

Studia austriaca XX

Eva Rossmann • Gustav Meyrink • Thomas Bernhard
Fritz Hochwälder • Ödön von Horváth
Arthur Schnitzler • Knut Hamsun • Josef Winkler
Elfriede Jelinek • Doron Rabinovici
Franz Kafka • Karl Stauffer-Bern

Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board

Achim Aurnhammer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Konstanze Fliedl (Universität Wien)

Hubert Lengauer (Universität Klagenfurt)

David S. Luft (Oregon State University)

Patrizia C. McBride (Cornell University)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Marisa Siguan (Universitat de Barcelona)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Studia austriaca

An international journal devoted to the study
of Austrian culture and literature
Published annually in the spring
ISSN 2385-2925

Vol. XX

Year 2012

Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board:

Achim Aurnhammer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Konstanze Fliedl (Universität Wien)

Hubert Lengauer (Universität Klagenfurt)

David S. Luft (Oregon State University)

Patrizia C. McBride (Cornell University)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Marisa Siguan (Universitat de Barcelona)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Founded in 1992

Published in print between 1992 and 2011 (vols. I-XIX)

On line since 2012 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the first page of a manuscript by Peter Handke
entitled “Der Donnerblues von Brazzano in Friaul”
(Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt / Kärntner
Literaturarchiv – Bestand Edizioni Braitan).

Studia austriaca
Vol. XX – Year 2012

Table of Contents

Evelyne Polt-Heinzl – <i>Fritz Hochwälders Großstadroman «Donnerstag» oder Wie sich Schnitzler-Szenarien mit Horváth-Figuren erden lassen</i>	p. 5
Heike Henderson – <i>Eva Rossmann's mystery novel «Russen kommen». The Russians Are Coming. New Crimes, Old Fears, and Intercultural Alliances</i>	p. 25
Marco Serio – <i>Costellazioni del doppio nel «Golem» di Gustav Meyrink</i>	p. 33
Clemens Götze – <i>Der geehrte Autor und die Kunst der Invektive. Zu Thomas Bernhards «Meine Preise»</i>	p. 55
Jörg Pottbeckers – <i>Hatte Leutnant Gustl Hunger? Einige späte Bemerkungen zur Entstehung des inneren Monologs bei Arthur Schnitzler und Knut Hamsun</i>	p. 85
Ester Saletta – <i>La “memoria attiva” come gioco delle identità nel romanzo «Suche nach M.» di Doron Rabinovici</i>	p. 107
Priscilla Wind – <i>Zeit und Raum. Das jelineksche Drama als Erinnerungsort</i>	p. 135
Franz Haas – <i>Mebr Leben als Tod in Rom. Josef Winklers römische Novelle «Natura morta»</i>	p. 159
Barbara Di Noi – <i>Kafka e Karl Stauffer-Bern. Sul personaggio di Titorelli</i>	p. 167
Call for papers	p. 191

Evelyne Polt-Heinzl
(Hirschwang)

*Fritz Hochwälders Großstadtroman «Donnerstag»
oder Wie sich Schnitzler-Szenarien mit Horváth-Figuren erden lassen*

Abstract

The 155 scenes of Fritz Hochwälder's posthumous novel group around one central idea: each of the characters expects a final decision from the coming Thursday. What was read as a loosely connected series of expressionistic short scenes reveals itself as a carefully constructed whole. The narrative cement is provided by erotic relationships, by the visualization of metropolitan patterns of motion, and by a tightly woven texture of motives. Through emotional and economic treason, Hochwälder puts Schnitzler's language of love in the mouths of characters from Horváth's narrative worlds, and he exploits an up to now overlooked criminal plot.

1. Kontext Arbeitslosenroman

Arbeitslosigkeit war die ganze Erste Republik hindurch ein zentrales gesellschaftspolitisches Thema. Selbst in der sogenannten Konsolidierungsphase Mitte der 1920er Jahre fiel die «Sockelarbeitslosigkeit» nie unter eine Schwelle von 8 Prozent. Die Weltwirtschaftskrise 1929 brachte den totalen Zusammenbruch des Arbeitsmarktes, am Höhepunkt 1932/33 war ein Viertel der Arbeitnehmer ohne Anstellung, und davon, aufgrund der ständig verschärften Bezugsbestimmungen, zwei Drittel ausgesteuert, also ohne jede Unterstützung. «[...] stehst du noch im Genuß?»¹ fragt der Kleingewerbetreibende Laubenbeck seinen arbeitslosen Freund Zundt in Hochwälders Roman.

Für die Literatur war das ein gesellschaftspolitisches Thema, das zu radikal neuen Erzählkonzepten herausforderte. Die interessantesten Versuche erschienen erst gegen Ende der Ersten Republik und konnten so

¹ Fritz Hochwälder: *Donnerstag*. Roman. Nachw.: François Bondy. Graz, Wien, Köln: Styria 1995, S. 29. (Alle Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe).

kaum mehr literarhistorisch wirksam werden. In Rudolf Brunngrabers Arbeitslosenroman «Karl und das 20. Jahrhundert» aus dem Jahr 1932 wird ein Einzelschicksal direkt mit den globalen wirtschaftlichen Entwicklungen verrechnet. Es ist bis heute einer der innovativsten Versuche, die «modernen Machtstrukturen» einer schon damals globalisierten Wirtschaftsordnung erzählerisch fassbar zu machen, und zwar in einem historischen Moment radikaler Umbrüche mit Weltkrieg eins, Abwicklung der Monarchie, Inflation, Massenarbeitslosigkeit und dem Börsenkrach von 1929. Brunngrabers Roman zeigt am Beispiel des arbeitslosen Lehramtskandidaten Karl Lakner, dass Fleiß, Disziplin und Begabung nicht ausreichen, um von ganz unten in einigermaßen gesicherte Verhältnisse aufzusteigen; vor allem dann nicht, wenn politische und ökonomische Verwerfung für einen Umverteilungsschub nach oben sorgen, und das ist nach jedem Crash der Fall, in der Zwischenkriegszeit nicht anders als heute. Unterbrochen bzw. ausgeweitet wird die linear erzählte Lebensgeschichte Karl Lakners von sozialen, wirtschaftlichen und technischen Daten, Fakten und vor allem statistischem Zahlenmaterial aus der Entwicklungsgeschichte des Jahrhunderts. Es sind nicht bloße Einschübe, vielmehr schließen sich diese Exkurse zu einer Parallelerzählung zusammen, die für sich gelesen eine zweite Lebensgeschichte ergibt, eben die des Jahrhunderts. Die sachliche Registrierung der Kriegsschäden, Opfer und Materialverluste hat den Blick für quantitativ erfassbare Fakten geschärft und statistischen Methoden neue Aufgaben zugewiesen. Darauf rekurriert auch Brunngrabers; er setzt in seinem Roman jene Wiener Bildstatistik literarisch um, die Otto Neurath, der im Krieg in der Wirtschaftsabteilung des Kriegsministeriums tätig war, entwickelt hat. Nach den Heeresverbänden war das Heer der Arbeitslosen die zweite Bewährungsprobe statistischer Methoden im Dienste der technokratischen Verwaltung großflächiger gesellschaftlicher Deregulierungsprozesse. «Material, alles Material, klingt schön, wenn man's vom Podium schreit, die Blicke hängen am Redner, fasziniert, und der Redner liest Material, wirft Ziffern aufs Notizblatt, redet und wird bezahlt dafür, und die Dinge nehmen ihren althergebrachten soliden Lauf» (S. 81), denkt in Hochwälders Roman der Parteiredner Karl Herkens, der schon bei seinem ersten Auftritt im Roman «Zahlenreihen» an seinen Augen vorbei»rollen» (S. 8) sieht.

Zwar wurde Brunngrabers Romanerstling schon bei Erscheinen als richtungweisend gepriesen, er wurde 1933 ins Englische, 1934 ins Italienische und noch 1939 ins Slowenische übersetzt, aber mit der Machtergreifung Hitlers 1933 wurde das Buch verboten, konnte auf dem deutschen Buchmarkt also kaum mehr Resonanz finden.

Zwei andere Erzählversuche wurden überhaupt erst ein halbes Jahrhundert später posthum publiziert. Das eine ist Jean Améry's Roman «Die Schiffbrüchigen». Er teilt mit Brunngraber die soziale Isolation der Hauptfigur, hier der arbeitslose Buchhändler Eugen Althagen, was durchaus der Realität entspricht: Langzeitarbeitslosigkeit vereinsamt, zumal im Angestelltenmilieu, wo das Erlebnis der Vergesellschaftung weit weniger in der Zugehörigkeit zu einer Klassenkultur erlebt wird. Améry's Epochenporträt zielt nicht auf die Analyse der weltpolitischen und ökonomischen Entwicklung, er vermisst den radikalen Rechtsruck gegen Ende der Ersten Republik, der nach der Niederschlagung der Arbeiterkämpfe vom Februar 1934 in den Austrofaschismus mündete. Améry konnte dabei auf seine eigenen Erfahrungen in der Buchhandlung der Volkshochschule Leopoldstadt zurückgreifen, wo er von 1930 bis 1938 arbeitete². Eugens Freund und Widerpart Heinrich Hessel macht Karriere in den neuen klerikofaschistischen Strukturen, während Eugen «bei aller Proletarisierung seiner Lebensweise seinen bürgerlichen Dünkel behalten hat»³ – und in einer grotesken Duellszene am Ende des Romans zu Tode kommt. Eugen vereinsamt vor allem nach seiner Trennung von Agathe. Sie hatte noch Arbeit, finanzierte ihm die Miete seines Zimmers und ließ sich willig als «Beschreibfläche» für seine verzweifelten Zornausbrüche auf die Welt und die Gesellschaft benutzen. Als sie schwanger wird und keiner von beiden das Geld für die Abtreibung aufbringt, bietet sich als einziger Ausweg ein Akt offener Prostitution. Eugen selbst redet ihr zu, die «Gegenleistung» des reichen Lebemanns und Finanziers zu erfüllen, um sich daraufhin von ihr zu trennen – so wie Schnitzlers immer eifersüchtige Männerfiguren vermag er über ihren taktischen «Seitensprung» nicht hinwegzukommen. Eugen ist das Exempel männlicher Opfer in patriarchalen Gesellschaftsordnungen: Wie aussichtslos ihre Lage auch sein mag, mit der Verfügungsgewalt über eine Frau steht ihnen immer noch ein Ventil der Abreaktion und der eigenen Distinktion zur Verfügung.

2. Hochwälders Alternativentwurf

Zwölf Jahre zuvor war die zweite späte Entdeckung erschienen: Fritz Hochwälders Arbeitslosenroman «Donnerstag», geschrieben um 1933 und als Typoskript ins Schweizer Exil mitgenommen. Dort las Hochwälder

² Jürgen Doll: Jean Améry's Wiener Jahre zwischen Rotem Wien und Ständestaat. Zur Rolle des politischen Katholizismus in «Die Schiffbrüchigen». In: Seiner Zeit voraus. Jean Améry – ein Klassiker der Zukunft? Hg.: Irene Heidelberger-Leonard, Irmela von der Lühe. Göttingen: Wallstein 2009, S. 35-48.

³ Doll 2009, S. 44.

den Roman offenbar noch einmal und notierte am 17. Februar 1940 auf dem Titelblatt des Typoskripts «1933 – in ferner Vergangenheit ... sie möge in Frieden ruhen!»⁴. Hochwälder ließ auch das Typoskript ruhen und verzichtete auf eine Publikation des Romans, der gleichwohl schon einige von Hochwälders späteren Stärken und Neigungen zeigt.

Die 155 aneinander gefügten Episoden sind eigentlich Mini-Dramen, gruppiert um eine dramaturgische Königsidee: Jede der Figuren erwartet vom kommenden Donnerstag in der einen oder anderen Form eine finale Entscheidung. Die für den Donnerstag erwartete Glückserfüllung ist auch die Verbindung zur ein Vierteljahrhundert später, 1959, im Auftrag der Salzburger Festspiele entstandenen Zauberposse «Donnerstag». Das Stück in bester Wiener Volksstück-Tradition war bei Erscheinen des Romans selbst für Zeitgenossen und Wegbegleiter so radikal vergessen, dass dieser Zusammenhang gar nicht mehr wahrgenommen wurde: «“Donnerstag” nennt er sich, hat aber mit dem gleichnamigen Stück Hochwälders nichts zu tun – rätselhaft, warum er diesen Titel aus einem verschollene Jugendwerk für sein Salzburger Mysterienspiel verwendet hat»⁵, meinte Otto F. Beer, und auch im schmalen Nachwort zum Roman selbst bestreitet François Bondy jeden Zusammenhang (S. 155). Die Teufelspaktgeschichte der Zauberposse hat im Übrigen heute noch etwas Frisches. Die Belial Incorporated ist auf der Suche nach einem lebendigen Toten als «signifikantem» Typus der Zeit, und ihr Agent Wondrak wird rasch fündig im Architekten Niklaus Manuel Pomfrit, einem rastlosen Workaholic dem der Sinn des Lebens abhanden gekommen ist. Die Belial-Maschine verspricht ihm die radikale Entproblematisierung seines Lebens; dass Pomfrit dem angebotenen «Allerweltsplunder» dann doch nicht erliegt, verdankt sich dem eingesetzten Zauberapparat des Stücks. Den Wondrak spielte bei der Uraufführung Helmut Qualtinger, er soll von der Figur des «höllisch-ordinären Detektivs die erste Anregung zum “Herrn Karl”»⁶ erhalten haben. Nachlesbar jedenfalls ist, dass Wondrak den Running Gag «Inspektor gibt’s kan» von Helmut Zenkers «Kottan»-Serie vorwegnimmt.

3. Konstruktionsplan

«[...] wenn Hochwälder später ein Meister einer klassischen Dramaturgie werden sollte, ist er hier chaotisch, wild und zerrissen»⁷. Solche Urteile über

⁴ Nachlass Fritz Hochwälder. WienBibliothek, ZPH 678; Archivbox 9.

⁵ Otto F. Beer: Warten in Wien. In: Hannoversche Allgemeine, 18.11.1995.

⁶ Fritz Hochwälder: Im Wechsel der Zeit. Autobiographische Skizzen und Essays. Graz, Wien, Köln: Styria 1980, S. 97.

⁷ Beer 1995.

den Roman verdanken sich vor allem ungenauen Lektüren, dann bleibt nur das Atemlose der vorbeihuschenden Figuren und Szenen, die allenfalls «lose» miteinander verbunden scheinen⁸. Doch Hochwälder hat sein Kaleidoskop überaus sorgfältig konstruiert, lose Handlungsfäden gibt es kaum. Die Grundentscheidung aber für die Montage scheinbar abgerissener Episoden ist ein erzähltechnischer Ausweg aus dem Dilemma der sozialen Vereinsamung von Langzeitarbeitslosen, die es in den Arbeitslosenromanen oft so schwer macht, soziale Gefüge und Interaktionen in den Blick zu bekommen.

Der Auftakt des Romans ist ein Montagmorgen, also der Beginn einer neuen Arbeitswoche; es ist Herbst, Nebel durchzieht den ganzen Roman, er ist immer weiß, nicht grau, die Balkonpflanzen sind schon verwelkt, das Laub noch rot. Es ist der 29., das Monat wird nicht genannt, aber es muss Oktober sein, denn der folgende Donnerstag ist der Monatserste, an dem die Mieten fällig werden, das Monat muss also 31 Tage haben. Kalendarrisch trifft das auf das Jahr 1934 zu, nicht 1933. Hoffnungen wie Ängste der Figuren konzentrieren sich also just auf den ersten November, den Allerheiligentag. Das ist schon von der Situierung auf der Zeitachse her ein pessimistischer Grundkommentar, als Leser werden wir sein Eintreffen nicht mehr erleben, die Handlung endet Mittwoch Nacht.

Der Roman ist in drei Teile gegliedert, die den drei Tagen der Handlung entsprechen: der Montag umfasst 52, der Dienstag 44 und der Mittwoch 59 Episoden aus dem Alltag des umfänglichen Personals. Zu einem kompakten Zeitbild verwoben werden diese Handlungspartikel mit parallel angewandten Techniken. Als erzähltechnischer Kitt fungieren erotische Verbindungen, die Visualisierung großstädtischer Bewegungsmuster und ein dicht verwobenes Motivgeflecht. In den wenigen Besprechungen des Romans bei Erscheinen 1995 wurde das Buch im Expressionismus verortet. «Expressionistischer Videoclip»⁹ titelte eine Zeitung; der «spätexpressionistische Experimentalroman» intonierte «einen Tonfall, der im Entstehungsjahr 1933 längst verhallt und von der sogenannten „Neuen Sachlichkeit“ abgelöst worden war»¹⁰. Doch die parataktischen Strukturen, mit denen Hochwälder die Gleichzeitigkeiten des unübersichtlichen Großstadtlebens fassbar macht, dimmen den latent hysterisierenden expressionistischen Sprachduktus stark herab, es ist eine abgekühlte, eindeutig mehr

⁸ Karl-Markus Gauß: Szenen einer Großstadt. Fritz Hochwälders erstaunlicher Jugendroman «Donnerstag». In: Neue Zürcher Zeitung 19./20.8.1995, S. 35.

⁹ René Freund: Expressionistischer Videoclip. In: Wiener Zeitung, 24.11.1995.

¹⁰ Edwin Hartl: «Donnerstag», atemlos. Ein nachgelassener Roman von F. Hochwälder. In: Die Presse, 30.9.1995, S. 6.

neusachliche denn expressionistische Erzählposition. «Bahnhof St. Pölten. Heiße Würstchen. Verschlafene Gesichter. Kolportagewägelchen. Gähnen» (S. 5). So beginnt der Roman und das ist eine kühl-rationale, keine emotionalisierende Nutzung reihender Aufzählung, die dem neusachlichen Blick wesentlich näher steht als expressionistischer Überhitzung.

4. Schnitzlers «Reigen» – modernisiert

Karl-Markus Gauß hat in der Rezension des Romans als erster eine Verwandtschaft der Figuren – vor allem in ihrer Liebesrede – zu Arthur Schnitzler gesehen. «[...] oh, du bist da, Lieber, Liebe, ja, du, oh, ich, komm, ja, du, aber ruhig, ja, sperr ab, ich, nein, laß, laß nur, laß», so wird die Liebesbegegnung Ferez/Käthe beschrieben, bei der es um das von ihm verlangte Geld geht, das sie ihm aushändigen wird. Betrifft das Hohle und Verlogene des verbalen Vor- und Nachspiels bei Schnitzler primär die Uminterpretation gelegentlicher Beischlafakte zur *grande passion*, also einen emotionalen Betrug, kommt bei Hochwälder stärker der ökonomische Betrug dazu. Der dubiose «Reisende» Georg Ferez spielt der unbefriedigten Ehefrau Käthe Bogner die große Liebe vor und «verlangt» dafür, dass sie ihm mit einer größeren Summe aushelfe; der Kleingewerbetreibende Laubenbeck spielt dem Dienstmädchen Grete den Aufbau einer gemeinsamen Zukunft vor, zu der ihm nur noch ihre Ersparnisse fehlen – beide Herren bekommen, was sie wollen, die Damen allenfalls den ersten Teil des Deals, den Beischlaf. Mit dieser Verschaltung von emotionalem und ökonomischen Betrug, legt Hochwälder den Figuren aus Horváths Erzählwelten Schnitzlers Liebesrede in den Mund. Ferez, der in Sachen Kleinkriminalität reist – Käthe Bogner oder Josef Zundt heißen seine Opfer –, scheint ein direkter Verwandter des Herrn Kobler aus Horváths «Der ewige Spießer»; der ist am Beginn des Romans durch einen betrügerischen Autoverkauf zu Geld gekommen, weil er seine Geliebte um ihren Anteil betrügt.

So wie Hochwälders Roman sprachlich keineswegs überhitzt ist, bleibt er auch beim Einsatz der erotischen Verbindungen verhalten, doch es lassen sich durchaus Analogien zu Arthur Schnitzlers «Reigen» finden, den Hochwälder 1931 für eine Hörfunkinszenierung bearbeitet hat. Bei der Aufführung im Palais Ratibor soll der literarische Leiter der RAWAG, Hans Nüchtern, anwesend gewesen sein, der eine Übernahme in den Rundfunk erwog¹¹. Schnitzlers «Reigen» führt in den zehn Liebesbegeg-

¹¹ Hermann Böhm: Fritz Hochwälder. Ausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek und des Österreichischen Kulturzentrums im Palais Palffy 15. Mai bis 30. Juni 1991. Wien 1991, S. 7.

nungen eine Fülle von Sozialtypen vor, verkettet im mechanistischen Ablauf der Versuchsanordnung. Hochwälder adaptiert das Konstruktionsprinzip des «Reigen» und nutzt es für die Darstellung eines sozialpolitischen Großstadtbildes am Höhepunkt der Massenarbeitslosigkeit. Die erotischen Verbindungen stehen hier nicht im Vordergrund, die Figuren haben schließlich andere Sorgen, aber einige Analogien in den Paarungen lassen sich doch klar wiedererkennen.

Bei ihrem ersten Auftritt versucht das nicht mehr ganz junge Dienstmädchen Grete, beschäftigt im Haushalt des Taxiunternehmers Wilhelm Bogner, einen Lutschfleck vor der Gnädigen zu verstecken – umsonst im Übrigen, Dienstherrinnen haben scharfe Augen, nicht nur für übersehene Staubfusel. Gegen Ende des Buches erfahren wir aus einer Erinnerung des langzeitarbeitslosen Drechslers Josef Zundt, der sich gerade für eine sicherheitstechnisch bedenkliche Gummiwarenfabrik bei Pressburg anwerben ließ und am Donnerstag Morgen wohl tatsächlich dorthin abreisen wird, dass er es war, der Grete auf einer Bank im Kai-Park den Lutschfleck verpasst hat. «Hier hatte er vergangenen Sonntag gesessen mit einem beliebigen Dienstmädchen, das war schon ziemlich angenagt und ließ alles geschehen. Er hatte sie gebissen, am Hals gebissen, gelutscht. Sie ließ es zu, das machte ihr noch Freude. Josef Zundt lächelte. Eine Erinnerung an diese Stadt» (S. 150). Die lieblose Beschreibung zeigt die Szene als Paraphrase auf Schnitzlers Liebesbegegnung Soldat/Stubenmädchen in den Praterauen.

Kurt Langemann hingegen, der sich in Szene eins von St. Pölten aus Wien nähert, wo er im Kältewinter 1929 arbeits- und obdachlos war, ist in seiner bedenkenlosen und undurchsichtigen Art eine zeittypische Adaption des Grafen. Langemann kehrt wohlhabend zurück; er scheint auf dunklen Wegen zu Geld gekommen zu sein. Vor fünf Jahren war er in Innsbruck im Arrest (S. 64), als er am Gürtel eine Amtshandlung gegen einen Obdachlosen beobachtet, schiebt er seinen Hut «nach Gaunerart» (S. 108) zurecht. Auf sein dubioses Vorleben bezieht sich wohl seine Klage, «jetzt kommt kein Mensch zu mir» (S. 65). Während er früher mit Else und Christl einfach befreundet war, muss er sich Anerkennung jetzt durch Finanzierung der nächtlichen Taxifahrten und Barbesuche erkaufen. Langemann hat etwas Unentschlossenes an sich, was auch mit seiner fiebrigen Erkrankung zu tun hat. Er schiebt seine Abreise immer wieder hinaus und wirft mit Geld bedenkenlos um sich. Er hat etwas von den großmäuligen neureichen Inflationsschiebern der 1920er Jahre, deren Zeit ist in den 1930er Jahren vorbei, so wie die des Grafen am Ende der Monarchie. Kurt Langemann verkehrt mit dem Theaterautor Hans Vollmer und drei Frauen –

Else, befreundet mit der Schauspielerin Lilli, Christl und Herma – aus diesem Umkreis. Vollmer ist es auch, der merkt, dass mit Langemann etwas nicht stimmt, denn «begelderte Leute sind schweigsam», Langemann aber ist ein «Schwadronneur», «demnach ist er ein interessanter Fall» (S. 83f.).

An allen drei Abenden des Romans frequentiert die Gruppe Langemanns die Doblinger-Bar. Die erste Nacht verbringt Langemann mit Else, dann fängt er ein Verhältnis mit Herma an. Er übernimmt also die Damen vom Theaterautor Hans Vollmer, so wie Schnitzlers Graf die Schauspielerin vom Dichter. Herma hatte zuvor ergebnislos eine Affäre mit Vollmer angestrebt, sie will endlich ihr «Abenteuer erleben» (S. 34), so wie Emma in Schnitzlers Anatol-Szene «Agonie» ihren «Roman».

5. Respekt vor den Figuren

Der Figurenreigen des Romans reicht vom mittleren Bürgertum abwärts quer durch alle sozialen Schichten: Der obdachlose Biertippler Gustl, der bärenstarke Gelegenheitsarbeiter Karl, die Kaffeehausbetreiberin Quirinus, ihr Kellner Leo, der Regisseur Dr. Berg, der berühmte Schauspieler Kessler, der Wäschegeschäftsbesitzer Laubenbeck, der als Heiratsschwindler Ludwig Griessmann dem Dienstmädchen Grete die Ersparnisse abluchsen wird, der Taxiunternehmer Wilhelm Bogner, der seine Frau Käthe beim Ehebruch mit dem Betrüger Georg Ferenz erwischt, oder die beiden Zimmerwirtinnen. Die eine ist Frau Kopp, bei ihr wohnen die junge Schauspielerin Lilli Seemann und Georg Ferenz, auch er eine Horváth-Figur wie Kobler aus «Der ewige Spieß» – was dort der Stiernacken ist hier der «Blähals» (S. 11); die zweite Untervermieterin ist Frau Heller, bei ihr wohnen der alte Arbeitslose Klausner und der junge, von einem Ausschlag im Gesicht verunstaltete Josef Zundt. Frau Heller hat daneben eine Stelle als Zugefrau in Neulengbach, wohin sie jeden Tag übermüdet aufbricht.

Dass Hochwälder allen seinen Figuren ein großes Maß an Respekt entgegenbringt, zeigt sich besonders an diesen beiden Zimmerwirtinnen. Untermiet-Szenarien sind in den Romanwelten der 1920er Jahre omnipräsent, sie reflektieren die Wohnungsnot der vielen auf Arbeitssuche in die Städte zuziehenden jungen, also mobilen Arbeitskräfte, und sie reflektieren den Abstieg der einst gutbürgerlichen Schichten. Nicht selten sind die Vermieterinnen Witwen – auch von Frau Heller und Frau Kopp bekommen wir keine Ehemänner zu sehen – aus einst versorgten Verhältnissen, die durch den Krieg die Ehemänner und Söhne verloren haben und durch die im patriotischen Eifer gezeichneten Kriegsanleihen das bescheidene Vermö-

gen, das ihren Lebensabend und die Starthilfe für allfällig vorhandene Töchter hätte garantieren sollen¹². Spätestens die Weltwirtschaftskrise brachte dann auch jene Schichten in Bedrängnis, die sich selbst einst im mittleren Spektrum des «Gutbürgerlichen» definierten. Dort, wo einst Dienstpersonal zugange war, versucht man jetzt dem Absturz durch Preisgabe der häuslichen Intimität entgegenzuwirken und vermietet Zimmer. Während die ideologische Propaganda der konservativen Parteien ebenso wie der Arbeiterbewegung am Familienzusammenhang als Grundlage aller staatlichen und nationalen Wohlfahrt festhielt, fehlten in der Realität für weite Teile der Bevölkerung, und eben bis hinauf in «bürgerliche» Kreise, die ökonomischen wie wohntechnischen Möglichkeiten, Familie familiär zu leben.

Zimmerwirtinnen werden in den literarischen Verarbeitungen oft nicht nur als geldgierig dargestellt, sondern auch als erotisch aktiv, also an den meist jungen Zimmerherrn offensiv interessiert. Hochwälders Zimmervermieterinnen sind beides nicht. «Wenn er nicht zahlt am Ersten, mein Gott, ich kann's ihm nicht schenken, und schuldig ist er eh schon genug, meiner Seel, ich müßt ihn hinausschmeißen» (S. 100), denkt Frau Heller über ihren Untermieter Zundt. Als er dann kündigt, erlässt sie ihm wie selbstverständlich den Betrag für die 14-tägige Kündigungsfrist. Wenn Frau Heller hier im inneren Monolog des «Lieutenant Gustl» vor sich hin denkt, kommen keine Abgründe zutage, sondern Alltagsorgen und bei läufige, aber ungehässige Gedanken über Bekannte wie den gefälligen Laubenbeck, der die Sicherungen im «Volkskaffeehaus» der Frau Quirinus repariert hat. Frau Heller und Frau Kopp haben nichts von den gängigen Vorurteilen und dem schlechten Image, das Zimmerwirtinnen in der Literatur so gern unterstellt wird. Wenn in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* Valerie zu Erich sagt: «Ich hätt ein möbliertes Zimmer»¹³, dann ist das eine eindeutige Ansage, die eine Affäre eröffnet und erotische Intentionen sexuell unterforderter Zimmervermieterinnen als gegeben nimmt. Auch sozialkritische Literatur gälte es einmal einer gendergemäßen Relektüre zu unterziehen.

¹² Vgl. dazu: Wo die «Fräuleins» wohnen. Von den Vermieterinnen, Zimmerherrn und sonstigen Subjekten. Exemplarische Fälle bei Ödön von Horváth, Franz Kafka, Felix Dörmann und Anna Gmeyer. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg.: Klaus Kastberger, Nicole Streitler. Wien: Edition Praesens, 2006, S. 83-94.

¹³ Ödön von Horváth: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986. (Gesammelte Werke. 4), S. 134.

Eine prekäre Sozialrolle ist meist auch die junge Untermieterin, über der immer der Verdacht eines liederlichen Lebenswandels schwebt. Auch darauf verzichtet Hochwälder. Die junge Schauspielerin Lilli Seemann ist – wie Schnitzlers «Lieutenant Gustl» – Tochter eines pensionierten Militärs aus Graz; sie ist ausgerissen und hofft auf ihre erste Premiere am Donnerstag. Sie ist völlig mittellos, allein und bewegt sich im moralisch oft als leicht anrühlich empfundenen Künstlermilieu. Doch niemand, auch nicht ihre durchaus einem Tratsch mit Frau Quirinus nicht abgeneigte Zimmerwirtin Kopp, kommt auf die Idee, Lilli moralische Bedenklichkeit zu unterstellen.

Respekt bringt Hochwälder selbst dem Biertippler Gustl entgegen, der einem Gedicht von Theodor Kramer entsprungen scheint. Gustl «wohnt» in einer Telephonzelle und hat panische Angst davor «in die Versorgung» zu kommen. Er wird von allen als «Narr» wahrgenommen, den man mit dem Wort «Ambodieb» zum Spaß auf die Palme bringen kann. Das deutet auf einen ländlich-katholischen Herkunftskontext hin – Ambo ist das Lesepult, das in der Apsis rechts neben dem Altar steht, der «Tisch des Wortes» zum Unterschied vom «Tisch des Mahles», dem Altar. Vielleicht gibt es einen wunden Punkt in Gustls Vergangenheit, etwa einen aufgebrochenen Opferstock. Der junge Bursch mit Liebeskummer aber vertraut sich just Gustl an, den beschäftigt die Geschichte: «der Gsell war teppert» (S. 48), denkt Gustl und streift an dem Haus vorbei, «welches ihm der Gsell bezeichnet hat» (S. 112). Der Gelegenheitsarbeiter Karl ist zufällig dabei, als der junge Selbstmörder gefunden wird und erzählt Gustl davon. Der fühlt sich in seiner privaten Philosophie vom gesunden Narren (Gustl) und kranken Teppen (der Geselle) bestärkt, schließlich ist er noch am Leben und vor allem, nicht in der Versorgung.

6. Bewegungsmuster der Großstadt

Hochwälder verknüpft die Lebensfäden eines Großteils der Figuren direkt miteinander, alle sind in das Gewebe einbezogen. Manchmal erfahren wir davon nur ganz am Rande. Herkens etwa war im «[v]ergangnen Herbst» (S. 143) mit Else zusammen, die an den drei Abenden mit Vollmer und Langemann die Nachbar frequentiert.

Die Wege aller Figuren kreuzen sich immer wieder, wie es dem Gewoge der Großstadt entspricht und wie es sich im Grätzel-Alltag verdichtet. Eine zentrale Organisationsfigur der Zufallsbegegnungen ist Wilhelm Bogner, der Taxiunternehmer. Gleich zu Beginn fährt er Kurt Langemann

vom Westbahnhof ins Hotel: «Der Wachmann gab die Bahn frei. In der Kaiserstraße hielt die Straßenbahn, müde Gesichter, hier fuhren die Arbeitslosen zur Stempelstelle» (S. 13). Fünf Szenen später trifft hier Josef Zundt ein, lässt seine Karte stempeln und erhält dafür einen Straßenbahnfahrerschein, den er sofort an einen «Bessersituierten» (S. 18) verkauft. Der Chauffeur in seiner Lederjacke, tüchtig und mit der Maschine verschmolzen, ist im Übrigen ein charakteristischer Sozialtypus der Zeit, den «die Natur [...] so “praktisch” machte, [...] weil sie ihn, der geblendet ist vom Scheuler seiner Tüchtigkeit, in den nächsten Krieg schicken will»¹⁴.

