, tu Grande e io Piccolo, tu, il chiaccherone, e io, il chiaccherone, noi, con i bastoni, noi coi nostri nomi, impronunciabili, noi con le nostre ombre, la propria e l'estranea, tu qui e qui io –
– io qui, io; io che tutto questo posso dirti, avrei potuto dirti; che non te lo dico e non te l'ho detto; io con il giglio selvatico alla mia sinistra, io con la lattughella, io con la candela, bruciata fino in fondo, io con il giorno, io con i giorni, io qui e io lì, munito forse – adesso! – dell'amore dei non-amati, io in cammino verso di me, in alto.

Quale senso, in conclusione, possiamo dare a questo testo ellittico in sommo grado, alle singolari metafore che emergono da una selva di epa-nalessi denotanti la problematicità dell'assunto? Nei quattro o cinque anni

che seguono Celan tenterà di realizzare l'utopica speranza che affiora, tra mille dubbi, nell'ultima battuta; con quali modalità e risultati è questione così complessa che qui non può certo essere affrontata. Del resto ne ho trattato altrove. Piuttosto si potrà dire qualcosa su un altro significato della "conversazione", neppure tanto secondario. Questa nasce da un incontro (forse volontariamente) mancato; ma vi fa riscontro un altro mancato incontro, non nella realtà, questo, bensì nella pagina. Adorno, che durante gli anni sessanta esprimerà più volte il suo estremo interesse per l'opera di Celan, si era proposto di dedicarvi un ampio saggio. Non lo fece. Cosa di cui il poeta ebbe a rammaricarsi. Ma la sua *Ästhetische Theorie*, apparsa postuma e incompleta nel 1970, riassume in mezza pagina quella che verosimilmente sarebbe stata l'idea di fondo:

Codesta lirica è compenetrata dal senso di vergogna dell'arte a fronte di un dolore che si sottrae tanto all'esperienza quanto alla sublimazione. Le poesie di Celan vogliono esprimere con l'ammutilamento il massimo dell'orrore. Il loro stesso contenuto di verità diviene qualcosa di negativo. Esse mimano un linguaggio che sta al di sotto dell'inerte umanità, anzi di tutto quanto è organico, il linguaggio della morta pietra e stella. (GS, vol. 7°, pag. 477).

Pietra e stella: due parole che ricorrono nella "conversazione", nel significato allusivo che abbiamo visto e che qui Adorno sembra voler riprendere. La "conversazione" già nel 1960 era stata pubblicata nella «Neue Rundschau» e poi altre due volte nel corso del decennio: in un'antologia curata da Klaus Wagenbach, nel 1962, e nella «Jüdische Illustrierte», nel 1964. Adorno dunque doveva conoscerla. Nella mezza pagina della sua *Ästhetische Theorie* mi sembra si concretizzi quello che ho già succintamente indicato: ossia l'istituzione di un rapporto di continuità fra la tradizione dell'arte moderna quale era da lungo tempo oggetto della accanita speculazione del filosofo, e la poesia del poeta di Czernowitz. Infatti Adorno da un lato riconosce la specificità dell'opera di Celan legata all'incommensurabile *Leid* che trascende ogni altra esperienza consimile e si sottrae ad ogni possibile sublimazione, per l'incomparabilità di quanto sussume la cifra di Auschwitz; dall'altro lato Adorno riporta l'opera di Celan nel grande alveo dell'arte moderna, in quanto vi trova una ulteriore conferma alla sua idea secondo cui quest'ultima può raggiungere un alto grado di verità solo attraverso un calco negativo della realtà. Non per nulla Adorno in più occasioni ha associato il nome di Celan a quello di Beckett. Di non molto più anziano, ma di una formazione di fatto anteriore oltreché diversa,

Beckett rimane assimilabile a Celan per lo spirito tragico con cui anch'egli ha vissuto e anche impersonato la fatalità nichilistica dell'arte moderna. («Alla fine della mia opera non c'è null'altro che polvere»). In anni recenti l'accostamento sostenuto da Adorno si è come materializzato. L'École Normale Supérieure, che li ebbe entrambi collaboratori subalterni, ha intitolato due aule della sua sede storica di Rue d'Ulm a Samuel Beckett e a Paul Celan. E sono l'una accanto all'altra.

Jürgen Doll
(Poitiers)

„Ein Jude an die Zionisten“. Zu Erich Frieds Gedichtband
«Höre, Israel!»

Viele Zeilen
sind ohne Freude geschrieben
und was ich sage in ihnen
das sage ich ungerne¹

1.

Im Oktober 1967 hatte Erich Fried an Ernst Fischer einen Israel-Zyklus mit dem Titel «Das Bittere»² gesandt und ihn gebeten, diesen in *Weg und Ziel* oder *Das Tagebuch* abzdrukken, die damals beide von Franz Marek, Fischers reformkommunistischem Kampfgenossen, redigiert wurden. «Das Bittere» ist die erste Fassung des Zyklus «Höre, Israel», einer Anklage der israelischen Politik, die das Kernstück des gleichnamigen, 1974 erschienenen Gedichtbandes bildet³. Seit Anfang der sechziger Jahre hat Fried mit den Wiener Reformkommunisten engstens zusammengearbeitet und ihre Thesen in seinen BBC-Sendungen verbreitet⁴. Gedichte von ihm

¹ E. Fried, «Trockene Gedichte». In: Erich Fried, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Volker Kaukoreit und Klaus Wagenbach, 4 Bde., Berlin 1993, Bd. 2, S. 142. Wenn nicht anders vermerkt, beziehen sich alle folgenden im Text angeführten Seitenzahlen auf Band 2 dieser Ausgabe.

² Anlage zum Brief von Erich Fried an E. Fischer vom 8. November 1967. Die in diesem Beitrag zitierten Briefe befinden sich im Fried-Nachlass des Österreichischen Literaturarchivs in Wien.

³ «Das Bittere» wurde erstmalig in *konkret*, Oktober 1967, S. 46-47, veröffentlicht.

⁴ Siehe dazu meinen Aufsatz «Ernst Fischer et le tournant politique dans la poésie d'Erich Fried dans les années 1960». In: J. Doll, Hrsg., *Erich Fried*, *Austriaca* 52, Oktober 2001, S. 65-81.

wurden in den beiden Zeitschriften veröffentlicht⁵. Seit 1966, als Fried sich politisch immer stärker den Positionen der bundesdeutschen APO annäherte, war es zwischen Fischer und Fried zu politischen Meinungsverschiedenheiten gekommen, doch waren diese nicht wirklich grundsätzlicher Natur. Anders im vorliegenden Fall: Fischer und Marek weigerten sich, den Zyklus abzdrukken. Zuerst gab Fischer gegenüber Fried vor, den Text nicht zu kennen, nur von anderen, die sogar Frieds Standpunkt teilten, gehört zu haben, er sei «miserabel und zu lang»⁶, worauf ihm Fried den Text noch einmal zuschickte⁷. In seiner umgehenden Antwort begründet Fischer dann, «warum [er] das Gedicht für schlecht [hält]». Der seiner Meinung nach simplifizierende «Inhalt» (den er in einigen Punkten ausführlich und teilweise durchaus zu Recht politisch kritisiert) habe auch die «Form» infiziert, wobei er Inhalt und Form in Anführungszeichen setzt. «Das Ganze wirkt auf mich – verzeih mir! – wie die Pflichterfüllung eines Leitartiklers» lautet das abschließende Urteil Fischers zur Form des Gedichts.⁸ Fried war diesem ästhetischen Urteil zuvorgekommen. Bereits Ende Oktober hatte er an Ernst und Lou Fischer geschrieben, es sei bei dieser Form ebenso schwer wie beim Protestlied, von «dichterischen Ungleichwertigkeiten» wegzukommen, was ihr jedoch nicht die Daseinsberechtigung raube⁹. Nach Fischers Einwänden räumt er wiederum bereitwillig «dichterische Schwächen» ein, beharrt aber politisch auf seinen Positionen¹⁰.

Im selben Jahr 1967 erschien auch Frieds Gedichtband *Anfechtungen*, in dem ein Abschnitt, «Erinnerungen», der Shoah gewidmet ist, und zwar am Beispiel des Schicksals von Frieds eigener Familie. In dieser Abteilung finden sich so eindrucksvolle Gedichte wie «Heimkehr», das vom tödliche Folgen zeitigenden Gestapo-Verhör seines Vaters berichtet, «Den Tod holen», das einen Spruch der in Auschwitz umgekommenen geliebten Großmutter zitiert, oder «Verwandlung», die Evokation der im Gas ge-

⁵ Brief von Lou Fischer an E. Fried vom 5. Mai 1965.

⁶ Brief von E. Fischer an E. Fried vom 4. November 1967. Zu diesen «anderen» gehörte sicher auch Fischers und Frieds gemeinsamer Freund Georg Eisler, der an Fried geschrieben hatte: «[...] bin mir der Gefahr und Falschheit der israelischen Politik zur Zeit sehr bewußt. Trotzdem bin ich auch bei wiederholtem Durchlesen mit Deinem Gedicht nicht einverstanden» (Brief vom 2. November 1967).

⁷ Brief von E. Fried an E. Fischer vom 8. November 1967.

⁸ Brief von E. Fischer an E. Fried vom 11. November 1967.

⁹ Brief von E. Fried an E. und L. Fischer vom 29. Oktober 1967.

¹⁰ Brief von E. Fried an E. und L. Fischer vom 15. November 1967.

storbenen Tanten des Dichters. Zwar war Frieds Lyrik, auch die als hermetisch empfundene der vierziger und fünfziger Jahre, seit je zutiefst von der Shoah überschattet¹¹, doch selten trat dieses Thema so gedrängt und direkt in den Vordergrund wie in den *Anfechtungen*. Die Abteilung «Erinnerungen» wird jedoch auf provokante Weise durch «Höre, Israel» abgeschlossen, ein fünfstrophiges Gedicht, das im Zyklus *Das Bittere* verstreute Strophen aufnimmt¹². Ich will dieses bekannte Gedicht in seiner endgültigen Form hier nochmals vorlesen, da es Frieds Standpunkt deutlich zum Ausdruck bringt:

Höre, Israel

Als wir verfolgt wurden
war ich einer von euch
Wie kann ich das bleiben
wenn ihr Verfolger werdet?
Eure Sehnsucht war
wie die anderen Völker zu werden
die euch mordeten
Nun seid ihr geworden wie sie
Ihr habt überlebt
die zu euch grausam waren
Lebt ihre Grausamkeit
in euch jetzt weiter?
Den Geschlagenen habt ihr befohlen:
«Zieht eure Schuhe aus»
Wie den Sündenbock habt ihr sie
in die Wüste getrieben
in die große Moschee des Todes

¹¹ Vgl. Dazu meinen Aufsatz «„Worte seit Auschwitz“. Der Holocaust in der Lyrik Erich Frieds». In: H. Arlt / J. Manger, Hrsg., *Jura Soyfer (1912-1939) zum Gedenken*, St. Ingbert 1999, S. 293-318.

¹² Die 6. Strophe wurde ein Jahr später, in der im *Tintenfisch*, Berlin 1968, S. 68 publizierten Fassung hinzugefügt und in die 2. Auflage von *Anfechtungen* 1969 als endgültige Fassung des Gedichts übernommen. Was die Übernahmen aus dem Zyklus «Das Bittere» (in überarbeiteter Form als «Höre, Israel») betrifft, entspricht die 1. Strophe des Gedichts der letzten des 4. Teils, die 2. bis 6. Strophe dem 12. und letzten Teil des Zyklus, wobei die zweite und dritte Strophe miteinander vertauscht sind. Übrigens erkannte Ernst Fischer die poetische Qualität der letzten Strophe des 4. Teils des Zyklus, also der ersten des Gedichts «Höre, Israel», explizit an (Brief von E. Fischer an E. Fried vom 11. November 1967).

deren Sandalen Sand sind
 doch sie nahmen ihre Sünde nicht an
 die ihr ihnen auferlegen wolltet
 Der Eindruck der nackten Füße
 im Wüstensand
 überdauert die Spur
 eurer Bomben und Panzer (I, 430)

Dieses, unter dem Eindruck des Sechstagekriegs im Juni 1967 geschriebene Gedicht ist Frieds erste öffentliche poetische Auseinandersetzung mit der uns beschäftigenden Frage. Die wesentlichen Themen dieser sich fortsetzenden Auseinandersetzung sind bereits angeschlagen: Frieds prinzipielle Solidarität mit allen Verfolgten, damals den verfolgten Juden wie heute den verfolgten Palästinensern; die schmerzhafteste Aufkündigung seiner Solidarität mit den Juden angesichts der Politik Israels («Wie kann ich das bleiben?»); seine Auffassung, der politische Zionismus reproduziere europäische nationalistisch-kolonialistische Muster (2. Strophe); der Vorwurf an die Israelis, gegenüber den Palästinensern genauso zu verfahren wie die Antisemiten gegenüber den Juden, wobei noch nicht, wie später, der Vergleich zu den Nazis gezogen wird, da von «anderen Völkern», also der Gesamtgeschichte europäischer Judenverfolgung, die Rede ist¹³; die Rolle der Palästinenser als Sündenbock für Verbrechen, für die sie nicht verantwortlich sind, und deren Weigerung, diese Rolle zu übernehmen, d.h. sich der israelischen Politik zu beugen; und schließlich, in der später hinzugefügten 6. Strophe, die Überzeugung des Dichters, dass die Erinnerung an das Unrecht die militärischen Erfolge überleben werde.

Auch der Bezug auf die Bibel, der die Berufung der Israelis auf das Alte Testament als Rechtfertigungsgrundlage ihrer Politik kritisch zum Vorwurf nimmt, wird in späteren Gedichten wiederkehren. Der Titel des Gedichts ist der hebräischen Liturgie entlehnt¹⁴, der Vers «Zieht eure Schuhe aus» spielt auf Mose 2, 3 an, wo es heißt: «Gott sprach: Tritt nicht herzu, zieh deine Schuhe aus von deinen Füßen; denn der Ort, darauf du stehst, ist heiliges Land». Frieds sarkastische Umkehrung des Zitats zielt auf die Verurteilung israelischer Machtpolitik im Namen biblischer Ansprüche.

¹³ In der Erstfassung von «Das Bittere» hieß es noch deutlicher: «wie die anderen in Europa».

¹⁴ Mose 5, Kap. 6, 4-5: «Höre Israel, der HERR ist unser Gott, der HERR allein. Und du sollst den HERRN, deinen Gott, liebhaben von ganzem Herzen, von ganzer Seele und mit all deiner Kraft».

Auch das Bild vom Sündenbock entstammt bekanntlich der Bibel und zwar Mose 3, 16: die Gemeinde der Kinder Israels soll zwei Widder opfern: der eine wird auf dem Altar geschlachtet, der andere, mit den Sünden der Juden beladen, in die Wüste getrieben, «dass also der Bock alle Missetat auf sich nehme und in die Wildnis trage; und man lasse ihn in der Wüste»¹⁵. Fried bezieht sich hier auf die auf Fernsehbilder und Fotos gestützte Nachricht, israelische Soldaten hätten den fliehenden Ägyptern befohlen, die Schuhe auszuziehen, was diese angesichts des extrem heißen Wüstensands zum sicheren Tod verurteilt habe. Der bibelkundige, also gerade auch der jüdische Leser sollte ergänzen: «und man lasse sie in der Wüste».

Dieses Gedicht wurde, nicht nur von jüdischen Lesern, als Skandal empfunden, was nicht überrascht, wenn man sich der Solidaritätswelle mit Israel erinnert, die während des Sechstagekriegs Europa, zumal Deutschland und Österreich, erfasst hatte. So wurde Fried Anfang 1969 in *Die Gemeinde*, der Zeitschrift der Wiener jüdischen Gemeinde, von der bekannten, aus Wien stammenden israelischen Schriftstellerin und Journalistin Alice Schwarz-Gardos und von Eran Laor, dem europäischen Direktor der Jewish Agency, als «Bibelfälscher und Hitler-Apologe» scharf angegriffen und angesichts der Episode der in der Wüste zurückgelassenen Schuhe – die ja die in den ersten Versen erhobenen Anschuldigungen sozusagen am konkreten Beispiel illustrieren sollte – der «infamen Verleumdung» bezichtigt. Eine Erwiderung Frieds wurde in der Zeitschrift nicht abgedruckt. Fried nahm daraufhin die beiden Artikel ebenso wie Fotobehichte der internationalen Presse in den Anhang zum Band *Höre, Israel!* auf, blieb aber bei seiner Version¹⁶. Die auch in Drohbriefen an den Autor

¹⁵ Vgl. die ausführliche Interpretation in: Michael Zeller, *Gedichte haben Zeit. Aufsätze einer zeitgenössischen Poetik*, Stuttgart 1982, S. 167-168. Diese kultische Opferung wird von gläubigen Juden am Versöhnungsfest nachvollzogen.

¹⁶ Nach der israelischen Version hätten die arabischen Soldaten die Schuhe ausgezogen, um besser laufen zu können. A. Schwarz-Gardos kam in einem weniger polemischen Beitrag auf diese Frage zurück, wobei sie betont, Fried habe sich auch nach einer längeren Korrespondenz mit ihr nicht von seiner Meinung abbringen lassen (A. Schwarz-Gardos, «Auch ein engagierter Autor kann irren. Zu Erich Frieds Gedicht „Höre, Israel!“»). In: «Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde». *Acta-Band zum Symposium Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945* (Universität Osnabrück, 2. – 5. 6. 1991), hrsg. von J. Stüben und W. Woesler in Zusammenarbeit mit E. Loewy, Darmstadt 1993, S. 62-65. Schwarz-Gardos hatte Fried in ihrem früheren Beitrag unter anderem vorgeworfen, nicht wirklich «einer von uns», d.h. von den Opfern zu sein, «da Sie ja inzwischen im sicheren England saßen». Dies mag der Grund dafür sein, dass Fried

und den Verleger sich äußernde Verstörung angesichts dieses Gedichts galt vor allem der Aufkündigung der Solidarität mit den Opfern der Shoah, die die Einstellung zu Israel determinierte, wie auch der Briefwechsel mit Ernst Fischer bezeugt. Der der israelischen Politik gegenüber durchaus kritisch eingestellte Fischer führt im Anschluss an die letzte Strophe des Zyklus (wie des eben zitierten Gedichts) diesen wie folgt weiter:

Aber die glühende
Asche von Auschwitz
überdauert
alle Gedichte
Solange die Asche
von Auschwitz uns anweht
streue nicht Wüstensand
in tränende Augen¹⁷

Stellvertretend für viele verlangt Fischer, im Namen der Leiden der Opfer, auf Kritik an Israel zu verzichten. Fried aber führte diese nicht nur weiter, sondern verstärkte sie noch in den Gedichten des Bandes *Höre, Israel!*

2.

Der 1974 erschienene Band *Höre, Israel!* gehört zusammen mit *und Vietnam und* (1966) sowie *So kam ich unter die Deutschen* (1977) zu den ausschließlich einem politischen Thema gewidmeten Sammlungen Frieds. Wie er im Vorwort andeutet, hatte er Schwierigkeiten, ihn zu publizieren. Er erschien nicht wie die vorausgegangenen bei Wagenbach, sondern im kleinen Hamburger Association-Verlag, die zweite Auflage 1983 bei Syndikat, die dritte 1988 bei Athenäum. Ab der 2. Auflage fehlen jedoch die Frieds Argumentation stützenden Fotos und der dokumentarische Anhang. So wie er uns heute vorliegt, versammelt der Band alle von Fried zu diesem Themenkomplex im Laufe von fünfzehn Jahren veröffentlichten Gedichte und trägt insofern auch der Entwicklung des Nahost-Konflikts Rechnung, wobei die 1. Auflage die Zeit vom Sechstagekrieg (5.-10. Juni

den ersten Vers abwandelte. Heißt dieser im Gedicht: «Als *wir* verfolgt wurden / war ich einer von euch», so der entsprechende im Zyklus: «Als *ibr* verfolgt wurdet / war ich einer von euch» (119).

¹⁷ Brief von E. Fischer an E. Fried vom 11. November 1967.