Die alltäglichen Bewegungsmuster verknoten die Beziehungsfäden oft auch ohne Wissen der Akteure: Laubenbeck geht als Heiratsschwindler Griessmann mit Grete just an jenem Kaffeehaus vorbei, in dem die Partie um Kurt Langemann sitzt. Der Taxiunternehmer Bogner hätte einmal beinahe Lilli überfahren, die davon gar nichts merkt. Sie ist unterwegs ins Kaffeehaus der Frau Quirinus, wo sie den Regisseur Dr. Berg trifft, oder zu den Proben ins Atelier in der Goldschlagstraße, also schon jenseits des Gürtels hinter dem Westbahnhof. Auch Zundt begegnet Lilli zweimal auf der Straße, sein entstelltes Gesicht prägt sich ihr ein und sie ist erstaunt über die freundschaftliche Begrüßung zwischen dem «struppigen» Zundt und dem «vertrauenerweckend» eleganten Laubenbeck – die sie beide nicht kennt.

Zundt und Laubenbeck gehen ins Wimberger am Neubaugürtel. Hier ist Gustl ebenso zugange wie der Reingrubewirt, ein Quartalsäuffer; der Kellner Leo kommt am Mittwoch, seinem freien Tag, auf ein Viertel Mailberger vorbei; hier hat Ferdinand manchmal einen Freitisch; hier trifft sich Zundt mit Ferez, der am Mittwoch Abend in der Doblinger-Bar auch zur Partie um Langemann/Vollmer stößt. Vor seinem dritten Treffen mit dem betrügerischen Arbeitsvermittler Ferez im Wimberger setzt sich Zundt auf eine Bank zu einem mit offenen Augen Schlafenden, es ist der Arbeitslose Ferdinand, der mit Hans Vollmer befreundet ist, bei dem er hin und wieder zum «Freitisch» auftaucht, auch in dessen Abwesenheit. Das «Dein Dich liebender Ferdinand» am Ende der Nachricht, die Ferdinand in Vollmers Wohnung zurück lässt, könnte darauf hindeuten, dass die beiden Brüder sind, auch wenn Ferdinand in seinem Notizbuch förmlich «Hans Vollmer» stehen hat. Vielleicht ist das nur dessen Künstler-

¹⁴ Heinrich Eduard Jacob: Haarschnitt ist noch nicht Freiheit. In: Die Frau von Morgen wie wir sie wünschen. Hg.: Friedrich M. Huebner, Leipzig: Seemann 1929, S. 127-134, S. 133.

name. Ferdinand ist in Vollmers Theaterkreisen jedenfalls nicht ganz unbekannt. «Am Neuen Markt sprach ihn ein Herr an, der vorgab, ihn einmal bei Vollmer gesehen zu haben». Der Herr ist Dr. Berg, der in dieser an die biblische Passionsgeschichte erinnernden Szene von der bevorstehenden Inszenierung erzählt. Anders als Petrus leugnet Ferdinand seine Verbindung zu Vollmer keineswegs, nur ist er schon viel zu weit von allem abgerückt, ihn «interessiert das nicht» (S. 147).

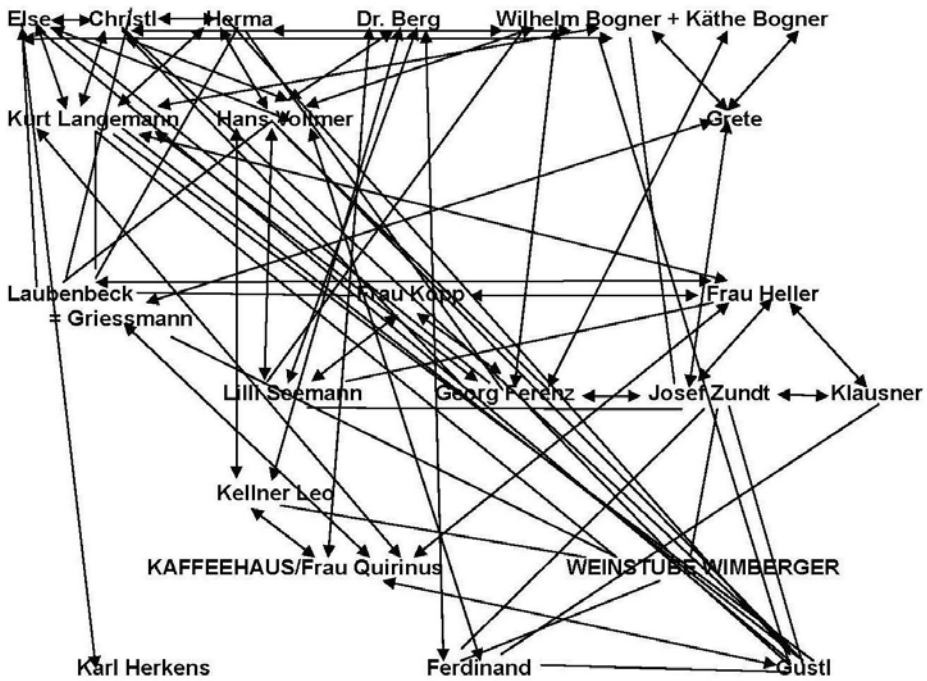
Hans Vollmer ist Autor des Stücks, das Dr. Berg einstudiert – eine Studoinszenierung mit ungewissem Ausgang bis zuletzt. Die Donnerstagspremiere sei «noch nicht so ganz unsicher» (S. 76), teilt er nach einem Telefonat mit dem Theaterdirektor «seinen Leuten» mit. Es ist ein ewiges Hin und Her, das Lilli zermürbt und das Hochwälder vielleicht von der Premiere seines eigenen Theaterstücks «Jehr. Ein Schauspiel», eine noch stark dem Expressionismus verhaftete Kindesmissbrauchsgeschichte, am 1. März 1933 im Studio der Kammerspiele nicht unbekannt war.

Eine Figur, mit der fast alle anderen in Berührung kommen, ist der aus allen sozialen Verankerungen herausgefallene Obdachlose Gustl. Er kehrt beim Wimberger, erhält im Kaffeehaus der Frau Quirinus hin und wieder einen Freikaffee, wird von Zundt beim Stochern in Abfällen beobachtet. Bogner trifft auf Gustl, der in einem «Telephonkastel» (S. 6) wohnt, als er telephonieren will um einen Ersatzchauffeur für die Überlandfuhr am Mittwoch zu finden; Bogner hat schon lange einen Verdacht gegen seine Frau Käthe, er fragt immer wieder das Dienstmädchen Grete aus und kommt mitunter zwischendurch unerwartet nach Hause. Das wird er auch am Mittwoch tun, denn dass seine Frau Käthe dem Dienstmädchen Grete genau am Tag seiner lange geplanten Überlandfuhr freigegeben hat, kommt ihm nicht geheuer vor.

7. Lokale Knotenpunkte

Zentraler Handlungsort des Romans ist der 7. Wiener Gemeindebezirk, der mit konkret benannten Stadtorten sichtbar wird, an denen die Figuren vorbeikommen. Nahebei liegen auch die beiden integrativen Lokalitäten: das Kaffeehaus der Frau Quirinus und die Weinstube Wimberger. Omnipräsent ist der Westbahnhof – selbst Ferdinand, der Schläfer, hört die Geräusche der ein- und ausfahrenden Züge in seiner Kammer; der Bahnhof symbolisiert die erzwungene Mobilität der Figuren und spielt mit der großen Uhr das Thema Zeit ein, die sich den Arbeitslosen so ungenutzt zwischen den Tagen zerdehnt.

Skizze zur Vernetzung des Figurenpersonals



Aufbrechen werden am Donnerstag früh mit einiger Sicherheit zwei der Figuren: Ferenz, der Käthe Bogner um Geld betrogen und vom eifersüchtigen Ehemann im Stiegenhaus noch ertappt und angesprochen wurde, und Zundt, der das verbrecherische Arbeitsangebot Ferenz' angenommen hat – sie werden aber beide Wien nicht vom West- sondern vom Ostbahnhof aus verlassen. Freilich hat auch Langemann am Mittwoch Abend seinen Koffer gepackt, aber sein Aufbruch bleibt ungewiss.

Auch topographische Verbindungslinien können den Figuren selbst «unbewusst» bleiben, so entspricht es dem Zufall des Großstadtlebens. In Pressburg etwa hat Lilli eine Tante, die ihr Geld schicken könnte, aber nur moralisierende Briefe schreibt; Ferenz muss einige Tage nach Pressburg

reisen, wie er seiner Käthe mitteilt, und bei Pressburg liegt die Gummiwarenfabrik, für die er den Arbeitslosen Zundt anheuert. In Hütteldorf geht Grete mit Lautenbach/Griessmann spazieren, so wie Herma mit Lange-
mann in Hütteldorf am Bahndamm liegt.

Der Kellner Leo hat seine «Kellnerplattfüße» (S. 106) vom Praterkaffeehaus, wo er früher «bedienstet» war, lange bevor die Gruppe um Lange-
mann/Vollmer dorthin mit dem Taxi aufbricht, dort übermäßig Alkohol konsumiert und dabei über Vererbungslehre, Schädelform und Gewaltverbrecher plaudert, während draußen Laubenbeck/Griessmann mit seinem Opfer Grete vorbeigeht. Laubenbeck sieht die beiden Herren mit den drei jungen Mädchen sitzen, während drinnen Vollmer gerade sagt: «warum sollte ein Mörder, aber ein saftiger, das müsse betont werden, die abscheulichste Bestie nämlich, die man in furchtbarer Maske darzustellen gewohnt sein – nicht das Äußere eines soliden vertrauenerweckenden Spießers haben? Ja, geradezu ein netter Kerl, ein ansonsten sehr gefälliger Mensch» (S. 98). Das ist eine Koinzidenz, deren strategisches Kalkül sich leicht überlesen lässt.

8. Neusachliche Szenarien

Ein zentrales Moment der Literatur der Neuen Sachlichkeit ist ihr unmittelbarer Bezug auf die Gegenwart. Vermittlungsinstanz ist dabei häufig die Zeitungslektüre. Ihr wird der Geist der Zeit abgelascht, die zeittypischen Kriminalfälle und Lokalberichte liefern die literarischen Vorlagen. Genauso beginnt der junge Fritz Hochwälder seine literarische Karriere. Das Hörspiel «Der Trommler»¹⁵ ist wie Musils Moosbrugger-Episode die vorlagengetreue Literarisierung eines Chronikberichts über die Tragödie eines späten Heimkehrers¹⁶.

So wie die Abkehr von der Emphase des Expressionismus oft unausgesprochen die Abkehr von der eigenen Kriegsbegeisterung von 1914 implizierte, kam das «neue realistische Lebensgefühl», das von den Zeitgenossen registrierte «Zunehmen des Wirklichkeitssinns»¹⁷ – darauf reagiert dann Musils «Möglichkeitssinn» –, nicht nur aus dem Geist, sondern auch aus den Überlebensnotwendigkeiten der Zeit: Die soziale wie ökonomi-

¹⁵ Fritz Hochwälder: Der Trommler. In: Literarische Monatshefte. Eine Zeitschrift junger Menschen. Jg 3, Nr. 1, 1932, S. 54f.

¹⁶ Wilhelm Bortenschlager: Der Dramatiker Fritz Hochwälder. Vorw.: Kurt Besci. Innsbruck: Wagner 1979 (Dramatiker, Stücke, Perspektiven. 1), S. 21f.

¹⁷ Wolfgang Schumann in: Sabina Becker: Neue Sachlichkeit. Bd 2. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000, S. 131.

sche Unsicherheit erzwang eine forcierte Beschäftigung mit der Realität wie mit den Medienberichten darüber – quer durch alle Schichten.

In den 1920er Jahren professionalisierte sich auch das Annoncengewerbe und wurde für alle sozialen Schichten ein Element der Überlebenshilfe – und für die Zeitungen ein gutes Geschäft. Wenn die beiden über eine Annonce verbundenen Figuren des Romans (Laubenbeck/Grete) ein Annoncengeschäft in der Schulerstraße betreten, hören sie das Geld «rollen» (S. 25) und «klirren» (S. 35). Rund um die Schulerstraße im 1. Wiener Gemeindebezirk, dem «Annoncenviertel», siedelten die großen Agenturen. Nach seinem Treffen mit Zundt will Laubenbeck die Reaktionen auf seine Annonce im Sonntagsblatt abholen, er geht in «die enge Schulerstraße, Zeitungsredaktion, Administration» und spricht dort den «Angestellten mit gedämpfter Stimme an» (S. 35), der ihn nach dem Kennwort fragt, das wir hier noch nicht erfahren. Die gedämpfte Stimme verweist auf das Peinliche und etwas Anrühige, das über der anonymen Vermittlung von (Geschäfts)Partnern auf unterschiedlichsten Interessengebieten liegt. In der Literatur der Zeit bedienen sich in Kriminalromanen Täter wie Detektive überraschend häufig geschalteter Annoncen¹⁸, eine Tradition, auf die auch Hochwälder rekurriert.

Als die Tageszeitungen darangingen, ihre Blätter täglich in Schaukästen auszuhängen, waren auch die Inseratenseiten dabei, die vor allem von den Arbeitslosen genutzt wurden, die «in den Zeitungsstraßen standen und warteten, daß die Anzeigen mit den offenen Stellen aufgeklebt würden, sich stießen, um unter den ersten zu sein, die lasen. Wer zu lange stand, wurde weggeschoben. keiner begehrte dagegen auf. So war es in Ordnung. So war alle Ordnung, die sie kannten. Wie dann einige absprangen, zur Elektrischen liefen, und die anderen, die auch dafür kein Geld mehr hatten, ihnen nachschauten, als hätte sie einer auf den Kopf geschlagen – und doch noch Hoffnung im stumpfen Auge»¹⁹. Rudolf Brunngrabers Karl Lakner gibt mit seinem letzten Geld selbst eine Annonce um Arbeit auf, das Inserat empfindet er als «letzte Karte»²⁰. Es wird kein Trumpf daraus.

Außer für die Arbeitssuche konnte der Annoncenteil im Fall ungewollter Schwangerschaften von Nutzen sein. Ludmilla in Felix Dörmann

¹⁸ Vgl. dazu: Evelyne Polt-Heinzl: Zeitungsgeschäfte, Telefonmorde und Kriegstechnik. Rollenbilder und Diskursfelder von Kommunikationstechnologien in der Literatur der Zwischenkriegszeit. In: «baustelle kultur». Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918-1933/38. Hg.: Primus-Heinz Kucher, Julia Bertschik. Bielefeld: Aisthesis 2011, S. 309-329.

¹⁹ Oskar Maurus Fontana: Gefangene der Erde. Roman. Berlin: Knauer 1928, S. 246f.

²⁰ Rudolf Brunngraber: Karl und das zwanzigste Jahrhundert. Roman. Wien: Milena 2010, S. 221.

1920 uraufgeführten Stück «Die Zimmerherren» verdient ihren Lebensunterhalt mit «Diskreten Rat erteilt»-Annoncen, und dabei dürfte es sich weniger um illegale Abtreibung handeln, als um Geburtshilfe bei unerwünschten Schwangerschaften, Untermieterinnen wurden im Fall einer Schwangerschaft rasch das Zimmer gekündigt wie der jungen Studentin in Vicki Baums Roman «stud.chem. Helene Willfürer». Annoncen dienen natürlich auch bei der Suche nach Wohnmöglichkeiten bzw. Mietern. Frau Heller nutzt nach Zundts Kündigung für die Suche eines neuen Untermieters keine Annonce, sondern die soziale Integrationsfigur Frau Quirinus, in deren Kaffeehaus viele Fäden zusammenlaufen.

Weit verbreitet und traditionsreich war die Nutzung des Annoncenteils für die Suche nach HeiratskandidatInnen und LiebespartnerInnen, mindestens ebenso weit verbreitet der betrügerische Umgang damit, wie im Fall des Herrn Laubenbeck alias Griessmann, der die Grenze zum Verbrechen auch noch in einem anderen Sinn überschreitet.

9. Ein verborgener Kriminalfall

Die Kriminalhandlung entschlüsselt sich nicht auf den ersten Blick, aber sie zeigt, wie sorgfältig und anspielungsreich der Roman gebaut ist. Zu Beginn des Romans repariert Herr Laubenbeck die Sicherung im Kaffeehaus der Frau Quirinus. Von dort geht er in sein heruntergekommenes Geschäft, die Wirtschaftskrise setzt auch dem Kleingewerbe radikal zu, die Kundschaft bricht weg: «Zahlungen, kein Verdienst, allerhand probieren, nützt alles nichts, damit kommst du heutzutage nicht vorwärts, seine Frau kam mit verschiedenen Ideen, alles schon dagewesen, warum nicht ...» (S. 13). In seiner Anzugtasche steckt eine Sonntagszeitung, darin, und das weiß der Leser zu dem Zeitpunkt noch nicht, ist die von ihm geschaltete Annonce, Laubenbecks erster Gang in die Schulerstraße muss am Samstag gewesen sein, liegt also vor Romanbeginn. «Und drei weißen Rosen» (S. 14) will er mitnehmen, man weiß noch nicht wohin. Einige Episoden später sieht Grete am Rauchtisch der Herrschaft eine Zeitung, es ist das «Tagblatt» vom Sonntag, den 28., und schneidet rasch eine Annonce aus. Später dann geht Grete vorbei am «Stephansplatz, das große Tor, hoch der Turm, die seltsame Uhr» (S. 24) in die Schulerstraße, und deponiert ihren Antwortbrief, die Chiffre lautet «Zukunft». Beim Treffen an der Teggethoffsäule hat Laubenbeck als Griessmann die drei weißen Rosen mit – Grete soll ihre Ersparnisse dann am Donnerstag bringen. Der bleibt auf Romanebene aus – und damit auch das Mordgeschehen.

Verbrechen, auch Morde, werden, wie in der Literatur der Zeit üblich, mit der Zeitungslektüre der Figuren fortwährend eingespielt. Wilhelm

Bogner liest, kurz bevor er Georg Ferenz, den Liebhaber seiner Frau, im Stiegenhaus ertappt, im Morgenblatt: «Ein Mann hatte seine Frau erschlagen. Vorgeschichte der Tat, Eifersucht, am Schauplatz des Verbrechens. Näheres auf Seite 4» (S. 113). Unmittelbar vor der Begegnung mit dem Liebhaber beobachtet Bogner in die Auslage einer Fischhandlung das Sterben einer Forelle, aber Bogner ist keine impulsive Natur, dieses Verbrechen wird wohl ausbleiben. Er reagiert mit Verstummen – was dem Dienstmädchen Grete anzeigt, dass er vom Ehebruch der Gattin weiß, sie also nichts mehr auszuapludern hat. Trotzdem ist ihr klar: Die Rollen haben sich mit Käthe Bogners Unvorsichtigkeit verändert. Ab sofort hat sie ihre Dienstherrin unausgesprochen «in der Hand». Deshalb ist Grete auch sicher, morgen, also am nicht mehr erzählten Donnerstag, von der Gnädigen frei zu bekommen. «Sie wird mich weglassen. [...] wenn man so einen Menschen in der Hand hat, tut man mit ihm, was man will. Sie hätt' eben vorsichtiger sein müssen» (S. 151).

Für Grete wäre es freilich besser, sie würde an diesem Donnerstag keinen Ausgang bekommen, das lässt sich unmittelbar aus jener Episode herauslesen, in der Hochwälder die Gedankenströme von Grete und Laubenbeck verschaltet. «Die hat angebissen. Wenn alles vorsichtig eingefädelt ist, kann nichts geschehen. Die Anna weiß schon, warum sie sich auf mich verlassen kann», denkt er. «Einen Schrebergarten hat er und eine Hütte, er wird mich abholen, damit ich mich nicht verlauf. Ob es nicht zu kalt sein wird im Schrebergarten und außerdem ganz allein mit ihm, aber er ist doch kein Lausbub, nein, da bin ich ganz ruhig, das kommt nur, wenn ich will», denkt sie. Während Laubenbeck/Griessmann überlegt, wie er erreicht, «daß morgen das Geld mitkommt, denn ohne Geld hätt's keinen Wert», denkt Grete nur an das «es»: «Bevor ich wieder monatelang allein hock, lieber tu ich morgen, was er will, aber so wird er nicht sein, aber mir scheint, ich will» (S. 126). Im besten Fall ist Grete am Donnerstag ihre Ersparnisse los, im schlimmsten Fall ihr Leben. Vorausdeutungen auf einen geplanten Mord gibt es mehrere, indirekt in den eingespielten Zeitungsberichten oder der Diskussion im Praterkaffeehaus, direkt in einer ohne Mordplan eigentlich unverständlichen Szene. Laubenbeck und Gattin Anna sind in ihrem Geschäft, da betritt eine Kundschaft den Laden und Laubenbeck «erschrak außerordentlich, war bleich geworden, stotterte» (S. 114). Gattin Anna, das Mastermind der Geschichte, rettet die Situation, nimmt das Hemd zur Reparatur an, das, wie sie betont, erst am Freitag fertig sein wird. Dann «keift» sie mit ihrem Gatten: «wenn du dich fürchtest, dann laß es lieber gleich stehn. Aber die Frau wußte sehr gut, daß man sich auf ihn verlassen könne. Er wird vorsichtig handeln, weil er

feig ist, er wird energisch handeln, weil er brutal ist, er wird richtig handeln, weil er geldgierig ist» (S. 114). Und am Mittwoch Abend bereiten sich nicht nur Zundt, Ferenz und Langemann auf eine Abreise vor und packen ihre Koffer, sondern auch das Ehepaar Laubenbeck: «Sie packten ihre Sachen zusammen, die Frau nahm die Tasche, Laubenbeck knipste das Licht ab, sie verließen das Geschäft durch den kleinen Nebenraum, da war eine Tür zum Flur» (S. 135).

10. *Motivgeflechte*

Ferdinand, der Schläfer, hat bei seinem ersten Auftritt seine silberne Uhr schon versilbert. Das eröffnet die Motivkette Zeitverlust, den die Untersuchung «Die Arbeitslosenstudie von Marienthal»²¹ als eines der charakteristischen sozialen Folgeerscheinung von Langzeitarbeitslosigkeit analysiert hat. Co-Autor dieser soziologischen Feldforschung war Hans Zeisl, bei dem Fritz Hochwälder in der Volkshochschule Ottakring Vorlesungen hörte. Uhren durchziehen den Roman in dichter Folge: die «seltsame Uhr» am Stephansdom, die Grete am Weg zur Schulerstraße sieht, die «helle Bahnhofsuhr», an der viele der Figuren vorbeikommen, und immer wieder die fehlende Uhr und die viele Zeit des Langzeitarbeitslosen Ferdinand, der sich immer schlurfend durch die Tage bewegt, wie zeitverzögert.

Ferdinands Ort scheint das Bett, die Zeit verschlafen, die zu viel da ist, das gelingt mit zunehmender Schwächung durch den Hunger immer besser, aber doch nicht ganz. Das Bett ist für die Figuren des Romans ein problematischer Ort, und das meint hier nicht die erotische Ebene. Gleich drei, sehr unterschiedliche Figuren sehen wir ihr Bettzeug auf den Boden werfen: achtlos wie Langemann im Hotelzimmer (S. 20), hastig auf der Suche nach dem in ihrem Bett versteckten Antwortbrief des Heiratschwindlers das Dienstmädchen Grete (S. 58), und mit sich und der Sehnsucht nach familiärer Geborgenheit kämpfend die hungernde Lilli (S. 11).

Die Räume, in denen diese Betten stehen sind klein und transitorisch wie das Hotelzimmer, winzig und erhofft transitorisch ist auch Gretes Dienstbotenkammer, Lillis Untermietzimmer unterscheidet sich wohl nicht sehr von den Behausungen der anderen Untermieter des Buches – selbst Herkens lebt (noch) in einer verhassten kleinen Kammer, hier endlich herauszukommen ist ein zentraler Antrieb für seinen Ehrgeiz, das teilt

²¹ Marie Lazarsfeld-Jahod, Hans Zeisl: Die Arbeitslosen von Marienthal. Ein soziographischer Versuch über die Wirkungen langdauernder Arbeitslosigkeit. Mit einem Anhang zur Geschichte der Soziographie. Hg.: Österreichische wirtschaftspsychologische Forschungsstelle. Leipzig: Hirzel 1933 (Psychologische Monographien. 5).

er durchaus mit der heiratswilligen Grete in ihrer Dienstbotenkammer, nur ihre Strategien unterscheiden sich.

Der Roman sei eine «Studie in Weiß» (S. 156), heißt es im Nachwort und das wurde von den Rezensenten übernommen, doch es ist eher eine subtile «Schwarz-Weiß-Malerei». Das Weiß scheint oft mehr beschworen als wirklich: der weiße Nebel über dem Bahnhof wird real immer vom Dampf der Lokomotiven ins Schmutziggraue abgetönt wie die Gesichter der depravierten Gestalten. Und das Weiß ist oft wie unhörbar kontrastiert mit einem viel kräftigeren Schwarz: die Massigkeit der «tiefenden» Lokomotiven, «scharf, rußig, schwarz» (S. 110), die schwarzen Taxis, die schwarze Ledermontur ihrer Chauffeure, die schwarzen Stiegenhäuser in den Zinshäusern mit den Untermietzimmern (S. 103). In der Figur des von einem Ausschlag verunstalteten Zundt scheint sich diese Schwarz-Weiß-Malerei zu personalisieren: Sein «Anzug: Pfeffer und Salz» (S. 10), ein Altwiener Ausdruck für «schwarz und weiß gesprenkelt». Als «Gesprenkelter» bezeichnet ihn Ferenz, der für sein unmoralisches Arbeitsangebot in der Gummiwarenfabrik zielsicher eine besonders depravierte Gestalt wählt, und als Vollmer und seine Runde zufällig auf Zundt stoßen, nehmen sie ihn als «Pfeffer-und-Salz-Schlafwandler» (S. 83) wahr.

Blendend weiß sind hingegen die Zähne Ferdinands, gleichsam das einzige, was ihm noch geblieben ist – aber er hat keinen Biss; während der Polit-Aufsteiger Herkens zu kleine, weit auseinander stehende Zähne hat, daher schlecht kaut, aber Biss hat: Sein Aufstieg in der Partei wird wohl nicht aufzuhalten sein. Es ist eine «große sterbende Partei» (S. 20) – während in Deutschland schon die Nationalsozialisten an der Macht sind.

* * *

Heike Henderson
(Boise, USA)

*Eva Rossmann's mystery novel «Russen kommen»
The Russians Are Coming
New Crimes, Old Fears, and Intercultural Alliances*

Abstract

Eva Rossmann's mystery novel *Russen kommen*, the tenth in a popular series, takes up a hot topic in Austria's tourism industry: the tensions surrounding the recent influx of newly rich Russian visitors. This article uses Rossmann's mystery as a case study to examine the impact of global culture and transnational investments on Austrian society. Trapped between provincialism and globalization, Austrians are forced to revisit old fears and find new ways of dealing with contemporary challenges. Due to its wide appeal, popular culture can lead the way in these negotiations.

In 2008, 240,000 Russians visited Austria, accounting for 1.1 million overnight stays, mainly in Vienna and Tirol. They came to ski and shop, and they spent on average more than double the amount German tourists spent. While the Austria Tourism Marketing Agency actively courted these newly rich Russian visitors, many locals complained about their supposedly bad manners and also their large-scale investments. In 2007, after seeing property prices increase 50% over a two-year period, the town of Kitzbühel even went so far as to debate a quota for Russian tourists (Harms). Ironically, the proposed quota of 10% was higher than the total estimated number of Russian visitors the town hosted that year. Only in January, the time of the Russian-Orthodox Christmas, Russian guests account for approximately 10% of visitors in Kitzbühel («Immer mehr Russen»).

Eva Rossmann's mystery novel *Russen kommen*, the tenth in her popular Mira Valensky series, takes up this hot topic in Austria's tourism industry. Her 2008 novel starts with four rich Russians fleeing through the kitchen of a skiing lodge after drinking some very expensive wine. It then moves

through old hostilities from World War II, violent «greetings» from the Russian mafia, and current international entanglements to the discovery of corruption and abuse of power, both abroad and at home. Who is responsible for the killing of a Russian oligarch? Are the murderers Russian businessmen without scruples, or staid and upright Austrians who have been driven to financial ruin?

In real life as well as in Rossmann's novel, the relationship between Austrian hosts and Russian visitors is complicated and fraught with contradictions. On the one hand, Austria's economy relies on tourism and the money spent by foreign visitors. Austria is actively trying to position itself as a global player in an increasingly interconnected world. On the other hand, Austria's rather parochial and conservative population is grappling with the changes of globalization. Rich Russians in particular, who not too long ago, as Soviet citizens, were the subject of contempt or sympathy, now cause jealousy and resentment. Newly rich Russians flaunt their wealth by showing off expensive consumer goods like Rolexes and high-priced designer clothes (Wetz). They dine on caviar, drink champagne, drive fancy cars, and party excessively. Katrin Sachse describes the Russian tourists in her 2006 *Focus Magazin* article «Laut, trinkfest und reich» as follows: «Russen verlangen das Beste und Teuerste: Sie buchen Suiten, begehren Kaviar, Trüffel und Champagner». She then quotes a salesperson who complains about the Russians' behavior in her fashion boutique: «Die benehmen sich grauevoll, aber kaufen wie die Wahnsinnigen». This observation is backed up by economic data: A Russian visitor spends on average 250 Euro a day, more than double the 114 Euro the average German spends («Reiche Russen,» *Welt Online* 2007)¹.

One just needs to read the headlines of recent newspaper articles to glimpse this contradictory and largely negative image of Russians. «Gefürchtete Rubel-Millionäre» (*Der Spiegel* 2007), «Der Rubel rollt» (*Die Welt* 2007 and *News.at* 2011), «Laut, trinkfest und reich» (*Focus* 2006) and «Immer mehr Russen sind im Anmarsch» (*News.at* 2007) succinctly synthesizes the economic promise and social fear caused by this newest Russian «invasion»². Andreas Wetz, in an article in *Die Presse* from February 2008

¹ This trend has been holding steady, despite recent gains by Asian shoppers, Russians still are the biggest spenders in Austria («Der Rubel rollt in Österreich», *News.at* 2011).

² The use of sensationalist headlines is not restricted to on-line news services or one end of the political spectrum; I have looked at articles in *Die Presse*, *Der Standard*, *Die Welt*, *Focus* and *Der Spiegel* as well as *News.at*.

(«Wien, ein Refugium für reiche Russen»), summarizes the stereotypes as follows: «Sie sind laut, sie sind vulgär und zeigen das, was sie haben, gerne auch in der Öffentlichkeit. Das Bild, das in Österreich von russischen Staatsbürgern gezeichnet wird, ist kein schmeichelhaftes». Milena Borovska echoes these sentiments in a 2010 article in *Die Presse* («Russen in Österreich: Zahlungskräftig, gut organisiert»). And while both Borovska and Wetz emphatically insist that these stereotypes do not apply to the majority of the more than 20,000 Russians who live in Austria, I wonder how many people actually read the whole articles instead of just glancing at, and remembering, the headlines.

Eva Rossmann uses the global aspirations and simultaneous apprehensions caused by the Russian presence in Austria as the backdrop for her mystery novel *Russen kommen* (2008). Already the title of her book sounds similar to the newspaper articles that I have just mentioned. The similarities between real life and fiction don't stop there: While many business owners are happy about the infusion of money and the Russians' liberal spending habits, they also worry about the visitors' economic and social impact. On top of this, old fears and prejudices from the post-war area still have a strong hold in modern-day Austria and influence the experience of globalization today. Despite profiting from their Russian customers, many Austrians, as described by Rossmann, use grievances from long ago to explain current resentments. A typical example is the owner of a sports clothing store who succinctly generalizes «Die Russen sind eben nicht so zivilisiert, ich meine ... Denken Sie an den Krieg, und was danach alles passiert ist» (14).

This supposed lack of civilization is a red thread that connects old Nazi propaganda, the immediate post-war area, Soviet communism, and contemporary fears and prejudices. Even the protagonist's closest friends are not immune to these feelings. Depending on their own personal life experiences, they focus on different aspects of why Russians are to be feared or looked down upon. Mira's friend and highly regarded political commentator Droch justifies his apprehensions as follows: «Nach dem Krieg haben sich die Russen bei uns schrecklich aufgeführt» (35). Going back to his childhood experiences, he explains «vor den Russen haben wir uns gefürchtet, die waren anders als die Amerikaner mit ihrer Schokolade» (36). Vesna, Mira's Bosnian friend and co-investigator, is just as negatively disposed towards Russians. Obviously influenced by her former life in Yugoslavia, she describes Russians as power-hungry and lacking culture: «Glauben immer, sie sind die Chefs [...] Keine Kultur, nur Macht. Zum Glück jetzt nicht mehr so viel Macht» (27).

According to Barbara Stelzl-Marx, who analyzed the complicated relationship between Soviet occupying soldiers and Austrian women, original resentments of the post-war area are still anchored deeply in Austria's collective memory: «Auffallend ist, dass ursprüngliche Feindbilder und Resentiments der Nachkriegszeit auch vor dem Hintergrund der besonders intensiv tradierten Übergriffe durch Rotarmisten teilweise immer noch fest im kollektiven Gedächtnis verankert sind und Bereiche dieses emotional hoch besetzten Themas nach wie vor tabuisiert werden» (447). Despite at least initial feelings of thankfulness about the liberation from fascism, widespread looting by Soviet soldiers, and the fact that the Soviet government tried to squeeze a maximum of reparations out of their Austrian zone, resulted in resentment and predominantly negative feelings towards the occupying forces (Dornik 455, Bischof 37). The mix of economic hardship, individual experiences of rape and violence by Soviet soldiers, remnants of Nazi ideology within large parts of the Austrian population, and the beginning of cold-war propaganda, provided a rich breeding ground for the development of negative stereotypes about and ill will towards Russians. Any transgressions committed by Russian soldiers thus not only confirmed the racist stereotypes propagated by the Nazis, they also reinforced the anticommunist mood at the end of the war (Stelzl-Marx 441).

Now let's go back from old fears to new crimes. Another common stereotype about the new Russians implies that most of their money has been obtained through illegal means and connections. The Russian mafia, made up largely by former KGB agents, is said to control most if not all business dealings. Already in 1998, the popular Austrian band Erste Allgemeine Verunsicherung played with these associations in their song «Die Russen kommen». Money, mafia, former KGB agents, and lots of alcohol are just a few of the stereotypes about Russians that figure as prominently in this song as they do in Rossmann's mystery. In both the song and the novel, the featured Russians, as well as their Austrian hosts, are open to any and all business dealings. And when things go bad and a corpse is discovered, the first suspect is the Russian mafia.

In the Erste Allgemeine Verunsicherung song, the quintessential Igor, former boss of the KGB, «macht jedes Geschäft», and Europe becomes «Schlaraffia» for the new «Russki Mafia». In Rossmann's mystery, the oligarch Dolochow invests freely and extensively, both in Russia and abroad. His business dealings with Austrian companies are shrouded in secrecy and straddle the line between legal and illegal. He made his money with oil, steel, real estate, banking and, most importantly, good connections to

the Russian President and other important politicians. His net worth is rumored to be 14 billion Euro, and of course financial power of this magnitude is closely related to political influence. It also fuels dreams of successful co-operations and getting rich by linking one's own future to his name and fortune.

Without delving too deeply into the plot of the mystery, it suffices to say that the «bad guys», in this case Dolochow's twin brother and his unsavory business associates, explore Austrians' dreams of getting rich fast. They tempt Austrian investors with the promise of easy money: potential profits of more than 100 percent, «secured» through Dolochow's vast financial assets. In their promotional literature, complete with a photo of Dolochow shaking the hand of the Russian president, the fake oligarch's direct investment company states that they are looking for strategic partners: «investieren Sie direkt in Russlands boomenden Markt! Überlassen Sie Ihren Gewinn weder Banken noch Börsenhaien!» (189). Evoking the benefits of transnational cooperation, they praise Dolochow as a «true European:» «Er investiert in ganz Europa. Und er will, dass Europa bei ihm investiert. Nur durch Austausch entsteht Stabilität. Politisch wie wirtschaftlich» (191)³.

Both legitimate businessmen and con artists thus use similar strategies, and almost identical language to explain their goals and procedures. They speak of synergies between companies and countries, they point to the enormous volume of construction and the accompanying ability to make money in Russia, and they explain the mutual benefits of having strategic partners in other countries. They also connect with their partners/victims on an emotional level by projecting Russia as the «wild West» or rather «wild East» of the 21st century, a wide open space just waiting to be colonized, offering the fulfillment of unlimited dreams and desires. This double bind of threat and promises corresponds to the way the media is presenting Russia and the Russians. In her analysis of the image of Russia in informational programs on Austrian TV, Eva Binder describes the presentation of Russia as either «Bild der Bedrohung», taken over from the cold war and adjusted to the new political and social realities, or «Projektionsfläche für individuelle und kollektive Ängste, [...] Sehnsüchte und Wünsche» (309).

³ Of course as the 2008 international banking crisis has succinctly shown, foreign investments do not always lead to more stability. There have also been recent allegations about money laundering between Russia and Austria, especially in regard to direct investment companies. See Steiner, «Geldwäsche».

With bold statements like «Wer Russland hat, dem gehört die ganze Welt» (38), the fake investment company also tries to appeal to the central Europeans' quest for expansion. These promises are obviously reminiscent of similar promises made in the past, reminding us of Wilhelmine colonialism and the Nazis' search for «Neuer Lebensraum im Osten». Both then and now, economic reasons have been the main instigator for the desired expansion. Global fantasies are employed in the pursuit of financial and strategic advantages, albeit with some important differences in the way these desires are packaged and sold to the people. Global business connections and cosmopolitan fantasies take the place of racially tainted Nazi rhetoric. Of course ultimately this scheme turns out to be unsuccessful as well – in the fictional world of Rossmann's novel, the would-be investors are being conned out of their money⁴.

Despite describing these potential pitfalls of globalization in Austria, Rossmann's negotiation of this topic is not entirely negative. After all, the appearance of global culture is not restricted to the suspects, but it also extends to those who investigate the crime. Intercultural alliances are necessary to solve the mystery. Most importantly, the protagonist Mira relies on her Bosnian sidekick, Vesna Krajner, a former cleaning lady without a proper work permit who now owns a thriving cleaning and investigations business («Sauber! Reinigungsarbeiten aller Art») and plays a pivotal role in all 13 titles of the series. Like in all novels of the series, Vesna uses her wide network of Bosnian friends and family as well as her Putzfrauen-connections and «cleaning lady» ruse to gather information and gain access to offices etc. In this case, Mira and Vesna are also joined by a Russian interpreter, a Russian receptionist at a hotel in Vienna who Vesna has helped before and who is now willing to return the favor, and a TV journalist who lives in Moscow. These international connections are instrumental in the solution of the case. Rossmann thus not only covers current affairs and new political geographies in Austria today, but she also suggests new ways of dealing with challenges and overcoming old fears. In

⁴ Not surprisingly, Rossmann's mystery also closes on a somewhat ambivalent note. Small-time Russian criminals try to con the protagonist out of 50 Euro after staging a car collision. Mira starts laughing, and the novel ends with her reflecting on greed, criminals, and national pre-dispositions towards crime (spoiler alert!): «Russische Gauner. Aber es waren keine Russen, sondern ein Österreichischer Universitätsprofessor und ein deutscher Unternehmer, die Dolochow gefoltert und umgebracht haben. Gier. Die gibt es überall. Und Verbrecher. Und kleine Gauner. Und solche, die keine sind. Und dann gibt es noch die Menschen, bei denen man nie so genau weiß» (316).

Rossmann's novel, global culture creates the problem *and* provides the solution.

Works Cited

- Binder, Eva. «Fernes fremdes Russland: Zum Russlandbild in den Informationssendungen des ORF». *Russland-Österreich: Literarische und kulturelle Wechselwirkungen*. Ed. Johann Holzner, Stefan Simonek and Wolfgang Wiesmüller. Bern: Peter Lang, 2000. 309-321.
- Bischof, Günter. *Austria in the First Cold War, 1945-55: The Leverage of the Weak*. London: Macmillan, 1999.
- Borovska, Milena. «Russen in Österreich: Zahlungskräftig, gut organisiert». *Die Presse* May 4, 2010.
http://diepresse.com/home/panorama/integration/562839/Russen-in-Oesterreich_Zahlungskraeftig-und-gebildet.
- «Der Rubel rollt in Österreich: Russische Touristen geben im Urlaub am meisten aus». *News.at* February 4, 2011.
<http://www.news.at/articles/1105/30/288114/der-rubel-oesterreich-russische-touristen-urlaub>.
- Dornik, Wolfram. «Besatzungsalltag in Wien. Die Differenziertheit von Erlebniswelten: Vergewaltigungen – Plünderungen – Erbsen – Straußwalzer». *Die Rote Armee in Österreich: Sowjetische Besatzung 1945-1955*. Ed. Stefan Karner and Barbara Stelzl-Marx. Graz und Wien: Oldenbourg, 2005. 449-467.
- Harms, Florian. «Gefürchtete Rubel-Millionäre: Kitzbühels Angst vor den reichen Russen». *Spiegel Online* February 8, 2007.
<http://www.spiegel.de/reise/aktuell/0,1518,465268,00.html>.
- «Immer mehr Russen sind im Anmarsch: Österreich die Nr. 1 als Winterdestination». *News.at* May 19, 2007.
<http://www.news.at/articles/0720/91/173232/immer-russen-anmarsch-oesterreich-nr-1-winterdestination>.
- «Reiche Russen: In Österreich rollt der Rubel». *Welt Online* March 26, 2007.
http://www.welt.de/reise/article778582/In_Oesterreich_rollt_der_Rubel.html.
- Rossmann, Eva. *Russen kommen: Ein Mira-Valensky-Krimi*. Wien: Folio, 2008. Paperback: Köln: Bastei-Lübbe, 2010.
- Sachse, Katrin. «Laut, trinkfest und reich». *Focus Magazin* 10 (2006).
http://www.focus.de/reisen/urlaubstipps/tourismus-laut-trinkfest-und-reich_aid_216335.html.
- Steiner, Eduard. «Geldwäsche: Österreich als “Waschmaschine” für Russen». *Die Presse* August 26, 2011.

http://diepresse.com/home/wirtschaft/eastconomist/688587/Geldwaesche_Oesterreich-als-Waschmaschine-fuer-Russen.

Stelzl-Marx, Barbara. «Freier und Befreier: Zum Beziehungsgeflecht zwischen sowjetischen Besatzungssoldaten und österreichischen Frauen». *Die Rote Armee in Österreich: Sowjetische Besatzung 1945-1955*. Ed. Stefan Karner and Barbara Stelzl-Marx. Graz und Wien: Oldenbourg, 2005. 421-447.

Wetz, Andreas. «Wien, ein Refugium für reiche Russen». *Die Presse* February 28, 2008.

<http://diepresse.com/home/politik/russland/366344/Wien-ein-Refugium-fuer-reiche-Russen>.

Marco Serio
(Bari)

*Costellazioni del doppio nel «Golem» di Gustav Meyrink**

Abstract

This essay investigates the constellations of “double” in Meyrink’s novel *Der Golem* to the extent that the Golem derives its terror not from something alien or unknown but from something strangely familiar, which defeats our efforts to separate ourselves from it. According to this theory, the Golem turns out to be both the product of a psychic dissociation of the main character, due to a comeback of his “removed past” induced by hypnosis, and the Jewish ghetto’s spirit brought to life by the suffering that its inhabitants have endured over the centuries. This essay also focuses on Pernath’s process of initiation, which aims at the conquest of his cultural memory.

Col presente contributo intendo analizzare le costellazioni del doppio presenti nel romanzo *Der Golem* (1915) di Gustav Meyrink, ripercorrendo le tappe del percorso di conoscenza compiuto dall’io narrante, il cui traguardo è segnato dalla riappropriazione di una dimensione spirituale dell’essere. La ricerca del puro Sé è espressione di quel profondo ripiegamento interiore che caratterizza la letteratura praghese di lingua tedesca nei primi anni del Novecento, la quale non è più in grado di assolvere la funzione di rispecchiamento di qualsiasi tradizione culturale, ma può solo rappresentare una storicità perversa attraverso un linguaggio narrativo che si concretizza nei modi della parabola, dell’apologo e della similitudine¹. Per gli scrittori tedeschi di Praga, la capitale della Boemia austrounga-

* Ringrazio sentitamente Giulia Sibilano, per avermi permesso la consultazione di prezioso materiale bibliografico su Gustav Meyrink, frutto di un proficuo soggiorno di ricerca presso la *Staatsbibliothek* di Berlino.

¹ Giuliano Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Giulio Einaudi, Torino 1984, p. 5. Sul linguaggio narrativo di Gustav Meyrink cfr. Sara Barni, *La scrittura deittica di Gustav Meyrink*, in *Tra Simbolismo e avanguardie. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, a cura di Caterina Graziadei et al., Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 473-491.

rica è un ossimoro² che sintetizza due sentimenti dissonanti: la nostalgia di un passato aureo di crogiolo di popoli, lingue e religioni diverse (ceca, ebraica, tedesca, austriaca) e il rancore nutrito per i disordini causati dal violento antisemitismo del nazionalismo slavo. Come tutta la letteratura dell'orrore, il romanzo meyrinkiano diviene un'immagine speculare inversa della realtà storica, poiché mitizza la situazione di precarietà esistenziale nella dimensione dell'onirico, del patologico e del fantastico, in cui rifugiarsi dalle tensioni politiche e sociali³.

Il motivo del doppio in letteratura ha origini molto antiche, che risalgono alla metà del III secolo a.C. con l'*Anfitrione* di Plauto, ma è soltanto nel Novecento che ha raggiunto l'apice del suo splendore, giovando delle nuove acquisizioni della psicologia del profondo⁴. Non è un caso che *Der Doppelgänger* sia il titolo di un celebre saggio di Otto Rank, uscito nel 1914 nella rivista «Imago», che assurge a descrizione patografica delle nevrosi di alcuni artisti romantici e analizza le tematiche sovraindividuali dell'identità e della morte, sintomatiche di una cultura della crisi che assume il motivo del sosia come figura centrale del "perturbante".

Nei primi anni del Novecento, la cultura mitteleuropea è teatro di una dissoluzione spirituale in cui l'io, lungi dall'essere simbolo di una visione del mondo panottica e antropocentrica, si scompone in una miriade di frammenti⁵. Le ricerche scientifiche di Sigmund Freud, Jean Martin Char-

² Cfr. Claudio Magris, *Prag als Oxyoron*, in «Neohelicon», vol. 7, 2 (1979), pp. 11-65; Giuseppe Dierna, *Praga al tramonto dell'Impero: un mito e il suo doppio*, in *Praga. Mito e Letteratura (1900-1939)*, a cura di Antonio Pasinato, Shakespeare and Company, Firenze 1993, pp. 41-83.

³ Cfr. Theodor Schwarz, *Die Bedeutung des Phantastisch-Mystischen bei Gustav Meyrink*, in «Weimarer Beiträge» 4 (1966), p. 716.

⁴ Sul motivo del doppio si cfr.: Otto Rank, *Der Doppelgänger*, Leipzig/Wien 1914, trad. it. di Maria Grazia Cocconi Poli, *Il Doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, SugarCo Edizioni, Milano 1979; Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1998; Vittorio Roda, a cura di, *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, Bononia University Press, Bologna 2008; Romana Rutelli, *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Liguori, Napoli 1984; Anna Maria Curci, *A. von Chamisso, E. T. A. Hoffmann, A. von Arnim, G. Meyrink, A. Schnitzler, H. Hesse: das Doppelgängermotiv in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Loescher, Torino 1997; Gerald Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Rodopi, Amsterdam/New York 2005; Birgit Fröhler, *Differenzierung, Polarisierung, Gegensatzung. Das Doppelgängermotiv in der Literatur der deutschen Romantik im Kontext der zeitgenössischen Anthropologie*, Tectum Verlag, Marburg 2004; Aglaja Hildenbrock, *Das andere Ich: künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*, Stauffenburg, Tübingen 1986.

⁵ Massimo Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1982; Carl E. Schorske, *Vienna fin de siècle. Politica e cultura*, Bompiani,

cot, Joseph Breuer e Ernst Mach testimoniano il vivo interesse per l'«uomo psicologico», antitetico all'«uomo razionale» della tradizione liberale in quanto creatura dotata di istinti e pervasa di emozioni, nonché aggregato di relazioni psichiche, scomponibile in unità minime di significazione. All'«insalvabilità dell'io», generata dall'assenza di un *principium individuationis* che riconduca la molteplicità del reale a un Tutto organico e conchiuso, si contrappongono, su un piano letterario, i frammenti di un'esperienza vissuta col cuore, che racchiudono un elevato potenziale di significazione, poiché cristallizzano in istanti di comunione mistica l'inarrestabile fluire delle cose. È soltanto in attimi epifanici, non volontariamente evocati ma scaturiti da un inspiegabile processo di selezione fra le cose e gli eventi del mondo, che l'io riconquista la «facoltà di pensare o di parlare coerentemente su qualsiasi argomento»⁶.

Il naufragio dell'io, quale cifra distintiva del Moderno, se da un lato rimanda a una perdita d'identità, dall'altro implica l'esistenza di un «altro io», l'inconscio, che giustifica tutte le manifestazioni del soggetto inspiegabili razionalmente. Dallo sdoppiamento dell'io scaturiscono due forme di una stessa costellazione psichica, che suggellano il profondo legame dell'uomo col suo passato. L'inconscio, infatti, non è altro che un «ritorno del rimosso», derivante da un processo interno di negazione, che nella finzione letteraria si manifesta come persona fisica o come immagini speculari autonome (automi, proiezioni, golem, ritratti, ombre, spettri). La figura del sosia diviene allora angoscioso presagio di morte nella misura in cui lo *Heimliche*, il familiare, si trasforma nel proprio contrario, l'*Unheimliche*, il perturbante, non appena il rimosso irrompe inaspettatamente nella vita diurna e ridesta complessi sopiti⁷.

In Gustav Meyrink alberga una celata dimensione dello spirito, che tende a risolvere il dualismo di io e non io attraverso la conquista di una realtà metafisica e il ripudio di una visione materialistica dell'esistenza. Aduso a frequentare ambienti spiritici e dedito alla lettura di libri sull'esoterismo, sull'occultismo e sulla stregoneria, Meyrink attua il superamento delle limitazioni spaziali e temporali in un'esperienza di ordine pre-intellettuale, in cui il prodotto estetico si configura come una catartica

Milano 1981; Fausto Cercignani, *Hugo von Hofmannsthal e la crisi esistenziale di Lord Chandos*, in «Studia austriaca» X (2002), pp. 91-105.

⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, trad. it. di Marga Vidusso Feriani, BUR, Milano 2002, p. 43.

⁷ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in *Studienausgabe (Bd. IV.) Psychologische Schriften*, a cura di Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Fischer, Frankfurt am Main 1982, pp. 241-274.

oggettivazione della propria realtà interiore⁸. I confini cronotopici tra realtà e irrealtà e tra passato e futuro sfumano, sino ad annullarsi, nel romanzo *Der Golem*, interamente incentrato sul tema dello sdoppiamento dell'io, che interroga se stesso per ritrovare il proprio sentiero che conduce alla coscienza pura⁹. In questo impervio cammino spirituale, che ben rivela «la liquidazione artistica di quelle forme concluse e totali emananti da una totalità dell'essere in sé compiuta, di quei mondi di forme in sé perfettamente immanenti»¹⁰, la figura del Golem è assunta come sosia dell'eroe, il quale si presenta di volta in volta come Io vissuto e vivente, intrecciando due diverse dimensioni della coscienza: il mondo dei vivi e quello dei morti, il mondo razionale e quello irrazionale, il sonno e la veglia.

Primo romanzo di Meyrink, che inizialmente avrebbe voluto intitolare *Der ewige Jude* e poi *Der Stein der Tiefe*, *Der Golem* presenta una struttura diegetica complessa per il numero di episodi secondari che si intrecciano a

⁸ Cfr. Massimo Scaligero, *Misticismo e narrativa. Che cosa c'è in Meyrink*, in *Meyrink scrittore e iniziato*, a cura di AA. VV., Basaia Editore, Roma 1983, pp. 15-25; Manfred Lube, *La genesi del «Golem»*, in *Meyrink scrittore e iniziato* cit., pp. 75-92.

⁹ Sulle interpretazioni critiche del romanzo si cfr. in particolare: Bella Jansen, *Über den Okkultismus in Meyrinks Roman «Der Golem»*, in «Neophilologus» VII (1921-22), pp. 19-23; Siegfried Schödel, *Studien zu den phantastischen Erzählungen Gustav Meyrinks*, Phil. Diss., Erlangen-Nürnberg 1965; Manfred Lube, *Gustav Meyrink. Beiträge zur Biographie und Studien zu seiner Kunsttheorie*, Phil. Diss., dbv Verlag für die Technische Universität Graz 1980, pp. 102-131; Nicole Fernandez Bravo, *Figures et anamorphoses dans le «Golem» de Gustav Meyrink*, in «Recherches Germaniques» X (1980), pp. 111-139; Heidemarie Oehm, *Gustav Meyrink: «Der Golem»*, in *Spiegel im dunklen Wort*, a cura di Winfried Freund e Hans Schumacher, Frankfurt am Main/Bern 1983, pp. 117-203; Peter Cersowsky, *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der «schwarzen Romantik» insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, Wilhelm Fink Verlag, München 1983, pp. 34-66, 237-247; Walter Claes, *Hüben und Drüben in den Romanen «Der Golem» und «Das grüne Gesicht» von Gustav Meyrink*, in «Studia Germanica Gandensia» VIII (1986), pp. 29-50; Dagmar Fischer, *Mysterium und Initiation bei Kubin, Meyrink und Kafka*, in *Spiegel im dunklen Wort*, Bd. 2, a cura di Hans Schumacher, Bern/Frankfurt am Main 1986, pp. 141-191; Florian F. Marzin, *Okkultismus und Phantastik in den Romanen Gustav Meyrinks*, Die Blaue Eule, Essen 1986; Thomas Wörtche, *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von H. H. Ewers und Gustav Meyrink*, Phil. Diss., Meitingen 1987; Jan Christoph Meister, *Hypostasierung. Die Logik mythischen Denkens im Werk Gustav Meyrinks nach 1907. Eine Studie zur erkenntnistheoretischen Problematik eines phantastischen Oeuvres*, Frankfurt am Main/Bern 1987; Mohammad Qasim, *Gustav Meyrink. Eine monographische Untersuchung*, Stuttgart 1981, pp. 7ss. ; Frans Smit, *Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen*, München 1988, pp. 100ss.

¹⁰ György Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di Giuseppe Raciti, SE, Milano 2004, p. 16.

diversi livelli con la vicenda principale. Il romanzo è suddiviso in venti capitoli, ognuno dei quali possiede un titolo che richiama il tema in esso contenuto e che suggestivamente risuona come un colpo di fucile, quasi a voler scandire le fasi del processo di autoindividuazione del protagonista: *Prag, Punsch, Nacht, Wach, Schnee, Spuk* e così via¹¹. Il primo e l'ultimo capitolo compongono la cosiddetta cornice del romanzo (*Rahmenerzählung*), che in modo frammentario si estende fino al terzo capitolo e conferisce una sorta di ciclicità tematica alla struttura romanzesca. Nella cornice si realizza lo sdoppiamento dell'identità attraverso voci e strane visioni che l'io narrante percepisce dopo aver letto alcune pagine della vita del Buddha Gotama. In uno stato di dormiveglia, l'io narrante si interroga sulla propria identità e, a partire dal secondo capitolo, cade in un sonno leggero in cui, pur rimanendo io, assume un'altra identità, quella dell'intagliatore di gemme Athanasius Pernath che ha perduto il ricordo del proprio passato a seguito di una delusione amorosa¹². A questa cornice, che rappresenta il piano della realtà del romanzo, si contrappone la dimensione onirica dell'io narrante (*Binnenerzählung*), nella quale si compie il riconoscimento del puro Sé. Questo processo si estrinseca, inizialmente, nel recupero della biografia individuale di Pernath in uno stato di dormiveglia successivo al primo incontro col Golem e poi, nell'ultimo capitolo, in cui l'io narrante, risvegliandosi, attribuisce il sogno ad un misterioso scambio di cappelli e prende coscienza della sua duplice identità: quella di immagine speculare di Pernath, che permane nel tempo attraverso diverse vite, come la simbolica pietra sognata all'inizio e alla fine del romanzo, e quella di ermafrodito, che simboleggia l'unità del maschile e del femminile, nonché la pietra filosofale della tradizione alchemica.

L'origine del complesso del Golem come *Doppelgänger* dell'eroe e anima collettiva del ghetto¹³ risiede dunque nel sogno dello scrittore provocato da uno scambio di cappelli, che a sua volta rappresenta lo sdoppiamento dell'io narrante su tre piani di realtà: la realtà fittizia della cornice, la realtà del sogno del racconto e la realtà del sogno nel sogno, ossia delle visioni dello schizofrenico protagonista nella trama. La conoscenza della propria identità può avvenire soltanto in uno stato di semisogno intermedio tra

¹¹ Cfr. Roman Karst, *Gustav Meyrinks Traumwelt*, in *Prager deutschsprachige Literatur zur Zeit Kafkas*, a cura di Österreichische Franz Kafka Gesellschaft, Braumüller, Wien/Klosterneuburg 1989, p. 71.

¹² Cfr. Margherita Cottone, *Strutture del fantastico e ruolo simbolico dello spazio nel Golem di Gustav Meyrink*, in «Cultura tedesca» 19 (2002), pp. 161s.

¹³ Florian F. Marzin, *Okkultismus und Phantastik in den Romanen Gustav Meyrinks* cit., p. 48.

veglia e sonno profondo, ossia in uno spazio di meditazione in cui il sogno è rivelatore dell'aldilà e assume caratteristiche più vere della stessa realtà. Non è un caso che il primo capitolo, il piano della cosiddetta realtà, sia intitolato *Schlaf*, mentre il secondo capitolo, che introduce il lettore in una dimensione onirica, *Tag*. La duplicità dei piani narrativi prosegue fino alla fine del romanzo e legittima lo sconcerto dell'io narrante, che spesso si domanda se ciò che ha vissuto sia sogno o realtà:

Langsam beginnt sich meiner ein unerträgliches Gefühl von Hilflosigkeit zu bemächtigen.

Wie es weiter gekommen ist, weiß ich nicht. Habe ich freiwillig jeden Widerstand aufgegeben, oder haben sie mich überwältigt und geknebelt, meine Gedanken?

Ich weiß nur, mein Körper liegt schlafend im Bett, und meine Sinne sind losgetrennt und nicht mehr an ihn gebunden.

Wer ist jetzt «ich», will ich plötzlich fragen; da besinne ich mich, daß ich doch kein Organ mehr besitze, mit dem ich Fragen stellen könnte; dann fürchte ich, die dumme Stimme werde wieder aufwachen und von neuem das endlose Verhör über den Stein und das Fett beginnen.

Und so wende ich mich ab.¹⁴

Nel capitolo *Tag*, i piani del sonno e della veglia riprendono a intrecciarsi e l'io narrante stabilisce la prima relazione con l'io vivente del protagonista sulla base del nome inciso a lettere dorate sulla fodera bianca del cappello scambiato: Athanasius Pernath. La doppia natura dell'io risiede nello stesso nome del protagonista: Athanasius, l'immortale, e Pernath, un semplice nome comune. Egli appartiene contemporaneamente al mondo terreno e al mondo ultraterreno, vive sulla soglia fra l'aldiqua e l'aldilà. Il quartiere ebraico di Praga, nel quale il protagonista crede di trovarsi già da tempo, è l'ambientazione congeniale alla sua vicenda interiore. Città soglia per eccellenza, come suggerisce l'etimologia del termine ceco *práh*, Praga è simbolicamente rappresentata in una duplice chiave: «Praga d'oro» e «Praga nera»¹⁵, città absburgica e ghetto ebraico. Alla Praga sotterranea, che si presenta come un sudicio agglomerato di cunicoli, case stinte, corridoi,

¹⁴ Gustav Meyrink, *Der Golem*, Rascher Verlag, Zürich und Stuttgart 1946, p. 6.

¹⁵ Peter Demetz, *Praga d'oro e nera. Scene dalla vita di una città europea*, trad. it. di Marina Premoli, Sellerio editore, Palermo 2001. Sulla civiltà letteraria della Praga dei primi decenni del Novecento cfr. in particolare Marino Freschi, *Praga. Viaggio letterario nella città di Kafka*, Editori Riuniti, Roma 2000, pp. 11-49; Haus der Heimat des Landes Baden Württemberg, a cura di, *Prag – Literatur, Geschichte und Kultur: Pragbilder deutschsprachiger Autoren*, Weinmann, Filderstadt 2001, pp. 10-62.

trabocchetti, botole e passaggi segreti che riproducono metaforicamente l'intricato labirinto dell'essere che il protagonista deve percorrere prima di giungere alla messianica redenzione del proprio io, si contrappone la luminosa città absburgica, il cui centro nevralgico è rappresentato dal Castello e dalla misteriosa Via degli Alchimisti¹⁶.

È proprio nella Hahnpaßgasse del ghetto ebraico che avviene la prima apparizione del Golem che, nelle vesti di uno sconosciuto visitatore, senza barba e dagli occhi obliqui, porge a Pernath un libro da restaurare. Il compito di restaurare la grande iniziale "J" in rosso e oro del capitolo *Jbbur*, che significa propriamente "la fecondazione dell'anima", identifica sin dall'inizio Pernath come l'eletto a intraprendere il cammino mistico verso la conoscenza di Sé. Nelle parole del libro, che il protagonista paragona a una voce incomprensibile, confluisce il suo stesso spirito vitale. Esso assume le sembianze di un nietzscheano corteo di coribanti e di maschere danzanti fino a produrre l'immagine dell'ermafrodito che unisce in sé gli opposti. Solo un pierrot, personificante astuzia e doppiezza, lo fissa in volto e lo induce a imitarlo, come se vedesse la propria immagine riflessa in uno specchio, sino a che l'eroe prende coscienza che il libro in questione è il suo stesso cervello e la voce la storia della sua coscienza, obliata nella corrotta realtà terrena. Nel presente ogni suono ha echi molteplici. Ogni singola cosa produce ombre, è ambigua, duplice, poliedrica, confusa, poiché si è perso il sostegno della tradizione che garantiva totalità e sicurezza all'individuo. In questa dimensione Pernath non è più in grado di ricordare l'aspetto dello sconosciuto, ma avverte solo impressioni, suggestioni e vaghe percezioni di qualcosa di non ancora definibile. Nel disperato tentativo di ricordare, l'eroe imita i movimenti e i gesti dello sconosciuto, ripercorre il tratto di strada fatto da lui e compie l'atto di aprire la porta della sua stanza esattamente come aveva fatto l'uomo, finché lo spettro finisce per impossessarsi del suo corpo e diviene il suo doppio. Da quel preciso momento, l'io narrante si riappropria del suo vero io, Athanasius Pernath:

Meine Haut, meine Muskeln, mein Körper erinnerten sich plötzlich, ohne es dem Gehirn zu verraten. Sie machten Bewegungen, die ich nicht wünschte und nicht beabsichtigte.

Als ob meine Glieder nicht mehr mir gehörten!

Mit einem Male war mein Gang tappend und fremdartig geworden, als ich ein paar Schritte im Zimmer machte.

¹⁶ Cfr. Margherita Cottone, *Il potere dello spazio e le leggende praguesi: golem e marionette nella Città misteriosa di Gustav Meyrink*, in «Cultura tedesca» 15 (2000), pp. 97-108; Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, Giulio Einaudi editore, Torino 1973, pp. 23s.

Das ist der Gang eines Menschen, der beständig im Begriffe ist,
vornüber zu fallen, sagte ich mir.
Ja, ja, ja, so war sein Gang!
Ganz deutlich wußte ich: so ist er.
Ich trug ein fremdes, bartloses Gesicht mit hervorstehenden Bakken-
knochen und schaute aus schrägstehenden Augen.
Ich fühlte es und konnte mich doch nicht sehen.
Das ist nicht mein Gesicht, wollte ich entsetzt aufschreien, wollte es
betasten, doch meine Hand folgte meinem Willen nicht und senkte
sich in die Tasche und holte ein Buch hervor.
Ganz so, wie er es vorhin getan hatte –
Da plötzlich sitze ich wieder ohne Hut, ohne Mantel am Tische und
bin ich. Ich, ich.
Athanasius Pernath.¹⁷

La grande novità del romanzo, che innalza il Golem da terrificante pupazzo d'argilla a sosia dell'eroe e ad emblema dell'inconscio collettivo, si annuncia nel capitolo *Prag*. In ossequio al rituale cabalistico, che fa derivare la creatura dalla lettura del *Sefer yetsirah*, l'io narrante descrive il Golem solo dopo la lettura del capitolo *Jbbur* sulla fecondazione dell'anima, che ne ha reso possibile l'identificazione. Il ricordo di vaghe impressioni scaturite da visioni oniriche, raffiguranti le squallide case stinte del ghetto che si animano in certe ore della notte e sul primo far dell'alba, induce Pernath ad associare il Golem all'umanità vuota del ghetto, che abita queste case come fantasmi. Equiparando gli abitanti del ghetto a fantocci che crollano inanimati, allorché si cancellino dalla loro mente i rituali della tradizione ebraica, il protagonista richiama alla memoria la leggenda popolare del Golem¹⁸, creato da un rabbino in concorso con la divinità, perché facesse ogni sorta di lavori pesanti e difendesse gli ebrei, accusati da sempre di

¹⁷ Gustav Meyrink, *Der Golem* cit. p. 18.