1967) bis zur Geiselnahme der israelischen Sportler bei den Olympischen Spielen 1972 umspannt (dem Jom-Kippur-Krieg im Oktober 1973 sind, zumindest explizit, keine Gedichte gewidmet), die zweite, um die Abteilung «Neuere Gedichte» erweitert, zusätzlich die Zeitspanne vom Friedensvertrag zwischen Israel und Ägypten im September 1978 bis zum Massaker von Sabra und Shatila im September 1982. In die 3. erweiterte Auflage sind zwei Gedichte aufgenommen, die vorher in *Um Klarheit* (1985) und in *Unverwundenes* (1988) erschienen waren. In den anderen der praktisch im Jahresrhythmus erschienenen Lyrikbände Frieds hingegen finden sich keine dem Thema gewidmeten Gedichte¹⁸.

Auch unabhängig von den feindseligen Reaktionen auf das Gedicht «Höre, Israel» war sich Fried natürlich bewusst, wie sehr seine antiisraelische Haltung, die er als antizionistische verstand, verletzten musste und er betont wiederholt, wie schwer es ihm falle, «gegen Menschen zu sprechen / von denen viele nur / durch Verfolgung und durch Verzweiflung / auf den Irrweg getrieben wurden / auf dem sie verrannt sind» (im Gedicht mit dem bezeichnenden Titel «Das Bittere», 146). Systematisch grenzt er sich von den Antisemiten ab, zumal er immer wieder als «jüdischer Antisemit» denunziert wurde, eine Anschuldigung, die er in mehreren Gedichten des Bandes thematisiert und zurückweist¹⁹, und der er auch durch die Aufnahme eines von ihm übersetzten langen Gedichts von Mordechai Avishaul, «Stimme der Schalmei», in den Band (159-161) gegensteuert. Der Zyklus «Benennungen», der der «Einleitung» vorausgeht, also programmatisch zu verstehen ist, beginnt mit den Versen:

Die gestern geschrien haben
 «Die Juden sind schuld»
 sollen heute nicht schreien
 «die Zionisten»
 Die geschrien haben
 «Die Juden sind schuld»
 sind schuld daran
 dass die Zionisten schuld werden konnten
 Die geschrien haben

¹⁸ So finden wir keine Gedichte zum Thema Israel in den Bänden *Gegengift* (1974), *Bunte Getüme* (1977), *Liebesgedichte* (1977), *Lebensschatten* (1981), *Die Nähe suchen* (1982), *Benunruhigungen* (1984), *Um Klarheit* (1985), *Am Rande unserer Lebenszeit* (1987), *Gegen das Vergessen* (1987).

¹⁹ Z. B. «Jüdischer Antifaschist» (142), «Zur Zeit der Verleumder» (144-145), «Die Nachfolger» (573).

«Die Juden sind unser Unglück»
 sind das Unglück der Juden
 und der Palästinenser geworden
 Das befreit nicht die Zionisten
 von Schuld an den Palästinensern
 und die Juden nicht
 von Verantwortung für Zionisten (91)

Fried grenzt sich also nicht nur von den Antisemiten ab, sondern macht diese vielmehr für den Erfolg des Zionismus verantwortlich, wobei er sich als Jude eine besondere Verantwortung für dessen Irrtümer zuschreibt. In der letzten Strophe ist zudem ein Thema angesprochen, das im Gedichtband immer wieder aufgenommen wird: die israelische Politik werde nicht nur die Palästinenser, sondern auch die Juden ins Unglück stürzen. Dementsprechend heißt einer seiner diesbezüglichen Aufsätze: «Eine reaktionäre Todesfalle auch für Juden»²⁰. In der «Einleitung» erklärt Fried ausführlich seinen Standpunkt, eine Erklärung, die dem Versuch einer Rechtfertigung gleichkommt. Nach der Ermordung seines Vaters durch die Gestapo habe er sich als junger Mann vorgenommen, «gegen Faschismus, Rassismus, Unterdrückung und Austreibung unschuldiger Menschen zu schreiben» (93). Dieses Versprechen einlösend habe er gegen den Vietnamkrieg der Amerikaner, gegen die Konterrevolution in Guatemala und im Kongo, gegen Justizmorde an Schwarzen in den USA wie gegen den Stalinismus geschrieben und fühle sich nun, seit dem Sechstagekrieg, gezwungen, auch gegen das Unrecht, das den Palästinensern angetan werde, zu schreiben. Er räumt ein, dass ein Buch wie dieses manchmal selbst ungerecht sei. Dennoch ist offensichtlich, dass Fried sich nicht um Verständnis für den israelischen Standpunkt bemühen will, sondern diesen en bloc verurteilt und sich vollkommen mit dem der Palästinenser identifiziert. Es geht ihm darum, das «Unrecht» zu denunzieren, das an den Palästinensern begangen wurde, womit er grundsätzlich die Ansiedlung der Juden in Palästina und die Vertreibung der einheimischen Araber meint. «Unrecht» ist der zentrale Begriff des Bandes, der, wenn ich richtig gelesen habe, in rund zwanzig Gedichten, häufig mehrmals, wiederkehrt. Auch in der Öffentlichkeit solidarisierte sich Fried damals mit den Palästinensern, sei es, dass er in Rundfunkbeiträgen, Reden, Aufsätzen die seiner Ansicht nach einseitige westliche Berichterstattung korrigie-

²⁰ E. Fried, «Eine reaktionäre Todesfalle auch für Juden». In: *Und nicht taub und stumpf werden. Unrecht, Widerstand und Protest*, Dorsten 1984, S. 108ff.

ren will, sei es durch Teilnahme an propalästinensischen Kundgebungen und Demonstrationen²¹. Er sieht in der PLO nicht, wie damals üblich, eine terroristische, sondern eine Befreiungsorganisation, vergleichbar der französischen Résistance oder der vietnamesischen FLN²². So distanziert er sich zwar von manchen Terroraktionen, nicht aber von denen, die sie verüben: «Ich verteidige / nicht die Tat / sondern die Täter / die tot sind / und die / die Gefangene sind» formuliert er bezüglich der Geiselnahme bei den Olympischen Spielen in München²³. Fried, dem ein von Juden und Palästinensern gemeinsam bewohntes Palästina vorschwebt, hält am Lebensrecht der Juden in Palästina fest, stellt aber die Existenz des *jüdischen* Staates Israel in Frage.

Die erste, «Judenfragen» betitelte Abteilung des Bandes *Höre, Israel!* enthält einige frühere, der Shoah gewidmete Gedichte, darunter «Verwandlung», womit Fried sich zum dritten Mal (nach «Benennungen» und der Einleitung) vom Antisemitismusverdacht befreien, zugleich aber auch die Juden an ihre eigene Leidensgeschichte erinnern will. Es finden sich darin aber auch bereits israelkritische Gedichte wie «Bibelfest», das in *Befreiung von der Flucht* (1968) als Gegengedicht zu dem 1946 geschriebenen, ebenfalls abgedruckten «Ägypten» fungiert und wiederum am Motiv der Flucht aus Ägypten die politische Verwendung der Bibel verurteilt²⁴, sowie zwei Gedichte aus dem Band *Die Freiheit den Mund aufzumachen* (1972), darunter «Judenfragen», ein Gedicht, das die Verbindung zwischen der Shoah, dem schlechten Gewissen der inzwischen philosemitischen, Wiedergutmachung leistenden Täter sowie der israelischen Politik herzustellen sucht:

²¹ So nahm Fried z. B. 1972 am Internationalen Israel-Hearing «Für Frieden und Gerechtigkeit im Nahen Osten» in Heidelberg teil, hielt am 25. September 1982 eine Rede auf der Abschlusskundgebung der Demonstration «Israelis raus aus dem Libanon» auf dem Bonner Münsterplatz, schrieb das Vorwort zu Israel Shahaks Buch *Nicht-Juden in einem jüdischen Staat*, Bonn 1977, ja veröffentlichte im Palästina-Bulletin («Als ihr verfolgt wurdet, war ich einer von euch / wie kann ich das bleiben, wenn ihr Verfolger werdet», Nr. 6, 1982, S. 5-8). Als Fried den österreichischen «Würdigungspreis für Literatur 1972» erhielt, gab er von der Preissumme (50 000 Schilling) 25 000 Schilling an Israel Shahak zur Unterstützung der von diesem geleiteten israelischen Gesellschaft für Menschen- und Bürgerrechte, 15 000 an den Rechtsanwalt Kurt Groenewold für die Verteidigung von Palästinensern, die gegen die Ausweisung aus der Bundesrepublik prozessierten.

²² Vgl. «Zu einem Bericht Abba Ebans, 1970» (S. 149).

²³ «Ein Kritiker des „Schwarzen September“ nach den Septembermorden 1972» (164-165).

²⁴ Vgl. zu diesem Motiv bei Fried M. Zeller, *Gedichte haben Zeit*, S. 154-166.

Judenfragen

Das leise Lachen
 der alten chassidischen Frager
 in welcher Betonkammer hat es geendet
 in welchem Husten
 mit welchen Kristallen
 aus welchen Büchsen der Degesch
 Und die klugen Witze
 mit dem traurigen Achselzucken
 (sorgfältig aufbewahrt
 von Philosemiten)
 wem sind sie zugeteilt worden
 zur Wiedergutmachung
 Denen die schrien: Uns! Uns!
 denen die spielen
 Verkehrte Welt und arabische LandesKinder
 im Judenland zu Juden der Juden machen
 und lachen über sie
 und nicht über sich

Degesch: "Deutsche Gesellschaft für Schädlingsbekämpfung", Hersteller von Zyklon B für die Gaskammern in Konzentrationslagern. (II, 56)

Fried wirft hier den Israelis nicht nur ihre Politik vor, sondern auch, der humanistisch-selbstironischen jüdischen Tradition untreu geworden zu sein. Dessen klagt er auch, wobei er sich mit Martin Buber einig wähnt, den nach dem Modell der europäischen Nationalismen gebildeten Zionismus an, den er für die israelische Politik verantwortlich macht. So besteht die zweite Abteilung «Gefundene Texte» aus in Gedichtform prä-sentierten Zitaten aus Werken und Briefen von Theodor Herzl, Max Nordau und anderen zionistischen Sprechern, deren Textform nicht verändert ist, die aber in durchaus polemischer Absicht ausgewählt und meist mit einem ironisch-polemischen Titel versehen sind²⁵. Aus diesen Dokumentar-Gedichten geht die zeitbedingte Abhängigkeit der zionistischen Theo-

²⁵ Fried scheint die meisten dieser Texte aus der Sekundärliteratur zu kennen. Es ist auffällig, dass er in seinen Aufsätzen, etwa in «Gegen Chauvinismus – für israelisch-arabische Verständigung» (1970; in: E. Fried, *Anfragen und Nachreden. Politische Texte*, hrsg. von Volker Kaukoreit, Berlin 1994, S. 113-117) oder in «Ist Antizionismus Antisemitismus?» (1976; ebd., S. 159-165) auf genau dieselben Zitate zurückgreift, um seine Argumentation zu stützen.

retiker von europäischen chauvinistischen, rassistischen und kolonialistischen Überlegenheitsvorstellungen hervor, die für Fried weiterhin die Grundlage der israelischen Haltung gegenüber den Palästinensern kennzeichnen. Insofern soll dieser Abschnitt die ideologischen Prämissen für die in den folgenden Abteilungen thematisierten gegenwärtigen Verhältnisse bloßlegen.

Diese Verhältnisse werden im folgenden Zyklus «Höre, Israel» (3. Abteilung) und in den Gedichten der Abteilungen «Trockene Gedichte», «Gedichte seit Fürstenfeldbruck» und «Neuere Gedichte» abgehandelt. Obwohl Fried, auch wenn er nie dort war, Israel viel vertrauter war als Vietnam, bedient er sich derselben poetischen Verfahrensweisen wie im Vietnam-Band. Er nimmt Berichte aus der internationalen und der israelischen Presse, historische Abhandlungen, Presseerklärungen und Reden von Politikern, ja Briefe an den Autor zum Vorwurf seiner Gedichte, wobei häufig in einer Fußnote die Quelle angegeben und erläutert wird. In dem Gedicht «Für einige zionistische Schriftsteller und Journalisten» (145-46) trägt er sogar seine Dankeschuld israelischen Journalisten gegenüber ab, denen er manche Informationen verdankt. Das Gedicht «Deir Yassin» beginnt etwa mit den Versen: «Ich habe *gelesen* vom Palästinenserdorf Deir Yassin» (124). Wie im Vietnam-Band handelt es sich für Fried wie für seine Leser ja um eine wesentlich sprachlich vermittelte Wirklichkeit, weshalb die Auseinandersetzung mit eben dieser sprachlichen Vermittlung des Konflikts, mit offiziellen und allgemein akzeptierten Sprachgebungen häufig zum Ausgangspunkt seiner Kritik wird. So reagiert er in «Berichtigung» (182) auf den Vorwurf, er habe Begin einen Mörder genannt, um damit zu enden, er werde ihn, der sprachlichen Genauigkeit halber, zu der ein Schriftsteller verpflichtet sei, in Zukunft nur mehr einen «Massenmörder» nennen. Er klopft, in «Befragung eines Wortes» (128) das Untaten kaschierende Wort «Zwischenfälle» nach seiner Bedeutung ab (man kann sich vorstellen, wie Fried mit neueren Euphemismen wie «Kollateralschäden» umgegangen wäre) und hinterfragt, wie immer durch Wörtlichnehmen, das von Israel postulierte Recht der Juden auf Heimkehr:

Das Recht der Heimkehr

Das Recht der Heimkehr
aber in wessen Heim?
Ins Heim des rechtlos Gewordenen
der nicht mehr heimkommen darf?
Das verkehrte Recht

vor dem die Gewalt geht die heimlich
 schon die Heimzahlung fürchtet?
 Das Recht der Heimkehr ins Unrecht?
 Das Unrecht der Heimkehr
 die andere heimatlos macht (133-34)

Wie im Vietnam-Band (und seither) bedient sich Fried ausgiebig rhetorischer Mittel, um den Leser zu verblüffen, aufzurütteln, zum Denken anzuregen²⁶. Dazu zählen etwa der chiasmische Aufbau des Gedichts wie in «Feierliches Versprechen» (136)²⁷, die Tautologie, etwa in «Nach einem Abkommen zwischen Sadat und den Zionisten» (570), die Periphrase, die anaphorische Reihung, und besonders Hyperbel und Ironie, die ihm dazu dienen, die Rede des zionistischen Gegners als parteiisch zu entlarven²⁸. Dennoch sind unter den zum Teil durchaus treffenden, aufklärenden, auch anrührenden Gedichten dieses Bandes keine so gelungenen Beispiele politischer Lyrik, wie wir sie aus *und Vietnam und* kennen und die damals dazu beitrugen, die politische Lyrik in Deutschland zu rehabilitieren. Fried war sich dieses Mangels nicht nur bewusst, sondern hat ihn in dem doppeldeutig «Trockene Gedichte» betitelten Poem auch thematisiert: «Ich weiß daß diese Gedichte / trocken sind / vom Staub des Unrechts bedeckt / den sie bekämpfen» (141), aber er nimmt ihn in Kauf zugunsten des «kämpferischen» Charakters der Gedichte, die in erster Linie der (Gegen-)Information dienen sollen. Der Band und seine politische Botschaft leben denn auch weniger vom Einzelgedicht als von der insistenten Wiederholung einiger weniger Themen bzw. Thesen. Wie die amerikanischen

²⁶ Vgl. dazu Alexander von Bormann, «Ein Dichter, den Worte zusammenfügen – Versöhnung von Rhetorik und Poesie bei Erich Fried». In: *Text und Kritik*, H. 91: Erich Fried, München, Juli 1986, S. 5-23.

²⁷ «Am ersten Tag / des Sechstagekriegs / erklärte / Premierminister Eshkol / in Tel Aviv: / “Wir wollen / keinen Quadratmeter / Boden haben” // Selten / hat ein Krieg / so kurz gedauert / wie dieser / Eshkols Versprechen / hat noch kürzer / gedauert / als er».

²⁸ Zuweilen übernimmt Fried direkt Verfahrensweisen aus dem Vietnam-Band, was naheliegt, da es sich für ihn jeweils um von den westlichen Medien unterdrückte Verbrechen handelt. So, wenn er die Rolle eines ungläubigen Zeitungslesers einnimmt. Das Gedicht «Einleuchtend» im Vietnam-Band (*Gesammelte Werke* I, 394) beginnt wie folgt: «Es kann nicht sein / daß die Amerikaner / ohne Notwendigkeit / vietnamesische Kinder verbrennen», «Erinnerung an die Einheit 101» (II, 129) folgendermaßen: «Es ist nicht wahr / weil es nicht wahr sein darf / daß es je / eine EINHEIT 101 gab / die von Israel aus / über die Grenzen ging / und Araber tötete / Männer Frauen und Kinder».

Massaker im Vietnam-Band werden die Kriegsverbrechen der Israelis in den internationalen Zusammenhang von Menschheitsverbrechen gestellt:

Wohin gehört Deir Yassin
in meinem Kopf?
Es gehört zu Guernica
und zum Warschauer Ghetto
Es gehört zu Lidice
und zu Oradour
Es gehört zu My Lai
und zu Bin-Du-Ong in Vietnam (124)

und in einer späteren Strophe desselben Gedichts heißt es: «Waren das andere Kinder? / Ich glaube nicht / Ich glaube die Bilder aus Warschau / und die brennenden Hütten in Vietnam / stellen mein Bild zusammen / von Deir Yassin» (125). Die Frieds Meinung nach chauvinistische und rassistische Ideologie, die repressive und aggressive Politik der Zionisten²⁹ verböten es diesen – dies ein weiteres wiederkehrendes Thema –, sich auf die Shoah zu berufen, sich als «Erben der sechs Millionen» (166) auszugeben, so etwa im Gedicht «Ein Jude an die Zionisten» (183-84) oder in «Eure Toten (Die Palästinenser an die Zionisten)», in dem wir lesen:

Eure Toten [...]
auf die ihr euch immer beruft [...]
sie sind nicht mehr eure Toten
[...]
Ihr habt eure Toten verloren
denn eure Toten
das waren die Opfer der Mörder
die Gerechten die Unterdrückten:
Die Machtlosen die Verfolgten
die ermordeten Widerstandskämpfer
und ihre Kinder
das waren eure Toten
[...]
Glaubt ihr denn eure Toten würden euch wiederkennen

²⁹ In einem Aufsatz aus dem Jahre 1983 schrieb Fried: «Aber das Lebensrecht der Juden kann nicht von einem chauvinistischen, rassistischen, repressiven und aggressiven Zionistenstaat verwirklicht werden, der letzten Endes auch für die dort lebenden Juden nur eine reaktionäre Todesfalle wäre» («Ist dies Israel?». In: *europäische ideen. Bücher, Menschenverbrennungen*. H. 56, 1983, S. 18-21, S. 21.

versteckt in eure Panzer und Kampfflugzeuge?
 Eure Toten sind übergegangen zu uns
 Opfer zu Opfern
 Verfolgte zu Verfolgten [...]

Eure Toten wollen euch nicht mehr kennen (169)

Das Gedicht ist, wie andere auch, aus der Perspektive der Palästinenser geschrieben, da es Fried darum geht, dem im Westen vorherrschenden Blickpunkt der Israelis jenen ihrer Opfer entgegenzusetzen. Wie immer bei Fried hat, unabhängig von nationalen, rassischen oder religiösen Gesichtspunkten, nur eine Unterscheidung Gültigkeit: die zwischen den Tätern und den Opfern. Die Israelis hätten das Recht, sich auf die jüdischen Opfer zu berufen, umso mehr verwirkt, als die zionistische Politik langfristig auch für die Juden Unglück bedeute. Davon handelt das Gedicht «Vor einer Sintflut», das auf «Eure Toten» folgt:

Vor einer Sintflut

Die Vergeltungsmaßnahmen der Israelis
 haben ihr Vorbild
 im Alten Testament
 «Ihr Weiber Lamechs
 hört meine Rede und merkt was ich sage»
 so heißt es
 «Ich habe einen Mann erschlagen für meine Wunde
 und einen Jüngling für meine Beule
 Kain soll siebenmal gerächt werden
 aber Lamech siebenundsiebzigmal»
 Die Regierung von Israel kann sich also mit ihrer
 kollektiven vervielfachten Rache auf die Bibel berufen
 auf das 1. Buch Mose, 4. Kapitel
 In diesem Kapitel steht aber auch daß Lamech
 der Lehrer der Rache aus dem Hause des Kain kam
 und im übernächsten Kapitel folgt dann die Sintflut (171)³⁰

Das bei Fried seit je tiefsitzende Misstrauen gegen die Moralvorstellungen des Alten Testaments, denen er ausdrücklich die Liebesbotschaft des

³⁰ Vgl. auch «Höre, Israel», S. 120, «Zwei Vögel», S. 134, «Zur Zeit der Verleumder», S. 144, «Das Bittere», S. 146, die Schlussverse von «Eure Toten», S. 170, oder «In der Sprache der Alten», S. 173.

Neuen gegenüberstellte, nährt seine Kritik an der Berufung der Israelis zumal auf die Bücher Mose, und es verwundert nicht, dass er, in «Kreuztragung 1972» (157) das Leidenschicksal der Palästinenser mit Christi Kreuzgang in Verbindung bringt. Dennoch dient Fried, im Gedicht «In der Sprache der Alten» (171), das Alte Testament auch dazu, seine Argumente abzusichern. In diesem Gedicht beruft er sich auf die Propheten als unangenehmen Warnern vor dem Unrecht, was an den israelischen antizionistischen Philosophen Jeshajahu Leibowitz erinnert, der die Israelis ebenso in Berufung auf die Propheten zur Verantwortung für die Palästinenser mahnt.

3.

«Ich kann auch verstehen», schreibt Fried in der Einleitung zu *Höre, Israel!*, «daß jeder Vergleich der Untaten des Zionismus mit denen des Nationalsozialismus Empörung auslösen wird. Auch in mir empört sich einiges, wenn ich solche Vergleiche ziehe. [...] Aber weil viele Israelis [...] deutliche Zeichen des Übernehmens und Weitergebens von Verhaltensmustern ihrer Todfeinde von gestern zeigen, drängt sich dieser häßliche Vergleich manchmal auf und kann auch in den Gedichten nicht ganz fehlen». Beim Lesen des Bandes gewinnt man allerdings den Eindruck, dass dieser Vergleich nicht nur «manchmal» auftaucht, sondern eine der beherrschenden dichterischen Verfahrensweisen ist, was mit einem Verweis auf poetische Hyperbolik allein sicher nicht erklärt werden kann. So vergleicht Fried in «Die Abwesend-Anwesenden» (132-33) die Beschlagnahme des Eigentums «abwesender Besitzer» durch den jüdischen Nationalfonds mit der Verwaltung jüdischen Besitzes durch kommissarische Leiter im 3. Reich, fühlt sich durch die Rachedrohungen jüdischer Bürger an die «Reden der Judenmörder» in seiner Jugend erinnert («Jüdischer Antifaschist», 142-43), findet es schwer, die Israelis, die das Verhalten Sharons im Fall von Sabra und Shatila zu rechtfertigen suchen, «nicht zu vergleichen / mit Menschen vor einiger Zeit und in einem anderen Land, / die ebenfalls Untaten leugnen oder beschönigen wollten» («Nach dem Massenmord in den Flüchtlingslagern Sabra und Shatila», 185-189, 188). Fried erweitert sogar, es teilweise wiederaufnehmend, sein eigenes, in der ersten Abteilung wiederabgedrucktes Gedicht «Die Händler», in dem er sarkastisch mit den Deutschen abgerechnet hatte, die über die Zahl der toten Juden feilschen, auf das Verhalten der Israelis ihren Opfern gegenüber («Bewältigung», 167-169). Bilder von den Bewohnern eines palästi-

nensischen Flüchtlingslagers in Gaza evozieren Bilder aus dem Warschauer Ghetto und den Konzentrationslagern («Palästinensische Flüchtlinge», 154-55), zwischen dem SS-General Jürgen Stroop, der den Warschauer Aufstand niederschlug, und dem israelischen Außenminister wird eine Parallele gezogen (!) («Zu einem Bericht Abba Ebans, 1970», 149). Es geht also Fried durchweg darum, die Zionisten als Nachahmer der Nazis, als «Hakenkreuzlehrlinge» (362) darzustellen, so im späten Gedicht «Ein Jude an die zionistischen Kämpfer, 1988»:

Was wollt ihr eigentlich?
 Wollt ihr wirklich die übertreffen
 die euch niedergemacht haben
 vor einem Menschenalter
 in euer eigenes Blut
 und in euren Kot?
 [...]
 Wollt jetzt wirklich ihr die neue Gestapo sein
 die neue Wehrmacht
 die neue SA und SS
 und aus den Palästinensern
 die neuen Juden machen?

Mit der zunehmenden Identifizierung Israels mit Nazideutschland teilt sich Fried selber die Rolle des jüdischen Warners, ja Widerstandskämpfers zu. In seinem Vorwort zu Arthur Wests israelkritischem Gedichtband *Israel-Sprüche* betont er, wie wichtig es sei, «daß die Warnung vor dem Zionismus, Klage über seine Verbrechen an Palästinensern und über das Unglück, in das er Juden stürzt, auch aus *jüdischem* Geist kommt»³¹, von einem, der wie Fried von den Nazis vertrieben worden war und als jüdischer Antisemit denunziert werde. So weit, so gut. Doch Fried vergleicht sich mehrfach mit den deutschen Nazigeignern, die ebenfalls als Verräter am eigenen Blut verteufelt worden seien: «Aber nicht die sind die besten Deutschen gewesen» heißt es in «Zionistische Funktionäre nach 1945», «die Deutschland verhaßt gemacht haben / in allen benachbarten Ländern / sondern die die man damals "Verräter am eigenen Volk" nannte / und die man so wie die Juden ermordete und verbrannte / Auch jüdische Geschichte wird man eines Tages anders lesen / Nichts was die Zionisten heute tun kann das ändern» (167). In ähnlichem Sinne auf Deutschland

³¹ A. West, *Israel-Sprüche. Gedichte*, Wien 1980, S. 7.

bezogen, stellte Fried 1983 die Frage: «Werden Juden, die heute dazu schweigen, morgen kein Problem der Kollektivschuld haben?»³².

4.

Angesichts der Radikalität der Friedschen Kritik verwundert es kaum, dass er nicht nur Schwierigkeiten hatte, den Band zu veröffentlichen, sondern dass dieser auch von der Presse völlig totgeschwiegen wurde³³. Der Grund dafür war wohl weniger Frieds Kritik an der israelischen Politik als die unzulässige Gleichstellung derselben mit dem Nationalsozialismus. Fried hatte bereits Präsident Johnson mit Hitler und die Amerikaner mit den Nazis verglichen und dadurch, zumal in den Augen der westlichen Leser, den besonders monströsen Charakter der Nazi-Verbrechen verharmlost³⁴. War es nun für den deutschen Leser, wie wir am Anfang gesehen haben, aus einsichtigen Gründen schwierig, Israel zu kritisieren, so war der fast systematische Vergleich der Israelis bzw. Zionisten mit den Nazis wohl nicht das richtige Mittel, um diesen von den Irrwegen Israels zu überzeugen. Dieses Verfahren deckt auch die grundlegende Schwäche dieses Bandes auf. Ich habe bereits auf die, auch von Fried selber eingestandenen poetischen Mängel hingewiesen. Entgegen einer verbreiteten Meinung (Frieds gesamte Lyrik betreffend) sind diese weniger seiner metaphernlosen, «unpoetischen», direkten Darstellungsweise zuzuschreiben als gedanklicher Defizienz. Nicht nur, aber insbesondere bei reflexiver Lyrik, der Frieds spätere Produktion überwiegend zuzurechnen ist, drückt das Gedicht, will es nicht reine Sprachartistik sein, auf die ihm eigene Weise komplexe gedankliche und emotionale Vorgänge aus. Fried jedoch ist der Komplexität seines Themas zugunsten eines ausschließlichen, durchaus auch begründeten Plädoyers für die Palästinenser ausgewichen, wie es übrigens auch Ernst Fischer mit seinem ausschließlichen Verweis auf die Shoah getan hatte. Das Ergebnis war notwendigerweise eher plakatative Agit-prop-Lyrik. Deshalb wohl weichen die Fried-Kommentatoren – obwohl sich spätestens seit Sabra und Shatila die Einstellung der westlichen öffentlichen und z. T. veröffentlichten Meinung zu den Palästin-

³² E. Fried, «Ist dies Israel?». In: *europäische ideen* 56 (1983), S. 18.

³³ Allerdings zeigt die zweimalige Wiederauflage des Bandes (1983, 1988), dass sich die Leserschaft, zumal nach dem Massaker von Sabra und Shatila, dem Urteil der Kritik nicht anschloss.

³⁴ «Neue Rangordnung», «Einleuchtend». In: *und Vietnam und, Gesammelte Werke* I, 389, 394.

sern zusehends verändert hat – den Gedichten dieses Bands weiterhin aus. In der einzigen derzeit vorhandenen deutschsprachigen, 1998 als Taschenbuch wieder aufgelegten Fried-Biographie ist zwar von Frieds Engagement für Vietnam und an der Seite der APO ausführlich die Rede, sein Einsatz für die Palästinenser wie sein Band *Höre, Israel!* hingegen bleiben unerwähnt³⁵. In der Fried zum 60. Geburtstag gewidmeten Nummer des *Freibeuter* wurde unter 22 Gedichten aus 50 Jahren «Höre, Israel», sicher eines der am dichterisch gelungensten zu diesem Thema, ausgewählt³⁶. Dieses Gedicht hatte Fried selbst in die von ihm besorgte Anthologie *100 Gedichte ohne Vaterland* (1978) aufgenommen, neben «Aufforderung zum Vergessen», einem allgemeiner gehaltenen schönen Gedicht über die Leiden der Palästinenser (was einmal mehr von seinem kritischen Urteil den eigenen Gedichten gegenüber zeugt). Im reclam-Interpretationsband zu Frieds Gedichten ist keines seiner antizionistischen Gedichte besprochen³⁷. Alexander von Bormann schließlich druckte in der für Schüler bestimmten reclam-Ausgabe von Gedichten Frieds³⁸ wohl zurecht das eher versöhnliche, an Verständnis und Einsicht der Israelis appellierende Gedicht «Fragen in Israel» ab, mit dem ich schließen möchte:

Fragen in Israel

In einer ungerechten Welt
 gerecht sein
 ist schwer
 wenn man sein will.
 Rabbi Hillel hat schon gefragt
 vor 2000 Jahren:
 «Wenn nicht ich für mich bin
 wer denn ist für mich?»
 Aber nur noch selbstgerecht sein
 weil andere ungerecht waren
 (und das waren nicht die

³⁵ G. Lampe, «Ich will mich erinnern an alles was man vergisst». *Erich Fried. Biographie und Werke*, Frankfurt 1998 (Fischer Taschenbuch). Der englische Literaturwissenschaftler St. W. Lawrie, *Erich Fried. A writer without a country*, New York 1996, widmet unserem Thema einige Zeilen (S. 314-315).

³⁶ *Freibeuter* 7, 1981, S. 17.

³⁷ *Interpretationen. Gedichte von Erich Fried*, hrsg. von Volker Kaukoreit, Stuttgart 1999 (reclam 17507).

³⁸ Erich Fried, *Gedichte*, hrsg. von A. von Bormann, Stuttgart 1993 (reclam 8863).

gegen die man jetzt selbstsüchtig ist)?
Rabbi Hillel hat schon gefragt
vor 2000 Jahren:
«Doch wenn ich *nur* für mich bin
was bin ich?»
Heute fragen das Viele in Israel:
«Wenn wir nicht auch für die Palästinenser sind
was sind wir?
Welcher Feinde verspätetes Spiegelbild
sind wir dann?»
Aber andere sagen: «Das ist Zukunftsmusik
Nichts für heute»
Rabbi Hillel hat schon gefragt
vor 2000 Jahren:
«Und wenn nicht jetzt
Wann?»

* * *

Gunhild Schneider
(Bergamo)

*«Wie ein Fremder eine neue Sprache lernt, vorsichtig, behutsam, wie man ein Licht anzündet in einem dunklen Haus und dann weitergeht»
Ilse Aichinger und Hilde Spiel – Zwei Töchter der deutschen Sprache¹*

In gewisser Hinsicht Aussenseiterinnen sind Hilde Spiel und Ilse Aichinger in einem Symposium, das ursprünglich die Sprachsozialisation der Juden im deutschsprachigen Österreich, genauer im Wien um die Wende zum 20. Jahrhundert behandeln sollte, diese unwiederholbare Symbiose von Judentum und Österreich, in der auch Juden, die aus den nicht deutschsprachigen Gebieten des Kaiserreichs stammten, zur deutschen Sprache fanden und in ihr so heimisch wurden, dass Stefan Zweig zu Recht behaupten konnte: «Neun Zehntel von dem, was die Welt als Wiener Kultur des neunzehnten Jahrhunderts feierte, war eine vom Wiener Judentum geförderte, genährte oder sogar selbst geschaffene Kultur»², wobei dieses jedoch, wie Zweig weiter anführt, «keineswegs in einer spezifisch jüdischen Weise produktiv» wurde, sondern vielmehr «durch ein Wunder der Einfühlung dem Österreichischen, dem Wienerischen den intensivsten Ausdruck gab»³.

Um welches Sprachwunder kann es sich bei Aichinger und Spiel handeln? Um welche Sprachsozialisation und inwieweit gehören sie dem Judentum an? Beide sind in Wien geboren: Hilde Spiel (1911-1990) als einzige Tochter einer wohlhabenden jüdischen Familie (der Vater war k.u.k.

¹ In seiner Essay-Sammlung «... ich bin ein Sohn der deutschen Sprache nur...» – *Jüdisches Erbe in der österreichischen Literatur* (Wien, München 1986) führt Harry Zohn wohl im bibliographischen Anhang auch Frauen an, keiner einziger wird aber ein eigener Essays gewidmet. Das Zitat «... ich bin ein Sohn der deutschen Sprache nur...» stammt aus einem Gedicht von Ernst Waldinger (Zohn, S. 159).

² Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, Frankfurt/Main 1970, S. 37 f.

³ ebd. S. 38.

Offizier), katholisch getauft wie schon die Eltern, sie ist nie aus der katholischen Kirche ausgetreten; die zehn Jahre jüngere Ilse Aichinger ist Tochter einer jüdischen Mutter und eines nicht-jüdischen Vaters, auch sie ist getauft und aufgewachsen in einem christlichen, wenn auch nicht sehr gläubigen Umfeld.

«Judentum», schreibt Hannah Arendt, «gibt es nicht außerhalb der Orthodoxie auf der einen, dem jiddisch sprechenden, Folklore produzierenden jüdischen Volk auf der anderen Seite. Was es außerdem gibt, sind Menschen jüdischer Abstammung, für die es jüdische Inhalte im Sinne irgendeiner Tradition nicht gibt und die aus bestimmten sozialen Gründen und weil sie sich als Clique innerhalb der Gesellschaft befanden, so etwas produzierten wie einen jüdischen Typ»⁴. Mit den Juden verbindet den jüdischen Typ besonders die von der Gesellschaft, in extremem Maß vom Nationalsozialismus auferlegte Außenseiterrolle. «Den Außenseitern und Neuankömmlingen», schreibt Marcel Reich-Ranicki, «gelang es oft, das Bekannte und Gewohnte anders und neu zu sehen. Innerhalb und schließlich doch außerhalb der Welt stehend, mit der sie sich auseinandersetzten, konnten sie Vertraulichkeit und Intimität mit skeptischer Distanz verbinden: gerade von der Peripherie her ließ sich das Zentrale oft mit besonderer Deutlichkeit erkennen und darstellen»⁵. Die schreibenden Juden sahen sich, so Reich-Ranicki, mehr als die anderen Schriftsteller mit dieser Problematik konfrontiert und machten sie fruchtbar für ihr Schaffen: «Wer glaubt, eine Heimat gefunden zu haben, doch verstoßen oder zumindest eines anderen belehrt wird, sieht sie notwendigerweise mit ambivalenten Gefühlen und aus verschiedenen Perspektiven»⁶.

Mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten erfuhren auch die völlig assimilierten Juden, dass ihre Zugehörigkeit zum Judentum nicht von einer individuellen Entscheidung abhing. So schrieb Kurt Tucholsky im Dezember 1935, kurz vor seinem Selbstmord im schwedischen Exil, an Arnold Zweig: «Ich bin im Jahr 1911 „aus dem Judentum ausgetreten“, und ich weiß, dass man das gar nicht kann»⁷. Dennoch blieben viele von

⁴ Hannah Arendt, *Rabel von Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin*. Zitiert nach: Rachel Salamander (Hrsg.), *Die jüdische Welt von Gestern. Text- und Bild-Zeugnisse aus Mitteleuropa*, Wien 1990, S. 190.

⁵ Salamander, a.a.O., S. 166 f.

⁶ Salamander, a.a.O., S. 167.

⁷ zitiert nach Salamander, a.a.O., S. 187.

ihnen «deutsch-jüdische Schriftsteller», die an der deutschen Sprache ebenso festhielten wie an ihrer Zugehörigkeit zum Judentum⁸.

Hilde Spiel wollte nicht über das Adjektiv «jüdisch» definiert werden. In einem Interview gab sie an, sie sei sich nicht einmal mit zwölf oder dreizehn Jahren ihrer jüdischen Vorfahren bewusst gewesen, es habe «in der Familie nichts bedeutet»⁹. Später beschäftigte sie sich intensiv mit der jüdischen Kultur (*Fanny von Arnstein oder Die Emanzipation*), wollte selbst aber als Weltmensch und Kosmopolit verstanden werden. Ihr ausgeprägter Hang zum Individualismus führte zu einem Widerstand gegen jegliche Vereinnahmung. Ähnlich Elias Canetti¹⁰ wollte sie sich von niemandem ihre Zugehörigkeit vorschreiben lassen. Sie ging sogar so weit, die Solidarität mit den jüdischen Opfern des Nationalsozialismus zu verweigern. «Ich habe mit meiner Greißlerin mehr gemeinsam als mit den Juden, die heute in Wien leben» erklärte sie noch wenige Jahre vor ihrem Tod in einem Interview, und obwohl ihre Großmutter in Theresienstadt umgekommen sei, fühle sie sich «nicht persönlich betroffen»¹¹. Erst Hitler machte sie zur Jüdin und zwang sie ins anderssprachige Exil.

Tatsächlich verließ Hilde Spiel Österreich schon im Oktober 1936, etwa zwei Jahre vor dem Anschluss und wenige Monate nach der Ermordung ihres Lehrers, des Philosophen Moritz Schlick (22.6.1936). Ausschlaggebend für die Emigration waren in ihrem Fall nicht direkt gegen sie gerichtete antisemitische Handlungen, sondern die politische Lage in Österreich, das für eine selbstbewusste angehende Schriftstellerin unerträgliche Leben in einem autoritären Staat; die Ermordung ihres Mentors, und schließlich die geplante Hochzeit mit dem Schriftsteller Peter de Mendelssohn, der schon nach England übersiedelt war. 1938, nach dem Anschluss, wurde die Auswanderin mit dem Pass eines nicht mehr existie-

⁸ So schrieb z. B. Elias Canetti im Londoner Exil 1944 «Die Sprache meines Geistes wird die deutsche bleiben, und zwar weil ich Jude bin». In: Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen*, Frankfurt/Main 1976, S. 62.

⁹ Andrea Schwab, Interview mit Hilde Spiel, DÖW, Erzählte Geschichte, Interviewabschrift 607, zitiert nach: Sandra Wiesinger-Stock, *Hilde Spiel. Ein Leben ohne Heimat?*, Wien 1996, S. 51.

¹⁰ «Ich wollte mir von niemandem – und schon gar nicht von Hitler – vorschreiben lassen, in welcher Sprache ich schreibe», zitiert nach: Horst Bienek, Die Sprache und das Exil. Der Nobelpreis für Literatur an Elias Canetti. In: *Die Zeit* Nr.44, 23. Oktober 1981, S. 50.

¹¹ Interview in der österreichischen Wochenzeitschrift *profil* vom 23.10.1989, S. 11.

renden Landes «nachträglich zur Emigrantin»¹². Oder, in der Definition ihres Mannes «an émigré»: «A refugee is a man who seeks refuge, no more and no less. A man who seeks shelter, a temporary shelter [...] An émigré is a man who, driven out by the same storm, resolves not to go back, and not to look back, to the place of his shattered first existence [...] He is the man who cannot and does not want to wait [...] He wants to be a full man, here and now»¹³. Eine Rückkehr in die Heimat war von 1938 bis 1945 unmöglich.