¹⁸ Sul motivo del Golem cfr.: Sigrid Mayer, *Golem: Die literarische Rezeption eines Stoffes*, Bern und Frankfurt am Main 1975; Gershom Scholem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, trad. it. di Anna Solmi, Milano 1980, pp. 201-258; André Neher, *Faust e il Golem*, Milano 1989; Stefania Rutigliano, *Il Golem. Mistica e letteratura*, Edizioni Graphis, Bari 2006; Rino Bertoni, *La leggenda del Golem. Nascita di un mito moderno*, Alinea, Firenze 1997; Moshe Idel, *Il Golem. L'antropoide artificiale nelle tradizioni magiche e mistiche dell'ebraismo*, Einaudi, Torino 2006; Chajim Bloch, *Il Golem di Praga. Dalla nascita alla morte*, ed. or. Berlino 1920, p. 76ss. ; Beate Rosenfeld, *Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*, Breslau 1934; Simona Brolsma Stancu, *Der Prager Golem, ein Polygänger*, in *Jüdische Komponenten in der deutschen Literatur – die Assimilationskontroverse*, a cura di Walter Roll e Hans Peter Bayerdoerfer, Tübingen 1986, pp. 187-195; Oskar Stein, *Der Golem*, in «Bohemia» 343 (12.12.1915), pp. 3-5.

mescolare il sangue di fanciulli cristiani con i tradizionali ingredienti per impastare il pane azzimo pasquale. La leggenda lega la creazione del Golem alla potenza vivificatrice del Nome, per cui il rabbino demiurgo incide la parola magica *'emeth* (verità) sulla sua fronte d'argilla o depone un foglietto di pergamena sotto la lingua dell'automa inanimato. Si narra che il rabbino abbia cancellato la prima lettera sacra sulla fronte del Golem dopo che questi si è ribellato al suo creatore e che, rimasta sulla fronte la parola magica *meth* (morte), il Golem sia ritornato allo stato di massa informe nella vecchia casa di via della Vecchia Scuola, nei pressi della sinagoga:

Dann wacht in mir heimlich die Sage von dem gespenstischen Golem, jenem künstlichen Menschen, wieder auf, den einst hier im Getto ein kabbalakundiger Rabbiner aus dem Elemente formte und ihn zu einem gedankenlosen automatischen Dasein berief, indem er ihm ein magisches Zahlenwort hinter die Zähne schob.

Und wie jener Golem zu einem Lehm bild in derselben Sekunde erstarrte, in der die geheime Silbe des Lebens aus seinem Munde genommen ward, so müßten auch, dünkt mich, alle diese *Menschen* entseelt in einem Augenblick zusammenfallen, löschte man irgendeinen winzigen Begriff, ein nebensächliches Streben, vielleicht eine zwecklose Gewohnheit bei dem einen, bei einem andern gar nur ein dumpfes Warten auf etwas gänzlich Unbestimmtes, Haltloses – in ihrem Hirn aus.

Was ist dabei für ein immerwährendes, schreckhaftes Lauern in diesen Geschöpfen!

Niemals sieht man sie arbeiten, diese Menschen, und dennoch sind sie früh beim ersten Leuchten des Morgens wach und warten mit angehaltenem Atem – wie auf ein Opfer, das doch nie kommt.

Und hat es wirklich einmal den Anschein, als träte jemand in ihr Bereich, irgendein Wehrloser, an dem sie sich bereichern könnten, dann fällt plötzlich eine lähmende Angst über sie her, scheucht sie in ihre Winkel zurück und läßt sie von jeglichem Vorhaben zitternd abstehe.¹⁹

Tuttavia le tracce della memoria collettiva non possono essere distrutte e ricompaiono minacciose ogni trentatré anni nelle viuzze del ghetto ebraico, soprattutto in presenza di profondi mutamenti spirituali. Sotto forma di fantasmi, ombre, automi, *Doppelgänger* e forze oscure, foriere di eventi terribili, il Golem incarna la cattiva coscienza dell'epoca, alla stregua degli abitanti del ghetto che, perseguitati da una paura paralizzante e in attesa di

¹⁹ Gustav Meyrink, *Der Golem* cit., p. 21.

una messianica redenzione, sono paragonati a marionette mosse da un agente esterno come il bouquet da sposa di mirti appassiti trasportato dal rivolo di acqua sporca.

Nel capitolo *Punsch* è proprio il burattinaio Zwakh, del quale si sottolinea una perfetta somiglianza con le sue marionette, ad associare lo sconosciuto visitatore, privo di barba e dagli occhi obliqui, alla mitica figura del Golem. L'atmosfera raccolta e confidenziale che riunisce Pernath agli amici Zwakh, Prokop e Vrieslander, insieme per festeggiare il compleanno del protagonista, offre una cornice ideale al secondo racconto della leggenda del Golem, questa volta per bocca di Zwakh, il quale introduce nel romanzo due nuovi elementi: l'idea di ciclicità, legata al periodico apparire del Golem nel quartiere ebraico, e il motivo della stanza con una finestra murata, priva di qualsiasi accesso. Nella comparsa del Golem ogni trentatré anni Meyrink interseca la tradizione cristiana con l'astrologia sino a richiamare la concezione nietzscheana di discontinuità della storia, che si sostanzia con l'esperienza dell'attimo che ritorna. Il ripetersi della posizione astrologica delle stelle giustifica le successive apparizioni del Golem nel romanzo, mentre l'«eterno ritorno» del Golem allude al tipo eterno dell'uomo, che ognuno deve scoprire in sé²⁰. Il burattinaio Zwakh offre inoltre una personale lettura del Golem come personificazione dell'anima della massa, paragonandola a una specie di epidemia spirituale che si impadronisce degli animi dei viventi una volta per generazione. A suo dire, il Golem sarebbe un artificio psichico, ossia un frammento della propria interiorità risultante da uno sdoppiamento dell'io. È una proiezione della propria coscienza, che scaturisce dalle paure e dalle angosce represses degli abitanti del ghetto. Ne consegue che le diverse identificazioni col Golem non sono altro che un «ritorno del rimosso», che affonda le sue radici nella memoria collettiva del ghetto:

Über all das habe ich oft und lange nachgedacht, und mich dünkt, ich komme der Wahrheit am nächsten, wenn ich sage: immer einmal in der Zeit eines Menschenalters geht blitzschnell eine geistige Epidemie durch die Judenstadt, befällt die Seelen der Lebenden zu irgendeinem Zweck, der uns verhüllt bleibt, und läßt wie eine Luftspiegelung die Umrisse eines charakteristischen Wesens erstehen, das vielleicht vor Jahrhunderten hier gelebt hat und nach Form und Gestaltung dürstet.

²⁰ Cfr. Beate Rosenfeld, *Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur* cit., pp. 159-162.

[...] Wie in schwülen Tagen die elektrische Spannung sich bis zur Unerträglichkeit steigert und endlich den Blitz gebiert, könnte es da nicht sein, daß auch auf die stetige Anhäufung jener niemals wechselnden Gedanken, die hier im Getto die Luft vergiften, eine plötzliche, ruckweise Entladung folgen muß? – eine seelische Explosion, die unser Traumbewußtsein ans Tageslicht peitscht, um – dort den Blitz der Natur – hier ein Gespenst zu schaffen, das in Mienen, Gang und Gehaben, in allem und jedem das Symbol der Massenseele unfehlbar offenbaren müßte, wenn man die geheime Sprache der Formen nur richtig zu deuten verstünde?

Und wie mancherlei Erscheinungen das Einschlagen des Blitzes ankünden, so verraten auch hier gewisse grauenhafte Vorzeichen das drohende Hereinbrechen jenes Phantoms ins Reich der Tat.²¹

Benché si trovi in uno stato di dormiveglia, Pernath apprende dalla conversazione dei suoi amici dell'amnesia che lo ha colpito a seguito della sua delusione amorosa. La presa di coscienza della sua malattia è propedeutica alla sua identificazione col Golem, poiché coincide con la scoperta del significato del suo sogno ricorrente, ossia quello di trovarsi chiuso dentro una casa con una fuga di stanze che gli si spalancano davanti inaccessibili. In realtà, il motivo della stanza murata allude alla cura ipnotica sperimentata sulla sua mente da un medico che gli aveva così "murato" la malattia. Da allora Pernath è intagliatore di pietre preziose nella Hahnpaßgasse del ghetto ebraico. Abita in un piccolo appartamento, affinché nessuno possa turbare la sua psiche con domande sul passato. Il suo sogno ricorrente simboleggia la costante presenza dell'incubo provocato dall'orrore del vissuto, mentre la camera murata rappresenta il lato più oscuro della sua coscienza, il rimosso latente, che irrompe costantemente nella mente del protagonista. Ciò spiega il nesso presente fra la vicenda interiore del protagonista e il mito del Golem: come la leggenda narra che un uomo si sia lasciato scivolare lungo una corda dal tetto per guardare l'interno della stanza e che, non ancora arrivato all'altezza della finestra, la corda si spezzò e l'infelice si fracassò il capo sul selciato, così Pernath teme che, risvegliando i ricordi del suo passato, la malattia possa ripresentarsi con la stessa veemenza di un tempo:

Die Triebfedern meines Denkens und Handelns liegen in einem andern, vergessenen Dasein verborgen, begriff ich – nie würde ich sie erkennen können: eine verschnittene Pflanze bin ich, ein Reis, das aus einer fremden Wurzel sproßt. Gelänge es mir auch, den Eingang

²¹ Gustav Meyrink, *Der Golem* cit., pp. 36s.

in jenes verschlossene «Zimmer» zu erzwingen, müßte ich nicht abermals den Gespenstern, die man darein gebannt, in die Hände fallen?! Die Geschichte von dem Golem, die Zwakh vor einer Stunde erzählte, zog mir durch den Sinn, und plötzlich erkannte ich einen riesengroßen, geheimnisvollen Zusammenhang zwischen dem sagenhaften Gemach ohne Zugang, in dem jener Unbekannte wohnen sollte, und meinem bedeutungsvollen Traum.

Ja! Auch in meinem Falle «würde der Strick reißen», wollte ich versuchen, in das vergitterte Fenster meines Innern zu blicken.²²

Nel capitolo *Wach*, Pernath giunge a una più profonda conoscenza di Sé, allorché viene condotto nella stanza dell'archivista Hillel, in preda ad uno stato convulsivo successivo a un nuovo incontro col Golem. La sensazione di orrore suscitata dalle gelide dita invisibili di una mano spettrale, che Pernath consapevolmente associa allo sconosciuto visitatore che gli aveva teso il libro *Jbbur*, è placata dall'intervento catartico di Hillel, il quale appare con un candelabro a sette bracci, metafora della luce che illumina la parte oscura della coscienza del protagonista. Con un semplice sguardo dei suoi occhi scuri e profondi, Hillel allontana immediatamente lo spettro che aleggia dietro la testa di Pernath e gli impedisce di parlare. Dopo aver pronunciato una speciale formula in ebraico, l'archivista equipara il sonno alla morte e chiarisce la distinzione fra l'illusorio essere desti degli uomini e l'autentico stato di veglia, in cui ora Pernath si trova: se nel primo caso gli uomini sono condannati a vivere in uno stato di sonno perenne, in quanto vittime dei loro sensi, nel secondo, è soltanto compiendo un percorso di autoindividuazione, che è possibile giungere alla conoscenza della propria identità²³. Secondo tale interpretazione, il Golem è concepito come il risveglio del trapassato ad opera della vita spirituale, mentre gli oggetti della realtà fenomenica non sono altro che proiezioni di un qualcosa che in origine era puro spettro. Inoltre, avendo letto il libro *Jbbur*, Pernath non rischia di percorrere la via della morte, in quanto la sua anima è stata fecondata dallo spirito della vita, che liberamente conduce alla scoperta del puro Sé:

«Nimm an, der Mann, der zu dir kam und den du den Golem nennst, bedeute die Erweckung des Toten durch das innerste Geistesleben.

²² *Ibidem*, p. 42.

²³ Sulle tappe del percorso di autoindividuazione dell'eroe cfr. Heidemarie Oehm, *Der Golem (1915) von Gustav Meyrink* cit., p. 178; Ida Porena, *Gustav Meyrink. Der Golem*, in *Il romanzo tedesco del '900*, a cura di Giuliano Baioni, Giuseppe Bevilacqua, Cesare Cases, Claudio Magris, Einaudi, Torino 1973, pp. 123-130.

Jedes Ding auf Erden ist nichts als ein ewiges Symbol, in Staub gekleidet!

Wie denkst du mit dem Auge? Jede Form, die du siehst, denkst du mit dem Auge. Alles, was zur Form geronnen ist, war vorher ein Gespenst».

Ich fühlte, wie Begriffe, die bisher in meinem Hirn verankert gewesen, sich losrissen und gleich Schiffen ohne Steuer hinaustrieben in ein uferloses Meer.

Ruhevoll fuhr Hillel fort:

«Wer aufgeweckt worden ist, kann nicht mehr sterben. Schlaf und Tod sind dasselbe».

«– kann nicht mehr sterben?» – Ein dumpfer Schmerz ergriff mich. «Zwei Pfade laufen nebeneinander hin: der Weg des Lebens und der Weg des Todes. Du hast das Buch “Ibbur” genommen und darin gelesen. Deine Seele ist schwanger geworden vom Geist des Lebens», hörte ich ihn reden.

«Hillel, Hillel, laß mich den Weg gehen, den alle Menschen gehen: den des Sterbens!» schrie alles wild in mir auf.

Schemajah Hillels Gesicht wurde starr vor Ernst.

«Die Menschen gehen keinen Weg, weder den des Lebens noch den des Todes. Sie treiben daher wie Spreu im Sturm. Im Talmud steht: “Ehe Gott die Welt schuf, hielt er den Wesen einen Spiegel vor; darin sahen sie die geistigen Leiden des Daseins und die Wonnen, die darauf folgten. Da nahmen die einen die Leiden auf sich. Die anderen aber weigerten sich, und diese strich Gott aus dem Buche der Lebenden”. Du aber gehst einen Weg und hast ihn aus freiem Willen beschritten – wenn du es jetzt auch selbst nicht mehr weißt: du bist berufen von dir selbst. Gräm dich nicht: allmählich, wenn das Wissen kommt, kommt auch die Erinnerung. *Wissen und Erinnerung sind dasselbe*».²⁴

Grazie all'intervento provvidenziale di Hillel, in Pernath si desta la capacità di intendere lucidamente anche i quesiti filosofici più capziosi e di comprendere che la sapienza coincide con la memoria. L'io vivente inizia gradualmente a prendere coscienza dell'io vissuto, scava nella memoria del suo passato e capisce che ciò che conta nella vita sono gli angusti e occulti sentieri che riconducono l'uomo alla propria identità culturale. A suggellare infine la fecondazione di Pernath è l'immagine dell'ermafrodito, che ancora una volta simboleggia la totalità dell'essere nell'unione degli opposti.

²⁴ Gustav Meyrink, *Der Golem* cit., p. 57.

Nel capitolo *Spuk*, l'itinerario sotterraneo che conduce alla stanza murata del Golem significa per il protagonista un tuffo nel subcosciente alla ricerca della propria memoria culturale²⁵. Chiamato da una voce interiore a percorrere l'oscuro e intricato groviglio di budelli, nicchie umide e mefitiche, angoli, corridoi, ramificazioni e gradini del sottosuolo del ghetto, Pernath si ritrova in una piccola stanza con una finestra saldamente sbarrata da un'inferriata. Metafora della sua mente "murata", la stanza si rivela come un luogo disabitato da tempo e coperto da uno spessissimo strato di polvere. Gli unici oggetti visibili al chiaro di luna sono un mucchio di abiti lisi e sdruciti e un mazzo di tarocchi, dal quale proviene un gelo paralizzante che costringe Pernath a indossare quegli stracci presenti in un angolo della stanza. Fissando la carta del Bagatto, l'unica che giaceva illuminata al centro della stanza, e riconoscendo nel volto dell'uomo una forte somiglianza col suo, Pernath realizza di trovarsi nella stanza senza accesso della casa medievale nel vicolo della Vecchia Scuola, in cui lo spettro del Golem ogni volta scompariva:

Stunden und Stunden kauerte ich da – unbeweglich – in meinem Winkel, ein frosterstarrtes Gerippe in fremden, modrigen Kleidern! – Und er drüben: ich selbst.

Stumm und regungslos.

So starrten wir uns in die Augen – einer das gräßliche Spiegelbild des andern – – –

Ob er es auch sieht, wie sich die Mondstrahlen mit schneckenhafter Trägheit über den Boden hinsaugen und wie Zeiger eines unsichtbaren Uhrwerks in der Unendlichkeit die Wand emporkriechen und fahler und fahler werden?

Ich bannte ihn fest mit einem Blick, und es half ihm nichts, daß er sich auflösen wollte in dem Morgendämmerchein, der ihm vom Fenster her zu Hilfe kam.

Ich hielt ihn fest.

Schritt vor Schritt habe ich mit ihm gerungen um mein Leben – um das Leben, das mein ist, weil es nicht mehr mir gehört.

Und als er kleiner und kleiner wurde und sich bei Tagesgrauen wieder in sein Kartenblatt verkroch, da stand ich auf, ging hinüber zu ihm und steckte ihn in die Tasche – den Pagat.²⁶

²⁵ Arndt Krieger, *Wege der Erkenntnis in Gustav Meyrinks Roman Der Golem und Franz Kafkas Erzählung Die Verwandlung*, in «Germanistisches Jahrbuch Tschechien Slowakei» 6 (1998), p. 159.

²⁶ Gustav Meyrink, *Der Golem* cit., p. 80.

Dopo aver intascato il suo doppio, alle prime luci del giorno Pernath scorge anche alcuni cocci, una padella arrugginita, cenci marciti e un collo di bottiglia. Realizza che tutti questi oggetti sono a lui familiari, perché appartengono al suo passato rimosso. Preannunciata dal forte richiamo interiore e dal gelo paralizzante, che simboleggia lo «spazio di morte interno alla vita»²⁷, l'identificazione col suo Altro da sé avviene nello spazio mentale della stanza senza accesso e soprattutto allorché l'eroe, invocando aiuto ad anziani signori e signore dall'inferriata della finestra, è scambiato in quelle vesti per la figura mitica del Golem. La crescita interiore del protagonista è testimoniata dal recupero della sua biografia storica e del suo io sovraindividuale e mitico allorché, dopo aver intascato il Bagatto, Pernath ricorda episodi della sua infanzia e riesce a vedere la casa invisibile. Egli è inoltre l'eletto a intraprendere il percorso iniziatico verso la conoscenza del suo puro Sé, per essere riuscito ad entrare nella stanza senza accesso, eludendo la leggendaria punizione di morte, rappresentata dalla rottura della fune, cui vanno incontro i curiosi che si calano dal tetto della casa medievale e spiano nella camera sbarrata. La stanza è infine esempio del valore simbolico assunto sul piano estetico dallo spazio, quale categoria soggettiva e relativa del Moderno²⁸.

Nel capitolo *Licht*, l'archivista chiarisce il significato del libro magico dei Tarocchi, definendolo primo libro dell'umanità: "tarocco" o "tarot" ha infatti lo stesso significato dell'ebraico "tora" ("legge"), dell'antico egiziano "tarut" ("l'interrogata") o, nell'antico zendo, della parola "tarisk" ("io esigo la risposta"). Hillel attribuisce così grande importanza alla sfera spirituale dell'uomo, in quanto è soltanto scavando nella propria coscienza che questi può trovare tutte le risposte alle sue domande. In questo contesto, il Bagatto assurge a doppio di Pernath, in virtù del rispecchiamento fra la prima carta del gioco e la prima figura del libro di immagini di ogni uomo. Disegnata con una mano verso il cielo e l'altra in basso, la lettera ebraica *aleph* allude alla corrispondenza fra il mondo terreno e il mondo ultraterreno, analogamente a Hillel che di professione gestisce l'archivio dei vivi e dei morti:

²⁷ Furio Jesi, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 45.

²⁸ Cfr. Hermann Meyer, *Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst*, in *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, a cura di Alexander Ritter, Darmstadt 1975, pp. 208-231; Stephan Berg, *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1991; Gianfranco Rubino, *Per giungere alla dimora*, in *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, a cura di Gianfranco Rubino e Carlo Pagetti, Bulzoni Editore, Roma 1998, p. 15.

[...] Und so, wie der Pagat die erste Karte im Spiel ist, so ist der Mensch die erste Figur in seinem eignen Bilderbuch, sein eigener Doppelgänger: – – der hebräische Buchstabe Aleph, der, nach der Form des Menschen gebaut, mit der einen Hand zum Himmel zeigt und mit der andern abwärts: das heißt also: “So wie es oben ist, ist es auch unten: so wie es unten ist, ist es auch oben”. – Darum sagte ich vorhin: Wer weiß, ob Sie wirklich Zwakh heißen und nicht: “Pagat” – berufen Sie’s nicht.²⁹

Al termine del capitolo, l’archivista racconta la storia di tre uomini discesi nel regno delle tenebre, dei quali solo il terzo, Rabbi Aqiba, è riuscito a tornare, asserendo di aver incontrato se stesso. Il vero doppio, che secondo Hillel non coincide con la proiezione della propria coscienza, è il «soffio delle ossa», il cosiddetto «Habal Garmin», del quale si dice che come discese incorruttibile nella tomba, così risorgerà il giorno del giudizio universale. Costui abita al di sopra del suolo in una stanza senza porte, che si apre solo con una finestra e non permette di instaurare contatti con altri uomini, dal momento che la ricerca di se stessi può definirsi conclusa solo dopo averlo evocato:

[...] der wahre Doppelgänger: nicht das, was man “den Hauch der Knochen”, den “Habal Garmin” nennt, von dem es heißt: Wie er in die Grube fuhr, unverweslich im Gebein, so wird er auferstehen am Tage des Letzten Gerichts». – Hillels Blick bohrte sich immer tiefer in meine Augen. – «Unsere Großmütter sagen von ihm: “Er wohnt hoch über der Erde in einem Zimmer ohne Türe, nur mit einem Fenster, von dem aus eine Verständigung mit den Menschen unmöglich ist. Wer ihn zu bannen und zu – – verfeinern versteht, der wird gut Freund mit sich selbst”.³⁰

Il terrore generato dal suo secondo io, quel non-essere inafferrabile e informe che divora i limiti del proprio pensiero, paralizza Athanasius Pernath anche nel capitolo *Angst*. Lo spettrale *Habal Garmin* non è altro che la proiezione delle angosce del protagonista, ora coagulate nella figura di un acefalo fantasma, una terrificante creatura grigia, larga di spalle, delle proporzioni di un uomo tarchiato che, al posto della testa, presenta un globo nebuloso di diafani vapori. L’orripilante creatura porge a Pernath dei grani rossi, ponendolo dinanzi al dilemma se accettarli o respingerli. A occhi chiusi, Pernath scorge lunghe file di maschere defunte. Sono le anime dei suoi progenitori, che trasmigrano tutte nel volto del Golem che, a sua volta,

²⁹ Gustav Meyrink, *Der Golem* cit., p. 88.

³⁰ *Ibidem*, p. 88.

termina la catena degli avi. Subito dopo, Pernath scorge a occhi aperti esseri strani, disposti in due cerchi: quelli del primo cerchio, in abiti dai riflessi violetti, e quelli dell'altro cerchio, vestiti di nero e rosso. Decide quindi di colpire la mano tesa del fantasma, affinché i grani schizzino rotolando sul pavimento. Improvvisamente rimangono solo le figure del cerchio blu, disposte ad anello attorno all'eroe, come se volessero portare a compimento un rituale di iniziazione nella *Lelschimurin*, la notte della Difesa. A questo punto, una voce gli sussurra di tranquillizzarsi e pronuncia frasi incomprendibili in cui ricorre il nome *benoch*, l'iniziato. Si tratta della Confraternita dei discendenti della luce del mattino, che ha elevato Pernath a una superiore dimensione dello spirito.

Il significato di questo evento è chiarito, nel capitolo *Mond*, da un nuovo *alter ego* di Pernath: Amadeus Laponder, accusato di assassinio con stupro e compagno di cella di Pernath in prigione. L'esperienza del carcere, in cui Pernath è rinchiuso con l'ingiusta accusa di aver ucciso Zottmann, si rivela molto simile a quella vissuta nella stanza murata. Immerso in un sonno profondo, Laponder parla prima con la voce di Miriam, poi di Hillel e infine di Charousek, manifestando di possedere facoltà paranormali di sonnambulismo, che gli permettono di uscire dal corpo, migrare e visitarne altri. Questi poteri gli consentono di identificarsi con Pernath al punto tale da considerarsi suo sosia, allorché racconta di essere stato la notte precedente in una camera a cui si accedeva da una botola nel pavimento e, successivamente, di aver visto una figura dal colorito giallo e dagli occhi obliqui. In un secondo tempo l'omicida allude a un vecchio grosso libro, aperto a una pagina che cominciava con una grande "A" d'oro. Infine, un contributo decisivo alla crescita interiore del protagonista è l'interpretazione data da Laponder sull'esperienza dei grani: secondo il santo omicida, l'atto di gettare via i grani dalla mano del fantasma simboleggia una «terza via», fra la vita e la morte, che Pernath è destinato a percorrere. Così facendo l'eroe ha salvaguardato non solo la vita, ma anche i grani, ovvero le forze magiche che d'ora in poi saranno custodite dai suoi progenitori fino alla loro germinazione. Se le figure blu rappresentano la catena degli "io" ereditari e testimoniano l'esistenza dell'istinto, all'immortalità si giunge a seguito di un percorso iniziatico, che riduce la molteplicità degli io che compongono l'anima e corrispondono ai resti psichici delle dinastie dei progenitori ad un unico io. Tuttavia, Laponder non può essere considerato un perfetto doppio di Pernath, nonostante abbia vissuto la stessa esperienza dei grani. A differenza del protagonista, egli ha preso i grani e ha percorso la via della morte fino al patibolo, rispettando in ogni circostanza la volontà dello Spirito. Infine, secondo il santo omicida, il fatto di aver

perduto la memoria della sua giovinezza annovera Pernath fra tutti coloro che sono stati morsi dal serpente del regno dello spirito. La chiave del discorso di Laponder risiede allora nella vicenda dell'ermafrodito, che simboleggia l'*unio mystica* degli opposti e la presa di coscienza della propria identità in quello stretto spiraglio onirico fra la veglia e il sonno profondo:

«Sie haben mir erzählt, daß Sie durch den hypnotischen Eingriff eines Arztes in Ihr Bewußtsein lange die Erinnerung an Ihre Jugendzeit vergessen hatten», fuhr er fort. «Es ist das das Kennzeichen – das Stigma – aller derer, die von der “Schlange des geistigen Reiches” gebissen sind. Es scheint fast, als müßten in uns zwei Leben aufeinandergepfropft werden, wie ein Edelreis auf den wilden Baum, ehe das *Wunder der Erweckung* geschehen kann. Was sonst durch den Tod getrennt wird, geschieht hier durch Erlöschen der Erinnerung – manchmal nur durch eine plötzliche innere Umkehr.

Bei mir war es so, daß ich schenbar ohne äußere Ursache in meinem einundzwanzigsten Jahr eines Morgens wie verändert erwachte. Was mir bis dahin lieb gewesen, erschien mir mit einemmal gleichgültig: Das Leben kam mir dumm vor wie eine Indianergeschichte und verlor an Wirklichkeit; die Träume wurden zu Gewißheit – zu apodiktischer, beweiskräftiger Gewißheit, verstehen Sie wohl: zu beweiskräftiger, *realer* Gewißheit, und das Leben des Tages wurde zum Traum.

Alle Menschen könnten das, wenn sie den Schlüssel hätten. Und der Schlüssel liegt einzig und allein darin, daß man sich seiner “Ichgestalt”, sozusagen seiner *Haut*, im Schlaf bewußt wird – die schmale Ritze findet, durch die sich das Bewußtsein zwingt zwischen Wachen und Tiefschlaf.

Darum sagte ich vorhin: ich “wandere”, und nicht: “ich träume”.

Das Ringen nach der Unsterblichkeit ist ein Kampf um das Zepter gegen die uns innewohnenden Klänge und Gespenster; und das Warten auf das Königwerden des eigenen “Ichs” ist das Warten auf den Messias.

Der schemenhafte Habal Garmin, den Sie gesehen haben, der “Hauch der Knochen” der Kabbala, das war der König. Wenn er gekrönt sein wird, dann – reißt der Strick entzwei, mit dem Sie durch die äußern Sinne und den Schornstein des Verstandes an die Welt gebunden sind.

Wieso es kommen konnte, daß ich trotz meinem Losgetrenntsein vom Leben über Nacht zum Lustmörder werden konnte, fragen Sie mich? Der Mensch ist wie ein Glasrohr, durch das bunte Kugeln laufen: bei fast allen im Leben nur eine. Ist die Kugel rot, heißt der Mensch: “schlecht”. Ist sie gelb, dann ist der Mensch: “gut”. Laufen zwei hintereinander – eine rote und eine gelbe, dann hat “man” einen

“ungefestigten” Charakter. Wir “von der Schlange Gebissenen” machen in einem Leben durch, was sonst an der ganzen Rasse in einem Weltenalter geschieht: die farbigen Kugeln rasen hintereinander her durch das Glasrohr, und wenn sie zu Ende sind – – dann sind wir Propheten – sind die Spiegel Gottes geworden».³¹

Pernath incontra nuovamente il suo doppio nel capitolo *Frei*. Uscito di prigione, l'io vivente apprende dal vetturino dell'opera di risanamento del quartiere ebraico, un evento storico che permette di ambientare la narrazione nel 1893, dal momento che la demolizione del ghetto fu svolta in base a un decreto con esecuzione immediata dell'11 febbraio 1893. Col ricavato della vendita di pietre preziose, Pernath decide di prendere in affitto due stanzette ammobiliate nel vicolo della Vecchia Scuola, l'unico risparmiato dallo sventramento del ghetto. È la notte di Natale e nella soffitta del suo appartamento l'eroe percepisce dapprima una strana presenza, poi scorge l'immagine del suo sosia sulla soglia, in un mantello bianco e con una corona sulla testa³². Nella stanza si scatena un incendio e per sfuggire alle fiamme e al fumo soffocante, Pernath spalanca la finestra, si inerpica sul tetto e corre verso il camino. Quindi si cala con la corda di uno spazzacamino lungo la facciata della casa sino a giungere all'altezza di una finestra. Al suo interno vede, avvolti in una luce accecante, Hillel e la sua amata Miriam. Invano tenta di aggrapparsi alle inferriate, poiché perde la presa della corda e resta sospeso a testa in giù con le gambe incrociate tra cielo e terra³³ come la dodicesima carta dei tarocchi, l'Appeso. Oltre che doppio di Pernath, l'Appeso richiama l'albero cabalistico con le dieci sfere delle *Sefirot*, che simboleggiano i gradi di emanazione del divino, nei quali Dio emerge dalla sua vita nascosta³⁴. Tuttavia, nel momento in cui la corda si strappa e Pernath precipita, si spezza anche il legame fra mondo terreno e mondo ultraterreno e l'io vivente riprende ad assumere le sembianze dell'io narrante che, in un letto d'albergo, ricorda di non aver potuto aggrapparsi al bordo della finestra perché la pietra era liscia come un pezzo di grasso.

Nell'epilogo, lo scrittore scorge il cappello estraneo preso per sbaglio nel duomo a Hradschin, legge il nome di Athanasius Pernath a lettere d'oro sulla bianca fodera e, pensando di aver vissuto in sogno la storia del

³¹ *Ibidem*, pp. 191s.

³² *Ibidem*, p. 205.

³³ *Ibidem*, p. 206.