Anders als viele Emigranten versuchte Hilde Spiel sofort, sich in England einzuleben, Zugang zu finden zu den literarischen Kreisen, auch zu einer neuen Leserschaft. Sie war als Schriftstellerin gekommen, hatte schon vier Romane und eine ganze Reihe von Erzählungen und Kurzgeschichten in deutscher Sprache veröffentlicht, begann aber trotzdem, neue Texte auf Englisch zu schreiben. Zunächst übersetzte sie mit der Hilfe ihres Mannes und eines englischen Freundes ihren auf Deutsch verfassten, noch unveröffentlichten Roman *Flöte und Trommeln* ins Englische. Er erschien 1939. Doch fand der für ein deutschsprachiges Publikum gedachte Text keinen großen Anklang und Hilde Spiel beschloss, ohne den Umweg der Übersetzung gleich auf Englisch zu schreiben. Dabei hielt sie sich an bestimmte Regeln: «erstens, den Wortschatz und die Syntax nicht zu überschreiten, die man in dem betreffenden Augenblick ohne Anstrengung beherrscht, und zweitens, den eigenen Gedankengang niemals aus dem einen in das andere Idiom zu übersetzen»¹⁴. Es finden sich naturgemäß einige Unterschiede zwischen den beiden von der Autorin selbst verfassten Versionen. Das deutsche Originalmanuskript von *Flöte und Trommeln* ist nicht zugänglich, doch ist anzunehmen, dass Hilde Spiel für die spätere deutsche Version (1947) auf die erste zurückgegriffen und nicht *Flute and Drums* übersetzt hat. In *Heimat und Exil* gibt Christa Howells Einblick in die Editionsarbeit von Hilde Spiel, die die Fassungen auf das jeweilige Publikum und die jeweilige Zeit abstimmt. So tritt zum Beispiel im englischen Text ein Erzähler auf, die deutsche Version ist in der ersten Person Singular geschrieben, aus der Perspektive der Protagonistin Sandra.

¹² Von Hilde Spiel in einem Fragebogen verwendeter Ausdruck. S. Wiesinger-Stock, a.a.O., S. 64.

¹³ Peter de Mendelssohn, *Writers without Language*. In: Hermon Ould (Hrsg.), *Writers in Freedom*. London etc. 1941. Zitiert nach: Christa Victoria Howells, *Heimat und Exil: Ihre Dynamik im Werk von Hilde Spiel*, Ann Arbor 1994.

¹⁴ Hilde Spiel: *Kleine Schritte*, München 1976, S. 551. Zitiert nach: Howells, a.a.O., S. 160.

Obwohl Hilde Spiel alles tat, um in England heimisch zu werden und sich zu integrieren (mit ihren zwei Kindern sprach sie während des Krieges ausschließlich Englisch) und sich von den Emigrantenzirkeln fernhielt, sahen die Engländer in ihr immer eine Fremde. Ihre Kontakte beschränkten sich auf wenige befreundete Personen, andere, selbst die Nachbarn in Wimbledon, wo Hilde Spiel etwa ein Drittel ihres Lebens verbrachte, pflegten keinen Umgang mit den de Mendelssohns. Und bei Kriegsende war es auch für die besten englischen Freunde selbstverständlich, dass sie wieder «zurück»gehen würden. Auch in England, viel stärker als in Österreich vor 1936, war Hilde Spiel eine Aussenseiterin, wohl «in England» aber nicht «of England», und musste die gleichen quälenden Erfahrungen machen wie alle, die freiwillig oder erzwungen ins Exil gegangen waren: «Heimweh, das Gefühl des Ausgestoßenseins, des Unverständenseins, der unüberbrückbaren Barrieren von Sprache, Tradition, Erziehung, Gewohnheit, familiären Bezügen, die den Emigranten von jenen trennen, unter denen er Asyl gefunden hat»¹⁵. Exil, auch als existentielle Metapher, wurde zu einer Krankheit, die Hilde Spiel das ganze Leben begleitete.

Nach einer längeren Schaffenspause wandte sie sich erst 1954 wieder der Belletristik zu. Ein zweimonatiger Amerikaaufenthalt mit Peter de Mendelssohn lieferte ihr das Rohmaterial für einen ihrer bekanntesten Romane *The darkened Room* (dt. *Lisas Zimmer*). 1954 begonnen erschien er erst 1961 in englischer Sprache und wurde später von der Verfasserin (diesmal mit relativ unbedeutenden Änderungen) ins Deutsche übersetzt. In dem Roman geht es um das Schicksal europäischer Emigranten, entwurzelter Intellektueller in New York. Schon hier wird, wie noch radikaler in einem späteren Filmdrehbuch (*Anna&Anna*, 1988) das persönliche Exilerlebnis in der Fiktion in zwei Lebensläufe aufgespalten: das erzählende Ich Lele berichtet über ihre Erlebnisse mit Lisa. Während die einfache, beschränkte Hausangestellte Lele keine nennenswerten Schwierigkeiten hat, sich dem neuen way of life anzupassen, scheitert die komplexere Lisa. Sie ist, wie viele andere verschlüsselte Gestalten des Buches (so erscheint Spiels «Freundfeind» Friedrich Torberg als «Fat Fleming») eine «Europakranke» und reagiert mit einer prononcierten Wirklichkeitsverweigerung. In einem verdunkelten Zimmer, in dem dicke Vorhänge ihr den Anblick der neuen Welt ersparen, schafft sie sich in der Atmosphäre des

¹⁵ Hilde Spiel, *Kleine Schritte*, München 1976, S. 30 f. Zitiert nach: Wiesinger-Stock, a.a.O., S. 90.

«erhabenen Erbes» (das sich auf wenig bewegliche Habe beschränkt, auf aus Europa mitgebrachte Bücher und Schallplatten) einen Altar der Vergangenheit. Ihre Sehn-Sucht nach Europa, nach Wien, das sie als «mein Element» bezeichnet, führt sie schließlich zur Drogensucht und zum Tod durch eine Überdosis Morphium. Lele verliert mit dem Tod Lisas ihren letzten Bezug zu Europa und kann an der Westküste ein neues Leben beginnen. Die beiden Hauptfiguren stehen stellvertretend für mögliche Haltungen im Exil: Integration und Untergang.

Die möglichen unterschiedlichen Reaktionen in einer schwierigen Zeit sind auch Thema des Drehbuchs *Anna&Anna*. Schon als Studentin hatte sich Hilde Spiel mit den ästhetischen Möglichkeiten des Films beschäftigt (sie hat eine Dissertation über *Versuch einer Darstellungstheorie des Films* geschrieben) und 1973 hatte sie auf einer Tagung des internationalen PEN-Club den Plan zu einem Roman erwähnt, der «zugleich in Wien und in London spielen soll und in dem die zunehmende Sprachverwirrung und Sprachverwandlung einer Emigrantin durch eine immer deutlicher hervortretende Zuflucht zum Englischen» gekennzeichnet werden soll¹⁶. Film wie Buch (1989) sind mehrsprachig, da neben Englisch und Deutsch auch Jiddisch und regionale Spracheigenheiten im Original gebracht werden. Im Film konnte für ein leichteres Verständnis mit Untertiteln gearbeitet werden, das Buch hingegen wandte sich an eine mehrsprachige Leserschaft. In *Anna&Anna*, der Geschichte einer Schizophrenie, wird der innere Zwiespalt eines Menschen sinnfällig gemacht durch eine reale Figurenspaltung, die gerade im Film durch die Technik der Über- und Rückblendungen besonders wirksam dargestellt werden kann: eine Anna bleibt und erlebt Krieg und Kriegsende in Wien, die andere emigriert nach England, um mit Kriegsende zurückzukommen und sich mit der anderen Hälfte zu vereinigen. Durch filmische Techniken kann ein Ereignis aus zwei verschiedenen Perspektiven betrachtet werden, obwohl eine Antwort auf die im Untertitel des Buches gestellte Frage «Flüchten oder Hinnehmen?» doch nicht gegeben werden kann.

Nach ihrer Rückkehr nach Österreich im Jahr 1963, nach 27 Jahren sowohl freiwilligen als auch erzwungenen Exils, nach dem exilbedingten Sprachenwechsel, war sie in ihrem Geburtsland in der Kulturszene sehr aktiv, hat aber keine größere literarische Arbeit mehr geschrieben, sondern sich vor allem der Essayistik zugewandt, die sie an einer Stelle etwas abfäl-

¹⁶ Hilde Spiel: *Kleine Schritte*, München 1976, S. 549. Zitiert nach: Howells, a.a.O., S. 212.

lig als «lebensnotwendigen Detailverkauf ihres Wortbesitzes» bezeichnet¹⁷. Vor allem aber wirkte sie als Mittlerin zwischen England und Österreich, versuchte, den Engländern «ihr» Österreich nahe zu bringen (*Vienna's Golden Autumn* 1987, dt. *Glanz und Untergang* 1987), den Österreichern hingegen England (*Englische Ansichten* 1984¹⁸). Wie das Drehbuch *Anna&Anna* gezeigt hat, blieb sie ihrer doppelten Zugehörigkeit und ihrer Zweisprachigkeit verpflichtet, die nicht als Belastung empfunden wurden, sondern als Bereicherung. Die auch im Roman *The Darkened Room* dargestellte Spaltung hat ihr Leben durchzogen und zeigt sich auch an der Oberfläche ihrer Memoiren, denen sie die bezeichnenden Titel *Die hellen und die finsternen Zeiten*¹⁹ und *Welche Welt ist meine Welt?*²⁰ gegeben hat.

* * *

«Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie musste hindurchgehen durch die eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, "angereichert" von all dem». Diese Sätze von Paul Celan²¹ betreffen auch Ilse Aichingers Sprache. Sie hat nie die Sprache gewechselt, sondern neu erschaffen, eine neue Verwendung altergebrachter Wörter gesucht, sie ist hinter die potemkinschen Fassaden der überkommenen Bedeutungen gegangen und zwingt den Leser zur Aufmerksamkeit, zum genauen Hin-Hören, zum Misstrauen. Die Erlebnisse während des zweiten Weltkrieges, die Tatsache, dass sie als noch nicht volljährige Halbjüdin das Überleben ihrer volljüdischen Mutter garantierte, aber die Großmutter nicht retten konnte, sondern ihrer Deportation beiwohnen musste, dass sie wie die Protagonistin ihres einzigen Romans *Die*

¹⁷ Howells, a.a.O., S. 324.

¹⁸ *Das Haus des Dichters* versammelt Hilde Spiels Essays, Interpretationen und Rezensionen zur österreichischen (bzw. deutschsprachigen) und englischen Literatur. (*Das Haus des Dichters*. Zusammengestellt und herausgegeben von Hans A. Neunzig. München 1992).

¹⁹ *Erinnerungen 1911 – 1946*. München 1989.

²⁰ *Erinnerungen 1946 – 1989*. München 1990.

²¹ Paul Celan, *Gesammelte Werke*, herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert, Band 3, Frankfurt/Main 1983, S. 185 f.

Größere Hoffnung weder ganz zu den von der Deportation bedrohten Judenkindern gehörte noch zu den unbedrohten «richtigrassigen» Kindern, dass sie also in jedem Fall zwei falsche Großeltern hatte und überall Außenseiterin war, hat ihr nicht die Sprache verschlagen, sondern ihre Aufmerksamkeit geschärft für falsche Töne, aber auch für das ungewollt Komische, Parodistische, das dem Sprachgebrauch der Herrschenden eigen ist²².

Schon eine ihrer ersten Veröffentlichungen²³ ist ein *Aufruf zum Misstrauen*: «Haben wir nicht lange genug aneinander vorbeigeschaut, haben geflüstert anstatt zu sprechen, sind geschlichen anstatt zu gehen? Sind wir nicht lange genug, von Furcht gelähmt, einander ausgewichen? Und wo sind wir heute? [...] Wir sind erfüllt von Misstrauen gegen Gott, gegen die Schleichhändler, bei denen wir kaufen, gegen die Zukunft, gegen die Atomforschung, gegen das wachsende Gras»²⁴. Die daraus gezogene Konsequenz überrascht in ihrer Kompromisslosigkeit: «Uns selbst müssen wir misstrauen». *Aufruf zum Misstrauen* ist (von Herbert Eisenreich²⁵) als «Ausgangspunkt einer ganzen Schriftstellergeneration» bezeichnet worden.

Größere Aufmerksamkeit erreichte Ilse Aichinger mit ihrem Roman *Die Größere Hoffnung*, von dem zunächst in der Wiener Tageszeitung *Kurier*²⁶ ein Auszug abgedruckt wurde und der 1948 im deutschen Verlag Bermann-Fischer erschien. «Die einzige Antwort von Rang, die unsere Literatur der jüngsten Vergangenheit gegeben hat», schreibt Walter Jens

²² So sagt im Roman *Die Größere Hoffnung* der fremde Häscher zu den Theater spielenden Kindern: «Die Deportationen nach Polen sind eingestellt» «Wissen Sie es sicher?» «So wahr ich lebe!» «Und wie wahr leben Sie?» murmelte Ellen» (Ilse Aichinger, *Die Größere Hoffnung*, Frankfurt/Main 1986, S. 126). «Sprichst du von militärischen Geheimnissen?» sagte der Oberst spöttisch. «Militärische Geheimnisse», lachte Ellen, «nein, Geheimnisse gibt es und es gibt Militär, aber militärische Geheimnisse gibt es nicht» (ebd. S. 175). «Wo bist du zu Hause?», sagte ein dicker Polizist und beugte sich zu ihr herab. «Wo ich gewohnt habe», sagte Ellen, «war ich noch nie zu Hause.» «Wo bist du dann zu Hause?» wiederholte der Polizist. «Wo Sie zu Hause sind», sagte Ellen. «Aber wo sind wir zu Hause?» schrie der Polizist außer sich. «Sie fragen jetzt richtig», sagte Ellen leise» (ebd. 172).

²³ 1946 in der von Otto Basil herausgegebenen Zeitschrift *Der Plan*.

²⁴ Ilse Aichinger, *Aufruf zum Misstrauen*. Neu abgedruckt in: *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*. Hrsg. von Samuel Moser. Frankfurt/Main 1990, S. 16.

²⁵ Herbert Eisenreich, *Nachwuchs ins Vakuum. Die junge Intelligenz in Wien*. In: *Frankfurter Hefte* 9 (1954).

²⁶ Der *Kurier* hatte schon 1946 den Aufsatz *Bitte, Stefan Zweig* veröffentlicht.

noch 1960 über das Erstlingswerk²⁷. Adornos vielzitiertes Ausspruch «nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute ein Gedicht zu schreiben»²⁸ scheint mit diesem Roman, der sich streckenweise wie Lyrik liest, widerlegt zu sein. Wie ein riesiges Prosagedicht liest sich der Roman, der auf genaue Bezeichnungen verzichtet: keine nacherzählbare Geschichte, keine Realien, keine Jahresangaben, keine konkreten Ortsangaben, ein traumhafter Lebensausschnitt, besser ein Lebensende, in einem Niemandsland zu einer Niemalszeit. Am konkretesten wirkt der Stern, das Zeichen, das die Kinder mit falschen Großeltern zu tragen gezwungen sind, ein Zeichen, das Ellen mit ihren zwei falschen Großeltern zu wenig nicht tragen muss, das für sie aber ein ersehenswertes Zeichen einer Zugehörigkeit wird. Der Stern in diesem Sinn ist sowohl Zeichen einer Diskriminierung, gleichzeitig aber auch der Zugehörigkeit, ein Symbol der Hoffnung. Ellens Zwiespalt, ihre Schwellenexistenz, weder hier noch dort zugehörig, wird aus dem Blickwinkel des Kindes unklaren Alters erzählt. Diese Perspektive erlaubt einen gleichsam «unschuldigen» Gebrauch einer «schuldig gewordenen» Sprache. Nur so kann der (Juden)Stern begehrenswert erscheinen, nur so können die Kinder auf einem jüdischen Friedhof Platz für ihre Spiele finden, nur so kann die Beschreibung vom Selbstmord der Großmutter ertragen werden. Und nur so können die Gräueltaten des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges in einer lyrischen Prosa in ihrer Gesamtheit dargestellt werden: die Verfolgung der Juden, das Verstecken, die Angst vor der Deportation, die Züge in die Vernichtungslager, die Misshandlungen, die Übergriffe von nationalsozialistischen Jugendlichen, die Bombardierungen durch die (nicht genannten) Alliierten, die Luftschutzkeller, Hunger, Angst, Plünderungen, Verletzungen, Blut, Tod. Ilse Aichinger selber gibt in einem Interview an, sie habe «zuerst nur einen Bericht schreiben [wollen], darüber, wie es wirklich war»²⁹. Ein realistisches Gemälde aus den Finsteren Zeiten, dem, wie auch Celans *Todesfuge*, der Vorwurf gemacht worden war, den Schrecken ästhetisch zu überhöhen.

²⁷ Walter Jens, Ilse Aichingers erster Roman. In: *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, a.a.O., S. 141.

²⁸ Zitiert nach: Petra Kiedaisch (Hrsg.), *Lyrik nach Auschwitz? Auschwitz und die Dichter*, Stuttgart 1995, S. 49.

²⁹ Gespräch mit Manuel Esser, in: *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, a.a.O., S. 44.

Ilse Aichingers Prosa und ihre Gedichte sind beim Wort zu nehmen: Wortsinn und übertragener Sinn, der häufigere Gebrauch, ergänzen und bedingen einander. Als Beispiel der Beginn des Romans:

Rund um das Kap der Guten Hoffnung wurde das Meer dunkel. Die Schifffahrtslinien leuchteten noch einmal auf und erloschen. Die Fluglinien sanken wie eine Vermessenheit. Ängstlich sammelten sich die Inselgruppen. Das Meer überflutete alle Längen- und Breitengrade. Es verlachte das Wissen der Welt, schmiegte sich wie schwere Seide gegen das helle Land und ließ die Südspitze von Afrika nur wie eine Ahnung im Dämmern. Es nahm den Küstenlinien die Begründung und milderte ihre Zerrissenheit.

Die Dunkelheit landete und bewegte sich langsam gegen Norden. Wie eine große Karawane zog sie die Wüste hinauf, breit und unaufhaltsam. Ellen schob die Matrosenmütze aus dem Gesicht und zog die Stirne hoch. Plötzlich legte sie die Hand auf das Mittelmeer, eine heiße kleine Hand. Aber es half nichts mehr. Die Dunkelheit war in die Häfen von Europa eingelaufen.³⁰

Wenn beim Weiterlesen auch klar wird, dass es sich um eine Landkarte im letzten Tageslicht handelt, verliert der Satz «Die Dunkelheit war in die Häfen von Europa eingelaufen» nichts an seiner bildlichen Kraft im Kontext des Romans.

Ilse Aichingers Texte sind mit der Zeit immer kürzer geworden, verlieren immer mehr den Inhalt, sind eine Suche nach der Sprache selbst³¹. Ihr ganzes Werk ist ein progressives Sich-Zurückziehen, aber die Kürze sagt nichts über die Intensität: die alte Sprache war zu verlernen, eine neue zu erschaffen: «Wer von euch ist kein Fremder?» fragt im Roman der alte Mann, bei dem die Ausgestoßenen Englischunterricht erhalten. «Wer von euch ist kein Fremder? Juden, Deutsche, Amerikaner, fremd sind wir alle hier. Wir können sagen “Guten Morgen” oder “Es wird hell”, “Wie geht es Ihnen?”, “Ein Gewitter kommt”, und das ist alles, was wir sagen können, fast alles. Nur gebrochen sprechen wir unsere Sprache. Und ihr wollt das Deutsche verlernen? Ich helfe euch nicht dazu. Aber ich helfe euch, es

³⁰ Ilse Aichinger, *Die Größere Hoffnung*, a.a.O., S. 7.

³¹ «Es kam und kommt [für den Schriftsteller] nicht darauf an, was er sagt, sondern wie er es sagt, nicht darauf, was er schreibt, sondern wie er es schreibt». Ilse Aichinger, «Wir müssen die Barrieren unserer Gleichgültigkeit durchbrechen». In: *Conturen 2* (1996), S. 66.

neu zu erlernen, wie ein Fremder eine fremde Sprache lernt, vorsichtig, behutsam, wie man ein Licht anzündet in einem dunklen Haus und wieder weitergeht»³².