³⁴ Cfr. Rachel Pollack, *Tarot*, München 1985, pp. 9s. ; Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi, Torino 1993, pp. 223ss.

protagonista, vuole verificarne la sua autenticità. Senza averli mai visti prima, l'io narrante riconosce perfettamente i luoghi calcati dal protagonista. Dai suoi contemporanei apprende che i personaggi che ha conosciuto in sogno sono storicamente esistiti. In particolare, il marcapunti Ferri Athenstädt ricorda che in passato correva voce che Pernath fosse pazzo, giacché una volta avrebbe affermato di chiamarsi Laponder e un'altra Charousek:

«Pernath? Pernath?» wiederholt der Marqueur und denkt angestrengt nach. [...] «Wenn ich mich nicht irre, galt er seinerzeit für verrückt. – Einmal behauptete er, er hieße – – warten Sie mal – ja: Laponder! Und dann wieder gab er sich für einen gewissen – Charousek aus».³⁵

Secondo Florian F. Marzin³⁶, Pernath, Charousek e Laponder corrisponderebbero ai diversi strati di coscienza di un'unica persona, sarebbero cioè il prodotto di una tripartizione della personalità dell'eroe, che riassume in sé le caratteristiche psicologiche dei tre personaggi. A buon diritto li si potrebbe dunque considerare *Doppelgänger* dell'eroe³⁷. Inoltre, quando l'io narrante chiede di Pernath a Schaffranek, questi lo confonde prima con Pereles – l'editore della prima cronaca familiare di Rabbi Löw – e poi con Pascheles, comunemente noto ai lettori contemporanei di Meyrink come l'editore dei *Sippurim*. In questo senso è lo stesso scrittore ad assurgere a sosia di Rabbi Löw, che mai figura nel romanzo. Infine, giunto al muro dell'ultima lanterna, dopo aver percorso la solitaria stradina del castello, l'io narrante si imbatte in uno muro coperto di mosaici, sul cui portale è raffigurato l'ermafrodito, simbolo del superamento degli opposti di materia e spirito, uomo e donna, io e non io. Il processo d'identificazione dell'io narrante col suo doppio si attua dinanzi a un tempio di platonica

³⁵ Gustav Meyrink, *Der Golem* cit., p. 211.

³⁶ *Ökultismus und Phantastik in den Romanen Gustav Meyrinks* cit., pp. 48s.

³⁷ In verità, come ha giustamente rilevato Peter Cersowsky, tutti i personaggi del romanzo giocano un ruolo decisivo nel percorso di crescita interiore dell'eroe, scisso fra mondo terreno e mondo ultraterreno, e per questo motivo andrebbero considerati come proiezioni del suo stesso io. Nello specifico, lo studioso distingue tre gruppi di personaggi, che corrispondono ai tre stadi di maturazione dell'eroe: la sfera materiale, cui appartengono Wassertrum, Rosina, Jaromir, Loisa, Angelina e Charousek, fatta eccezione di quest'ultimo, che prima di morire sfiora la sfera sovrannaturale; la sfera immateriale dello spettro del Golem, cui appartengono Zwakh, Prokop, Vrieslander, Miriam, Habal Garim e le anime dei progenitori di Pernath; la pura sfera spirituale, cui sono ancorati Laponder e Hillel. Cfr. *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*. cit., pp. 34-47; Susanne Fritz, *Die Entstehung des «Prager Textes»*. *Prager deutschsprachige Literatur von 1895 bis 1934* (Miteuropa Studien, Bd. 8), Thelem, Dresden 2005, pp. 142-156.

memoria, allorché l'io narrante scorge in lontananza Pernath con sua moglie Miriam e nell'uomo intravede la sua immagine speculare:

Athanasius Pernath dreht sich langsam zu mir, und mein Herz bleibt stehen:

Mir ist, als sähe ich mich im Spiegel, so ähnlich ist sein Gesicht dem meinigen.

Dann fallen die Flügel des Tores zu, und ich erkenne nur noch den schimmernden Hermaphroditen.

Der alte Diener gibt mir meinen Hut und sagt – ich höre seine Stimme wie aus den Tiefen der Erde.³⁸

Non da ultimo, il vecchio giardiniere o servitore con scarpe dalle fibbie d'argento, jabot e una giacca di taglio strano, molto somigliante alla leggendaria figura del Golem, recupera l'antica tradizione del Golem servitore.

Non essendovi redenzione sul piano storico, Meyrink ricorre al potere catartico del mito e concepisce il Golem in parte come la materializzazione dell'anima collettiva del ghetto, in parte come il sosia dell'eroe, che riconosce nella ricerca della propria identità il recupero della originaria totalità dell'essere.

³⁸ Gustav Meyrink, *Der Golem* cit., p. 214.

* * *

Clemens Götze
(Berlin)

*Der geehrte Autor und die Kunst der Invektive
Zu Thomas Bernhards «Meine Preise»*

Abstract

Thomas Bernhard reflects in his posthumously published story collection *Meine Preise* the most important of his many literary awards, which were often associated with public scandals. This essay examines the mechanisms of authorship and self-stylization in the stories concerning the prizes received, shows the conglomeration of reality and fiction which characterizes his late work and offers a compact, interpretative survey of Bernhard's prose volume in the light of his career in the literary field.

1. Meine Preise als posthume Huldigung

Auch wenn es sich auf den ersten Blick wie eine Entwertung des provokativen Potenzials liest, so muss man doch festhalten, dass es wohl kaum ein größeres Kompliment für den Dichter Thomas Bernhard geben kann, als wenn die *Neue Zürcher Zeitung* am 19. Dezember 2011 in ihrem Feuilleton schreibt: «Über Thomas Bernhard schimpft man nicht mehr»¹. In seinem Essay über den Werdegang von Kunstwerken zu Klassikern beschreibt Georg Franck die Mechanismen unserer Kulturgesellschaft und das «Säurebad der kollektiven Aufmerksamkeit», welches schlichtweg zur Herausbildung des Katalogs der Klassiker beiträgt. Zu jenem dürfte der österreichische Autor Thomas Bernhard schon seit geraumer Zeit gehören, spätestens jedoch ist er zu seinem 80. Geburtstag im Jahr 2011 feierlich in den Olymp der Staatsdichter aufgenommen worden, wie die zahlreichen Publikationen im Jubiläumsjahr belegen. Ob der Autor darüber wirklich so glücklich gewesen wäre, muss dahingestellt bleiben. Dennoch muss man konstatieren, dass die Ambivalenz solcher Entwicklungen

¹ Neue Zürcher Zeitung vom 19.12.2011, Nr. 296.

durchaus zu ihrem Urheber und Jubilar passt, wovon die Werkgeschichte nach wie vor eindrucksvoll Zeugnis ablegt.

Zwanzig Jahre nachdem Bernhard mit seinem am Burgtheater uraufgeführten Drama *Heldenplatz* zu seinem letzten Geniestreich gegen Österreich Anlauf genommen hatte, begann der offizielle, unstrittig medial lancierte Auftakt einer regelrechten Bernhard-Renaissance, die pünktlich zu seinem 2011 begangenen Ehrenjahr in ihrem bisherigen Höhepunkt gipfelte. Zu diesem Anlass gab es schon im Vorfeld diverse Neuausgaben zu Bernhard², die verdienstvolle Werkausgabe wird in absehbarer Zeit vollendet sein, und auch lange vom Suhrkamp Verlag vor angekündigte publikumswirksame³ wie auch forschungsrelevante⁴ Projekte werden nun zunehmend auf den Weg gebracht. Man erkennt deutlich das Bemühen von Seiten Suhrkamps, die Erinnerung an das umfangreiche Werk Thomas Bernhards beim Lesepublikum wie auch der Literaturwissenschaft wach zu halten, und so kam 2009 die sensationelle Herausgabe von *Meine Preise* aus dem Nachlass des Autors gerade zum rechten Zeitpunkt, eben genau zwanzig Jahre nach dem von Bernhard kurz vor seinem Ableben selbst veranschlagten Veröffentlichungsdatum im Frühjahr 1989⁵.

Mit diesem, im Vorabdruck der *FAZ* veröffentlichten, Anekdotenband gelang dem Suhrkamp Verlag im Februar 2009 eine für das Lesepublikum spektakuläre Wiederentdeckung ihres einstmals so kontrovers diskutierten und nach wie vor gewinnbringenden Autors, womit man sich durchaus in einem postmodernen Markenkult einreicht⁶. Suggestiert doch bereits der Titel, dass hier der Autor ganz ohne Maske auftrete, was dieser jedoch nicht einmal in seiner Autobiographie, die immerhin fünf Teile umfasst, ernstlich tat. Insofern wundert es kaum, dass Thomas Bernhard diese vermeintlich natürliche Publikumsassoziation keinesfalls einlöst⁷. Es geht in

² Im März 2008 erschienen bei Suhrkamp sechs kleine Geschenkausgaben mit Bernhardtexten, die ähnlich wie das jüngst erschienene Lesebuch *Aus Opposition gegen mich selbst* einen Querschnitt seines Schaffens abbilden.

³ So etwa der Band *Bernhard für Boshafte*, der im Sommer 2012 bei Insel erscheinen soll.

⁴ Insbesondere die von Martin Huber kommentierte *Heldenplatz*-Ausgabe in der Suhrkamp Basis-Bibliothek, die ebenfalls für Sommer 2012 angekündigt ist.

⁵ So wird nicht dieser Text Bernhards letztverfügte Veröffentlichung, sondern der bei Residenz erschienene Band *In der Höhe, Rettungsversuch, Unsinn* (1989), einem Text, der in stark überarbeiteter Form dem frühen, unveröffentlichten Roman *Schwarzach St. Veit* entstammt. Damit kehrte Thomas Bernhard zu seinen erzählerischen Wurzeln zurück. Der Text selbst blieb erstaunlicherweise von der Forschung bislang weitgehend unbeachtet.

⁶ Vgl. zum Aspekt Markenkult und ökonomische Ästhetik Neustadt 2011.

⁷ Prutti hält die Darstellung «ekstatische[r] Glücksgefühle] eines jungen Schriftstellers, der seine ersten großen literarischen Erfolge feiert» für das eigentliche «Überra-

diesem knapp 140 Seiten umfassenden Band auch weniger explizit um die Bedeutung seiner Preise selbst, da deren Relevanz für den Literaturbetrieb und die Autorschaft Bernhards im Text so gut wie nie reflektiert wird. Vielmehr sind die Preise die namensgebenden Überschriften für kunstvolle Anekdoten aus einem gekonnt inszenierten Dichterleben⁸. Daher mag es eben nicht überraschen, dass sich der Autor Thomas Bernhard als käuflich entpuppt, wie Gregor Thuswaldner bemerkt⁹. Zwar muss man ihm zustimmen, wenn er konstatiert, dass der Rezeptionsgeschichte Bernhards mit den posthum veröffentlichten Werken eine neue Facette verliehen werde¹⁰, doch ist diese so unerwartet nicht. Man konnte bei einem Vorabstudium der zugänglichen Quellen von Bernhards Ehrungen und Preisgenese durchaus erste Schlüsse hinsichtlich seiner vermeintlichen Käuflichkeit ziehen. Dass auch für Thomas Bernhard das finanzielle Auskommen kein unwesentlicher Grund für die literarische Aktivität gewesen sein dürfte, wird wohl schon zu seinen Lebzeiten nicht abzustreiten gewesen sein. Umso mehr stieg das Interesse der Öffentlichkeit an dem mit zwanzig Jahren Verspätung erschienenen Buch.

Neun von insgesamt fünfzehn zugesprochenen Preisen reflektiert Thomas Bernhard in seinem Band¹¹. Abgerundet werden die kurzen Texte durch vier Preisreden, die wesentlich zu Bernhards legendärem Ruf als “Nestbeschmutzer” und “Skandal-Autor” beigetragen haben. Inzwischen gibt es neben den zumeist kürzeren Rezensionen¹² nach dem Erscheinen des Bandes auch zwei weitere wissenschaftliche Beiträge, die sich ausschließlich mit *Meine Preise* beschäftigen¹³. So weist Anne Ulrich nach, in-

schungsmoment bei der Lektüre der Texte». Prutti 2012, S. 11. Dies ist in der Tat eine Darstellung, die uns im übrigen Werk Bernhards erst mit der Beschreibung der Autobiographie begegnet, wohingegen der junge Autor diesbezügliche Stellungnahmen vermissen lässt.

⁸ Brigitte Prutti weist darauf hin, dass unter «strikt referenziellen Vorzeichen [...] hier bei der Lektüre also durchwegs Vorsicht geboten [ist]». Prutti 2012, S. 21.

⁹ Vgl. Thuswaldner 2011, S. 15.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Eine chronologische Auflistung der Preise findet sich bei Ulrich 2011, S. 45 sowie bei Mittermayer 2006.

¹² Vgl. dazu die Aufstellung bei Diller 2012, S. 130f.

¹³ Neben der ersten ausführlicheren Interpretation zu diesem Text in meinem Beitrag zum Thomas Bernhard Jahrbuch 2009/2010 beschäftigte sich Anne Ulrich 2011 in ihrem Konferenzbeitrag mit Thomas Bernhards Rhetorik im Spiegel seiner Preise bzw. Preisreden und schließt damit eine Forschungslücke. Zudem erschien Anfang 2012 der Band *Festschertrümmern* von Brigitte Prutti, der die bislang ausführlichste Bestandsaufnahme bildet, wobei allerdings anzumerken ist, dass die Autorin trotz des größeren Umfangs ihrer

wieweit die Preisreden Bernhards integraler Bestandteil seines literarischen Werkes sind, da sie in ihrer nachträglich für den Druck durchgeführten Überarbeitung eine thematische Angleichung an das Frühwerk des Autors erfahren¹⁴. Damit erweitert sie die argumentative Grundlage einer der wichtigsten Thesen zur öffentlichen Wahrnehmung Thomas Bernhards, die auf das Moment der Inszenierung als Autor rekurriert¹⁵. Die Gemachtheit seiner Literatur wird so zusätzlich auf der Rezeptionsebene sichtbar; was sich im Anhang des Bandes ablesen lässt, findet bereits in der Anordnung der Geschichten erste Ausprägungen: «Die künstlerische Stilisierungsabsicht ist bereits daran erkennbar, dass Bernhard die historische Chronologie der Preisverleihungen in der Anordnung seiner Preisgeschichten modifiziert»¹⁶. Während also der für die deutsche Literaturlandschaft bedeutende Büchnerpreis in Bernhards Preissammlung am kürzesten Erwähnung findet, gestaltet sich die Textquantität hinsichtlich des für Deutschland absolut irrelevanten Österreichischen Staatspreis am größten. Abgesehen davon dürfte wohl zumindest in Bezug auf das Lesepublikum seines deutschen Verlages Suhrkamp-Insel der Büchnerpreis für Bernhard der bedeutendere gewesen sein. Davon erwähnt der Autor in seinen Anekdoten freilich nichts. So ist Bernhards unerreichte Übertreibungskunst einmal mehr gleichbedeutend mit seiner Inszenierungskunst¹⁷. Zudem stellen die reflexiven Erzählungen eine Potenzierung von Bernhards Kommentar zur gängigen Ehrungspraxis im deutschsprachigen Literaturbetrieb dar, der einerseits als Stellungnahme in Form von Dankesreden und andererseits als nachträgliche literarische Verarbeitung erfolgt.

Zwanzig Jahre nach seinem Tod scheint die Sprengkraft seines Werkes nicht reduziert. Zwar hat sich die Empörung von *Heldenplatz* in die Rezeption eines Klassikers gewandelt, wie sich 2010 im Theater an der Josefstadt beobachten ließ, doch in der Herauslösung der Texte aus ihrem Wirkungskontext liegt auch eine Chance der Neubewertung des Werkes, wie die jüngere Forschung verdeutlicht¹⁸. Längst ist Thomas Bernhard zum

Publikation eine Diskussion der überschaubaren, bestehenden Forschungsliteratur zum Thema unterlässt.

¹⁴ Ulrich 2011, S. 51.

¹⁵ Dazu besonders Billenkamp 2009, ebenfalls Honegger 2003.

¹⁶ Prutti 2012, S. 9.

¹⁷ Ähnlich argumentiert auch Ulrich, die in Bernhards Poetik des Vorspielens ein bedeutendes Merkmal für die Konstitution seiner Texte erkennt. Vgl. Ulrich 2011, S. 60f.

¹⁸ Auf wissenschaftlicher Ebene lieferte Anne Thill jüngst den Beweis mit einer umfangreichen Arbeit, die einen großen Teil von Bernhards Werk interpretatorisch erfasst und auswertet. Bezüglich zeitgenössischer Rezeption des Autors können zahlreiche

Klassiker geworden, was sich insbesondere auf dem literaturwissenschaftlichen Feld ablesen lässt¹⁹. Seine Kanonisierung sichert ihm zweifellos das Überleben als Autor.

2. Überleben als Künstler

Dieses sprichwörtliche Weiterleben hat Thomas Bernhard in zahlreichen seiner Texte zum Thema gemacht, vor allem und besonders in seinen autobiographischen Schriften, die trotz aller Inszenierungskunst als bedeutendstes Dokument der literarischen Verarbeitung seiner Anamnese gelten können. In *Meine Preise* kokettiert der Autor mit seinen gesundheitlichen Leiden, stellt die Krankheit in engen Bezug zu seinem literarischen Werdegang und kommentiert die Ehrungen seiner Karriere. Dabei werden diese weniger als positiv konnotierte Ereignisse begriffen und somit nicht als die Mechanismen, die sie darstellen.

Bei Literaturpreisen geht es um Legitimationsprozesse, die als Übergangsrituale von der Nicht-Zugehörigkeit zur Zugehörigkeit des Autors zu einer Institution und deren Geschichte angelegt sind und seine öffentliche Geltung “danach” betreffen.²⁰

Anstatt die Bedeutung der Preise zu reflektieren, stilisiert Thomas Bernhard seine Krankheit zum relevanten Aspekt für sein Schreiben. Die Anamnese Bernhards hat in erheblicher Weise das schriftstellerische Werk mitgeprägt und steht hier förmlich als eine Art Initiationsmoment über dem Werk, denn der Erzähler behauptet etwas polemisch, ein gesunder Schriftsteller würde die Ehrengabe vom Kulturkreis des Bundesverbandes der Deutschen Industrie nie bekommen haben:

Wahrscheinlich, so dachte ich, weiß er [der Sprecher des Kulturkreises vom Bundesverbandes der Deutschen Industrie, C. G.] von meiner Krankheit und hat mir wegen dieser Krankheit die Ehrengabe zugeschanzt. Dieser Gedanke war ein Abstrich, denn ich hätte die Ehrengabe gern für *Verstörung* oder für *Frost* bekommen, nicht für *Morbus Boeck*. (MP 27)

Immer wieder finden sich in diesen kurzen Anekdoten Verweise auf das Lungenleiden Bernhards, indem meist das Bild eines bevorstehenden Erstickens bemüht wird: «Ich glaubte an dem Irrtum, Literatur sei meine

Neuinszenierungen an Theatern (auch von Prosawerken Bernhards) die Aktualität seiner Texte verifizieren.

¹⁹ Dazu die Ausführungen von Diller 2011, S. 51ff.

²⁰ Dücker 2009, S. 58.

Hoffnung, ersticken zu müssen» (MP 33). Dieser Hoffnungsstolos ist eng an Bernhards Überlebenswillen gekoppelt und zeichnet die Überwindung einer Todeskrankheit nicht von vornherein als möglichen Weg vor. Wohl aber stellt er die Basis für die literarische Prägung dar. Denn liefert zunächst einmal weniger die Literatur als das Lungenleiden des Autors den Grund für Bernhards Atemnot und Erstickungsanfälle.

Dem Erzähler erscheint die Stadt Regensburg zwar scheußlich, «[a]ber ich dachte immer wieder an die achttausend Mark» (MP 28f.). Die Örtlichkeit der Verleihung, das «gotische [...] Rathaus zu Regensburg» (MP 31) wirkt erdrückend, «aber ich sagte mir, Mut, Mut immer nur Mut, mache alles, was jetzt mit dir geschieht, mit und nehme den Scheck über achttausend Mark an dich und verschwinde» (MP 29). Die Last dieser Zeremonie wird erträglich in Anbetracht der hohen Geldsumme, die in Aussicht steht, auch wenn die Luft im Festsaal fast zum Erstickungstod führt und alles voller «Schweiß und Würde» (MP 30) ist. Auch wenn Bernhard den Weg dorthin wie «die Fahrt zu einer Hinrichtung» (MP 78) empfunden hatte, erscheint das Preisgeld Grund genug zu sein, sich dem zu stellen. Vor dem Hintergrund, dass dieses Geld zum Begleichen eines Spitalaufenthaltes dienlich war und daher nicht ungelegen kommt, wird dieser als Opfer inszenierte Gang verständlich. Brigitte Prutti resümiert: «Die Regensburger Preisgeschichte vollzieht also insgesamt beides, nämlich die dezidierte Entwertung der symbolischen Anerkennung *und* die Reklamation der verlorenen Ehre, die diesem Geehrten angeblich vorenthalten wurde»²¹. Hinsichtlich der Ehrungspraxis als ritueller Handlung merkt Burckhard Dücker genau das an, was bei Bernhards Preisgeschichten als problematisches Merkmal zu erkennen ist und sich in der Ambivalenz der Huldigung ausdrückt:

Von allen nicht Geehrten unterscheidet er sich durch die rituell generierte Authentizität, die er aber mit allen anderen Preisträgern teilt; daher kann er seine Auszeichnung auch als Form von Entindividualisierung deuten. Hat doch der Laureat das Wertmuster der Institution anzuerkennen, wenn er dessen Repräsentation als Auszeichnung seiner literarischen Individualität akzeptiert. Diese Ambivalenz – programmatische Anerkennung der literarischen Individualität/Möglichkeit ihrer Instrumentalisierung – kann den Preisträger dazu veranlassen, seine Dankrede subversiv zu profilieren oder den Preis nicht anzunehmen.²²

²¹ Prutti 2012, S. 86, Hervorhebung im Original.

²² Dücker 2009, S. 57.

Spätestens mit der Verleihung des Kleinen Österreichischen Staatspreises verfährt Bernhard tatsächlich so, dass er in Form seiner Reden entsprechende Kommentare zu Gesellschaft und seinen Preisen abgibt. Bei der Regensburger Preisgeschichte sieht das noch anders aus: Als Ironie des Schicksals muss schließlich gelten, dass dem Laudator ein komischer Fehler unterläuft, da er den Preis fälschlicherweise und offenkundig aufgrund mangelnder Vorbereitung «Frau Bernhard und Herrn Borchers» (MP 30) überreicht. Doch auch diese dramaturgisch perfekt gesetzte Pointe wird noch übertroffen von der finalen Bemerkung, Bernhard habe sehr viel später im Jahrbuch der Preisträger vergebens nach seinem Namen gesucht und dabei vermutet, man habe ihn wegen seines «inzwischen geführten Lebenswandels, an dem ich selbst gar nichts auszusetzen habe, von der Ehrenliste gestrichen» (MP 31). Diese Pointe macht im Umkehrschluss die Verleihung der Ehrengabe im Grunde unkenntlich, da der markante, schriftlich fixierte Beweis fehlt. Wie die Ironie der Geschichte zeigt, war sämtliche Erregung Bernhards im Vorfeld sinnlos, einzig das zum Zeitpunkt der Erkenntnis schon längst ausgegebene Preisgeld kann als Genugtuung für die zweifelhafte Kulturbeflissenheit in Österreich verstanden werden. Die finanzielle Zuwendung wird als Möglichkeit empfunden, dem Leben wieder einen Sinn zu geben und die Verkrampfung einer fundamentalen Sinnkrise zu lösen. Nach der Fertigstellung von *Frost* sei Bernhards «Zukunft trostloser denn je gewesen» (MP 32). Zwischen höchstem Lob und gnadenlosem Verriss fühlte er sich wie in eine «entsetzliche hoffnungslose Grube» (MP 33) gestoßen und «wollte von der Literatur nichts mehr wissen» (MP 33f):

Sie [die Literatur, C. G.] hatte mich nicht glücklich gemacht, sondern in eine stickige und stinkende Grube getreten, aus welcher es kein Entkommen mehr gibt, wie ich glaubte. Ich verfluchte die Literatur und meine Unzucht mit ihr und ging auf Baustellen und verdingte mich als Lastwagenchauffeur [...]. Von der Literatur wollte ich nichts mehr wissen, ich hatte alles, was ich gehabt hatte, in sie hineingestopft und sie hatte mich dafür in die Grube geworfen. Mich ekelte vor Literatur, ich haßte alle Verleger und alle Verlage und alle Bücher. Es schien mir, als sei ich, indem ich *Frost* geschrieben habe, einem ungeheuerlichen Betrug zum Opfer gefallen. (MP 34)

Thomas Bernhard beschreibt hier das Ausmaß seiner Schreibhemmung nach seinem fulminanten Debüt und kontrastiert auf diese Weise die eigentliche Bedeutung seines Schreibens für die eigene Existenz. So unterstreicht er die Brisanz seiner damaligen Situation nochmals bei der Epi-

sode um den Julius-Campe-Preis: «Nach *Frost* hatte ich geglaubt, überhaupt nicht und nichts mehr schreiben zu können [...]» (MP 64f.). Aus dieser Existenzkrise, die nicht nur ideeller, sondern vornehmlich finanzieller Natur ist, rettet allein die mit dem Preis verbundene monetäre Unterstützung.

Zu Beginn des Abschnittes hatte Bernhard auf seine Sinnkrise nach *Frost* verwiesen, Zweifel an der Lebensweise als Schriftsteller, an der Literatur überhaupt angemeldet. Nun, durch den finanziellen Schub des Preisgeldes ist es ihm vergönnt, einen Bauernhof als Eigentum zu erwerben und sich damit ein Refugium zu schaffen, in welchem er wieder schreiben kann. Damit schließt sich der Kreis; die Mauern Obernathals sind nicht nur real existierende Mauern, sondern bedeuten auch den Grund, die Feste für die weitere literarische Tätigkeit Bernhards. «Aber der Bremer Preis war der Anstoß für meine Mauern gewesen, ohne ihn hätte alles mit mir wahrscheinlich eine andere Richtung und Entwicklung genommen» (MP 47). Für die Autorschaft Thomas Bernhards waren die Häuser als seine Refugien von immenser Bedeutung²³. Sie waren Rückzugsort und künstlerische Basis, wie man aus einem Interview erfahren kann. Das Landleben sei für ihn ideal, sagt Bernhard, und er schreibe fast immer in seinem Haus in Ohlsdorf. Der Grund dafür, in Österreich zu leben, seine Wurzeln zu pflegen, begründet er künstlerisch: «Weil ich gern dort lebe, wo ich die größten Widerstände habe»²⁴. Kraft und Gegenkraft liegen wie sooft bei Thomas Bernhard zwingend eng beieinander, sie bedingen sich gegenseitig und erzeugen eine immerwährende Spannung, ohne die sein Schreiben nicht möglich gewesen wäre.

Prutti erkennt in dieser Darstellung des Refugiums eine überraschend obsessive Objektzentrierung der Erzählerfigur, die darin ihre Subjektivität konstituiert: «Die Szene des Hauskaufs schildert, wie die ungeheuer intensive Objektbesetzung und Objektbesessenheit des Subjekts in diesem Falle zustande kommt»²⁵. Sie beschreibt diesen Prozess als «Fetischisierung der Mauern von Nathal»²⁶, ohne dabei aber auf die Gegensätzlichkeit von Bernhards Besitzmetaphorik hinzuweisen. In demselben Maße wie der Erzähler als der Autor Bernhard die Entstehung eines künstlerischen Refugiums konstituiert, brechen seine sonstigen Figuren an exakt dieser Stelle den eigenen Herkunftskomplex auf, indem sie durch eine Abschen-

²³ Höller 1993, S. 80ff.

²⁴ Bernhard/Hamm 2011, S. 14.

²⁵ Prutti 2012, S. 89.

²⁶ Ebd.

kung des Besitzes gerade dieses Existenzkriterium auszulöschen versuchen. Im Rückblick auf die Entstehungsgeschichte von *Meine Preise*, die aller Wahrscheinlichkeit nach nahezu parallel zu dem für diesen Aspekt bedeutenden Text *Auslöschung* zu sehen ist, gewinnt diese Antinomie besondere Gewichtung.

3. Ein Haus, ein Auto, ein Anzug und die Macht des Geldes

In nahezu allen Episoden dieses Bändchens wird das in Aussicht gestellte Preisgeld als nicht unerheblicher Faktor für die Motivation der Entgegennahme genannt. Die Last eines Literaturpreises lindert nur ein entsprechendes Preisgeld. Die Städte, in welche Bernhard dafür reisen muss, sind ihm vornehmlich zuwider, die einzige Ausnahme bildet Hamburg, wo er 1964 den Julius-Campe-Preis erhält. Im Zuge dessen wird der Autor erstmalig um eine Stellungnahme im Interview gebeten. Die Koketterie, mit der er hier jongliert, ist frappant: «Das war das erste Interview meines Lebens, möglicherweise gab ich es dem *Hamburger Abendblatt*, wer weiß» (MP 53, Hervorhebung im Original). Während er vorgibt, den Namen des Blattes nicht mehr zu erinnern, ist ihm seine damalige Aufregung, «keinen einzigen Satz vollständig zuende sagen [...] [zu] können» (MP 53) noch sehr wohl präsent.

Gerade diese Hamburg-Episode ist dennoch äußerst positiv konnotiert, auch wenn der Erzähler nach dem Lesen des eigenen Interviews etwas befremdet ist. Er nimmt den Interviewinhalt als unsinnig wahr und schämt sich dafür. Diese Szene hat nichts von dem späteren Interviewkünstler Thomas Bernhard, und man kommt nicht umhin, zu glauben, dass der Autor seinem Erzähler in diesem Punkt durchaus das autobiographische Ich verleiht und etwas sehr intimes preisgibt. «Da saß ich jetzt und schmierte mir dick Orangenmarmelade auf das Frühstücksbrot und war zutiefst verletzt» (MP 54). Trotz dieser Unsicherheit im Umgang mit den Medien hat der junge Autor sich nicht zurückgezogen. Stattdessen wirkt die dick aufgetragene Orangenmarmelade wie eine selbst auferlegte Strafe, die die eigene Scham überdecken soll. Dabei ist die Bitterkeit und Säure der Orangenmarmelade gleichbedeutend wie das Bild vom sauren Apfel, in den man notgedrungen beißen muss; nur eben, dass dies hier nachträglich erfolgt und eine konditionierende Wirkung impliziert. Es ist eben nicht die Belohnung für den Schock der Selbsterkenntnis, wie Brigitte Prutti formuliert²⁷, sondern vielmehr die peinliche Übertünchung des

²⁷ Vgl. Prutti 2012, S. 98.

Moments der Selbstwahrnehmung, was gleichsam unter einer bittersüßen Marmeladenschicht verschwinden soll. Dass es den dichtenden Erzähler deutlich getroffen hat, lässt sich daran ablesen, dass er den restlichen Tag «wie von einer undefinierbaren Lähmung» (MP 54) deprimiert bei zugezogenem Fenstervorhängen im Hotel zubringt. Man mag darin auch ein nicht unerhebliches Initiationsmoment für Thomas Bernhards später so effektiv-wirksame Inszenierungskunst und Selbstdarstellung erkennen. Erst die Rückbesinnung auf das Preisgeld lindert die Schmach und führt zur Überwindung dieser phlegmatischen Phase.

Dasselbe Inszenierungsspiel treibt Bernhard nämlich in diesem Zusammenhang mit seinem Herkunftskomplex, indem er auf das Österreich-Klischee der heilen Welt der Berge und Seen, der unberührten Heimat-Landschaft²⁸ anspielt: «Ich dachte, die Leute merken jetzt, dass Du aus Österreich kommst, wo die Füchse Gutenacht sagen» (MP 54). Selbst das Sprichwort, bei dem sich sinnbildlich für das Provinzielle bekanntlich Fuchs und Hase Gute Nacht sagen, wird hier in gewisser Weise parodiert. Einerseits rekurriert es auf das von Bernhard im Vorsatz beschriebene Problem der Artikulation, das fehlerhafte Zustandebringen vollständiger Sätze und Antworten, und schließt damit – ob bewusst oder unfreiwillig – an die Redethematik der Vergangenheit an. Andererseits kann man diese sprichworthafte Phrase auch als politische Anspielung verstehen, wenn man sie als Beleg für jenes Österreich hernehmen will, das – tatsächlich ganz Meister der Verdrängungskunst seiner eigenen Vergangenheit – jene Unschuld zelebriert, die in einer Heimatfilmkulisse dieser Zeit ihre adäquate Entsprechung gefunden hätte.

Interessant ist auch die Tatsache, dass Bernhard sämtliche Preisgelder unverzüglich in Realitäten umgesetzt zu haben scheint. Man mag dem entgegenhalten, dass es beispielsweise der Grillparzerpreis überhaupt notwendig werden ließ, einen neuen Anzug zu kaufen, um darin bei der Verleihung eine gute Figur zu machen. Der Bremer Literaturpreis dient ihm als Anzahlung und erste Rate auf eines seiner Häuser, hier das in Obernathal. Mit dem Julius-Campe-Preis finanziert er sich sein erstes Auto, fast prahlt er: «Der ganze Julius-Campe-Preis war draufgegangen» (MP 58). Natürlich nicht der Preis, sondern das Preisgeld. «Und das alles für meinen *Frost*, dachte ich» (MP 59). In Bezug auf den wohl österreichischsten Preis, jenen Kleinen Staatspreis für Literatur schlägt Bernhard besonders gegen die Gunst des Staates, den er so sehr verabscheute: «Ich bin nicht

²⁸ Zu diesem Komplex Heimat bei Thomas Bernhard vgl. Janke/Dürhammer 1999.

gewillt, fünfundzwanzigtausend Schilling abzulehnen, sagte ich, ich bin geldgierig, ich bin charakterlos, ich bin selbst ein Schwein» (MP 72). Hier erkennt der Autor seine Lage, und indem er sie ausspricht, mildert er die Unzulänglichkeit seiner moralisch fragwürdigen Handlung. Nun war es in der Tat so, dass Bernhard oftmals in Geldnöten steckte, wie der jüngst erschienene Briefwechsel mit seinem Verleger zeigt. Solch hohe Preisgelder auszuschlagen, konnte Bernhard sich nicht leisten. Die Rüge für diese «Inkonsequenz» habe er von seiner mütterlichen Freundin Hedwig Stavianiček erhalten: «Meine Tante war von mir enttäuscht, sie hatte bis dahin große Stücke auf mich gehalten» (MP 73). Aber der Autor sieht sich im Recht: «einem Staat, der jährlich nicht nur Millionen, sondern Milliarden völlig sinnlos zum Fenster hinauswirft» und dabei eine «nichtswürdige Regierung [hat], der jedes Mittel recht sei, sich in Szene zu setzen und an der Macht zu bleiben, auch wenn der Staat dabei vor die Hunde gehe»; einem solchen Staat nähme er «selbstverständlich die fünfundzwanzigtausend ab» (MP 74).

4. Der Staatspreis und seine Folgen

Als eine der wichtigsten Episoden in diesem Band muss sicherlich die Geschichte um die Verleihung des Kleinen Österreichischen Staatspreises 1968 betrachtet werden, denn wie sooft operiert der Erzähler auch hier mit den für Bernhard so signifikanten Begrifflichkeiten bezüglich Staat und Obrigkeit. Der Skandal im Nachgang dieser Preisverleihung ist weit über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt geworden und kennzeichnet einmal mehr das bernhardtypische Bild vom «Nestbesmutzer». Bezeichnenderweise vermittelt der Erzähler dieses Textes ein gänzlich unschuldiges Bild seiner Figur und weist die Schuld für den Eklat in Gänze von sich.

Aber ich war noch nicht zuende mit meinem Text, als der Saal unruhig wurde, ich wußte gar nicht warum, denn mein Text war von mir ruhig gesprochen und das Thema war ein philosophisches, wenn auch von einiger Tiefgründigkeit, wie ich fühlte und ein paar Mal hatte ich das Wort *Staat* ausgesprochen. Ich dachte, das ist ein ganz ruhiger Text, mit dem ich mich hier, weil ihn doch kaum jemand versteht, mehr oder weniger ohne Aufhebens aus dem Staub machen könne, vom Tod und seiner Übermacht und von der Lächerlichkeit alles Menschlichen handelte er, von der Unfähigkeit und von der Sterblichkeit der Menschheit und von der Nichtigkeit aller Staaten. (MP 81f., Hervorhebung im Original)

Hier trifft sich der Autor mit seiner Alter Ego-Erzählerfigur, denn so wie in *Meine Preise* beschrieben, findet sich dieselbe Szene wortverwandt in Bernhards Briefwechsel mit Siegfried Unseld.

Ich spreche, völlig korrekt, ruhig, vorzüglich und unauffällig gekleidet, ohne geringste Erregung meine philosophische Meditation, um die man mich ausdrücklich gebeten, ja beschworen hatte, worauf ein Skandal folgt ...²⁹

Diese Unschuldsbekundung des Autors impliziert natürlich im Umkehrschluss die Stumpfsinnigkeit des Staatsapparates und seiner Vertreter, indem einfach auf ein simples Missverständnis rekuriert wird, das seine Ursache in der Intelligenz des Gegenübers hat. «Niemand hatte, was ich gesagt hatte, verstanden»³⁰. Durch die Unterstellung, man habe ihn als Redner gar nicht verstehen wollen, entsteht natürlich ein Gefälle, das unüberwindbar für den Erzähler ist.

Prutti versucht dieses Problem mit einem psychoanalytischen Ambivalenzbegriff zu erklären und markiert das Rechtfertigungsdilemma des Erzählers an drei Stellen im Text, wobei sie auch darauf hinweist, dass diese konstitutive Ambivalenz bei Bernhardtexten nichts Ungewöhnliches ist³¹. So wird dieser Aspekt bereits zu Beginn der Geschichte etabliert: «Ich hatte mir geschworen, das Ministerium, in welchem immer nur der Stumpfsinn und die Heuchelei herrschten, nie mehr zu betreten, jetzt war ich in dieser Zwangsjacke, in die mich mein Bruder hineingesteckt hatte» (MP 68). Der Preis wird somit zu einem aufoktroierten, unwillentlich zugefallenen Moment stilisiert. Mehr noch, er stellt faktisch eine Zumutung, eine regelrechte Ohrfeige für den fast Vierzigjährigen dar. Überdies spielt Bernhard ihn rhetorisch durch dessen inoffizielle Bezeichnung als so genannten «Kleinen Österreichischen Staatspreis» herunter und mokiert sich scherzhaft darüber, ihm, diesen Förderpreis zuzuerkennen, der offiziell als eine Art Förderstipendium für junge, aufstrebende Autoren vorgesehen war. Tatsächlich aber, so muss man sich vor Augen führen, war Bernhard zu dieser Zeit zwar kein jugendlicher Newcomer mehr, wohl aber gerade dennoch am Anfang seiner Karriere, zumindest im Hinblick auf seine Prosa-Publikationen. 1963 war im Insel-Verlag sein Roman-Debüt *Frost* erschienen, allein dafür wurden ihm drei renommierte Literaturpreise verliehen; 1964 folgte die Erzählung *Amras* und 1967 der Roman *Verstörung*.

²⁹ Briefwechsel 2009, S. 67.

³⁰ Ebd., S. 66.

³¹ Prutti 2012, S. 112f.

Einem wirklich breiten Publikum (vor allem in Österreich) war Thomas Bernhard damals tatsächlich nicht bekannt. Ähnlich argumentiert sogar der deutsche Verleger Unseld, wenn er in dem Antwortschreiben auf die Auseinandersetzung der Skandalszenenerie im Wiener Unterrichtsministerium schreibt: «Wie gesagt, das was Sie gesagt haben, ist für uns Bernhard-Kenner und -Freunde nicht neu, nicht aufregend. Aber der Kreis, der Sie kennt, ist klein»³². Zweifellos war Thomas Bernhard zum Zeitpunkt der Preisverleihung kein literarischer Newcomer mehr, was ihn nicht daran hindert, seine autobiographisch gefärbte Erzählerfigur zwölf Jahre danach noch immer mit dem Image des «alten Debütanten» kokettieren zu lassen. Dass es sich dabei um nichts anderes als Koketterie handeln kann, belegen die Recherchen von Brigitte Prutti, die in ihrem Essay das Durchschnittsalter der Preisträger des Kleinen Staatspreises zwischen 1950 und 1969 mit 39,5 Jahren angibt³³. Der Autor Bernhard war zum Zeitpunkt der Verleihung allerdings mit 37 Jahren erstaunlich jung und damit unter dem Durchschnitt. Trotzdem hat er diesen Preis nicht abgelehnt, dazu war dieser – gerade im Kontext seiner Auseinandersetzung mit der Heimat Österreich – zu wichtig für seine Vita und natürlich das Bankkonto.

Stattdessen provozierte Bernhards Rede, und tatsächlich ausschließlich diese, einen Skandal, der als Auftakt für eine Reihe öffentlicher Auseinandersetzungen um den Autor Thomas Bernhard gesehen werden muss und das spätere Bild Bernhards in den Medien und der öffentlichen Wahrnehmung entscheidend geprägt hat. Bernhard kommentierte diesen Vorfall 1980 – also in direkter Korrespondenz zur Entstehung von *Meine Preise* – in einem Brief an das Organisationskomitee des Ersten Österreichischen Schriftstellerkongresses wie folgt:

Als man mir mit vierzig, in einem Alter also, in welchem man das gar nicht mehr gestatten sollte, den sogenannten Kleinen Staatspreis für Literatur gegeben hat, nannte mich am Ende von ein paar Sätzen, die ich gesagt habe und die bekannt sind, der damalige Kunst- und Kulturminister Piffel-Percevic still vor sich hin einen “Hund” und verließ den Audienzsaal, nachdem er mich vorher in seiner Rede als einen Holländer bezeichnet und einen Roman über die Südsee als von mir geschrieben erwähnt hatte.³⁴

Dies lässt nicht nur Rückschlüsse über die eigentliche «Beliebtheit» Bernhards unter den Kulturmanagern zu, sondern zeigt nicht zuletzt sein

³² Briefwechsel 2009, S. 72.

³³ Prutti 2012, S. 119.

³⁴ Dittmar 1982, S. 76f.

Selbstbewusstsein respektive sein deutliches Gespür für die Provokation. Interessanterweise wird der Wiener Vorfall bis auf eine Ausnahme in der österreichischen Presse nicht erwähnt, wohingegen die ausländische Presse kritisch darüber berichtet³⁵.

Besondere Beachtung verdient bei der ausführlichen Beschreibung dieses Vorkommnisses weniger Bernhards Diagnose der Politiker, die «bei solchen Gelegenheiten immer nur Unsinn und aus der Luft Gegriffenes zum Besten geben» (MP 78), sondern dessen Bekenntnis zu seiner Nationalität.

Was mich aber zutiefst verletzen mußte, war doch die Mitteilung des Ministers, daß ich, und das habe ich noch wörtlich im Ohr, *ein in Holland geborener Ausländer* sei, der aber jetzt *schon einige Zeit unter uns* (also unter den Österreichern, zu welchen der Herr Minister Piffel-Percevic mich nicht zählte) lebe. Ich bewunderte die Ruhe, mit welcher ich dem Minister zuhörte. (MP 79f., Hervorhebungen im Original)

Unverkennbar zeigt sich hier Thomas Bernhards verborgener Nationalstolz, sein Bekenntnis zu Österreich. Man kann es konstatieren und dabei belassen, will man darin eine publikumswirksame Strategie erblicken. Man kann es jedoch auch mit Thomas Bernhards Lebensumständen in Beziehung setzen und erkennt schnell die eigentliche Funktion dieses Bekenntnisses. Bernhard, der nie eine Familie gegründet hat oder auch nur verheiratet gewesen ist, schöpfte offensichtlich einen nicht zu unterschätzenden Teil seines Identitätsbewusstseins auch aus seiner Nationalität. Er war Österreicher und fühlte sich auch als ein solcher. Nicht umsonst schrieb er sein Leben lang gegen dieses Land mit all seinen Widerständen an. Wäre ihm Österreich egal gewesen, hätte ihn diese Laudatio nicht weiter tangiert. Da dem aber nicht so war, musste ihn die – wenn auch nur auf der semantischen Ebene – vollzogene Aberkennung der österreichischen Staatsbürgerschaft deutlich treffen. Es gibt indes nicht viele Aussagen Bernhards zu Österreich, aber es gibt welche. Eine sehr prägnante, vielleicht parolenhafte, aus dem Umfeld um den *Heldenplatz*-Skandal 1988 sei hier zitiert: «Gegen das Land hab' ich nichts, aber gegen diesen Staat hab' ich eine ganze Menge»³⁶; und: «Ich liebe mein Land, nur den Staat mag ich nicht»³⁷. Auch wenn diese Äußerungen erst zwanzig Jahre nach dem hier verhandelten Eklat um den Staatspreis von 1968 getätigt wurden,

³⁵ Jang 1993, S. 2.

³⁶ Burgtheater 1989, S. 67.

³⁷ Ebd., S. 159.

so bilden sie dennoch ein eindeutiges Statement hinsichtlich Bernhards Verständnis von Staatszugehörigkeit.

Die politische Dimension dieses österreichischen Staatspreises führt zu einer wahrhaften Staatsbeleidigung, die sich aus dem Groll eben nicht den Großen, sondern den Kleinen Österreichischen Staatspreis für Literatur erhalten zu haben, ableiten lässt. In altbekannter Manier polemisiert Bernhard und beschuldigt die Kulturminister stumpfsinnig und politisch untragbar zu sein: «Ja, sagte ich, in dem Kunstsenat sitzen lauter Arschlöcher und zwar lauter katholische und nationalsozialistische Arschlöcher und dazu noch ein paar Alibijuden» (MP 71) und «jedes Jahr werden neue Arschlöcher in den Senat, der sich Kunstsenat nennt und ein unausrottbares Übel und eine perverse Absurdität in unserem Staate ist, gewählt» (MP 72). So sind auch diejenigen Passagen, die sich gegen den Staat richten in der Abneigung gegen den Minister Piffel-Percevic zu begründen, den Bernhard als einen vom Bundeskanzler Josef Klaus protegierten «ehemalige[n] Sekretär der steiermärkischen Landwirtschaftskammer» beschreibt, der «von Kunst und Kultur [...] nichts [verstand], obwohl er ununterbrochen und überall von Kunst und Kultur redete» (MP 78). Hier spielt Bernhard nicht nur auf Vetternwirtschaft an, sondern auch auf die Fragwürdigkeit der Ressortvergabe und Berufung auf politische Ämter. Zudem erstaunt Bernhards klarer Ausspruch bezüglich der Politik, der die nach seinem Tod einsetzende Vereinnahmung als Staatsdichter geradezu grotesk erscheinen lässt: «[...] Parteien und Vereinigungen passten und passen nicht in mein Konzept» (MP 97). Hier liegt ein klares Exempel von Selbststilisierung vor, denn die jüngere Forschung hat längst auf Bernhards immerhin vierzehn Jahre andauernde Mitgliedschaft im Österreichischen Bauernbund und damit letztlich auch seine politische Nähe zur Österreichischen Volkspartei hingewiesen³⁸.

Die figurale Selbststilisierung erfolgt jedoch bereits auf der ersten Seite dieser Geschichte, und mit ihr geht die Abwertung des österreichischen Staatsapparates einher. Denn wie der Erzähler angibt, sei er völlig ohne sein Wissen und Zutun zu diesem Preis gekommen, weil sein Bruder «am letzten Tag der Einreichungsfrist meinen *Frost* an der Pforte des Ministeriums für Kunst und Kultur auf dem Minoritenplatz abgegeben hatte» (MP 66f., Hervorhebung im Original). Brigitte Prutti weist in ihrem Essay auf die Bedeutung dieses Bildes hin und verweist auf die Assoziation bzw. Gleichnis einer Babyklappe in Spitälern³⁹. Indem dies aber als Möglichkeit

³⁸ Zuletzt Billenkamp 2009, S. 36.

³⁹ Vgl. Prutti 2012, S. 118.

für das Vorschlagen für potenziell preisverdächtige Bücher dargestellt wird, erweist sich der Umgang des Staates mit Kunst und Literatur als äußerst fragwürdig. Denn wie der Erzähler selbst anmerkt, ist er nicht über den Zweifel erhaben, den man ihm unterstellen könne, nämlich selbst das Buch dort hinein gelegt und damit sich selbst vorgeschlagen zu haben. Er geht sogar davon aus, dass das Ministerium genau das von ihm denkt. «Wahrscheinlich ist es so, sie waren ja so und sie konnten nicht anders denken» (MP 70). Das Moment des dem Staat übereigneten Buches wird schließlich als problematisch inszeniert, weil dieser die Kunst zwar annimmt und damit bildhaft als deren Vater fungiert, seine verantwortungsvolle Aufgabe bleibt aber ein Fremdkörper inmitten eines staatlichen Universums, das von politischer Aktivität und staatstragender Selbstdarstellung bestimmt ist. So geriert die Geschichte das Exempel eines Findelkindes, das niemand wollte, dem man sich aber aufgrund seiner Existenz nicht zu entziehen vermag, worin der implizite Vorwurf von Bernhards Erzähler besteht. Dass man ihn dazu genötigt habe, diese Situation ertragen zu müssen, bedeutet für ihn die Entwertung seiner Kunst durch einen Staat. Deutlich wird dies besonders dann, wenn es im Text heißt, der zuerkannte Preis sei schon durch seine allseits bekannte Vorgeschichte infolge inflationären Umgangs entwertet worden: «Ich war über die Nachricht, den Preis zu bekommen, überhaupt nicht begeistert, hatten doch vor mir schon eine Menge junger Leute diesen Preis bekommen und für mich in meinen Augen reichlich abgewertet gehabt» (MP 67). Zwar nennt der Erzähler keine Namen vormaliger Preisträger, dennoch unterstützt er seine Meinung der Entwertung des Staatspreises, indem er nachschiebt, er habe kein Spielverderber sein wollen. Viel wichtiger ist neben dieser ironischen Komponente der Hinweis auf die familiäre Tradition der Preisträger, denn wie man erfährt, habe schon der Großvater des Erzählers einen solchen Preis verliehen bekommen, noch dazu auf den Tag genau dreißig Jahre zuvor⁴⁰. Bernhards Anspielung auf den eigenen Großvater Johannes Freumbichler ist insofern bedeutungsvoll, da es dem Autor gelingt, durch die Bezugnahme auf seine literarischen Wurzeln eine Verankerung seines dichterischen Schaffens im Kontext der österreichischen Literatur zu bewirken⁴¹. Wie oft bei Bernhard bleibt es bei der kurzen Anspielung, die nicht näher ausgeführt wird, ganz so, als wisse der eingeweihte Leser ohnehin

⁴⁰ Tatsächlich erhielt Freumbichler 1937 eine als Förderpreis deklarierte Auszeichnung, er war zu diesem Zeitpunkt also schon weit über Fünfzig.

⁴¹ Zur Bezugnahme Thomas Bernhards auf das Werk des Großvaters vgl. Judex 2006, Ludwig 1999 sowie Sorg 2011.

bescheid. Es gehört zu Thomas Bernhards dichterischem Modus, die Dinge hinter der Andeutung verschwinden zu lassen und einen Schleier darüber zu legen, der die Möglichkeit oder Unwahrheit verdeckt.

Was sich jedoch an der Staatspreis-Episode deutlich ablesen lässt, ist das konsequente Unvermögen des österreichischen Staates mit seinen Künstlern umzugehen. So jedenfalls impliziert es der Erzähler des Textes. Die offenkundige Missachtung von künstlerischen Produkten wie dem am Minoritenplatz erlegten Buch und die fehlende Informationsbereitschaft von Seiten des Ministeriums für Kunst und Kultur belegt das Missverhältnis zwischen Künstler und Obrigkeit, dem sich der Erzähler ausgeliefert sieht.

Für ein vaterloses Findelkind kann letztlich nur der Empfänger die Verantwortung übernehmen, und das ist hier niemand anderer als der Vater Staat, der seine eigenen Preisträger so schikaniert und brüskiert, wie im anschließenden Bericht über den skandalösen Festakt dann zu erfahren sein wird. Die Vorgeschichte zur Staatspreisverleihung in Bernhards *Meine Preise* tritt den narrativen Beweis dafür an, dass der österreichische Staat seiner kulturellen Vaterschaftsfunktion in keiner Weise gewachsen ist.⁴²

Aus diesem Grund entzieht der Erzähler auch seinem Staat die Anerkennung und bekennt: «überhaupt hatte ich ein gespanntes Verhältnis zu meinem Staate, wie ich das auch heute und in einem noch viel heftigerem Ausmaße habe» (MP 67). An dieser Stelle verbindet der Erzähler berichtete Vergangenheit mit aktuellem Status und rückt dabei natürlich sehr nah in Richtung seines Autors Thomas Bernhard. Keinesfalls bedeutet dies jedoch eine Parteinahme für Österreich, wie Gregor Thuswaldner sie in *Meine Preise* zu erkennen glaubt. Für ihn steht die Passage der Selbstbeherrschung des Erzählers bei der Preisverleihung für die Gleichmachung der Figur mit den verachteten Anderen. «Bernhard selbst – und seine Protagonisten – sind hier offensichtlich mit gemeint, was die Glaubwürdigkeit an der Kritik unterminiert»⁴³. Diese Lesart negiert allerdings das unterschwellig nach wie vor existente Aufbegehren, das während der gesamten Verleihungszeremonie eminent spürbar bleibt:

Ich war von unsichtbaren Gurten an meinen Sessel geschnallt, zur Bewegungslosigkeit verurteilt. Das ist die Strafe, dachte ich, jetzt hast du die Rechnung. Jetzt hast du dich mit ihnen, mit diesen, die da in

⁴² Prutti 2012, S. 118, Hervorhebung im Original.

⁴³ Thuswaldner 2011, S. 16.

dem Saale sitzen und mit ihren heuchlerischen Ohren seiner Heiligkeit des Ministers lauschen, gemein gemacht. Jetzt gehörst du zu ihnen, jetzt bist du auch dieses Pack, das dich immer zur Raserei gebracht hat und mit dem du zeitlebens nichts zu tun haben wolltest. Du sitzt in deinem dunklen Anzug da und steckst Hieb auf Hieb ein, eine Unverschämtheit nach der anderen. Und bewegst dich nicht, springst nicht auf und gibst dem Minister eine Ohrfeige. Ich redete mir gut zu, ruhig zu bleiben, immer sagte ich zu mir, *ruhig, ruhig, ruhig*, ich sagte es solange, bis der Minister mit seiner hochmütigen Unverschämtheit aufgehört hatte. Er hätte Ohrfeigen verdient, aber er hatte tosenden Applaus erhalten. Auch hier beklatschten die Schafe ihren Futtergott, mitten in das Beifallgeprassel setzte sich der Minister wieder und es war jetzt an mir, aufzustehen und an das Podium zu treten. Ich bebte noch vor Wut. Aber ich hatte die Beherrschung nicht verloren. Ich nahm meinen Zettel mit meinem Text aus der Rocktasche und verlas ihn, möglicherweise mit zittriger Stimme, kann sein. Auch die Beine bebten mir, naturgemäß. (MP 81, Hervorhebung im Original)

Anhand dieser Passage kann man nicht mehr von einer Einbeziehung des Erzählers in die eigene Kritik an Österreich und seinen Repräsentanten sprechen. Vielmehr distanziert sich die Erzählerfigur entschieden von den Geschehnissen auf dem Podium und expliziert seine Wut durch negative Gedanken und körperliche Anzeichen von Erregung wie das Zittern der Beine. Schließlich ist der Vergleich des unkritischen Publikums mit den Schafen vor dem Futtergott keineswegs selbstbezüglich, denn der Erzähler ist ja der einzige im Saal, welcher nicht applaudiert, sondern analytisch die Szene begutachtet. Da der Erzähler eben nicht sich selbst mit der Kritik in Verbindung bringt, sondern lediglich als abseitiger Beobachter sich wie ein Fremdkörper im Raum wahrnimmt, ist die von Thuswaldner vorgenommene Verallgemeinerung fragwürdig. Natürlich verwendet der Redner Bernhard in seiner berühmten Dankesrede zum Staatspreis die Pluralform *wir*, was ihn implizit mit einschließen mag. Dies bezieht sich aber ausschließlich auf den Inhalt der Preisrede, nicht auf die Situation während der Laudatio. Wenn der Erzähler das Bild der Fessel benützt und von einer Strafe spricht, so kann dies keineswegs Indiz für eine sich selbst einbeziehende Kritik sein, sondern deutet eine oppositionelle Haltung an⁴⁴. Thuswaldner warnt wenige Seiten vor seiner Diagnose davor, Bern-

⁴⁴ So verweist Prutti folgendermaßen auf den Zweck der Preisgeschichten: «Die Aufgabe des Erzählers in Bernhards Preisgeschichten besteht, von einigen Ausnahmen abgesehen, darin, gelingende, aber gestörte Rituale im Prozess der Narration zum Scheitern zu

hards Schilderungen von der Preisverleihung in *Wittgensteins Neffe* allzu wörtlich zu nehmen, tut dies aber selbst in Bezug auf *Meine Preise*, indem er die zwar ursächlich zusammenhängenden aber formal zu unterscheidenden Texte – nämlich «Geschichte» in *Meine Preise* und «Preisrede» – als Folie übereinander legt, um seine Argumentation zu untermauern. Einem solchen Vorgehen sollte deshalb mit Vorsicht begegnet werden, weil die Rede bereits im Vorfeld der Zeremonie geschrieben wurde, während die Schilderungen des Festaktes mit einem Abstand von über zehn Jahren entstanden sind.

In diesen Zusammenhang fällt ferner die Beschreibung der vermeintlich zersprungenen Scheibe in der Audienzsaaltüre, was nachträglich als wertendes Bild die Geschehnisse kommentieren soll. Wie sich jedoch herausstellt, ist doch nichts zu Bruch gegangen, was dramaturgisch zur Verharmlosung der Szene beiträgt. Dem steht aber die Berichterstattung der Presse gegenüber, was als eindeutiges Statement hinsichtlich medialer Allmacht gewertet werden kann. «Die Zeitungen schrieben am nächsten Tag von einem Skandal, den der Schriftsteller Bernhard provoziert habe» (MP 84f.). Zum Skandal wird die Farce erst durch die Medien, bei Bernhard nahezu ausschließlich durch Zeitungen repräsentiert. Durch den letzten Satz der Geschichte, indem der Erzähler durch eine Wiener Zeitung als «Wanze, die man vertilgen müsse» (MP 85) verunglimpft wird, erhält der Text seine legitimatorische Rückkopplung dergestalt, dass durch den Staat und dessen mangelhaftes Kunstverständnis der Skandal provoziert und durch die Medien schließlich publik gemacht wurde. Man erkennt hierbei die Ausblendung der Erzählerfigur, die nicht mehr für die Handlung, sondern einzig für die Erzählung derselben verantwortlich zeichnet. Staat und Medien werden hingegen zum wirklichen Akteur dieser Anekdote stilisiert.

Was im Übrigen völlig ausgeblendet bleibt, ist die Tatsache, dass das Buch *Frost* ja tatsächlich den Kleinen Österreichischen Staatspreis für Literatur bekommt. Während der Erzähler also unaufhörlich sein Unbehagen artikuliert und Kritik an Österreich übt, lässt er die Tatsache, einen Preis für sein Werk zu erhalten, weitgehend unreflektiert. Die Ereignisse stellen sich als Zufälle dar, bei denen der Verfasser von *Frost* keinen merklichen Einfluss geübt hat. Als Folge dieses Auftrittes im Wiener Kulturministerium wurde die Verleihungszeremonie des Anton-Wildgans-Preises, der

bringen. [...] Die Erzählungen davon sind die gelungenen Performanzen scheiternder Performanzen, die die rituellen Handlungen in der Mehrzahl der Fälle erfolgreich zum Scheitern bringen». Prutti 2012, S. 65f.

Bernhard schon vor diesem Eklat zuerkannt worden ist, abgesagt. Ein ungewollter Beweis für die Thesen des Textes, denn dieses Vorgehen ist nicht nur Ausdruck einer Vorsichtsmaßnahme um unangenehme Reden des Autors zu verhindern, sondern zudem Beleg für die Unfähigkeit staatlich-offizieller Institutionen mit einem potenziell provokativen Künstler wie Thomas Bernhard umgehen zu können.

Man darf als Rezipient an dieser Stelle nicht auf die Fiktionalisierung der Autorfigur Bernhard in dieser Textsammlung hereinfallen. Denn eben dies ist der Trick der Bernhardschen Dramaturgie in Bezug auf das berichtete Vorkommnis. Mit seiner durchaus literarischen Rede evoziert der Autor ein künstliches Moment in einer sonst realen Situation: «Bernhard spielt also ein fiktionales Spiel in einer Situation, von der er genau weiß, dass sie ernst genommen wird – nur um sich hinterher wieder auf das Spiel zurück zu ziehen»⁴⁵. Diese Verweigerungshaltung trägt einerseits natürlich zu seiner Inszenierung als unschuldiger Autor bei, andererseits wirkt sie zudem auf sein Image als von den Medien gemachtes *Enfant terrible* ein. Als wichtigstes Moment dieses Abwehrmechanismus sieht Ulrich Bernhards Absagetaktik in Bezug auf das Halten von Dankesreden. «Er wird dem in den Werken aufscheinenden Ethos des Autors nur dann gerecht, wenn er die willentliche Festzertrümmerung anstrebt»⁴⁶. Dabei ist er jedoch weniger plakativ als vielleicht zu vermuten wäre, denn wie das Beispiel der Rezeption der Staatspreisverleihung zeigt, funktioniert die Provokationsdramaturgie als eigenständiger Mechanismus, wobei es eines Zutuns von Bernhards Seite letztlich gar nicht mehr bedarf. Stattdessen zieht sich der Autor auf seine Kunst und ein gehöriges Schimpfen zurück, oder aber auf die kommentarlose Publikation seiner Rede.

Offiziell bleibt es jedoch für den Autor Bernhard ein ungeheuerlicher Skandal, und infolge eines teils cholерischen Habitus⁷ kann es nicht ausbleiben, dass dieser sich in Rage redet und bei seinem Verleger eine entsprechende Publikmachung fordert, die für sein Land «charakteristische Tatsachen» betrifft⁴⁷. Der Erzähler charakterisiert das Geschehen als «denkwürdige, lächerliche Szene» und merkt an: «Eine Provinzprominenz führt sich so auf, wie ich sie ja, indirekt, aus philosophischer Natur heraus, gerade beschrieben hatte, lächerlich, chaotisch»⁴⁸. Damit trifft Bernhard zielgenau in den wunden Punkt seines Umfeldes und nimmt letztlich, ohne

⁴⁵ Ulrich 2011, S. 57.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Briefwechsel 2009, S. 65.

⁴⁸ Ebd., S. 66.

es freilich zu ahnen, das vorweg, was zwanzig Jahre später mit infolge der Debatte um *Heldenplatz* in einer skurrilen Medienkampagne enden wird⁴⁹.

Über die Absage der Wildgans-Preisverleihung ärgert sich Thomas Bernhard offensichtlich so sehr, dass er sich in dem Brief an Siegfried Unseld Luft machen muss. Er beschreibt die Vorgänge als grotesk und wendet sich auch deshalb an ihn, «weil hier alles hoffnungslos ist»⁵⁰. Hier, das ist Österreich, «[das] Vaterland, das ich liebe» (WS 78). Wohl auch aus diesem Grund veröffentlicht Thomas Bernhard seine nicht gehaltene Rede zum Wildganspreis und ändert damit seine Strategie der mündlichen Reaktion auf den Requisitenstaat Österreich⁵¹. Schon in den Jahren zuvor waren seine Kommentare zum Staat wie etwa die *Politische Morgenandacht* (1966) mehr als vernichtend gewesen: «Auf der Öde der Politik herrschen abwechselnd unter den entsetzlichsten und perfidesten Geistzuständen die Niedertracht und der Stumpfsinn» (WS 41f.). Bereits hier erreicht Bernhards Duktus die Höchstform seiner späten Werke und offenbart eine verblüffende Gleichförmigkeit seines Werkes. Mit *Unsterblichkeit ist unmöglich* (1967), erschienen im *Neuen Forum* in Wien, etabliert Thomas Bernhard seine Leserbriefe und gesellschaftskritischen Darlegungen in renommierten Blättern, um sicherzustellen, eine größtmögliche Leserschaft zu erreichen, was ihm entsprechende Aufmerksamkeit sichern soll⁵².

5. Intertextuelle Bezüge

Gerade die Werke der späten Schaffensphase in den 1980er Jahren sind von einer bemerkenswerten werkinternen Intertextualität gekennzeichnet. So finden sich nicht nur in dem ebenfalls ab 1981 verfassten Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* die rigorosen Beschimpfungen des österreichischen Staates als Hort eines nicht totzukriegenden Nationalsozialismus und allumfassenden Katholizismus, sondern auch die beschriebene Episode um den Kleinen Österreichischen Staatspreis in *Wittgensteins Neffe* (1982) wieder. Umso interessanter ist die Feststellung, dass derselbe Bernhard zu diesem Thema schreibt, er habe keineswegs um Fassung ringen müssen:

Mich regten die von dem Minister von dem Blatt heruntergelesenen Unsinnigkeiten aber gar nicht auf [...]. Dem Minister war ja die Dummheit wie ausnahmslos allen andern Ministern ins Gesicht geschrieben, das war abstoßend, aber nicht aufregend und ich hatte

⁴⁹ Vgl. dazu jüngst die Zusammenfassung von Huber 2012.

⁵⁰ Briefwechsel 2009, S. 68.

⁵¹ Vgl. dazu Ulrich 2011, S. 58f.