Auch in der *Spiegelgeschichte*, ihrer bekanntesten Erzählung, für die sie 1952 den Preis der Gruppe 47 erhielt, in der die Geschichte einer jungen Frau, die nach einer missglückten Abtreibung stirbt, rückwärts erzählt wird, vom Tod zur Geburt, soll etwas verlernt werden: «Das Schwerste bleibt es doch, das Sprechen zu vergessen und das Gehen zu verlernen, hilflos zu stammeln und auf dem Boden zu kriechen und zuletzt in Windeln gewickelt zu werden»³³. Der Rückzug ist also auch ein Vorwärtkommen, die Reduzierung eine Bereicherung. Die reduzierte Sprache in ihrer Eigengesetzlichkeit ist authentischer als die unkritisch übernommene.

«Meine Sprache», schreibt Ilse Aichinger im Prosatext *Meine Sprache und ich* (1971), «ist eine, die zu Fremdwörtern neigt. Ich suche sie mir aus, ich hole sie von weit her. Es ist aber eine kleine Sprache. Sie reicht nicht weit»³⁴, oder, an anderer Stelle in *Schlechte Wörter* aus dem Jahr 1976: «Ich gebrauche jetzt die besseren Wörter nicht mehr [...] Ich schränke ein und schaue zu, damit bin ich genügend beschäftigt»³⁵. Aichinger dreht und wendet die Wörter, untersucht sie auf ihre «eigentliche» Bedeutung, betrachtet sie unvoreingenommen, unabhängig vom überkommenen Gebrauch. «[...] Gebote jagen mir Angst ein. Deshalb bin ich auch zum Zweitbesten übergegangen. Das Beste ist geboten. Deshalb»³⁶. In einem stillen Aufbegehren entzieht sie sich dem Gebot, dem Befehl, der abgenutzten Formulierung: wenn das Beste *geboten* ist, begnügt sie sich nicht mit dem Zweitbesten, sonder wählt es bewusst. «Ich lasse mir nicht mehr Angst machen», heißt es weiter, «ich habe genug davon. Und noch mehr von meinen Einfällen, die gar nicht die meinen sind, weil sie sonst anders hießen. *Meine Ausfälle* kann es heißen, aber nicht *meine Einfälle*. Ach was, es kann alles heißen. Das haben wir zur Genüge erfahren».

³² Ilse Aichinger, *Die Größere Hoffnung*, a.a.O., S. 77.

³³ in: Ilse Aichinger, *Der Gefesselte. Erzählungen (1948 – 1952)*, hrsg. von Richard Reichensperger, Frankfurt/Main 1991, S. 73.

³⁴ in: Ilse Aichinger, *Die Größere Hoffnung*, a.a.O., S. 465.

³⁵ Ilse Aichinger, *Schlechte Wörter*, hrsg. von Richard Reichensperger, Frankfurt/Main 1991, S. 11 ff.

³⁶ ebd., S. 13.

Erfahren: genau betrachtet kann auch dieses Verb nicht heißen, wie es heißt, denn: «Man kann nur erfahren, was man schon weiß»³⁷ und auch, mit dem für Ilse Aichinger typischen Sprachspiel, in dem durch das Beim-Wort-Nehmen des Wortes auf den Un-Sinn bzw. Anders-Sinn hingewiesen wird: «Wie erfährt man, dass man bei der österreichischen Bundesbahn ist?»³⁸. Ihr radikaler Sprachindividualismus (bzw. der radikale Individualismus ihrer Sprache) führt so weit, dass die Sprache ein Individuum wird. «Meine Sprache und ich», schreibt Aichinger im Prosatext gleichen Titels, «wir reden nicht miteinander, wir haben uns nichts zu sagen. Was ich wissen muss, weiß ich, kalte Küche ist ihr lieber als warme, nicht einmal der Kaffee soll zu heiß sein»³⁹. Die Sprache, durch das Possessivum «meine» als eine (etwas anstrengende) Begleiterin ausgewiesen wie *mein Mann und ich, meine Kinder und ich*, kann dann schon einen lila Schal verloren haben, kann aufs Meer starren und den Zöllnern, den Hütern der Grenze verdächtig sein. Sie äußert ja auch keine Wünsche.

Und auch der Lesestoff als *Stoff* kann natürlich eine Farbe haben, und als Stoff kann er auch fallen:

Lesen

Der Lesestoff ist grün,
fällt ein durch quadratische Fenster,
bleibt auf dem Fliesenstein
im Vorflur liegen, weit von den Rhododendren,
erst Nachmittag.⁴⁰

«Ich schränke ein und schaue zu» und «Ich höre auch zu, aber das hat gewisse Gefahren. Dabei können einem leicht Einfälle unterlaufen»⁴¹. Das Nur Zuhören, das für Ilse Aichinger identisch ist mit dem Nur Zusehen⁴², stellt die genaueste von allen Arten des Beobachtens dar, «aufs äußerste beteiligt wie aufs äußerste unbeteiligt, mit der Kraft des Anfangs und der

³⁷ Ilse Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, hrsg. von Richard Reichensperger, Frankfurt/Main 1987, S. 62.

³⁸ ebd., S. 67.

³⁹ in: Ilse Aichinger, *Die Größere Hoffnung*, a.a.O., S. 466.

⁴⁰ Ilse Aichinger, *Verschenkter Rat*, hrsg. von Richard Reichensperger, Frankfurt/Main 1991, S. 54.

⁴¹ Ilse Aichinger, *Schlechte Wörter*, a.a.O., S. 13.

⁴² vgl. "Nur Zusehen – ohne einen Laut. Joseph Conrad", in: *Kleist, Moos, Fasane*, a.a.O., S. 83.

Kraft des Endes»⁴³. «Das heißt» – so Aichinger – «im Spiel mit den Wörtern seine eigene Lautlosigkeit in die ihre einbringen. Das heißt in diesem Zeitalter, in dem alles erzählt und nichts angehört wird, alles auf den Kopf stellen. Der Erzählwelt Schweigen abfordern, der Welt, sich selbst, den Wörtern, den Klängen. Und die äußerste Form des Schweigens, die Lautlosigkeit. Erst auf dieser Grundlage des lautlosen Zusehens, Zuhörens wird die Sprache wieder Laut gewinnen und die Wörter den Reiz, der eine Spielart der Notwendigkeit ist»⁴⁴.

Dazu braucht es aber auch ein feines Ohr, ein feines Ohr für die Falschheit der Ersatzantworten. Ilse Aichinger hat auch Hörspiele geschrieben, eine m.E. ihr kongeniale Form. Das Hörspiel («kein doppelter Imperativ», wie Ernst Jandl pointiert vermerkte⁴⁵), verlangt vom Autor wie vom Hörer ein genaues Zu-Hören, ein Hinein-Hören in die Dinge, um sie in Sprache, in reproduzierbare Geräusche umsetzen zu können, damit «jedes Ding einen Mund bekommt»⁴⁶. Mehr als das Schau-Spiel ist das Hör-Spiel ein ausdrücklicher Appell an den *homo ludens* bzw. *homo ludens-phonens* und verlangt Arbeit vom Publikum, aktive Teilnahme. Dies alles bedingt eine vermehrte Aufmerksamkeit auf das verwendete sprachliche Material: die ausgesprochenen oder gehörten Wörter, aber auch anderes akustisches Material und das Schweigen schaffen die Realität.

In *Ins Wort*, einem kurzen Text aus dem Band *Kleist, Moos, Fasane* definiert Aichinger das Schweigen als «das Ergebnis des genauesten, stillsten Hinhörens, das Ergebnis des Schreibens, das Schreiben selbst»⁴⁷. Und 1986 erklärte sie in einem Interview anlässlich der Ausstrahlung ihres Hörspiels *Die Schwestern Jouet*: «Das Schweigen gehört für mich zum Wichtigsten auf der Welt, weil es nicht etwas Leeres, sondern etwas Erfülltes ist. [...] Jeder Satz, den man schreibt, muss durch ungeheuer viel ungeschriebene Sätze gedeckt sein, weil er sonst gar nicht dasteht»⁴⁸.

Was an Ludwig Wittgenstein erinnert, der, wie Ingeborg Bachmann bemerkt, den – absurden, aber für ihn einzig legitimen – Versuch unternahm, die Philosophie schweigend zu vollziehen⁴⁹ und der erklärt hatte:

⁴³ ebd.

⁴⁴ ebd.

⁴⁵ Ernst Jandl, *Gesammelte Werke*, Band 3. Darmstadt 1985, S. 176.

⁴⁶ ebd.

⁴⁷ Ilse Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, a.a.O., S. 104.

⁴⁸ Gespräch mit Manuel Esser. In: *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*. S. 50.

⁴⁹ Ingeborg Bachmann, *Werke. Band 4 (Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang)*, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München 1978, S. 12.

«Das Unaussprechbare gibt vielleicht den Hintergrund, auf dem das, was ich aussprechen konnte, Bedeutung bekommt»⁵⁰.

Schweigen kann aber paradoxerweise nur gehört werden, in der gedruckten Forum der Hörspiele fehlt dem Leser der sinnliche Eindruck des Schweigens, «dem Hörbaren fehlt die Lesbarkeit»⁵¹. In *Kleist, Moos, Fasane* hingegen wird der Versuch unternommen, das Schweigen auch visuell fassbar zu machen: 1972, dem Jahr des Todes von Günter Eich, dem Ehemann Ilse Aichingers, findet sich, auf einer sonst ganz weißen Seite, als einziger Vermerk: «Die Gleichgültigkeit einüben»⁵².

Das Hören, Zuhören, die Aufmerksamkeit, das gehörige Betrachten («gehörig» im Sinne von «zukommend») ist nicht nur in den Hörspielen von Bedeutung. Das Gedicht *Winterantwort* aus dem Jahr 1960 etwa beginnt mit dem Satz «Die Welt ist aus dem Stoff, der Betrachtung verlangt»⁵³ und nimmt – in einer berührenden Anlehnung an die erschütternde Rotkäppchen-Paraphrase des Kapitels *Der Tod der Großmutter* im Roman – Bezug auf die Sinne, die uns mit der Welt in Kontakt setzen, die uns helfen, sie zu entziffern, zu verstehen: das Sehen («keine Augen mehr / um die weißen Wiesen zu sehen»), das Hören («keine Ohren, um im Geäst / das Schwirren der Vögel zu hören»), das Schmecken («Großmutter, wo sind deine Lippen hin / um die Gräser zu schmecken»), das Riechen («wer riecht uns den Himmel zu Ende») und das Fühlen («wessen Wange reibt sich heute / noch wund an den Mauern im Dorf»).

Die Sprache, die man spricht, aber auch die Sprache, die man hört, bezeichnet, was ist. Und sie muss das «gehörig» tun, damit sie dem zugehört, der sie spricht, aber auch dem, der sie hört. Eine wahre, aufmerksame Sprache wird aufmerksam gehört. «Ilse Aichinger lauscht dem, was jenseits der Wirklichkeitsillusion ist, seine Wahrheit ab»⁵⁴ und verlangt das auch von ihrer Leserschaft.

Ilse Aichinger lebt seit einigen Jahren wieder in Wien und hat sich dem Film zugewandt. Als lautlose Zuseherin hat sie ihren Weg konsequent weiter verfolgt, vom groß angelegten Roman zu Kurztexten. Manchmal

⁵⁰ zitiert nach: Rachel Salamander, a.a.O., S. 232.

⁵¹ Karl Karst, Hörspiel und Öffentlichkeit. In: *Hörspiel in Österreich*. Lesezirkel Nr. 16. Wien 1986.

⁵² Ilse Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, a.a.O., S. 74.

⁵³ Ilse Aichinger, *Verschenkter Rat*, a.a.O., S. 14.

⁵⁴ Rolf Schroers in: *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, a.a.O., S. 191.

schreibt sie Texte zu Filmen⁵⁵ – «Ich mache den Ermordeten ihr Verschwinden nur stümperhaft nach: ich gehe ins Kino»⁵⁶.

Den Abschluss soll eines der zu recht am häufigsten zitierten Gedichte von Ilse Aichinger bilden, vier Imperative, die in ihrer Einfachheit und Berechtigung eine Heiligenlegende auf den Kopf stellen, sie neu lesen; ein Gedicht, in dem einem sonst Sprachlosen die befehlende Sprache der Herrschenden verliehen ist und ein als großzügig tradierter Gestus verwandelt wird in die kleinliche, selbststüchtige Geste eines, der sich seiner Position bewusst ist, nicht aber seiner Unmenschlichkeit. Zu beachten ist der Titel des Gedichtes *Nachruf* mit der doppelten Bedeutung: Nekrolog («Nachruf auf einen Toten») und Zuruf («jemandem, der sich entfernt, etwas nachrufen»). In jedem Fall ein sinnloses Unterfangen also.

Nachruf

Gib mir den Mantel, Martin,
aber geh erst vom Sattel
und lass dein Schwert, wo es ist,
gib mir den ganzen.⁵⁷

⁵⁵ für die österreichische Tageszeitung *Der Standard*. Eine (vorläufige) Sammlung dieser Texte ist unter dem Titel *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben* 2001 im Verlag Fischer (Frankfurt/Main) erschienen. Ebenfalls 2001 erschien in Wien der Band *Kurzschlüsse*, in dem Posagedichte aus den fünfziger Jahren versammelt sind.

⁵⁶ Vorbemerkung zum “Journal des Verschwindes”, in: *Film und Verhängnis*, a.a.O., S. 71.

⁵⁷ Ilse Aichinger, *Versenkter Rat*, a.a.O., S. 68.

* * *

Michaela Bürger-Koftis
(Genova)

*(Sprach-)Kritiker, Dichter und Denker. Die neue Generation
Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici*

Mit der «neuen Generation» schließt sich der Bogen, den wir im Rahmen unserer Tagung «Sprach-Wunder» zu zeichnen suchten. Doron Rabinovici, der jüngste des von mir vorgeschlagenen Triumvirats, «vorgeschlagen» deshalb, weil es auch noch andere *junge* jüdisch-österreichische Autoren gibt¹, dessen Text *Gedenken ist Vergessen* den Abschluss unseres Tagungsbandes bildet, ist erfreulicherweise ein Beweis dafür, dass diese spezifische Form des «Sprachwunders» immer wieder möglich sein wird. Rabinovici ist 1961 in Tel Aviv geboren, übersiedelte im Alter von drei Jahren mit seiner Familie nach Wien und erlernte in kürzester Zeit, neben seiner Muttersprache Hebräisch, die deutsche Sprache:

Ich war als Kleinkind, vor meinem dritten Lebensjahr, aus Tel Aviv nach Österreich gekommen. In der fremden Stadt verstand mich keiner. Ein Junge lief mit seiner Mutter durch das Wien der sechziger Jahre und beschimpfte irgendwelche Männer auf hebräisch. «Du Esel», schrie ich, «ich bin so klein und kann bereits sprechen, und du bist so groß und verstehst mich nicht.» So schnell wie möglich versuchte der Bub die Muttersprache zu vergessen. Ich wollte Deutsch, wollte es besser als die einheimischen Kinder reden.²

Wien wurde und blieb sein zweites Zuhause³. Vielmehr aber als an diesem spezifischen Ort fühlt er sich – das geht aus seinen Texten immer

¹ Ruth Beckermann, Susanne Bock, Elfriede Gerstl, Peter Henisch, Ivan Ivani, Anna Mitgutsch (trat zum jüdischen Glauben über), Lena Rothstein, Vladimir Vertlib.

² Doron Rabinovici: Die Bücher der Eltern. Das Kind und die Bibliothek. In: Credo und Credit. Einmischungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 48.

³ Angesichts der Vergangenheit drängt sich allerdings die Frage auf, wie zuhause man sich als Jude in Wien fühlen kann, in einer Stadt, in der vor dem Zweiten Weltkrieg

wieder hervor – in der deutschen Sprache zuhause: Nicht nur wenn er schreibt, auch wenn er spricht, lässt er sich «jedes Wort auf der Zunge zergehen». Aus dem eben zitierten Text, mit dem Titel *Die Bücher der Eltern. Das Kind und die Bibliothek.*, der sich in der Essaysammlung *Credo und Credit* findet, erfahren wir, dass Rabinovici schon als kleiner Junge in der Bibliothek seiner Eltern und auch als Jugendlicher immer wieder Bertolt Brecht gelesen hat. Als Achtjähriger schon «liebte [er] den Sprachduktus der Dialoge, sprach [sich] die Dramen laut vor»⁴. Vieles in den Brechtschen Stücken verstand er noch nicht, aber «ich wollte nicht aufgeben, kämpfte mich durch, orientierte mich an der Wortmelodie und lernte auf diese Weise neue Bedeutungen»⁵.

Neben dieser Hingabe an die zweite Sprache erfährt Rabinovici natürlich auch die Seinsweise desjenigen, der durch seine spezifische Sprachsozialisation gewissermaßen zwischen den Sprachen, in einem – wie Robert Schindel wohl sagen würde – sprachlichen «Draußzwischen»⁶ lebt. Zum Verhältnis, das die beiden Sprachen, Deutsch und Hebräisch, in seiner Welt haben, sagt er:

Heute kann ich zwar Hebräisch lesen, und zuweilen kaufe ich in Tel Aviv dortige Zeitungen, aber dennoch warte ich auf die deutschsprachigen Übersetzungen aus der Literatur meiner Muttersprache. Die semitische Konsonantenschrift läuft meiner Blickrichtung und meinen Sehgewohnheiten zuwider, und es bedürfte großer Mühe, mich in ein Buch zu vertiefen, das nicht in lateinischen Buchstaben gedruckt ist. Ich denke, zähle und erzähle in Deutsch. Hebräisch scheitere ich zuweilen, wenn ich einen Witz zum besten gebe. Ich beherrsche die Rhythmik, Logik und Grammatik meines Adoptivdeutsch. Unverwandt schaue ich auf mein Deutsch und so komme ich ihm leidenschaftlich näher, weil es mir fremder ist. Wo andere manch Wortspiel meiden wie ein Inzesttabu, fühle ich einen Reiz des Exotischen.

Doch seit jenen Kindertagen vor der Bibliothek der Eltern verspüre ich ein fernes Heimweh nach dem Iwrith. Mit meinen allerersten

200.000 Juden lebten, von denen – ihre Nachkommen inbegriffen – nur mehr 6.000 noch oder wieder dort sind.

⁴ Rabinovici, *Credo und Credit*, a.a.O., S. 52.

⁵ Ebda, S. 52 f.

⁶ Lyrischer Ort im gleichnamigen Gedicht. Robert Schindel: *Geier sind pünktliche Tiere*. Gedichte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987, S. 87.

Wörtern, mit meiner ungelenken Muttersprache verbinden mich heimlichste und unheimlichste Gefühle⁷.

Interessanter als die hier anklingende Sehnsucht, dieses, wie der Autor sagt, «ferne Heimweh», nach dem Iwrith ist das, was er über das Verhältnis zu seinem «Adoptivdeutsch» sagt: Dass er es beherrsche, er ihm, weil es ihm auch fremd sei, aber leidenschaftlich näher käme. Denn genau das, diese Fähigkeit, die Sprache zu beherrschen, sie aber auch gleichzeitig, gleich einem exotischen Spielzeug, von außen betrachten zu können, macht letztlich oft den innovativen, den künstlerischen Schub bei der Texterstellung aus. Die Menschen, in deren Leben sich mehrere Kulturen kreuzen, sind möglicherweise in keiner Sprache völlig zuhause (wahrscheinlich ohnehin eine Utopie), aber gerade das gibt ihnen die Möglichkeit, jede Sprache mit Distanz zu betrachten, was beim Schreiben nicht selten eine wichtige Eigenschaft ist. So gesehen, könnte auch in dieser gleichzeitig kritischen und schöpferischen (eben sprach-kritischen) Distanz ein sprachlicher Beitrag der Juden zur österreichischen Literatur liegen.

Folgerichtig findet sich bei Rabinovici – wie wir später noch sehen werden – dieses sprachbetrachtende Element gepaart mit dem kreativen, häufig in Form von ungewöhnlichen Wortspielen. Die klare, analytische zwischendurch immer wieder mit «Ungewöhnlichem» versetzte Sprache Rabinovicis unterscheidet sich, sowohl im Gestus als auch in der gesamten Sprachhaltung deutlich von der Robert Schindels. Dessen Sprache ist auch in den Prosatexten eine Ansammlung von lyrischen Neuschöpfungen (sein «Draußzwischen» darf hierfür als Beispiel gelten), und wo er partout zwischen Autoren- und Figurensprache unterschieden wissen will, lässt er die Sprachhaltung nicht selten in ein wienerisches Lokalkolorit kippen. Schindel, der sich erklärtermaßen in der Wiener Beisl-Boheme zuhause fühlt, könnte wirklich der geborene Wiener sein, welcher, uns thematisch und sprachlich, aus seinen Texten entgegen blickt, ... wäre er nicht am 4. 4. 1944 als Sohn österreichischer Kommunisten jüdischer Herkunft in Bad Hall in der Nähe von Linz, also Hitlers «Welthauptstadt», geboren.

Höchst spannend und mit distanzierter Ironie erzählt er selbst in seinem erstmals 1997 in «Die Weltwoche» veröffentlichten, dann in dem Band *Österreich. Berichte aus Quarantaniern* abgedruckten Text, wie alles be-

⁷ Rabinovici, *Credo und Credit*, a.a.O., S. 50.

gann; denn sein Überleben – wie das der meisten Holocaust-Überlebenden – stellt an sich schon ein «Wunder» dar:

Das erste Gelächter, das mir entgegenschoss, beinhaltete die Geschichte vom Judenbalg, den findige Krankenschwestern inmitten der nationalsozialistischen Volkswohlfahrt vor den Zugriffen der Gestapo versteckten. Da lag der schwarzhaarige, nicht gerade unbenaste Säugling inmitten der blonden Engerln in der Kinderkrippe und war halt der Franzos, dessen Zwangsarbeitereltern bei einem Bombenangriff ums Leben gekommen sind, indes die wahren Juden- und Kommunisteneltern nach Auschwitz abgereist wurden. Da lag er neben den wiener Putzerln und fürchtete sich wie sie vor den Eisenstücken, die häufig vom Himmel fielen. Und wo lag er? Nicht irgendwo in Wien, in einer der Kinderkrippen der NSV wurde er nächtlings wie die anderen in den Luftschutzkeller getragen, sondern in der Leopoldstadt, im Herzen der Judenstadt vor dem Krieg, im Zentrum der Mazzesinsel, die die Wiener nunmehr Glasscherbeninsel taufte, schrie der Säugling, von Hitler unbemerkt, sich der Befreiung entgegen⁸.

Schindels Vater wurde in Dachau ermordet, seine Mutter überlebte, als eine der wenigen, Auschwitz. Er selbst wuchs in Wien im Umfeld der KPÖ auf, besuchte verschiedene Schulen, wurde «wegen schlechter Führung» (man beachte den Sprachgebrauch!) entlassen, maturierte erst mit 23, arbeitete nach abgebrochenem Studium als Bibliothekar und betätigte sich politisch, vor allem in maoistischen Kreisen. Nach einer ersten Prosaveröffentlichung trat er vor allem als Lyriker hervor, allerdings wurde auch sein Roman *Gebürtig*, 1992 von der Kritik gelobt und kürzlich sogar verfilmt. Robert Schindel lebt als freier Schriftsteller in Wien⁹.

Gegenüber der dramatischen Biographie von Robert Schindel erscheint diejenige von Robert Menasse nachgerade unspektakulär: er wurde 1954 als Sohn von Heimkehrern aus England in Wien geboren, verbrachte seine Schulzeit im Wiener Internat, studierte dann Germanistik, Philosophie und Politikwissenschaften in Wien, Salzburg und Messina. Nach seinem Studium lehrte Menasse seit 1981 an der Universität São Paolo, zunächst als Lektor für österreichische Literatur, dann als Gastdozent am

⁸ Robert Schindel: Mein Wien. In: Österreich. Berichte aus Quarantainen. Hrsg. v. Isolde Charim u. Doron Rabinovici. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 78f.

⁹ Vgl. dazu Volker Kaukoreit: Robert Schindel. Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Stand 1.8.1995), S. 1.

Institut für Literaturtheorie. Insgesamt blieb er sieben Jahre in dem Land, in dem sich die Wege von Opfern und Tätern kreuzten. Seit 1988 lebt Robert Menasse als vielgefragter Vorträger, freier Schriftsteller und Publizist hauptsächlich in Wien.

Unter dem Titel *(Sprach-)Kritiker, Denker und Dichter* sollen nun unsere drei Autoren betrachtet werden. Natürlich sind Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici sowohl (Sprach-)Kritiker, Denker als auch Dichter, was das Verbindende zwischen ihnen darstellt, allerdings sind diese einzelnen Qualitäten bei jedem von ihnen unterschiedlich gewichtet.

Wenn man Denken und Journalismus zusammendenken würde – was Karl Kraus zeitlebens bestritten hat – dann sind sie schon deshalb Denker, weil sie alle drei – Schindel vielleicht etwas weniger – auch publizistisch tätig sind: das heißt, ihre Stimme wird gehört, wenn sie sich zu Fragen der politischen Rechtschaffenheit, der Ausgrenzung, der Xenophobie, des Antisemitismus äußern. Natürlich sind viele Schriftsteller auch aus marktökonomischen Gründen Publizisten: Vom Dichten, Schreiben und Lesen / Vorlesen allein lässt es sich auch nicht immer leicht leben. Das Entscheidende in dieser Sache ist jedoch, dass wir heute die literarischen Texte dieser Autoren lesen, ihre Kommentare und Essays bisweilen in unseren Tageszeitungen verfolgen, ja oft geradezu genießen, weil sie uns – im wahrsten Sinne des Wortes – aus der Seele sprechen, und dass wir sie im Radio und Fernsehen als Medienfiguren hören und sehen.

Durch diese Medienkonstellation, in der Literatur wiederum aktiv Teil medialer Prozesse wird, setzt in gewissem Sinne auch eine Repolitisierung der österreichischen Literatur ein. An einem griffigen Beispiel aus der im Rahmen solcher Literaturprozesse häufigsten Textsorte, dem literarisch-politischen Essay, sollen nun die unterschiedlichen Qualitäten von Schindel, Menasse und Rabinovici aufgezeigt werden.

Da nicht erwartet werden kann, dass Germanisten oder sonstige Literaturinteressierte die österreichische innenpolitische Situation genauer, wohl aber ihre Konsequenzen nach außen, kennen, muss hier kurz ausgeholt werden:

Im Februar 2000 wurde in Österreich eine neue Regierung angelobt, bestehend aus der ÖVP, der Österreichischen Volkspartei, und der FPÖ, der Freiheitlichen Partei Österreichs, im Ausland besser als die Partei Jörg

Haiders bekannt. Dieser Regierungsbildung gingen Wahlen voraus, aus denen zwar die SPÖ, die Sozialdemokratische Partei Österreichs, als stimmenstärkste Partei hervorging, erstmals gefolgt von der Freiheitlichen Partei (die obwohl ihr Name das suggerieren will, keine liberale, sondern eine rechtspopulistische Partei ist), dann nur als dritte Partei die ÖVP. Da es den Sozialdemokraten aber nicht gelang, wiederum mit der Volkspartei eine «Große» Koalition zustande zu bringen, nutzte schließlich der zukünftige Kanzler (oder wie Rabinovici sagt «Kanzlerwitz»¹⁰) Wolfgang Schüssel die «historische» Chance und koalierte mit der FPÖ. Bis zum Spätsommer 2002¹¹. Wäre dies nur eine eigenwillige österreichische Regierungsbildung geblieben, wäre sie wohl kaum einer detaillierten Erwähnung wert. In Österreich gingen jedenfalls die Wogen hoch, denn nach einer längeren Zeit der politischen Apathie (die Affäre Waldheim lag ja beinahe schon 20 Jahre zurück) gingen erstmals wieder Intellektuelle, Künstler und Politisch-Andersdenkende gemeinsam auf die Straße, besser gesagt auf den Heldenplatz. Der Heldenplatz, berühmt-berüchtigt durch Hitlers erste Rede nach dem Anschluss 1938, zu literarischen Ehren gelangt in Ernst Jandls phantastischem Gedicht *wien: heldenplatz* und Thomas Bernhards Österreich-spaltendem gleichnamigen Theaterstück, befindet sich in der Nähe der Regierungsgebäude und war vom 19. Februar 2000 über Monate hinweg Schauplatz der sogenannten «Donnerstag-Demonstrationen». Kaum vergessen ist aber zumindest in Österreich, dass dies alles internationale außenpolitische Konsequenzen hatte: die EU verhängte über Österreich Sanktionen, von denen man allerdings nie genau erfahren hat, worin sie bestanden, aber der Prestigeverlust war trotzdem beträchtlich.

Doron Rabinovici ist zusammen mit Isolde Charim der Herausgeber einer kleinen Anthologie, die anlässlich dieser politischen Entwicklungen erschien; der schon erwähnte Titel: *Österreich. Berichte aus Quarantänien*. Der Ausdruck «Quarantänien» ist eine höchst gelungene Wortschöpfung Doron Rabinovicis. Das Musilsche, im Rahmen der Tagung mehrmals zitierte «Kakanien» klingt dabei an, Symbol für die Zeit des Niedergangs und der Orientierungslosigkeit, sicherlich eine Wiederholung im kleinen – nach dem Zerschlagen bei Musil des Habsburgerreiches – bei Rabinovici der Großen Koalition. Aber in erster Linie ist die Bezeichnung Österreichs als

¹⁰ Rabinovici zitiert bei Schindel, *Mein Wien*, a.a.O., S. 88.

¹¹ Haider brüskierte die Minister seiner Partei öffentlich, entzog ihnen «sein Vertrauen», was eine Regierungskrise auslöste, die im November 2002 Neuwahlen zur Folge hatte.

«Quarantainen» natürlich eine Anspielung auf die EU-Sanktionen, die das Land sozusagen unter Quarantäne stellten. Im Vorwort schreibt Rabinovici:

In diesem Buch wird es darum gehen, auch das Unsägliche und das Unerhörte zur Sprache zu bringen. Wer hier schreibt, will, was geschieht, an den Worten messen¹².

Gesellschaftskritik, Kritik an den politischen Ereignissen soll in diesem Band offensichtlich in Form von Sprachkritik geübt werden. Rabinovici, der eingangs schon darauf hinweist, dass «die extremistischen Parolen»¹³ und das «Gegröle des Populismus»¹⁴ in Österreich einem «Protest gegen den Rassismus und die Menschenhatz»¹⁵ gegenüber steht, der nicht «verstummt»¹⁶, zeigt in seinem Vorwort auf, dass dieses politische Problem (auch) ein sprachliches Problem ist. Die Polysemie von «das Unsägliche» (das Entsetzliche, das gar nicht einmal gesagt werden kann, also fast schon das Unsagbare wird) und «das Unerhörte» (das was unerhört, also frech ist und gleichzeitig auch nicht einmal gehört wird) macht Rabinovici sich zunutze, um seine Kritik am politischen Geschehen mit sprachspielerisch eingesetzten Begriffen aus dem Sprachgebrauch zu verknüpfen und so Sprachkritik an den Ereignissen selbst zu üben («was geschieht, an den Worten messen»).

Deutliche Kritik am politischen Sprachgebrauch übt er auch im letzten Absatz des Vorworts:

Um Einklang und Übereinstimmung ging es nicht. Ob Kurzgeschichte oder Essay; aus sehr unterschiedlichen Blickwinkeln wurden diese Berichte aus Quarantainen verfaßt. Es ist an der Zeit, sich den Vereinfachungen der Demagogen entgegen zu stemmen und auf Differenzierungen zu beharren.¹⁷

Diesem pluralistischen Ansatz folgend, finden sich in diesem Band sehr unterschiedliche Annäherungsweisen an «Quarantainen»: Autorinnen und Autoren wie Schuh, Franzobel, Jelinek, Fian, Streeruwitz u.a. kommen darin zu Wort. Eine Betrachtung der Texte unserer drei Autoren

¹² Doron Rabinovici: Vorwort. In: Quarantainen, a.a.O., S. 7.

¹³ Ebda.

¹⁴ Ebda.

¹⁵ Ebda.

¹⁶ Ebda.

¹⁷ Ebda.

soll dazu dienen, das sie Unterscheidende über das Verbindende stellen zu können.

Den Reigen der versammelten Beiträge eröffnet Robert Menasse.

In seinem schon im Oktober 1995 verfassten Beitrag mit dem Titel *Österreichs Reise bis ans Ende der Nacht. Eine Antwort auf ängstliche Fragen*, geht Menasse von einem Bild Österreichs aus, das ihm außerhalb dieses Landes begegnet, demzufolge die Alpenrepublik ein Land voller «unverbesserlicher Nazis wäre, deren Führer der Neonazi Haider ist»¹⁸ sei. Unter Hinweis darauf, dass man mit dem Begriff Nazi sehr verantwortungslos umgehe, wenn man ihn so ohne weiteres auf Jörg Haider anwende und damit zur eigentlichen Verharmlosung des wirklichen Nationalsozialismus beitrage, beginnt Menasse einen rationalen Diskurs zum Thema und fordert: «Die Debatte gehört jetzt dringend versachlicht und enthysterisiert»¹⁹. Ein so knapper wie klarer Satz wie der von Menasse tut jedem, der diese Auseinandersetzungen verfolgte und noch verfolgt, gut, da er die Voraussetzung für eine entemotionalisierte Annäherung an das Phänomen schafft. In der Folge entkräftet Menasse mit durchaus nachvollziehbaren Argumenten den zu kurz greifenden Vorwurf, Haider wäre im Faschismus nationalsozialistischer Prägung anzusiedeln – die Wortschöpfung «Österreichskanzler»²⁰ bricht ironisch den Diskurs – und ortet dann das Phänomen Haider als ein Überbleibsel des nie überwundenen, gescheiterten Austrofaschismus.

Rabinovici findet in seinem Text *Wohin mit Österreich? Oder: Zwischen Tracht und Niedertracht. Gedanken zu einer neuen Koalition* für die von Menasse mit geschichtsbetrachtenden, rational vorgebrachten Argumenten entkräftete Fehleinschätzung, wonach – wie Thomas Bernhard wohl gesagt hätte (bzw. mit anderen Worten gesagt hat) – «ganz Österreich nationalsozialistisch wäre», das geglückte, auf einem Wortspiel basierende Bild vom «nationalen Doppler»:

Hier muß ein Exkurs folgen, der mich selbst als kulturelles Zwitterwesen offenbart. Seit Monaten droht der in Tel Aviv geborene Doron R. dem in Wien lebenden D. Rabinovici damit, die Beziehungen zu ihm zu überdenken. Seitdem geht es auch in mir rund. «Wir Österreicher wählen, wen wir wollen», sage ich mir trotzig; worauf

¹⁸ Robert Menasse: *Österreichs Reise ans Ende der Nacht Eine Antwort auf ängstliche Fragen* (Oktober 1995). In: *Quarantainen*, a.a.O., S. 9.

¹⁹ Ebda, S. 10.

²⁰ Ebda, S. 11.

ich mir lächelnd entgegne: «Nu, kein Problem; und wir Israeli haben eben diplomatische Kontakte, mit wem wir wollen».

Da gehe ich als nationaler Doppler, als hochprozentiges Gemisch, durch die Straßen und fühle mich so eigen und ganz fremd. Einig sind sich meine beiden bloß darin, daß sie in einer schizoiden Situation leben. In einer Welt, die mit der Eindeutigkeit ethnischer Zugehörigkeit populistische Erfolge feiert, summt in mir das Stimmengewirr verschiedener Identitäten. Auch horche ich dem, was gesagt wird, in mehreren Klangwelten zu. Ich lebe im Widerhall vieler Kulturen. Bei manchen Worten kann es in mir keine Einigkeit geben. Wer etwa ist ein Neonazi? In Tel-Aviv, so weiß mein innerer Orientale, könnte als Neonazi bereits durchgehen, wer bloß salonfähig macht, was im Dritten Reich geschah und etwa die Beschäftigungspolitik lobt, die letztlich zu Auschwitz führte, und wer bei einer nostalgischen Gedenkveranstaltung der Waffen-SS eine Jubelrede hält. In Österreich meint man damit einen skurrilen Wiedergänger, dessen Rechte allzeit erigieren will, der «Sieg Heil» brüllt, sich in Trachten der Vergangenheit hüllt. So einer ist ein kriminelles Wesen, das all jene nationalsozialistischen Verbrechen gutheißt, von denen es andererseits behauptet, sie hätten nie stattgefunden. Kurz und gut; Josef Goebbels wäre nicht so blöd, heute Neonazi zu sein. Der Österreicher in mir weiß zwischen einem Jörg Haider und einem Gottfried Küssel sehr wohl zu unterscheiden. Das Alpenland macht einen zum einschlägigen Experten, der die verschiedenen Schattierungen der heimischen Rechten kennt. Wen wundert's? Es heißt ja, die Eskimos, besser gesagt die Inuit, wie sie selbst bezeichnet sein wollen, hätten Dutzende Worte für den Schnee.²¹

Neben der hier eingenommenen multikulturellen Perspektive auf die politische Situation Österreichs sind in diesem Passus in Hinblick auf den Titel der Tagung, «Sprach-Wunder», allerdings zwei Momente sprachkritischer Natur besonders bemerkenswert: So bestätigt Rabinovici, wenn er vom «Horchen in mehreren Klangwelten» spricht, dass Menschen, die in verschiedenen Kulturen und verschiedenen Sprachen aufwachsen, eine größere Sprachsensibilität im Hören und bisweilen im Sprechen bzw. Schreiben haben. Sie können beispielsweise auf eine andere Frequenz umstellen und daher des öfteren sich widersprechende Parteien besser verstehen, sie können aber gleichzeitig auch Zwischentöne besser erfassen:

²¹ Doron Rabinovici: Wohin mit Österreich? Oder: Zwischen Tracht und Niedertracht. Gedanken zu einer neuen Koalition In: Quarantainen, a.a.O., S. 54f.

Kein Ausdruck, kein Begriff, keine Redewendung ist ihnen *selbstverständlich*. Der zweite Moment, in dem Sprachkritik anklingt, ist die Anspielung auf die Dutzenden Bezeichnungen der Inuit für den Schnee. Und hier geht der Autor an die Grundfesten unserer Sprache: Schlagwörter oder *Schlagworte*, wie am Begriff Neonazi vorgeführt, werden zu Schablonen, deren inhärente Polysemie nicht mehr zur Verständigung über den Begriff beiträgt, sondern diese nachgerade verhindert.

Die permanente Konfrontation im österreichischen Alltag mit faschistisch-inspirierten Gebärden wird auch von Menasse hervorgehoben. Für ihn machen alltagsfaschistische Elemente zum Teil das spezifisch Österreichische aus, in welchem gewisse Ressentiments nicht als faschistisch sondern als patriotisch gelten. Haider sei – laut Menasse – als «demokratischer Sentiment-Austrofaschist»²² zu fassen, dessen Haltung – wie er mit den folgenden Gegenüberstellungen zu illustrieren versucht – eben gerade nicht nationalsozialistisch wäre: «anti-urban, operettenhaft patriotisch und nicht weltmannsüchtig; ressentimentgeladen und nicht eiskalt technokratisch; autoritätssüchtig, aber nicht reihungsgliedstramm; ausgrenzend, aber nicht vernichtend»²³.

Selbst in diesem kurzen Text zeigt sich Menasses Vorliebe zur mentalitätsgeschichtlichen Deutung der Dinge. Hier sei nur auf zwei seiner bedeutendsten publizistischen Werke verwiesen, die gleichermaßen akzeptiert, wie kritisiert sind: *Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik*, der erste (geglückte) Versuch nach Magris einer (politischen) Literaturgeschichte Österreichs mit einer Neudefinition der Österreichischen Literatur für die Zweite Republik, und *Das Land ohne Eigenschaften*, einem Essayband, der der österreichischen Identität auf die Spur kommen will und in der Erkenntnis einer ewigen «Entweder-und-Oder»-Haltung²⁴ seitens Österreichs gipfelt.

Die beiden großen Themenblöcke in Menasses *Österreichs Reise ans Ende der Nacht Eine Antwort auf ängstliche Fragen*, die historische Rückführung der aktuellen politischen Situation auf den nie überwundenen Austrofaschismus, sowie die sachlich dargestellten Momente des Alltagsfaschismus bzw. bestimmter faschistoider Tendenzen in der österreichischen Gesellschaft, werden auch in Robert Schindels Text *Mein Wien* thematisiert, allerdings auf völlig andere Weise.