⁵² Vgl. Billenkamp 2009, S. 40.

diese Ministerlaudatio ohne weiteres über mich ergehen lassen. (W 13, 277)

Dies gibt der Erzähler an, obschon es in *Meine Preise* heißt: «Ich redete mir gut zu, um ruhig zu bleiben» und «[i]ch bebte noch vor Wut» (MP 81). Überdies beschreibt Bernhard in einem Brief an seinen Verleger Unseld diesen Vorfall als «[e]ine denkwürdige, lächerliche Szene»⁵³, die ihn so sehr erregt, dass er Unseld bittet, «an hervorragender Stelle»⁵⁴ zu veröffentlichen, dass das Ergebnis dieses Zwischenfalls die Absage der abzusehenden nächsten Preisverleihungsfeier gewesen sei, was er wiederum als «Grotesk! Grotesk!»⁵⁵ wertet. Dieses Beispiel zeigt, dass sich Bernhards Selbstauskünfte von denen der literarischen Verarbeitung durchaus unterscheiden und selbst innerliterarisch Divergenzen auszumachen sind. Aufgrund der zeitnahen Entstehung beider Texte lässt sich die Wertungsverschiebung kaum durch eine Perspektivänderung erklären. Stattdessen kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei dieser differentiellen Darstellung derselben Episode um eine Variation zugunsten der Dramaturgie handelt. Besonders deutlich markiert das die Erwähnung der zerbrochenen Audienzsaaltür bei der Verleihung des Kleinen Österreichischen Staatspreises.

Der Minister hat die Audienzsaaltür so zugeworfen, daß die Scheiben gesprungen sind, habe ich gedacht. Aber als ich die Audienzsaaltür untersuchte, stellte sich heraus, daß keine Scheibe zersprungen war. Es hatte sich nur so angehört, als seien die Scheiben der Audienzsaaltür zersprungen. (MP 84f.)

Dem gegenüber steht die wesentlich kompaktere Version in *Wittgensteins Neffe*, die auch perspektivisch vom unbeteiligten Erzähler her entwickelt wird, während in *Meine Preise* ein aktiver Erzähler noch die zerstörte Türe eingehend begutachtet, um seine Diagnose bestätigen zu können:

Wutschnaubend hat er [der Minister, C. G.] mich vor allen Anwesenden auch noch einen *Hund* genannt und hat den Saal verlassen nicht ohne hinter sich die Glastür mit einer solchen Gewalt zuzuschlagen, daß sie in tausende Scherben zersplittert ist. (W 13, 277, Hervorhebung im Original)

Offensichtlich geht es Bernhard in diesem Erzähltext vor allem um dramaturgische Stringenz, wobei die Erzählung auf die wichtigsten Aspek-

⁵³ Briefwechsel 2009, S. 66.

⁵⁴ Ebd., S. 67.

⁵⁵ Ebd.

te beschränkt wird und damit ein vermeintliches Nachprüfen der demolierten Scheiben ausbleibt. Dem entsprechend wirkt zerberstendes Glas effektvoller als die Erkenntnis, dass es nur so geklungen hat, als zersprängen die Scheiben. Dafür wählt Bernhard in *Meine Preise* am Ende der Geschichte die Pointe der ihn abwertenden Zeitungsmeldung. Hier lässt der Erzähler dem Leser genügend Raum, über den Vorfall selbst zu urteilen, wohingegen dies in *Wittgensteins Neffe* anders gelöst wird. Dort nämlich geht die Geschichte weiter und birgt eine neue Variante, da berichtet wird, außer Paul Wittgenstein und Hedwig Stavianicek sei niemand bei Bernhard im Saal verblieben. In der gleichen Episode in *Meine Preise* fühlte sich der Erzähler aber «plötzlich stehengelassen in dem Ministeraudienzsaal und bald mit meiner Tante und zwei oder drei Freunden allein» (MP 83f.). Auch diese Variante hat dramaturgische Gründe, schließlich geht es darum, die Präsenz einzelner Personen im Geschehen hervorzuheben. Im Übrigen stellt Bernhard kurz darauf fest, dass sich «noch ein paar andere, nachdem sie zuerst schon verschwunden gewesen waren, zu mir zurück getraut, sich in den Audienzsaal zurückgeschlichen [hatten]» (W 13, 278). Vor diesem Hintergrund wird deutlich, wie weitreichend und komplex Bernhards Aufnahme und Weiterverarbeitung von Motiven ist. Dies lässt sich zudem hervorragend mit der Diagnose von Bernhards Rollenverständnis vereinbaren, die Anne Ulrich in Bezug auf die Preisreden ins Feld geführt hat. Ähnlich wie die Situationen bei den Preisverleihungen sind nämlich auch die Texte selbst, in denen der Erzähler gleich dem realen Autor eine Rolle annimmt⁵⁶, entweder um einen Preis entgegenzunehmen, oder diesen auf textueller Ebene im Nachhinein zu legitimieren.

Mitunter ist die intertextuelle Referenz auch bloß eine knappe Anspielung auf andere eigene Texte, die namentlich genannt werden. So etwa neben der Nennung des Debütromans *Frost* auch am Ende der Geschichte zum Anton-Wildgans-Preis, bei welcher der Erzähler dem Freund und Kollegen Gerhard Fritsch nahe legt, als Jurymitglied aus dem Amt zu scheiden, was dieser jedoch mit der Begründung ablehnt, eine Familie unterhalten zu müssen. Fritschs Suizid 1969 kommentiert Bernhard so, dass dieser an seinem «selbst verpfuschte[n] Leben» zugrunde gegangen sei, es habe ihn «ausgelöscht» (MP 92). Dies ist wohl auch eine kleine Anspielung auf den zeitgleich zu *Meine Preise* begonnenen Roman *Auslöschung. Ein Zerfall*.

Zudem findet hier eine Motivverschiebung statt, von Bernhards Erzähler auf den Kollegen Fritsch. Denn während dieser in der Geschichte

⁵⁶ Vgl. Ulrich 2011, S. 62.

mit dem Tod konnotiert erscheint, bleibt der Erzähler am Leben und geht gleichsam als Gewinner aus dieser Konkurrenzsituation hervor. Trotzdem wird die Absage der Verleihungszeremonie für den Erzähler zum symbolischen Triumph über die Akademie, denn er erhält ja den Preis dennoch. Einzig die Möglichkeit einer Dankesrede wird ihm verwehrt, während doch die fünfundzwanzigtausend Schilling, mit denen der Preis dotiert ist, ihm sicher sind.

Schließlich argumentiert der Erzähler sogar ähnlich wie Fritsch, der angibt, mehrere Frauen und diverse Kinder versorgen zu müssen, weswegen er «sich weder einen solchen für mich selbstverständlichen Protest, noch einen solchen für mich genauso selbstverständlichen Austritt aus der Wildgans-Jury leisten [könne]» (MP 91). In derselben Weise argumentiert Bernhards Alter Ego, indem er als Rechtfertigung die Unterhaltungskosten seines Hauses als Motivation, den Preis anzunehmen, offenbart:

Wenn ich, dachte ich, anstatt der alten, schon beinahe vollkommen verfaulten äußeren Fensterflügel meines Hauses, neue anschaffen will, muß ich den Preis annehmen und also hatte ich beschlossen, den Wildganspreis anzunehmen und mich in die Salonlöwenhöhle auf dem Schwarzenbergplatz zu begeben. (MP 88)

Beide Figuren haben demnach dasselbe Motiv; sie brauchen das Geld. Während aber Fritsch an seinem Leben scheitert und sich durch Suizid seiner Verantwortung als Familienvater entzieht, bleibt Bernhards Erzähler als moralische Instanz zurück, die eben dieses Verhalten als lächerlich entlarvt. So bleibt das Geld-Motiv bei Fritsch mit Illoyalität gegenüber Bernhard verbunden, denn dieser fordert in Konsequenz der abgesagten Verleihungszeremonie ein Exempel zu statuieren, was Fritsch aus besagten, privaten Gründen ablehnt. Letztlich triumphiert der Erzähler über die Verweigerung Fritschs, indem er den Selbstmord als Inkonsequenz seines Gegenübers darstellt, die in keiner Weise mit dessen Argumentation konform geht. Auf diese Weise behält Bernhards Erzähler recht, und dies, ohne sein aktives zutun etwa in Form einer Rede oder sonstigen Tat. Man muss in diesem Exempel eine besonders subtile Form der Invektive erkennen, die aber dennoch ihre Wirkung nicht verfehlt. Prutti beschreibt diesen Schluss der Geschichte wie folgt sehr treffend:

Unter performativen Gesichtspunkten ist er so etwas wie die künstlerische Draufgabe, die den Schockeffekt des erzählerischen Zynismus in dieser Geschichte maximieren soll. Es ist der Teufel höchstpersönlich, der hier spricht und seinen Lesern genüsslich den Strick

dreht, denen so viel geballte Kaltschnäuzigkeit über den Kopf zu wachsen droht.⁵⁷

In jedem Fall beweist Bernhard einmal mehr seine Treffsicherheit in Sachen Schlusspointe und sein kompositorisches Geschick, dem man eine gewisse Portion Zynismus schwerlich wird absprechen können.

6. *Ehrung, politisch*

Ganz ohne politische Statements kommt auch der geehrte Autor in *Meine Preise* nicht aus. Es gehört gleichsam zum Tenor seines Spätwerkes, dass seine Figuren teils vehemente Kritik an den Staatskünstlern üben⁵⁸, wobei die selbstreferenziellen Geschichten in *Meine Preise* erwartungsgemäß keine Ausnahme bilden und diesbezüglich natürlich besonders interessant sind. Wo Thomas Bernhards Figuren im Hinblick auf Politik normalerweise auf Phrasen reduzierte Allgemeinplätze artikulieren, positioniert sich der Erzähler hier beispielsweise auch in seiner Erinnerung zum Georg-Büchner-Preis recht deutlich:

Den Büchnerpreis habe ich neunzehnhundertsiebzig bekommen, als die sogenannte Studentenrevolution von neunzehnhundertachtundsechzig leider, als eine nur romantische und daher vollkommen mißglückte dilettantische Revolte verebbt, schon nur als ein untauglicher Versuch einer Revolution in die Geschichte eingegangen war. (MP 109)

Mit diesem Statement weist Bernhard nicht nur sein politisches Interesse und Verständnis gegenwärtiger Entwicklungen nach, er verknüpft den ihm verliehenen Büchner-Preis mit dem aktuell-politischen Tagesgeschehen. Gleichzeitig wird durch das Revolutionsbild auf den Autor Büchner verwiesen, dessen schmales aber zugleich höchst bedeutsames Werk dadurch eine Würdigung erfährt. Hier stellt sich Bernhard also in die literarische und politische Tradition der Autorschaft, indem er sich in die Nachfolge Büchners symbolisch einreicht und das Werk des jungen Dichters überhöht⁵⁹. Dieser Verweis fungiert sicherlich auch als Anspielung auf Büchners Drama *Dantons Tod* (1835), dem wohl berühmtesten Revolutionsbühnenstück deutschsprachiger Dramenkunst im 19. Jahrhundert. Bernhard liefert indes keine argumentativ begründete Analyse, er polemisiert wie man es von ihm gemeinhin gewohnt ist; und doch liest man aus

⁵⁷ Prutti 2012, S. 122.

⁵⁸ Vgl. dazu Prutti 2012, S. 24ff.

⁵⁹ Vgl. dazu auch Prutti 2012, S. 136.

seinen Worten die Enttäuschung, das Engagement für eine Sache, die längst zu Ende war. Seine Diagnose ist erschütternd: «Die jetzt herrschenden geistigen Verhältnisse in Deutschland sind offensichtlich deprimierender, als die vor den Ereignissen von neunzehnhundertachtundsechzig» (MP 109).

Gerade Bernhard als Österreicher konnte dies am Beispiel der eigenen vaterländischen Geschichte mehr als nachvollziehen, als mit der Thronbesteigung Kaiser Franz Josephs I. 1848 jene restriktive Regierungsführung installiert wurde, die sich für den Zusammenbruch der k.u.k.-Monarchie als geradezu kennzeichnend und verhängnisvoll herausstellen sollte. Nicht zuletzt Bernhards Kritik an den Zuständen in Österreich belegen seine Sensibilität und sein Interesse an der Vergangenheit seines Vaterlandes. Seine Provokationen können damit auch als Teil revolutionären Gedankenguts verstanden werden. Deutlich wird dies an der Auseinandersetzung Bernhards mit der NS-Vergangenheit der Zweiten Republik Österreich, die Mitte der 1980er Jahre durch die Wahl Kurt Waldheims zum Bundespräsidenten auch in der öffentlichen Meinung eine Wende erfuhr und somit Texte wie *Heldenplatz* überhaupt erst relevant machte⁶⁰.

Bernhards dichterischer Freiheit ebenso zuzurechnen ist das Spiel mit Büchners Geburtsdatum, denn der Erzähler behauptet, dieser sei am selben Tag wie Hedwig Stavianicek geboren worden, also am 18. Oktober, was aber nicht der Fall ist. «Und hier muß ich sagen, daß ich vor allem nach Darmstadt gereist bin, um meiner Tante einen schönen Geburtstag zu machen, denn sie hat, wie Georg Büchner, am achtzehnten Oktober Geburtstag» (MP 113). Hier wird dem Akt der Preisverleihung das offizielle, würdevolle Moment dadurch genommen, dass die Reise nach Darmstadt wie ein Privatausflug inszeniert wird, bei welchem zufällig und geradezu beiläufig ein Preis abzuholen ist. Diese private Reise sei «der Hauptgrund gewesen» (MP 113f.) nach Darmstadt zu fahren. Am Ende dieser Geschichte spielt Bernhard mit dem Wechsel zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Trotz des betont privaten Anlasses, tragen sich sowohl der Erzähler als auch seine Tante «am Ende des Essens ins Goldene Buch der Stadt Darmstadt [ein]» (MP 114), womit nun doch das Offizielle hervorgehoben wird. Drei Sätze später schwenkt Bernhard die Aufmerksamkeit jedoch wieder um und verbindet nun den Fokus der Privatheit mit dem des Formellen: «Die Jury der Deutschen Akademie [...] hat meine Wahl

⁶⁰ Zur Bedeutung von Bernhards österreichspezifischer Kritik im Spätwerk vgl. Thuschwaldner 2011, S. 148f. sowie zu Motiven und Strategien von Bernhards Österreichkritik vgl. Pfabigan 2012.

zum Bühnereisträger zu verantworten, nicht ich» (ebd.). Das private Moment wird gleichsam in den Vordergrund gerückt und fungiert als Entschuldigung, auch diesen, nicht unbedeutenden Preis verliehen bekommen zu haben. Doch Bernhard wäre nicht er selbst, würde er im gleichen Satz nicht seinen Austritt aus der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung einflechten, wohlgermerkt mit dem Hinweis, er sei «ohne [s]ein Wissen zu ihrem Mitglied» gewählt worden (ebd.). So lässt sich zeigen, wie sehr die Akademie, die hier gleichbedeutend ist mit institutioneller bzw. staatlicher Einflussnahme, das Los des Dichters bestimmt, wohl aber ohne dessen Werk entsprechend zu würdigen.

7. *Ausblick*

Man kann dieses Buch durchaus als Fortführung von Thomas Bernhards Autobiographie betrachten. Bernhard hat diesen Band so konzipiert, dass sich Realität und Fiktion zwangsläufig vermischen müssen, denn nach seinen literarischen Anekdoten lässt er die Ansprachen zu seinen Preisen abdrucken, die ja nun tatsächlich realer nicht sein könnten. Darüber kann auch Bernhards Spiel mit dem Selbstbild als Schriftsteller nicht hinwegtäuschen. Vor dem Hintergrund von Bernhards zahlreichen Erregungen, die im Laufe seiner Autorenkarriere das Bild vom eloquenten Übertreibungskünstler mitgeprägt haben, erscheinen Thomas Bernhards Selbstaussagen fast durchweg wie ironische Kommentare, die der Autor aus Spaß am Rollenspiel mit seinem Publikum in die Waagschale der Diskussion wirft. Das maskenhafte Moment der Imagebildung und Selbststilisierung ist dabei nicht immer einfach zu durchschauen⁶¹. Schon Mitte der 1980er Jahre hatte Wendelin Schmidt-Dengler treffend Bernhards Status in der Literaturgeschichte erörtert und dabei das wohl bezeichnendste Merkmal seines Schreibens überhaupt mit dem Begriff der «Kunstfigur» umschrieben. Diesem Topos setzt der Autor mit *Meine Preise* erneut ein bedeutendes Denkmal und schafft einmal mehr die kunstvolle Selbststilisierung.

Ich haßte die Zeremonien, aber ich machte sie mit, ich haßte die Preisgeber, aber ich nahm die Geldsummen an. Heute ist mir das nicht mehr möglich. Bis vierzig, denke ich, ja, aber dann? (MP 100f.)

⁶¹ Schütte nennt dieses Vorgehen «eminent theatralische Inszenierungen», wobei durch das Rollenverhalten Bernhards «viel über die Notwendigkeit, sich in der Öffentlichkeit einen „Schutzpanzer“ anzulegen» verraten werde. Schütte 2010, S. 114.

Tatsächlich sah Bernhard nur eine Möglichkeit, um seiner «Eitelkeit und Selbstbeschönigung» entgegenzuwirken: «die einzige Antwort ist die, sich nicht mehr ehren zu lassen» (MP 101). Von den neun Literaturpreisen und Ehrungen, die der Autor nach seinem vierzigsten Geburtstag zuerkannt bekam, hat er jedenfalls den letzten definitiv entschieden abgelehnt⁶². Man muss ihn deshalb geschickt nennen, führt dieses Vorgehen doch zu einer Steigerung des Ruhmes, der nach Georg Franck für die Aufmerksamkeit besonders wichtig ist:

Die höchste Form des rentierlichen Reichtums an Beachtung ist der *Ruhm*. Wer berühmt ist, ist allen bekannt und wird es lange bleiben. Als Ruhm bezeichnen wir die Vermögen in der Größenordnung, die eine «ewige Rente» versprechen. Der Ruhm macht unsterblich in dem Sinne, daß der Strom der bezogenen Beachtung nie versiegt.⁶³

Weit mehr als Thomas Bernhard durch einen Preis geehrt werden hätte können, bedingt seine Verweigerungshaltung, Preise anzunehmen, eine Steigerung seiner Bekanntheit und des eigenen Ruhmes. Man wird ihn immer auch als einen Autor in Erinnerung haben, der mit seinen Preisreden polarisierte, Skandale auslöste und sich letztlich einer wirklichen Ehrung verweigerte. Dieser meisterhaften Inszenierung von Ruhmsteigerung steht nun der Band *Meine Preise* zur Seite, in dem man ein ambivalentes Bild des Autors Thomas Bernhard nachlesen kann, etwa wenn dieser sich frei dazu bekennt, käuflich zu sein. Dass sich Bernhard dennoch nicht auf eine Stufe mit den von ihm kritisierten Staatsdichtern stellt, sondern stattdessen die Provokation seiner Texte ablichtet, belegt einmal mehr jene seiltänzerische Ambivalenz seines Werkes, die von der Forschung unter anderem mit den Begriffen «Komödientragödien» und «Umspringbilder» umschrieben worden ist. Bei aller Kritik und Häme einer zur Kunstfigur Thomas Bernhard stilisierten Erzählerfigur sind diese Anekdoten letztlich doch auch Bekräftigungen für eine Huldigungspraxis für Autoren innerhalb des literarischen Feldes.

⁶² Vgl. Mittermayer 2006, S. 57f. Über die Frage, welche Preise er ablehnte und welche nicht, gibt es indes unterschiedliche Annahmen.

⁶³ Franck 1998, S. 118, Hervorhebung im Original.

Literatur

- Bernhard, Thomas: *Meine Preise*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. [MP]
- Bernhard, Thomas: *Der Wahrheit auf der Spur. Reden, Leserbriefe, Interviews, Feuilletons*. Hg. von Wolfram Bayer, Raimund Fellingner und Martin Huber, Berlin: Suhrkamp 2011. [WS]
- Bernhard, Thomas: *Werke 13. Erzählungen III. [Ja, Die Billigesser, Wittgensteins Neffe.]* Hg. von Hans Höller und Manfred Mittermayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. [W 13]
- Bernhard, Thomas u. Peter Hamm: «Sind Sie gern böse?». Ein Nachtgespräch zwischen Thomas Bernhard und Peter Hamm im Hause Bernhard in Ohlsdorf 1977, Berlin: Suhrkamp 2011.
- Billenkamp, Michael: *Provokation und posture. Thomas Bernhard und die Medienkarriere der Figur Bernhard*. In: Joch, Markus (Hg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen: Narr 2009, S. 23-43.
- Burgtheater Wien (Hg.): *Heldenplatz. Eine Dokumentation*. Wien: Geyer & Reisser, 1989.
- Diller, Axel: *Personalbibliographie der Forschungsliteratur zur Thomas Bernhard 1963-2011*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2012.
- Dittmar, Jens: *Der skandalöse Bernhard. Dokumentation eines öffentlichen Ärgernisses*. In: *Text + Kritik* Bd. 43 (1982), S. 73-84.
- Dücker, Burckhard: *Literaturpreise*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 154 (2009), S. 54-76.
- Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München/Wien: Hanser 1998.
- Honegger, Gitta: *Thomas Bernhard. «Was ist das für ein Narr?»*, München: Propyläen 2003.
- Huber, Martin: *Was war der «Skandal» an Heldenplatz? Zur Rekonstruktion einer österreichischen Erregung*. In: Lughofer, Johann Georg (Hg.): *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*, Wien u.a.: Böhlau 2012, S. 129-136.
- Jang, Eun-Soo: *Die Ohn-Machtspiele des Altersnarren. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Thomas Bernhards*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 1993.
- Janke, Pia u. Ilija Dürhammer (Hg.): *Der «Heimatdichter» Thomas Bernhard*, Wien: Holzhausen 1999.
- Judex, Bernhard: *Der Schriftsteller Johannes Freumbichler: 1881 – 1949. Leben und Werk von Thomas Bernhards Großvater*, Wien u.a.: Böhlau 2006.
- Ludewig, Alexandra: *Großvaterland. Thomas Bernhards Schriftstellergenealogie dargestellt anhand seiner (Auto-)Biographie*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1999.

- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Leben – Werk – Wirkung, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Neustadt, Jeannette: Ökonomische Ästhetik und Markenkult. Reflexionen über das Phänomen Marke in der Gegenwartskunst, Bielefeld: Transcript 2011.
- Pfabigan, Alfred: Motive und Strategien der Österreichkritik des Thomas Bernhard. In: Lughofer, Johann Georg (Hg.): Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur, Wien u.a.: Böhlau 2012, S. 35-48.
- Prutti, Brigitte: Festzertrümmerungen. Thomas Bernhard und seine Preise, Bielefeld: Aisthesis 2012.
- Schütte, Uwe: Thomas Bernhard, Köln u.a.: Böhlau 2010.
- Sorg, Bernhard: Ein kurzgefasster Einwurf als Nachwort. In: Götze, Clemens: «Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt». Studien zum Werk Thomas Bernhards, Marburg: Tectum 2011, S. 193-196.
- Thuswaldner, Gregor: «Morbus Austriacus». Thomas Bernhards Österreichkritik, Wien: Braumüller 2011.
- Ulrich, Anne: «Ich bin überhaupt kein Redner und ich kann überhaupt keine Rede halten». Thomas Bernhard und seine Preise. In: Knape, Joachim u. Olaf Kramer (Hg.): Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 45-62.

Jörg Pottbeckers
(Chemnitz)

Hatte Leutnant Gustl Hunger?
Einige späte Bemerkungen zur Entstehung des inneren Monologs
bei Arthur Schnitzler und Knut Hamsun

Abstract

Arthur Schnitzler's *Leutnant Gustl* is regarded as the first instance of interior monologue in German-language literature. According to the general opinion, Edouard Dujardin, who is widely regarded as the "inventor" of the interior monologue, gave Schnitzler the narratological inspiration for his famous text. But, as will be shown by the following comparative analysis, Knut Hamsun's novel *Hunger* plays, in fact, a significant role in the development of the interior monologue in the literature around the turn of the century, especially thanks to its narrative techniques.

Edouard Dujardin hat ihn *erfunden*, perfektioniert wurde er aber von Arthur Schnitzler – so ließe sich, nur leicht zugespitzt formuliert, der Forschungskonsens über die Entstehung des inneren Monologs resümieren¹.

¹ Kategorisch heißt es hierzu beispielsweise bei Niehaus: «Man kann Dujardin eindeutig als den Erfinder des inneren Monologes ausmachen». Michael Niehaus, «Ich, die Literatur, ich spreche ...»: Der Monolog der Literatur im 20. Jahrhundert, Würzburg 1995, S. 140. Nicht minder kategorisch konstatiert Höhnisch in ihrer Arbeit über den inneren Monolog im modernen französischen Roman «Alle Versuche, die Priorität Dujardins in der Verwendung des *monologue intérieur* [...] zu erschüttern, müssen als gescheitert betrachtet werden». Vgl. Erika Höhnisch, *Das gefangene Ich, Studien zum inneren Monolog im modernen französischen Romanen*, Heidelberg 1967, S. 13. Auch in den gängigen Literaturwissenschaftlichen Lexika wird Dujardin als Pionier und Schöpfer, Schnitzler als Nachfolger und Perfektionierer genannt. Vgl. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band II, Herausgegeben von Harald Fricke, Berlin 2007, S. 148. Allerdings stellt King bezüglich der Frage, ob Dujardin den inneren Monolog tatsächlich *erfunden* habe oder nicht, sehr treffend fest: «Whether or not Dujardin "invented" the inner monologue depends on nicety of definition». Vgl. C. D. King, *Edouard Dujardin and the Genesis of the Inner Monologue*, In: *French Studies*, 9, 1955, S. 101-115. (Hier S. 115). Um einen definitorischen Exkurs zu vermeiden, sollen im Folgenden Nichteinmischung des Au-

Tatsächlich wird in nahezu allen erzähltheoretischen Standardwerken Dujardins *Les Lauriers sont Coupés* nicht nur exponiert erwähnt, sondern (zumindest für die Entwicklung moderner Erzähltechniken zur Darstellung von Bewusstseinsinhalten) als literaturhistorisch bedeutsames, ja geradezu bahnbrechendes Werk eingestuft. Martinez und Scheffel beispielsweise sehen Dujardins Roman als einen «entscheidenden Einschnitt [...] sowohl in systematischer als auch in historischer Hinsicht»². Im gleichen Absatz mit Dujardin wird (so auch bei Martinez/Scheffel) fast immer Arthur Schnitzler genannt, dessen *Leutnant Gustl* ohne Dujardins Pionierleistung überhaupt nicht möglich gewesen wäre – vielmehr habe allein Dujardins innovative Erzähltechnik Schnitzler zu seinem *Gustl* inspiriert. Im Gegensatz zu Schnitzler ist Dujardin heute aber ein fast vergessener und kaum noch gelesener Autor, dem das Stigma des literarisch allenfalls Mittelmäßigen anhaftet. Denn fast ebenso einstimmig, wie sein Roman als Geburtsstunde des inneren Monologs gilt, fällt auch das Urteil über die literarische Qualität aus: als «schwülstig» und «blass»³, als «recht banal und auch sehr klischeehaft»⁴ wurde «*Les Lauriers sont Coupés*» bezeichnet; methodisch «einerseits viel zu pedantisch [...] und dann wiederum doch viel zu wenig ausgeschöpft»⁵. Bei Friedmann heißt es prägnant: «The chief interest in the book is technical; the story counts for very little»⁶.

Sicherlich besticht Dujardins knapper Roman, inhaltlich eine eher schlichte Liebesgeschichte⁷, weniger mit psychologischer Nuanciertheit als

tors, Abwesenheit eines Erzählers, Personenorientiertheit, Zuhörerlosigkeit und Unausgesprochenheit als Kennzeichen des inneren Monologes dienen.

² Matias Martinez / Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, 7. Auflage, München 2007, S. 61. Die beiden Autoren sprechen nicht ganz zu Unrecht von einer «Erzählung» Dujardins, obwohl im Paratext der deutschen Ausgabe explizit von einem «Roman» die Rede ist.

³ Stefan Buck, Edouard Dujardin als Repräsentant des Fin de siècle, Würzburg 1987, S. 110.

⁴ Sabine Habermalz, Nähesprache. Mündliche Strukturen in James Joyces *Ulysses*, Marburg 1999, S. 110.

⁵ Fritz Senn, Nicht nur nichts gegen Joyce. Aufsätze über Joyce und die Welt 1969-1999, Herausgegeben von Friedhelm Rathjen, Zürich 1999, S. 273.

⁶ Melvin Friedmann, *Stream of Consciousness. A Study in Literary Method*, New Haven 1955, S. 158.

⁷ Höhnisch, die Dujardins literarische Leistung vehement verteidigt, wertet diese Beliebbarkeit des Sujets jedoch nicht negativ, sondern fordert eine im Kontext des inneren Monologes differenzierte Betrachtungsweise: «In Wahrheit ist es eine Geschichte, die jedem jungen Mann, zumindest der Jahrhundertwende, irgendwann einmal zugestoßen sein könnte. [...] Dujardins Roman beweist, dass eine solche Banalität durch die neue Darbietungsform Interesse gewinnt». Erika Höhnisch, *Das Gefangene Ich*, S. 99.

durch seine literarische Technik. Dujardin führt den inneren Monolog als hauptsächlich erzählerisches Prinzip durch und verzichtet dabei auf jegliche Ergänzungen durch einen auktorialen Erzähler. Ein Text bestehend ausschließlich aus versprachlichten Bewusstseinsvorgängen also? Ja – auch wenn diese Antwort nur mit einer ganzen Reihe von Relativierungen annehmbar ist. Denn trotz der scheinbar durchgängigen Schreibweise als innerer Monolog entsteht bei Dujardin weniger der Eindruck an einem unvermittelten, spontanen Gedankenprotokoll teilzuhaben, als vielmehr der, einer konventionellen, nur perspektivisch beschränkten Erzählung beizuwohnen. Von der literarischen Darstellung eines lediglich assoziativ verknüpften Gedankenstenogramms oder gar eines «Bewusstseinsstroms», wie ihn Žmegač zu erkennen glaubt⁸, kann bei Dujardin kaum die Rede sein.

Tatsächlich sind die Monologe des Ich-Erzählers Daniel Prince durchsetzt von verbalisierten Wahrnehmungen, die nicht nur im psychologischen Kontext der jeweiligen Situation unplausibel, wenn nicht gar paradox erscheinen. Als der Erzähler beispielsweise – unruhig und nervös in Erwartung des baldigen Rendezvous mit der Geliebten – seine Wohnung betritt, wird dem Leser, in der typisch verknüpften Syntax des inneren Monologs, eine wegen ihrer Detailliertheit fast schon skurrile Beschreibung des Schlafzimmers präsentiert: Der Standort des (eigenen!) Bettes wird ebenso erwähnt wie seine Farbe, ebenso die Farbe der Tapete, die Spezifika der Zimmerbeleuchtung – und ähnliche Marginalien. Im Text heißt es:

Muß mich jetzt [...] umziehen; habe noch anderthalb Stunden Zeit, mich vorzubereiten. Meinen Überzieher und meinen Hut auf einen Stuhl. Gehe in mein Schlafzimmer; die beiden storchartigen, zweiarmigen Leuchter; angezündet; brennen schon. Das Schlafzimmer; links neben den Bambusrohren das weiße Bett; [...] die Tapete, rote leicht verwischte, veilchenblaue dünne Muster [...] Muß mich umziehen.⁹

Befremdlich und die Funktion des inneren Monologes quasi ad absurdum führend wirkt diese Szene dadurch, dass eine Beschreibung der eige-

⁸ Viktor Žmegač, *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Tübingen 1991, S. 286.

⁹ Eduard Dujardin, *Geschnittener Lorbeer*, Köln / Berlin 1966, S. 55. Zahlreiche analoge Szenen finden sich im Text. Als Prince ein Café besucht scheint er auch hier seine Wahrnehmungen denkend zu verbalisieren: «Der Kellner. Der Tisch. Mein Hut am Garderobenständer. Handschuhe ausziehen; [...] ich setze mich; uff! Ich war müde». Ebd., S. 23.

nen Wohnräume, in dieser Situation seltsam deplatziert erscheint, wie schon Friedmann Mitte der 50er Jahre feststellte: «It is doubtful that the mind undergoes so systematic a classification of objects and actions entering a room»¹⁰. Statt also versprachlichtes Bewusstsein, Gedanken und psychologischen Nuancen – Beschreibungen von Dingen, die der Ich-Erzähler (eigentlich müsste man sagen: *Ich-Denker*) zur Genüge kennt. Der konsequente Verzicht auf auktoriale Einmischung muss aber wohl kompensiert werden durch Bemerkungen, die eigentlich *nicht* gedacht werden, sondern gedanklich formuliert als verkappte auktoriale Anweisungen wirken. Diese Verbalisierung geht dann aber eben zu Lasten der psychologischen Stringenz der Figurendarstellung. Insbesondere die Verbalisierung der eigenen Bewegungen («*Gebe*») klingen im inneren Monolog «like gymnastics teachers vocally demonstrating an exercise»¹¹. Ähnlich verhält es sich der Wiedergabe der durchweg präsentischen Dialoge, die im Roman einen bemerkenswert breiten Raum einnehmen. Dujardin verzichtet hier keineswegs auf Inquit-Formeln wie *sage ich* oder *sagt sie* um die alternierenden Redesequenzen zuzuordnen. Wie aber ist es zu verstehen, wenn der Ich-Erzähler die direkte Rede etwas sperrig mit «sanft sage ich»¹² einleitet? Als stumm in Gedanken formulierte Selbstaufforderung, die nachfolgenden laut gesprochenen Sätze eben möglichst *sanft* zu formulieren?