²² Menasse, a.a.O., S. 13.

²³ Ebda, S. 14f.

²⁴ Robert Menasse: *Das Land ohne Eigenschaften*. Essay zur österreichischen Identität. Wien: Sonderzahl 1993, S. 57.

Der durchgehend in ironischem Ton gehaltene Text beginnt sprachlich auf die für Schindel typische lyrisierende Manier, «Mein Wien ist ein nachblutender Witz»²⁵ und besteht aus Abschnitten in denen abwechselnd der Autor, dann ein echter Wiener (Kraus, Horváth und vor allem Merz lassen grüßen) zu Wort kommt. In einem Passus, in dem der Autor spricht, ortet Schindel (wie schon Menasse) die vielfältigen Bezüge zwischen (Austro)-Faschismus und Jetztzeit:

Die Erwachsenenwelt der fünfziger Jahre gab zwei sich abwechselnde Geräusche von sich und orchestrierte damit unser Heraufkommen: Gejeijer und Händegespuck. Es war die Musik der Kriegs- und Aufbaugeneration. Eben hatten sie noch geschossen, jetzt spucken sie in die Hände und bauen auf, eben hatten sie Heil Hitler gerufen, jetzt jeiern sie von demselben als Dämon und Verführer. Dieses Geklage über den Opfergang einer Generation war mit dem Hoppauf Österreich verschmolzen. Die verzapften christlichen dreißiger Jahre in der Maske der fünfziger wollten wiedergutmachen, was die schön-schaurigen vierziger angerichtet hatten.²⁶

Schindel erzählt – und hier kommt, was auch für sein gesamtes Werk als symptomatisch gelten kann, die Thematik des jüdischen Daseins zur Sprache – von der seltsamen Liebe der «Herausgeschmissenen zu den Hinausschmeißern»²⁷ und von der Umarmung des wienerischen und des jüdischen Witzes ...

Darauf lässt Schindel den Wiener antworten:

Wie kommt dieser Mensch eigentlich dazu, unser Wien so jüdisch anzufärbeln und gleichzeitig so antisemitisch darzustellen?
Unser Wien war immer eine gemütliche Stadt. Und den Herrn Tenenbaum aus dem Gemeindebau haben wir gern gehabt. Ein haglicher, feiner Herr war das, und dann ist er nach Amerika abgedampft, hat sich in Florida oder wo die Sonn aufn Bauch scheinen lassen, daweil uns die Bomben aufn Schädel gfallen sind. Nachn Krieg ist er zurückgekommen, war angfressen, weil wir Bombenopfer ihm nicht genug den Gschammsta Diener gmacht haben und ist wieder weggefahren. Was können bitte wir dafür? Bei uns, Sie Saukerl, hat vorm Krieg ein jeder leben können. Was die Judenfeindschaft anlangt, das verstehen Sie nicht. Wir Wiener sind nicht a so. Das war ja gar nicht

²⁵ Schindel, *Mein Wien*, a.a.O., S. 78.

²⁶ Ebda, S. 82f.

²⁷ Ebda, S. 81.

persönlich gemeint, das war bei uns Usus, wie auch gegen die Ziegelböhm, gegen die Krawodn, das war ja familiär. Der Adolf aber hat uns die ganze Judenpflanzerei verdorben. Seither darf man ja gegen gewisse Kreise kein lautes Wort sagen, sonst bist gleich ein Faschist. Was wissen denn Sie von der Wiener Seele. Die werden Sie naturgemäß nie ergründen.

Wir waren immer unpolitisch, merken Sie sich das! Und bevor Sie fortfahren, das eigene Nest zu beschmutzen, schauen – sie sich lieber Ihre Landsleute an und was die mit den Arabern machen. Sie sind Österreicher seit der Geburt? Ja, ja paßmäßig, da ist heutzutage schnell einer Österreicher. Ein Wiener wie ich? Daß ich nicht lach. Kommen leicht Ihre Vorfahren aus Brünn? Na dann. Weißt was? Ich lad dich auf ein Achterl ein. Nix für ungut. Trotzdem: Dassd ein Schlawiener bist, glaub ich dir sofort. Aber ein echter Weaner? Was es alles gibt ...²⁸

In diesem Wiener steckt natürlich auch etwas Gesamt-Österreichisches: es wird ausgrenzt, aber nicht um jeden Preis, Vorurteile ja, aber nicht auf Kosten der zwischenmenschlichen Beziehungen, oder – mit Menasse – «ressentimentgeladen und nicht eiskalt technokratisch». Schindel benutzt den Wiener auch an anderer Stelle als *farbige* Metapher für seine Österreichkritik, und wiederum steht das (fehlende) Geschichtsbewußtsein auf der Anklagebank:

Der Wiener ist von Beruf Zuschauer. Er saß immer schon in den Parquetreihen des Großen Welttheaters. So beglotzte er den Dreißigjährigen Krieg gradso wie die Revolutionen, die im fernen Frankreich abliefen und von denen er offiziell gar nichts wußte. Der Wiener Kongreß ging direkt in die Hausmusik über.²⁹

Österreichkritik mit Musikbezug (die Musik war in Österreich von jeher eines der bevorzugten Hilfsmittel im Verdrängungsprozess) übt auch Doron Rabinovici in seinem *Quarantainen*-Text und zeigt damit, wie wenig sich in der Tat seit dem Wiener Kongreß geändert hat:

Diesen Mangel an Problembewußtsein zelebriert das offizielle Österreich, jene Selbstvergessenheit, die sich am Opernball einfindet und im Neujahrskonzert jubiliert, wenn wir voller Eleganz und Raffinesse jede Auseinandersetzung niederwalzern.³⁰

²⁸ Ebda, S. 81f.

²⁹ Ebda, S. 83.

³⁰ Rabinovici, *Wohin mit Österreich?* A.a.O., S. 48.

Die vom Historiker Rabinovici wohl an das Diktum des Wiener Kongreß «Der Kongreß tanzt» angelehnte geistreiche Kontamination des Wortes «niederwalzen» in «niederwalzern» sollte ob seiner Treffsicherheit (tatsächlich versucht man in Österreich bisweilen Probleme elegant zu lösen) als Neologismus in den Duden *Wie sagt man in Österreich* aufgenommen werden. Die in Rabinovicis Texten häufig anzutreffende Sprachthematik und der pragmatische Sprachbezug zeigen sich im hier besprochenen Text schon im Einleitungssatz: «Was zählt das Wort?»³¹. Kontaminationen, Verballhorungen, Neuprägungen und Freud'sche Versprecher bilden das Instrumentarium aus dem der Autor schöpft, um an Sache und Sprache Kritik zu üben:

[Über Jörg Haider] Er kann den älplerischen Berlusconi, Fini, Bossi zugleich geben, weil hierzulande ohnehin kaum je Wert darauf gelegt wurde, auf ideologische Differenzen zu achten und antinazistische oder gar antirassistische Mindeststandards einzufordern. Über das Trennende wurde das Gemeine gestellt.³²

Gleichzeitig tragen natürlich ins Dümmlische verunstaltete Bezeichnungen wie «älplerischen» für «alpenländischen» und scheinbar unbeabsichtigte Versprecher wie «das Gemeine» statt «das Gemeinsame» zur Degradierung der handelnden Personen bei und haben überdies einen komischen Effekt.

Robert Schindels Sprachkritik zeigt sich im hier besprochenen Text, wie auch in seinen anderen Texten, zum einen in den ungebräuchlichen, phantasievollen, zum Teil einer Fäkalien-sprache entlehnten und doch lyrischen Wortprägungen («nachblutender Witz», «melodiöser Rülps», «So stapelt und akkumuliert sich Monströsität in winzigen Witzteilchen und fleischt sich den Einwohnern ein für alle Mal ein»)³³ zum anderen in der Demaskierung österreichischer Sprachhaltung am Beispiel des jovialen Wieners.

Menasse übt Sprachkritik vor allem auf konkrete, sachbezogene, analytisch-rationale Weise: Ihm liegt daran, die politischen Ereignisse (und im vorliegenden Fall Haider) «begrifflich dingfest zu machen»³⁴; so erklärt er Haiders Wählerzuspruch seitens der unverbesserlichen Nazis durch dessen Sprachverhalten: «Die nimmt Haider mit, indem er ihnen ab und zu

³¹ Ebda, S. 46.

³² Ebda, S. 50.

³³ Schindel, *Mein Wien*, a.a.O., S. 78.

³⁴ Menasse, *Österreichs Reise bis ans Ende der Nacht*, a.a.O., S. 11.

zuzwinkert. Sein Geschick besteht also darin, daß er erstmals die beiden konkurrierenden Faschismen versöhnt und im Wahlverhalten verbindet. Das erklärt die eine oder andere skandalöse Aussage von ihm, wo Diktion oder Geist nazistische Spuren haben»³⁵. Rigoros in seiner Beurteilung sprachlicher Prozesse konstatiert er weiters: «Es gibt Sätze, die keine ironische Dimension haben können. Auch ein Satz “Alle Zigeuner sind Messerstecher” wird durch den Zusatz “Bitte nicht wörtlich nehmen!” nicht besser»³⁶.

In der Gegenüberstellung dieser inhaltlich ähnlichen Texte, sie wollen alle an der gleichen Sache Kritik üben: an der aktuellen Politik, an der Tendenz zu faschistoider Gesinnung, an den Ressentiments, an der nie enden wollenden Verdrängung, zeigt sich in der Methode und der Form, damit auch in der Sprache viel Charakteristisches eines jeden einzelnen, das auch für das Gesamtwerk gilt:

Robert Schindel könnte man – wollte man jetzt eine Zuordnung vornehmen – als den «Dichter» bezeichnen: fünf zum Teil sehr erfolgreiche Lyrikbände (wollen wir «dichten» und «Lyrik schreiben» gleichsetzen) und namhafte Preise (z.B. Erich Fried-Preis 1993) rechtfertigen das zur Genüge. Die Kritik und vor allem die *Schindlerianer* betonen immer wieder seine ganz eigene Gedichtsprache, die dem Thema (die Palette reicht von Angst über Liebe und Lebenslust bis zu Zerstörung durch den Holocaust) vollkommen gerecht wird durch die Mischung aus Archaismen, Neologismen, Mundart, Anspielungen und Zitate. Diese lässt die Texte oft widerborstig, gleichsam aufgerauht erscheinen. Sie lesen sich nicht selten wie (faszinierende) Rohübersetzungen aus einer Sprache, die man nicht kennt³⁷. Bisweilen schlägt das Lob auch um in Kritik, beispielsweise dort, wo ihm «monomanische Sprachbesessenheit»³⁸ angelastet wird. Sein proklamiertes Programm, «ich schreibe, damit die diversen Wortlosigkeiten ein Spur be-

³⁵ Ebda, S. 14.

³⁶ Ebda, S. 10.

³⁷ Vgl. Wulf Segebrecht: Zorn und Zärtlichkeit. Heimatlosigkeiten im Anheimelnden: Die Gedicht Robert Schindels. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 14.4.1989, S. 34.

³⁸ Neva Slibar: Anschreiben gegen das Schweigen. Robert Schindel, Ruth Klüger, die Postmoderne und Vergangenheitsbewältigung. In: Jenseits des Diskurses. Sprache und Literatur in der Postmoderne. Hrsg. v. G. E. Moser u.a. Wien: Passagen 1994, S. 349.

kommen»³⁹ kann gleichermaßen für seine Lyrik wie seine Prosa und seinen Roman *Gebürtig*, 1992 gelten, in welchem er in seinem unverkennbaren Sprachstil die dramatischen Verstrickungen jüdischer und nichtjüdischer Nachgeborener im Wien der 19achziger Jahre erzählt.

Robert Menasse gilt allgemein, das ist also nicht nur das Ergebnis dieser Untersuchung, als scharfsinniger Analytiker und Denker: Seine Texte – ob publizistische oder literarische (so genau lässt sich das allerdings oft gar nicht trennen, vor allem nicht bei Doron Rabinovici) scheinen völlig durchdacht, durchkonstruiert, man denke nur an seine Trilogie *Sinnliche Gewissheit* 1988, *Selige Zeiten, brüchige Welt* 1991, *Phänomenologie der Entgeisterung. Geschichte des verschwindenden Wissens* 1995, in der er Hegels *Phänomenologie des Geistes*, sozusagen von hinten aufrollt und am wissenschaftlichen Werk und Leben seines Romanhelden Leo Singer die Rückentwicklung des Geistes in die «Sinnliche Gewissheit» vorführt. Während Menasse auch dank vieler geglückter Begriffsprägungen, wie der von der (österreichischen) «Entweder-und-Oder»-Haltung, bei Kritik und Publikum den Ruf eines brillanten Essaisten genießt, wird seinen literarischen Texten, mit Ausnahme von *Schubumkehr* und seinem 2001 erschienen Roman *Die Vertreibung aus der Hölle*, Mangel an Verknappung und eine gewisse Tendenz zum Fabulieren angelastet⁴⁰.

Doron Rabinovici könnte von den dreien der (Sprach-)Kritiker sein: Klar und analytisch nähert er sich dem jeweiligen Sujet und oft nimmt er in seinen Texten Bezug auf die Sprache, das Wort, auf sprach-politische Prozesse. Darüber hinaus zeigen die Ausbildung eines eigenen Sprachgestus, geprägt von Wortspiel und gewagten Metaphern, den dichterischem Impetus auch im Essaistischen. In seinen bislang erschienen Prosatexten *Papirnik. Stories*, 1994 und *Suche nach M.* Roman in zwölf Episoden, 1997 entwickelt er im ersten bizzarre, im zweiten ungewöhnliche und einfallreiche Geschichten um Schweigen und Schuld, deren Protagonisten jeweils Juden der jüngsten Generation sind, und die er einer durchaus eigenartigen Sprache zu erzählen weiß. Daraus Sprachmanierismus⁴¹ abzuleiten

³⁹ Aus der Gebürtigkeit gibt es kein Entkommen. (Interviewv. Karim Saab mit Robert Schindel). In: Märkische Allgemeine Potsdamer Zeitung v. 24.7.1992, o.S.

⁴⁰ Vgl. dazu Annette Meyhöfer: Gnadenlose Peinlichkeit. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 7.6.1988, S. 28; Robert Greuling: Begeisterung – Entgeisterung – Zeitgeist. In: Gegenwart v. 1992, S. 12.

⁴¹ endlich eine perspektive. O. Verf. In: Litsen, H. 35, 1994, S. 24.

und ihm Überfrachtung an poetischen Vergleichen⁴² anzulasten, läuft auf die Verkennung seines sprach-programmatischen und sprach-rhythmischen Ansatzes hinaus, der da heißen könnte: gelegentliche sprachliche Redundanz nicht aus Unsicherheit, *den* richtigen Ausdruck verfehlt zu haben, sondern aus der pluralistischen Überzeugung, nicht nur *den einen* Ausdruck verwenden zu wollen.

Natürlich lässt sich von Gegenwartsliteratur nie sagen, was die Zeit überdauern, was tatsächlich bleiben wird, was davon man noch in hundert Jahren lesen wird ... Was man allerdings sagen kann, ist, dass die drei hier skizzierten Autoren eine führende Rolle im Spektrum gegenwärtiger Literaturprozesse spielen, dass sie, jeder auf seine Weise, den gesellschaftlichen Diskurs kritisch und auch sprachkritisch begleiten und von daher Denken und Schreiben einen Schritt weiter bringen.

⁴² Ulrich Weinzierl: Bodenwärts. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 12. 7. 1994, S. 30.

Doron Rabinovici

*«Gedenken ist vergessen»
Der Versuch einer Würdigung*

Con traduzione italiana a fronte
di Luigi Reitani

Doron Rabinovici
(Vienna)

«*Commemorare è dimenticare*»
Tentativo di un omaggio

È una storia di molti¹: dopo essere stato proibito, lo scrittore Egon Katz è stato ignorato e disconosciuto in Austria per decenni. È la storia di un personaggio di natura singolare, di natura irregolare, di un personaggio – come si diceva una volta da noi – «d'altra natura». Egon Katz, nato nel 1898 a Gura Humora, una cittadina imperial-regia della Bucovina, trasferitosi a Vienna dal 1914, mandato al fronte nel 1916, fu nella Prima repubblica collaboratore di diverse edizioni scientifiche. Nel 1922 iniziò a lavorare al suo romanzo *Ester*, completato nel 1934.

Prima ancora di essere portata a termine, l'opera, letta in pubblico in caffè e salotti letterari, aveva raggiunto un ampio grado di notorietà, suscitando entusiasmo. Il manoscritto completo – cinquecento pagine – fu subito letto e elogiato da amici e artisti viennesi, ma nessuna casa editrice poté stampare ciò che reclamava libertà nell'angustia di uno stato cattolico e corporativo. Gli editori che lessero il libro non dimenticarono, prima di rifiutarlo, di lodare la sua straordinaria intensità poetica, la sua struttura serpentina, la sua forza simbolica. *Ester*, così sembra, rispecchiava con fin troppa precisione il risentimento indigeno, l'incultura diffusa nel paese e le sue confortevoli tradizioni: l'inaudito che in genere risuonava spegnendosi incontrastato era qui scolpito nella lingua. Katz aveva colto la frequenza dello stato delle cose nel paese, facendo tremare nell'eco la censura. Ma la censura era molto più potente di Egon Katz.

¹ Per suggerimenti funzionali e contributi l'autore ringrazia Ruth Beckermann, Susanne Freund, Paul Gulda und Georg Hoffmann-Ostenhof. Senza di loro questo componimento non sarebbe mai stato scritto.

Doron Rabinovici
(Wien)

*«Gedenken ist vergessen»
Der Versuch einer Würdigung*

Es ist eine Geschichte von vielen¹: Der Schriftsteller Egon Katz wurde in Österreich zuerst verboten, dann jahrzehntelang mißachtet und verleugnet. Es ist die Geschichte eines Einzigartigen, eines Unartigen, eines – wie es einst hierzulande hieß – «Andersgearteten»: Egon Katz, 1898 in Gura Humora, einem k.u.k. Grenzstädtchen in der Bukowina geboren, seit 1914 in Wien, 1916 an die Front befohlen, wurde in der Ersten Republik Lektor verschiedener Wissenschaftsverlage. 1922 begann er die Arbeit an seinem Roman «Esther», den er 1934 vollendete.

Bevor das Werk noch gänzlich abgeschlossen war, hatte es durch öffentliche Lesungen in Cafés und in Salons weithin Bekanntheit erlangt, Begeisterung hervorgerufen. Das fertige Manuskript – fünfhundert Seiten lang – wurde von Freunden, Wiener Künstlern, sogleich gelesen und gerühmt, allein: Kein Verlag konnte drucken, was in der Enge des katholischen Ständestaates, nach Freiraum verlangte. Lektoren, die den Roman lasen, vergaßen nicht seine dichterische Brillanz, seine verschlungene Konstruktion, seine symbolistische Kraft zu loben, ehe sie ihn zurückwiesen. «Esther», so scheint es, spiegelte das Bild der heimischen Ressentiments, der landesüblichen Unkultur und ihrer gemütlichen Traditionen nur allzu genau: Das Unerhörte, das sonst unwidersprochen verklang, wurde hier zur Sprache gebracht. Katz traf die Frequenz heimatlicher Zustände, brachte im Widerhall die Zensur zum Zittern. Doch die Zensur war viel mächtiger als Egon Katz.

¹ Der Autor bedankt sich für zweckdienliche Hinweise und Beiträge von Ruth Beckermann, Susanne Freund, Paul Gulda und Georg Hoffmann-Ostenhof, ohne die dieser Aufsatz nicht geschrieben hätte werden können.

Contro ogni probabilità di successo Katz non si rassegnò. Organizzò letture private dell'opera, perdendo in questo modo il suo impiego; lottò per la pubblicazione finché l'opera – dopo una delazione – non venne proibita e il manoscritto sequestrato.

Nel luglio del 1936 il regime sottoscrisse un accordo con il terzo Reich: il governo austriaco si impegnava a reprimere ogni propaganda contro il nazionalsocialismo, concedeva l'amnistia ai nazisti in galera e accentuava le discriminazioni contro gli Ebrei. Egon Katz trovò rifugio in America.

È una storia di molti: nonostante il romanzo sembrasse ormai distrutto, il suo ricordo continuava a vivere in coloro che l'avevano letto, influenzando nelle loro opere altri artisti viennesi: nel 1937 il compositore Fritz Bermann scrisse, basandosi sulla propria memoria, un libretto che a grandi linee riproduceva il contenuto di *Ester*, alludendo però nello stesso tempo in una cornice narrativa alla disperata lotta dello scrittore Egon Katz; l'anno successivo Bermann compose l'opera *Il libro di Ester*, con la quale intendeva assicurare alla posterità la storia del manoscritto e le circostanze della sua distruzione. Il musicista portò a un radicalismo mai prima raggiunto la dodecafonia di Schönberg. La dissonanza dell'opera rifletteva la lacerazione generale, la calcolata e calcolatrice assenza di equilibrio del proprio tempo. A ragione ne divenne celebre, nonostante la limitatezza dei mezzi, la complessa partitura strumentale, la forma del quartetto d'archi, l'inserimento, rivoluzionario per l'epoca, di rumori registrati e nastri magnetici, persino l'oltrepassamento dei limiti dell'udibile attraverso lo studiato impiego di fischietti per cani ad ultrasuoni, con i quali Berman intendeva, come disse, «prestare una voce al silenzio».

L'esecuzione dell'opera comportò prove per quattro mesi, poiché le difficili parti cantate richiedevano dagli interpreti salti di tre ottave per esprimere il carattere drammatico dell'intreccio. La maggior parte dei cantanti e dei musicisti erano ebrei tedeschi, sfuggiti al nazismo, che senza lavoro e speranze tremavano per la loro esistenza a Vienna.

La prova generale concertata fu fissata per il 17 marzo del 1938, quando nessuno poteva ancora prevedere la presa del potere dei nazisti, l'*Anschluss* e i pogrom. Nonostante il pericolo, la data stabilita fu rispettata e la prova si tenne in una abitazione del sesto distretto cittadino, ma ci fu una delazione e la riunione dovette sciogliersi in tutta fretta. Fritz Bermann riuscì a fuggire e pare che nelle settimane seguenti trovò modo di

Trotz aller Hoffnungslosigkeit gab Katz nicht auf. Er veranstaltete private Lesungen, verlor darob seine Anstellung; er kämpfte um die Veröffentlichung, bis das Werk – aufgrund einer Denunziation – verboten, das Manuskript beschlagnahmt wurde.

Im Juli 1936 schloß das autoritäre System ein Abkommen mit dem Dritten Reich: Österreichs Regierung verpflichtete sich alle Propaganda gegen den Nationalsozialismus zu unterdrücken, amnestierte die inhaftierten Nazis und verschärfte die anti-jüdische Diskriminierung. Egon Katz flüchtete nach Amerika.

Es ist eine Geschichte von vielen: Obgleich der Roman vernichtet schien, lebte die Erinnerung daran fort in jenen, die ihn gelesen hatten, beeinflusste er weitere Wiener Künstler in ihren Werken: Der Komponist Fritz Bermann schrieb 1937 aus dem Gedächtnis ein Libretto, das in groben Zügen den Inhalt «Esthers» wiedergab, aber ebenso in einer Rahmenhandlung den verzweifelten Kampf des Schriftstellers Egon Katz andeutete; Bermann komponierte im folgenden Jahr die Oper «Das Buch Esthers», mit dem er sowohl die Geschichte des Manuskripts als auch die Begebenheiten seiner Zerstörung für die Nachwelt festhalten wollte. Der Musiker Bermann trieb die Schönbergsche Zwölftonmusik in eine bisher unerreichte Radikalität: Die Dissonanz des Singspiels reflektierte die allgemeine Zerrissenheit, die berechnete und berechnende Unausgewogenheit seiner Zeit. Zurecht gerühmt wurde die komplexe Instrumentation bei aller Beschränkung der Mittel, die Gestaltung des Streichquartetts, die damals revolutionäre Einbeziehung von Geräuschaufnahmen und Tonmitschnitten, ja gar die Übertreibung des Hörbaren durch den gezielten Einsatz von Hundepfeifen im Ultraschallbereich, mit der Bermann, wie er sagte, «der Stille eine Stimme verleihen» wollte.

Vier Monate lang mußte die Oper einstudiert werden, da die schwierige Gesangspartie den Künstlern Drei-Oktavsprünge abverlangte, um die Dramatik des Beziehungsgeflechts auszudrücken. Die meisten der Mitarbeiter waren jüdische Sänger und Musiker aus Deutschland, die dem Nazismus entkommen waren und in Wien, arbeitslos, hoffnungslos, um ihr Dasein bangten.

Die konzertante Generalprobe war für den 17. März 1938 anberaumt worden, zu einer Zeit, da noch niemand von der Machtergreifung der Nationalsozialisten, vom «Anschluß» und Pogromen wissen konnte. Der Termin wurde aller Gefahren zum Trotz in einer Privatwohnung im sechsten Bezirk eingehalten, doch die Versammlung wurde denunziert und mußte sich fluchtartig auflösen. Fritz Bermann konnte fliehen, soll

recarsi oltre confine, qui però si perdono le sue tracce. Nulla sappiamo di Fritz Bermann, nulla di dove sia finita la partitura, nulla della maggior parte degli interpreti e musicisti ebrei, il cui successivo destino durante il regime nazista ci è fin troppo noto ... Nulla sapremo dell'opera *Il libro di Ester* senza il tenore drammatico Herbert Band.

È una storia di molti: Herbert Band che, soldato nella Wehrmacht, aveva perso in guerra la sua voce di cantante, dopo il 1945 cercò di tener vivo in Austria il ricordo di Egon Katz e di Fritz Bermann e di avviare la ricerca del romanzo *Ester* e dell'opera *Il libro di Ester*. Ma in quello stato che recitava la parte di semplice vittima del nazionalsocialismo e nelle cui istituzioni non trovavano ascolto proprio quegli artisti che erano fuggiti davanti alla censura e alla delazione austriache, non vi era posto per lo scrittore Egon Katz e non vi era posto per il compositore Fritz Bermann. Anche se il nazismo aveva perso la guerra mondiale, nel campo culturale a Vienna poteva pur sempre cantar vittoria nella germanistica e nel mercato delle lettere.

Herbert Band, il cantante senza voce, fu bollato come un bizzarro vegggiatore, come un personaggio strambo, e dissolse nel bere il suo denaro e le sue energie. Herbert Band divenne un alcolizzato, un ubriacone.

È una storia di molti e anche di chi ha buttato via qualche notte con Herbert Band nell'uno o nell'altro locale, di studenti e intellettuali in rivolta nei tardi anni Sessanta e nei primi anni Settanta; con sit-in e happening, manifestazioni e LSD, arte, cinema e gruppuscoli politici. È una storia singolare: nel 1972 Hainz Amann, regista di film sperimentali del Vorarlberg, si imbatté in Hermann Band, venne a sapere di Egon Katz, di *Ester*, di Fritz Bermann e della sua opera e capì subito qui – al caffè Savoy – di aver trovato il soggetto «per il mio prossimo e decisivo film».

Il film fu girato in gran parte in una torre per la difesa antiaerea e in una toilette pubblica. «All'epoca mi chiedevo», così Heinz Amann, «come mai non vi fossero film ambientati in un WC. Allora lo definivamo un emblema della caducità, della instabilità delle cose. Per me era un risalire a ritroso tutti i motivi della società dei consumi». Ma soprattutto le scene nella torre antiaerea lasciarono confusi tutti coloro che videro i provini. Il film avrebbe dovuto chiamarsi *Ester e H. Amann* ma «durante la lavorazione restammo senza soldi». Amann era pieno di debiti e riuscì a liberarsi degli impegni presi solo vendendo tutto il materiale al collezionista viennese

gar in den nächsten Wochen über die Grenze entkommen sein, doch hier verliert sich seine Spur. Nichts wissen wir von Fritz Bermann, nichts vom Verbleib der Partitur, nichts von den meisten jüdischen Mitwirkenden, deren weiteres Schicksal unter dem nationalsozialistischen Regime uns nur allzu gut bekannt ist ...; nichts wüßten wir von der Oper «Das Buch Esthers», ohne den Heldenenor Herbert Band.

Es ist eine Geschichte von vielen: Herbert Band, der im Krieg als Wehrmachtssoldat seine Gesangsstimme verlor, versuchte in Österreich nach 1945 die Erinnerung an Egon Katz und Fritz Bermann wachzuhalten, die Suche nach dem Roman «Esther» und nach der Oper «Das Buch Esthers» in die Wege zu leiten, doch in jenem Staat, der sich in Gänze bloß als das Opfer des Nationalsozialismus inszenierte, in dessen Instituten jene Künstler, die vor österreichischer Zensur und Denunziation geflohen waren, nicht zu Gehör kamen, war kein Platz für den Dichter Egon Katz und keiner für den Komponisten Fritz Bermann. Mochte der Nationalsozialismus den Weltkrieg verloren haben, kulturell hat er in Wien auf der Germanistik und auf dem Kulturmarkt noch Siege davongetragen.

Herbert Band, der Sänger ohne Stimme, wurde als spleeniger Phantast, als komische Figur abgetan, vertrank sein Geld und all seine Kraft. Herbert Band wurde zum Alkoholiker, zum Säufer.

Es ist eine Geschichte von vielen, und auch von jenen, die mit Herbert Band in den wechselnden Lokalen manche Nacht vertan haben, von Studenten und Intellektuellen, die in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren aufbegehrten: mit Sit-ins und Happenings, mit Demos und LSD, mit Kunst, Kino und Kader.

Es ist eine einzigartige Geschichte: 1972 traf der Vorarlberger Experimentalfilmer Heinz Amann auf Herbert Band, hörte von Egon Katz, von «Esther», von Fritz Bermann, von seiner Oper, wußte sogleich, hier – im Café Savoy – das Sujet für «meinen nächsten, meinen entscheidenden Film» gefunden zu haben.

Der Film wurde großteils in einem gesperrten Flakturm und auf einer öffentlichen Toilette gedreht. «Ich fragte mich damals», so Heinz Amann: «warum kein Film auf einem WC spiele. Wir nannten es damals Sinnbild der Vergänglichkeit, des Verschwindens. Für mich war es der Krebsgang auf alle Motive der Konsumgesellschaft». Besonders aber die Szenen im Flakturm verwirrten alle, die die Streifen sahen. Der Film sollte «Esther und H. Amann» heißen, doch «mitten in der Produktion ging uns das Geld aus». Amann war vollkommen verschuldet, und konnte sich bloß durch den Verkauf aller Muster an den Wiener Sammler Willi Kauss, aller

Willi Kauss. Amann abbandonò definitivamente il progetto *Ester* quando, a partire dal 1974, prese a impegnarsi in diversi gruppuscoli politici.

Il materiale con i provini andò perso: accanto alle nuove produzioni d'avanguardia Willi Kauss aveva conservato nella sua soffitta anche vecchie pellicole di celluloidi che nel 1977 si incendiarono e l'intero deposito, con i più interessanti documenti della cultura cinematografica austriaca, andò in fumo.

È una storia di molti: nel 1988, l'anno del cinquantennale dell'*Anschluss*, una giornalista austriaca prese a interessarsi di cosa ne fosse stato di Heinz Amann, di Fritz Bermann e della sua opera, di Egon Katz. Anne Senfer aveva sentito parlare di *Ester* e di Hermann Band, che era morto da poco, in un noto locale del centro. Dopo accurate ricerche la Senfer riuscì a rintracciare Egon Katz cinquantadue anni dopo la sua fuga dall'Austria. Egon Katz viveva a Brooklyn, un vecchio decrepito. Per conto del settimanale *profil* andò a visitare lo scrittore. Il tentativo di intervistarli fallì in un primo momento per il suo rifiuto di parlare tedesco e solo con un interprete la Senfer poté visitarlo. Dopo *Ester* Katz non aveva più scritto una sola parola, aveva fatto fortuna in America con una fabbrica di pantaloni e ora viveva di una piccola rendita. Il vecchio scrittore affascinò subito la giornalista. Dimorava in un appartamento in uno stato di disordine e di abbandono ed era noto nello stabile come «il filosofo della soffitta». A nessuna delle domande su *Ester* volle rispondere; replicava con frasi enigmatiche. L'interprete era disperato e bisbigliò alla Senfer che il tipo non era normale. A una sua domanda sul libro rispose sorridendo: «I don't sell books. I sell trousers. Everybody needs trousers. You want pants?». Se riusciva a ricordarsi del contenuto di *Ester*, se voleva parlare di Fritz Bermann, che cosa pensava dell'Austria nel 1988, gli chiedeva. «Commemorare è dimenticare», rispose Katz. L'articolo della Senfer uscì con questo titolo, sollevando la questione di come mai nessuno avesse fino ad allora pensato a Egon Katz, di come mai nessuno si fosse messo in cerca della sua opera, di come mai l'Austria ufficiale non l'avesse mai celebrato.

L'articolo deflagrò nel bel mezzo delle commemorazioni, suscitando l'interesse dell'opinione pubblica. Venne organizzata una raccolta di firme per Egon Katz, fondato un comitato, l'assessorato competente promise di occuparsi della cosa.

La faccenda sembrava quasi dimenticata quando apparve un secondo articolo in un prestigioso quotidiano tedesco: Hans Winter, un rinomato critico culturale, sosteneva qui che l'esistenza di un romanzo *Ester* si sa-

Verpflichtungen entledigen. Amann gab das Projekt «Esther» endgültig auf, als er sich ab 1974 in verschiedenen politischen Kadergruppen engagierte.

Die Muster gingen verloren: Willi Kauss lagerte auf seinem Dach neben den neuen Avantgardeproduktionen alte Nitrofilme, die 1977 Feuer fingen, und der gesamte Speicher mit interessantesten Stücken österreichischer Filmkultur verbrannte.

Es ist eine Geschichte von vielen: 1988, im Gedenkjahr zum «Anschluß» 1938, nahm sich eine österreichische Journalistin der Frage an, was aus Heinz Amann, aus Fritz Bermann und seiner Oper, aus Egon Katz geworden war. Anne Senfer hatte über «Esther», hatte über Herbert Band, der vor kurzem erst gestorben war, in einem bekannten Innenstadtlokal gehört. In akribischer Recherche gelang es Senfer, Egon Katz, der aus Österreich geflohen war, nach zweiundfünfzig Jahren wieder auffindig zu machen. Egon Katz lebte als Greis in Brooklyn. Im Auftrag des Nachrichtenmagazins *profil* suchte sie den Schriftsteller auf. Der Versuch Katz zu interviewen, scheiterte zunächst an seiner Weigerung, Deutsch zu sprechen, und bloß mit einem Übersetzer konnte Senfer ihn aufsuchen. Katz hatte nach «Esther» keine Zeile mehr geschrieben, hatte sich in Amerika als Hosenfabrikant durchgeschlagen und bezog nun eine kleine Rente. Der alte Schriftsteller zog die Journalistin sogleich in seinen Bann: Er hauste in einer verwahrlosten, ungeordneten Wohnung, war im Haus als «der Philosoph im Dachgeschoß» bekannt. Auf keine Erkundigung nach «Esther» war er bereit einzugehen; er antwortete in Chiffren. Der Übersetzer war verzweifelt, raunte Senfer zu, der Mann sei doch nicht normal. Auf ihre Frage nach dem Buch, antwortete er lächelnd: «I don't sell books. I sell trousers. Everybody needs trousers. You want pants?». Ob er sich erinnern könne an den Inhalt «Esthers», ob er über Fritz Bermann berichten wolle, was er von Österreich 1988 halte, fragte sie ihn. «Gedenken ist vergessen», antwortete Katz. Senfers Artikel erschien unter eben diesem Motto: «Gedenken ist vergessen», und stellte die Frage, weshalb niemand bisher Egon Katz gedacht, niemand sein Werk gesucht, das offizielle Österreich ihn nie geehrt hatte.

Der Artikel platzte mitten ins Gedenkjahr 1988 und erregte öffentliches Aufsehen. Eine Unterschriftenaktion für Egon Katz wurde organisiert, ein Komitee gegründet, der zuständige Stadtrat versprach, sich der Sache anzunehmen.

Das Anliegen schien bald vergessen, als ein weiterer Artikel in einer deutschsprachigen, angesehenen Zeitung erschien: Hans Winter, ein re-

rebbe fondata su una mistificazione. Secondo nuove ricerche Egon Katz già a Vienna sarebbe stato un fabbricante di pantaloni – dopo tutto non privo di talento –, Fritz Bermann un semplice appassionato di musica e non un compositore, e in quanto a Herbert Band anche prima della guerra non avrebbe avuto voce per cantare.

È una storia di molti: solo dopo quest'articolo la piccola comunità a favore di Egon Katz divenne un indignato movimento contro la diffamazione dello scrittore e dell'irrintracciabile compositore Fritz Bermann. Persone che diversamente non mettevano piede in faccende culturali, presero pubblicamente posizione. Dopo l'articolo il movimento non fu più guidato dalle stesse persone e sembrava che molti fossero contenti di poter finalmente rendere onore a uno scrittore di cui non dovevano neppure leggere il libro. Non proprio d'aiuto risultò in questo contesto una dichiarazione del borgomastro di Vienna, riportata su tutti i giornali: «finalmente uno scrittore che non si diverte a prendere a calci Vienna. Questo non ce lo lasciamo scappare».

È una storia singolare: un dibattito televisivo si occupò del caso. Al *Burgtheater* vi fu una *matinee* per Egon Katz. Una fiaccolata silenziosa lungo il *Ring* diede il contributo finale: settemila persone sfilarono per strada per lo scrittore. Egon Katz venne invitato a Vienna per una cerimonia, per il conferimento della croce di merito della Repubblica. La manifestazione – con il titolo «commemorare è dimenticare» – si svolse in presenza delle massime autorità dello stato. Il ministro competente tenne il discorso celebrativo: «Oggi non siamo qui solo per rendere onore a un esiliato, per rendere omaggio all'austriaco all'estero Egon Katz. Noi siamo qui per l'opera della sua vita, per la sua arte poetica, e in particolare per il suo significativo romanzo *Ruth*». Dalla prima fila si percepì un risolino senile, una specie di belato.

nommierter Kulturkritiker, stellte hierin fest, die Existenz des Romans «Esther» beruhe auf einer Mystifikation; Egon Katz sei präzisen Nachforschungen zufolge bereits in Wien ein – immerhin nicht unbegabter – Hosenhersteller, Fritz Bermann kein Komponist sondern bloß ein Musikliebhaber und Herbert Band auch vor dem Krieg ein Sänger ohne Singstimme gewesen.

Es ist eine Geschichte von vielen: Erst mit diesem Artikel wuchs die vorher kleine Gemeinde für Egon Katz zu einer empörten Bewegung heran, die sich gegen die Verunglimpfung des Schriftstellers und des unauffindbaren Komponisten Fritz Bermann wandte. Menschen, die sonst kaum in Sachen Kultur auftraten, bezogen Stellung. Die Bewegung wurde nach dem Artikel des Kritikers nicht mehr von denselben Leuten getragen wie vorher, und es hatte den Anschein, viele freuten sich, endlich einen Dichter verehren zu dürfen, dessen Buch sie nicht einmal zu lesen brauchten. Wenig hilfreich war in diesem Zusammenhang auch die kolportierte Äußerung des Wiener Bürgermeisters: «Endlich ein Schriftsteller, von dem es keine Wienbeschimpfung gibt. Das lassen wir uns nicht vermasseln».

Es ist eine einzigartige Geschichte: Ein Club 2, eine Diskussionssendung im Fernsehen, beschäftigte sich mit der Affaire. Im Burgtheater fand eine Matinee für Egon Katz statt. Ein Schweigemarsch mit Kerzen auf dem Ring gab den Ausschlag: Siebentausend Menschen gingen für den Schriftsteller auf die Straße. Egon Katz wurde nach Wien geladen zu einer Feier, zur Verleihung des Goldenen Verdienstkreuzes der Republik. Die Veranstaltung – unter dem Motto «Gedenken ist vergessen» – fand in der Gegenwart höchster Würdenträger statt. Der zuständige Minister hielt die Laudatio: «Wir sind heute nicht hier zusammengekommen, um den Vertriebenen bloß zu ehren, um Egon Katz als Auslandsösterreicher zu würdigen. Wir sind hier wegen seines Lebenswerkes, seiner Dichtkunst, insbesondere aber wegen seines bedeutenden Romans “Ruth”». In der ersten Reihe war ein greisenhaftes Kichern, ein Meckern, vernehmbar.

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