Sicherlich fehlte Dujardin noch die Radikalität, um sich von den Konventionen literarischer Kommunikation, die an dem Informationsbedürfnis potentieller Leser orientiert ist, endgültig zu emanzipieren. Viele der Äußerungen und Wahrnehmungen Princes scheinen unmotiviert, aufgesetzt und unrealistisch; sie erhalten jedoch genau die Art von Information, die in traditionellen Romanen dem Leser durch den Erzähler vermittelt werden. Allerdings werden sie in *Les Lauriers* nicht von einer äußeren Instanz in der dritten Person vermittelt, sondern von Dujardin gleichsam in die erste Person übersetzt. Die zusätzlichen Informationen für den Leser über den zeitlich-räumlichen und situativen Kontext wirken bisweilen hölzern, da der Monologisierende so gezwungen wird, an sich überflüssige, für ihn offensichtliche Wahrnehmungen und Tätigkeiten in seinen Gedanken für den Leser quasi mit zu protokollieren. Es hat oft den Anschein, als spräche ein Erzähler durch seinen Helden hindurch.

¹⁰ Melvin Friedmann, *Stream of Consciousness. A Study in Literary Method*, S. 153.

¹¹ Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1984, S. 222.

¹² Eduard Dujardin, *Geschnittener Lorbeer*, S. 116.

Schnitzler dagegen, so die verbreitete Forschungsmeinung, habe mit seinem *Gustl* den eher ungeschickten Versuch eines Dujardin nicht nur weit übertroffen, sondern vielmehr das psychologische Potential der Erzähltechnik des inneren Monologs überhaupt erst erkannt und ausgeschöpft. Tatsächlich spiegeln sich in Gustls Bewusstsein weit stringenter und psychologisch versierter als bei Dujardin Vorgänge der Außenwelt, vermischen sich Wahrnehmungen, Gedanken und Reflexionen ohne eine explizite Leserorientierung. Selbstreflexive Passagen wechseln mit Erinnerungen, Kommentaren und Beschreibung äußerer Vorgänge aus Sicht der Figur. Kurze Hauptsätze dominieren, reihen sich und verdichten so den sprunghaften Gedankenstrom. Einzelne Satzfragmente und ganze Sätze werden durch Bindestriche verbunden, wodurch der Redefluss über längere Passagen psychologische Kohärenz gewinnt. Schnitzler verdichtet die Sprache zusätzlich durch Auslassungen und nähert sich so der syntaktisch verkürzten, phrasenhaften Alltagssprache an. In der Präsentation als innerer Monolog wirkt die Anordnung des Erzählmaterials zwar beliebig, da sie dem Assoziationsstrom zu gehorchen scheint, tatsächlich lässt sich – und hier liegt Schnitzlers Kunstfertigkeit – eine strukturierte Ordnung erkennen. *Leutnant Gustl* ist keineswegs eine chaotische Aneinanderreihung von Bewusstseinsfetzen. Vielmehr wird – zumeist durch kurze, aber zahlreiche Andeutungen – eine komplexe Milieubeschreibung dargeboten, für dessen Schilderung die skizzierten inneren Zustände des Monologisierenden nur ein Vorwand zu sein scheinen. Gustls Monolog sagt mehr über die soziale Problematik seiner Zeit aus als über sich selbst.

Aber trotz der gravierenden Unterschiede zwischen beiden Texten gilt Dujardin, zumindest in erzähltechnischer Hinsicht, als Vorbild für Schnitzler – wie von ihm selbst bestätigt wurde: Im Oktober 1898 liest Schnitzler Dujardins Erzählung¹³; in einem Brief an Georg Brandes vom 11. Juli 1901 bezeichnet Schnitzler deren Form als Inspiration für seinen «Leutnant Gustl»:

Ich freue mich, dass Sie die Novelle von Leutnant Gustl amüsiert.
Eine Novelle von Dostojewski, *Krotkaja* [gemeint ist *Die Sanfte*, JP], die

¹³ Arthur Schnitzler, Tagebuch 1893-1902, Hrsg. v. d. Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1995. Der Eintrag vom 02.10.1898 lautet: «Gelesen: [...] Dujardin (lauriers)» (ebd., S. 294). In einem einen Tag später verfassten Brief erwähnt Schnitzler, er habe «eine sehr eigenartige Geschichte (Roman) von Dujardin, „les lauriers sont coupés“» gelesen. Arthur Schnitzler, Briefe 1875-1912, Herausgegeben von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main 1981, S. 354.

ich nicht kenne, soll die gleiche Technik des Gedankenmonolog aufweisen. Mir aber wurde der erste Anlass zu der Form durch eine Geschichte von Dujardin gegeben, betitelt "Les Lauriers sont Coupés".¹⁴

Diese Aussage Schnitzlers blieb – erstaunlicherweise – nicht unwidersprochen. So sieht Worbs weniger Dujardins Erzählung als vielmehr Freuds Psychoanalyse als tatsächliche Inspiration für Schnitzlers Entdeckung des inneren Monologs an. Mit Recht weist Worbs auf die eklatanten Unterschiede zwischen Schnitzlers *Gustl* und Dujardins *Les Lauriers* und zugleich auf die Nähe Schnitzlers zu Freud hin, was Worbs zu der Frage führt: «Warum aber hat Schnitzler dann als Vorbild seiner Monologtechnik Dujardin angegeben und Freud verschwiegen?». Worbs lässt diese Frage zwar unbeantwortet, suggeriert aber eine *zu große Nähe* Schnitzlers zu Freud, als dass er sich zu ihm hätte bekennen können¹⁵.

Merkwürdigerweise sah Schnitzler zwischen seinem *Gustl* und Dostojewskis «Die Sanfte» «gar keine Form-Ähnlichkeit»¹⁶. Dabei stehen sich die *Sanfte* und Schnitzlers *Gustl* in thematischer und stilistischer Hinsicht sehr nahe: Beide schildern, psychologisch nuanciert, aus der Ich-Perspektive eine emotionale Extremsituation in Form eines Gedankenmonologs. Die von Schnitzler konstatierte mangelnde «Form-Ähnlichkeit» ist dennoch offensichtlich: Während bei Schnitzler der Eindruck erweckt wird, es handle sich beim *Gustl* um einen unvermittelten inneren Monolog, der quasi

¹⁴ Kurt Bergel (Hrsg.), Georg Brandes – Arthur Schnitzler, Ein Briefwechsel, Bern 1956, S. 88. Eine recht ausführliche komparatistische Untersuchung beider Texte findet sich in: Theodor W. Alexander / Beatrice W. Alexander, Schnitzler's *Leutnant Gustl* and Dujardin's *Les Lauriers sont Coupés*. In: *Modern Austrian Literature* 2 (1969), S. 7-15. Die unterschiedliche Handhabung des inneren Monologs bei beiden Autoren wird jedoch kaum thematisiert.

¹⁵ Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1983, S. 241f. Vgl. hierzu Low, der Ansätze zum inneren Monolog auch in Schnitzlers Erzählung *Sterben* sieht. David S. Low, *Schnitzler's Sterben. A Technique of Narrative Perspective*, In: *Erfahrung und Überlieferung. Festschrift für C. P. Magill*, Herausgegeben von Heinrich Siefken und Alan Robinson, Cardiff 1974, S. 126-135. Angesichts einer Fülle von monolog-ähnlichen Passagen in Schnitzlers frühen Erzählungen spekuliert Surowska, ob Schnitzler den Weg zum inneren Monolog auch ohne Dujardin gefunden hätte. Dies kann ihr zufolge als wahrscheinlich gelten, muss aber eine bloße Vermutung bleiben. vgl. Barbara Surowska, *Schnitzlers innerer Monolog im Verhältnis zu Dujardin und Dostojewski*, In: Richard Brinkmann (Hrsg.), *Theatrum Europaeum*, München 1982, S. 549-558.

¹⁶ Michael Worbs, *Nervenkunst, Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, S. 243.

als «erzählerlose Erzählung»¹⁷, also ohne Vermittlungsanzeichen eines Erzählers wiedergegeben wird, verzichtet Dostojewski nicht auf einen einführenden und sporadisch eingreifenden Erzähler. Zenke spricht von einer «Vorform des inneren Monologs», die «keinem gängigen Erzähltyp» zugeordnet werden kann, sie stehe «typologisch etwa zwischen Ich-Erzählung im Imperfekt, innerem Monolog und Monodrama»¹⁸. Ähnlich Vogt, der feststellt, dass Dostojewski «bis an die Schwelle jener Technik, die dann als *Innerer Monolog* [...] oder als *stream of consciousness* (Bewusstseinsstrom) zum Erkennungszeichen „modernen“ Erzählens wird»¹⁹, geht.

Die Schwierigkeit einer typologischen Einordnung findet sich bereits in der fast schon entschuldigenden «Vorbemerkung vom Verfasser»²⁰, mit der Dostojewski seine Erzählung *Die Sanfte* beginnen lässt: Was jetzt folge, so Dostojewski, sei weder eine Erzählung, noch handele es sich um eine Aufzeichnung. Der nachstehende Text sei zwar einerseits *phantastisch*, aber andererseits auch in höchstem Grade *wirklichkeitsgetreu*. Ein Monolog, ein Selbstgespräch, sei es, aber auch das *nicht wirklich*: Hätte ein Stenograph alles, was die Hauptperson seiner Erzählung sagt und denkt, mitgeschrieben, wäre das Ergebnis anders ausgefallen, als das nun Folgende. Aber trotz der Versicherung des Verfassers, er habe das unebene und unfertige imaginäre Stenogramm überarbeitet und damit die «psychologische Reihenfolge»²¹ bewahrt, nimmt die Analyse des Erzählers nirgends die Qualität einer schriftlichen Aufzeichnung an, sondern hat vielmehr alle Eigenschaften des spontan gesprochenen bzw. gedachten Monologes und nähert sich stellenweise sogar, zumindest nach Schmid, dem «bewusstseinsunmittelbaren inneren Monolog»²² an. Dostojewski thematisiert allerdings mit dieser Vorbemerkung eine Problematik, die von nachfolgenden Autoren zumeist ausgeklammert wird:

¹⁷ Craig Morris, Der vollständige innere Monolog: eine erzählerlose Erzählung? Eine Untersuchung am Beispiel von *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else*. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association* 31 (1998) Nr. 2, S. 30-51.

¹⁸ Jürgen Zenke, *Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert*, Köln / Wien 1976, S. 36.

¹⁹ Jochen Vogt, *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 10. Auflage, München 2008. (Kursiv im Original).

²⁰ Fjodor M. Dostojewski, *Die Sanfte*, In: Ders. *Der Spieler. Späte Romane und Erzählungen*, München 1996, S. 659.

²¹ ebenda, S. 660.

²² Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs*, München 1973, S. 272.

In the standard interior monologue, the problem of writing is purely and simply bracketed out, obliterated. How could this language arrive at being written, at what moment could writing recover it? These questions are left carefully in the shadows.²³

Die formale Unterteilung in durchnummerierte Kapitel mit entsprechenden Überschriften erinnert bei Dostojewski jedoch verstärkt an einen klassischen auktorialen, das zu Schildernde ordnenden Erzähler, ebenso die in Klammern gesetzten Kommentare (des Erzählers oder Verfassers?) Diese eher konventionellen Elemente gehen jedoch einher mit Innovativem: Der Gebrauch der unvermittelten Innenperspektive der Figur, die durch ihre psychologische Nuanciertheit ebenso widersprüchlich wie irrational wirkt. *Die Sanfte* stellt also eine – eigentlich widersprüchliche – Symbiose aus einem jederzeit präsenten, das Geschehen vermittelnden Erzähler *und* einem inneren Monolog dar; Schmid spricht von einem «auktorial eingefärbten direkten inneren Monolog»²⁴.

Schnitzlers *Gustl* hingegeben kommt ohne jedwede Einführung oder Kommentierung eines Erzählers aus. Es entsteht vielmehr der Eindruck, unvermittelt an den Gedanken des Helden (wenn ihn denn so nennen mag) teilhaben zu können. Abrupte Themenwechsel, eingeschobene Fra-

²³ Auch in Schnitzlers Monologerzählungen werden diese Rahmungsprobleme nicht gelöst, sondern einfach *beseitigt*. «Die Logik des Fiktiven, nach der der Blick in das Innere einer Person einer bestimmten Vorrichtung bedarf, um ihn zu verdoppeln, wird ausgehebelt». vgl. Dirk Frank, *Narrative Gedankenspiele, Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*, Wiesbaden 2001, S. 143. Bereits Cohn hat darauf hingewiesen, dass die Illusion, sprachliche Bewusstseinsinhalte ohne Vermittlungsinstanz zu präsentieren, immer an die Prämisse gebunden ist, dass eine Kausalverbindung zwischen der Sprache und dem geschriebenen Text ausradiert wird. vgl. Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, S. 175. Zeltner sieht, mit Bezug auf Dujardins *Les lauriers*, in dieser fehlenden Verbindung «eine höhnische Entlarvung dieses herkömmlichen Romans [...], ein Vorzeigen, wie das realistische Erzählen nichts als eine Lüge ist, eine willkürliche Fiktion, indem das "Ich" hier vorgibt, es könne einer zum Beispiel in einer Kutsche fahren, sein Mädchen im Arm und im selben Augenblick eine Schreibfeder halten und dies aufzeichnen». Gerda Zeltner, *Der erste innere Monolog*, In: *diess, Ästhetik der Abweichung. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich*, Mainz 1995, S. 18. Tatsächlich aber unternimmt in *Les lauriers* weder das erzählende Ich, noch Dujardin selbst den Versuch, das Zustandekommen des Textes zu erklären – von etwas "vorgeben" kann also keine Rede sein. Der Prozess des Schreibens selbst wird vielmehr einfach ausgeklammert – aber damit natürlich nicht eliminiert. Vielmehr wird, durch die scheinbare Simultaneität von Erleben und Erzählen, der Leser zu einer neuen rezeptionsästhetischen Betrachtungsweise gezwungen, für die nicht länger der Autor als Garant für das Geschriebene fungiert.

²⁴ Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskis*, S. 59.

gen und abgehackte Sätze vermitteln ein direktes Erleben und kein nachträgliches Aufgeschriebenwordensein. Aber wer war denn nun der Geburtshelfer für Schnitzlers Erzähltechnik? Bisher wurden Dujardin, Freud und Dostojewski als potentielle Inspirationen genannt, alle sicherlich mit einer nachvollziehbaren Berechtigung. Ein Autor allerdings, mit dessen Werk Schnitzler mehr als nur vertraut war und der sich vor allem der Erzähltechnik des inneren Monologs vor Erscheinen des *Gustls* fast schon exzessiv bediente, wird eigentlich nie genannt: Knut Hamsun²⁵. Exemplarisch für die Wertschätzung Hamsuns durch Schnitzler sei hier lediglich ein Satz aus einem Brief Schnitzlers erwähnt, in dem es über Hamsun heißt: «Gewiss, er repräsentiert den Typus Dichter am reinsten – und von allen lebenden ist er gewiss der größte (manchmal scheint mir, der einzig Absolute)»²⁶. Insbesondere Hamsuns Roman *Hunger* (deutsche Übersetzung 1894 im S. Fischer Verlag, also sechs Jahre vor dem *Gustl*), wurde von Schnitzler hoch geschätzt und – wie sich anhand seiner Tagebuchaufzeichnungen nachweisen lässt – mehrfach gelesen. Bewunderung ist natürlich nicht zwangsläufig ein Indikator für eine potentielle Einflussnahme, welche Parallelen lassen sich dann aber komparatistisch feststellen?

Erzähltechnisch stellt *Hunger* zunächst keinen *unvermittelten* inneren Monolog im Sinne einer “erzählerlosen Erzählung” dar, vielmehr scheint Hamsuns Ich-Erzähler rückblickend seine Erlebnisse notiert zu haben. Der erste Satz des Romans deutet diese Nachträglichkeit an: «Es war in jener Zeit, als ich in Kristiania umherging und hungerte, in dieser seltsamen Stadt, die keiner verlässt, ehe er von ihr gezeichnet worden ist»²⁷. Die Präteritum-Form dieses Satzes und das Verlassen der Stadt als tatsächlich “Gezeichnete” am Ende des Romans suggerieren eine Nachträglichkeit der Aufzeichnungen. Der retrospektive Charakter des ersten, einleitenden Satzes wird durch das Präsens im darauf folgenden unmittelbar negiert: «Ich liege in meiner Dachstube wach und höre eine Uhr unter mir sechsmal schlagen»²⁸. Durchbrochen wird die im Roman dominierende Präteri-

²⁵ Die Erzähltechniken in Hamsuns frühen Romanen werden analysiert in: Jörg Pottbeckers, *Stumme Sprache. Innerer Monolog und erzählerischer Diskurs in Knut Hamsuns frühen Romanen im Kontext von Dostojewski, Schnitzler und Joyce*, Frankfurt am Main 2008.

²⁶ vgl. Arthur Schnitzler, *Briefe 1913-1931*, Herausgegeben von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main 1984, S. 522.

²⁷ Knut Hamsun, *Hunger*, Berlin 2009, S. 5.

²⁸ Ebd..

tum-Form im weiteren Verlauf von zumeist im Präsens gehaltenen inneren Monologen des Erzählers, wobei beide Formen häufig einander durchdringen bzw. auf engem Raum abwechseln. Frappierend sind die Ähnlichkeiten dieser inneren Monologe mit denen von Schnitzlers *Gustl* – sowohl in sprachlicher als auch in inhaltlicher Hinsicht. Beide praktizieren im inneren Monolog eine nahezu groteske Form der Selbstinszenierung bzw. Selbststilisierung, beide führen ausgiebige Dialoge, lassen also verschiedene Facetten ihres Ichs miteinander kommunizieren, für beide ist der Begriff der «Ehre» zentral in ihren Gedankengängen. Zudem befinden sich beide Figuren – analog zu Dostojewskis Erzähler in der *Sanften* – in einer emotionalen Ausnahmesituation.

Zunächst aber ein kurzer Blick auf Hamsuns zweiten Roman – *Mysterien*. Auch hier bedient sich Hamsun extensiv der Erzähltechnik des inneren Monologes, in denen – analog zum *Gustl* – Orts- und vor allem Zeitangaben für ein Mindestmaß an Orientierung für den Leser sorgen. Interessant ist ein Vergleich zwischen der Wahrnehmung einer schlagenden Uhr bei Hamsun und Schnitzler im jeweiligen inneren Monolog der Figuren. Bei Hamsun lautet die Stelle:

Ja, weiß Gott, ich wäre ... Horch! Eins. .. zwei ... drei; wie langsam sie schlägt! Vier ... fünf ... sechs ... sieben ... acht; ist es schon acht? Neun ... zehn Es ist schon zehn Uhr! [...] Elf Uhr. Schuhe, wo zum Teufel bleiben die Schuhe?²⁹

Bei Schnitzler heißt es:

Es läuft mir ja nichts davon ... Wieviel schlägt's denn? ... 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 ... elf, elf ... ich sollt' doch nachtmahlen geh'n!³⁰

Beide Gedankengänge werden durch ein akustisches Signal unterbrochen, die Unterbrechung selbst wird verbalisiert («Horch!», «Wieviel schlägt's denn?»), ebenso wie die einzelnen Schläge der Uhr.

Mag es sich aber hierbei lediglich um eine eher zufällige Ähnlichkeit handeln, so fördert der Vergleich zwischen den inneren Monologen in *Hunger* in beim *Leutnant Gustl* eine weitaus signifikantere Parallele zu Tage: Der innere Monolog als *innerer Dialog* zwischen zwei unterschiedlichen Persönlichkeitsfacetten des Monologisierenden. Weniger als Mittel einer rationalisierten Selbstreflexion zu verstehen, offenbart der innere Monolog als innerer Dialog vielmehr die Gespaltenheit und Flüchtigkeit des Ich:

²⁹ Knut Hamsun, *Mysterien*, Berlin 2009, S. 37 u. S. 46.

³⁰ Artur Schnitzler, *Leutnant Gustl. Erzählungen 1900-1907*, Frankfurt am Main 2003, S. 20.

Resultat sind eine Ich-Spaltung und die daraus resultierende Selbstanrede im inneren Monolog.

In dieser Hinwendung an das Gegenüber spiegelt sich der Facettenreichtum der Persönlichkeit, begegnet das Ich seinem *alter ego*, stellen sich das Problem der Selbstanrede und die Frage nach den Darstellungsmöglichkeiten von Selbstverlust und Ich-Spaltung³¹. In Dostojewskis *Sanfter* ist ein fiktiver Adressat in den monologischen Ausführungen sogar außerordentlich stark konkretisiert. Er wird als räumlich gegenwärtiger kritischer Zuhörer, teilweise regelrecht als "gnadenloser" Richter entworfen, der dem Ich-Erzähler mit (selbst-)entlarvenden Einwänden ins Wort fällt. Die scheinbare Aktivität dieses imaginären Gegenüber darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Worte und Gesten, auf die der Erzähler reagiert, lediglich Antizipationen sind und folglich ganz im Horizont seines eigenen Bewusstseins bleiben. Da es hier in Wirklichkeit keinen autonomen fiktiven Rezipienten gibt, der sich mit eigenen Repliken einschalten könnte, bleibt das scheinbar dialogisierte Erzählen unausweichlich ein Monolog. Dies bedeutet:

Es gibt keinen *realen* Gesprächspartner, der mit eigenen, nicht vorhersehbaren Repliken eingreifen könnte. Der Adressat ist imaginär, existiert nur in der Vorstellung des Sprechers. Alle Einwände, die das sprechende Ich gegen sich vorbringt, entspringen *seinem* Bewusstsein. Der Replikenwechsel ist ein Rollenspiel des Erzählers. Durch alle Wendungen und Windungen kann der Sprecher eine Linie verfolgen, ohne von einem Gesprächspartner ernstlich in Gefahr gebracht zu werden.³²

Dieses "Quasi-dialogische" findet sich gleichermaßen im inneren Monolog bei Hamsun und Schnitzler – und zwar auf zweierlei Art: Einmal in der Ich-Du-Kommunikation in *Hunger*, in der das "Du" ebenso *fiktiv* ist wie ein beliebiger imaginierter Adressat. Das heißt: Das "Du" ist eigentlich nicht existent; statt im inneren Monolog zu sagen "Du darfst nicht" oder "Du sollst", müsste es eigentlich heißen "Ich darf nicht" bzw. "Ich soll". Unterschiedlich ist hier lediglich die Gewichtung: Während das "Ich" im imaginierten Dialog sich mit den potentiellen Einwänden eines kollektiven oder individuellen Gegenübers auseinandersetzen muss, übernimmt das "Ich" in der Ich-Du-Kommunikation den genau umgekehrten

³¹ Vgl. Silke Cathrin Zimmermann, *Das Ich und sein Gegenüber. Spielarten des Anderen im monologischen Erzählen. Dargestellt an ausgewählten Beispielen der europäischen Erzählkunst des 20. Jahrhunderts*, Trier 1995, S. 9.

³² Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskis*, S. 257.

Part, indem es für seine Einwände ein imaginäres “Du” evoziert. Dadurch wird eine überlegene Distanz zur eigenen Person geschaffen, durch die Kritik auf eine Art und Weise geäußert werden kann, als würde sie jemand anders betreffen. Folglich abstrahiert die Figur vom eigenen Ich, ohne es aber paradoxerweise zu verlassen. Es signalisiert aber Distanz, Souveränität und Überlegenheit über das eigene Ich. Im *Gustl* tritt – neben dieser Ich-Du-Kommunikation – eine weitere Form der Selbstansprache auf: die namentliche Selbstrede, die bei Hamsuns namenlosen Monologisten zwangsläufig fehlt.

In «Hunger» jedoch werden diese dialogisierten Selbstgespräche vom erlebenden Ich entsprechend ausschließlich als Kommunikation zwischen dem (namenlosen) Ich und Du inszeniert. Das Erzähler-Ich gibt dem *Du* Anweisungen und Verhaltensregeln. Dieses *Du*, vom dem sich das Ich im inneren Sprechen angesprochen fühlt, kann unterschiedliche Tonlagen verwenden und verschiedenartige Funktionen erfüllen: es kann auffordern, ermahnen, ermuntern, aber auch tadeln, verhöhen und verurteilen. Die daraus resultierenden Rollenspiele werden dabei so inszeniert, dass scheinbar zwei Personen miteinander kommunizieren, die sich auch äußerlich und stimmlich unterscheiden³³.

Die thematische Bandbreite dieser stummen, inneren Selbstgespräche ist dabei recht vielfältig: Zukünftige Ereignisse werden – als imaginierter Dialog – durchgespielt, vergangene Begebenheiten rekapituliert, alltägliche Geschehnisse diskutiert. Gemeinsam ist diesen Situationen aber immer eine Selbstwahrnehmung *als jemand anderer*, den es verbal zu beraten gilt. Neben dieser dialogisierten Persönlichkeitsaufspaltung werden Ich und Du partiell auch vereint zum *Wir*: «Jetzt keinen Unsinn! [...] nun machen wir Ernst damit! So, hinunter mit dem Kopf, noch ein wenig»³⁴. Anschließend findet wieder eine Spaltung der Person in Ich und Du statt, wobei das *Du* scheinbar den irrationalen, unbewussten Teil repräsentiert, während das *Ich* rational argumentiert. Entsprechend dieser Teilung wird das *Du* vom *Ich* ermahnt und mit Verhaltensregeln bedacht:

Höre, weißt du was [...], nun bist du lange genug herumgegangen und du hast dich mit deinem Verstand befasst und dir in dieser Hin-

³³ Diese Dialoge mit sich selbst als Kommunikation zwischen erzählendem und erlebendem Ich aufzufassen, also als ein retrospektives Sprechen mit dem eigenen, vergangenen Ich, ist zwar aufgrund der spezifischen Erzählsituation in *Hunger* naheliegend, kann aber durch den Tempuswechsel ins Präsens und die (fast) ausschließliche Fixierung auf das erlebende Ich ausgeschlossen werden.

³⁴ Knut Hamsun, *Hunger*, S. 89.

sicht Kummer gemacht; nun müssen diese Narrenstreiche aufhören! Ist das ein Zeichen von Verrücktheit: alle Dinge so genau zu beobachten und aufzufassen, wie du es tust? Du machst mich beinahe über dich lachen, versichere ich dir³⁵.

Die fast schon zynische Aufforderung, sich selbst zuzuhören, entspringt nicht etwa der konstruktiven Auseinandersetzung mit dem eigenen Los, sondern defätistischer Selbstverneinung und einer tiefempfundenen Ablehnung der eigenen Person.

Mit dieser Erzeugung einer abstrakten Stimme im Raum durch das *Du* der Selbstanrede und den Einsatz des gnomischen Präsens wird der Erzähler in *Hunger* (und ebenso, wie später noch gezeigt wird, im *Gustl*) vom Jetzt und Hier des Alltagsgeschehens abgetrennt. Er ist mit seinem alter ego allein in einer isolierten Welt ohne Zeit- und Raumbezug. Der Selbstverlust des Erzählers und die Abkopplung von seiner Umwelt werden durch die Substanz- und Zeitlosigkeit des alter ego noch überhöht. Über das Mittel der inneren Selbstanrede entsteht der Leseindruck der gänzlichen Isolierung des Erzählers von seiner Außenwelt und des kompletten Rückzugs in das Chaos seines Bewusstseins. Der Erzähler ist jedoch unfähig, dem Stimmengewirr in seinem Kopf durch konstruktives Handeln zu begegnen. Im *Du* der Selbstanrede manifestiert sich zwar der Wunsch nach Selbsterkenntnis einerseits, wie auch der Hang zur Verdrängung und Abspaltung verschütteter Ich-Anteile andererseits.

Die Stimmen, die das Ich im inneren Monolog wahrnimmt, sind jedoch nicht nur dem privaten psychischen Bereich zuzuordnen. Die Stimmen bringen auch die Autoritäten (im religiösen, politischen, gesellschaftlichen Sinne), das "Über-Ich" im freudianischen Sinne zur Geltung; durch sie werden die inneren Konflikte, die Gewissenskonflikte geschaffen, die im inneren Monolog, in den Dialogen innerhalb des inneren Monologs ausgetragen werden. Diese Stimmen, die sich in den inneren Monologen zu Wort melden, gleichen, wie Erzgräber festgestellt hat

[...] den allegorischen Gestalten, die im spätmittelalterlichen Drama auf der Bühne, für jedermann sichtbar, die Konflikte ausformuliert und ausgetragen haben, die in der modernen Literatur ganz ins innere Sprechen der Personen gedrängt worden sind.³⁶

Das Vermögen des Subjekts, sich mit den verschiedenen Individuen

³⁵ Ebd., S. 155.

³⁶ Willi Erzgräber, James Joyce. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spiegel experimenteller Erzählkunst, Tübingen 1998, S. 92.

auch verschieden zu verhalten, was zugleich bedeutet, aus jeweils anderen Quellen der eigenen Subjektivität zu schöpfen, legt bereits Zeugnis dafür ab, dass das Individuum die Möglichkeit verschiedener *Ich*e in sich trägt. Die radikalste Ausprägung dieser Ich-Pluralität wird erreicht, wenn das Individuum das potentielle "andere Ich" als solches wahrnimmt und sich mit ihm auseinandersetzt, als wäre es jemand anderes. Aus dieser Verdopplung des Ichs in Beobachtenden und Beobachtetes erwächst eine Vervielfältigung der Textstimmen, die eine konsequente Weiterentwicklung des inneren Monologs darstellt³⁷.

Der innere Monolog in *Hunger* ist also längst nicht zwangsläufig so autoreflexiv und solipsistisch, wie der Begriff auf den ersten Blick suggerieren mag. «Vielmehr lebt das Ich des Textes in enger Wechselbeziehung zu seinem textuellen Gegenüber»³⁸. Dadurch akzentuiert der innere Monolog eine textpragmatische Funktion, die ihm eigentlich, so Cohn, fehlt: «[...] interior monologue is, by definition, a discourse addressed to no one, a gratuitous verbal agitation without communicative aim»³⁹.

Diese stumme Selbstanrede, die Aufspaltung des Individuums in divergierende Teile findet sich ebenso bei Schnitzler. Gustl spricht zu sich selbst, er ermahnt sich, fordert sich auf, ruft sich selbst zur Raison. Anders aber als das namenlose Ich bei Hamsun spricht Gustl sich auf zwei unterschiedliche Arten an: einmal als *Du*, dann aber eben auch namentlich, eben als Gustl. Zunächst scheinen beide Arten der Selbstanrede synonym verwendet zu werden – sie wechseln sich innerhalb eines Satzes oder eines Gedankens ab:

Gustl, Gustl, mir scheint, du glaubst noch immer nicht recht d'ran?
Komm' nur zur Besinnung ... es gibt nichts anderes. .. wenn du auch
dein Gehirn zermarterst, es gibt nichts anderes!⁴⁰

Der selbstbeschwörende zweifache Auftakt (*Gustl, Gustl*) enthält bereits die nachfolgende Ich-Dopplung. Die Funktion dieser Ich-Spaltung scheint hier offensichtlich: Der Offizier Gustl versucht dem Zivilisten davon zu überzeugen, dass lediglich *eine* Handlung noch möglich, weil ehrenhaft wäre – der Selbstmord. Geradezu kategorisch wird das Verbot erlassen, über

³⁷ Vgl. Jens Nöller, «The hero as voice». Die halluzinierte Stimme im Umbruch der Gattungen in der europäischen Literatur der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart, Würzburg 1998, S. 5f.

³⁸ Silke Cathrin Zimmermann, Das Ich und sein Gegenüber, S. 9.

³⁹ Dorrit Cohn, Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, S. 225.

⁴⁰ Artur Schnitzler, Leutnant Gustl, S. 22.

potentielle Alternativhandlungen nachzudenken. Diese Selbstaufforderung *nicht zu denken* oder sich mit Themen auseinanderzusetzen, die scheinbar ihre Bedeutung verloren haben, findet aber nicht immer mit einer solch eindeutigen Rollenverteilung statt. Wenn es beispielsweise heißt: «An Zuhause wird nicht gedacht, Gustl, verstanden?»⁴¹ stellt sich die Frage, wer hier eigentlich wen ermahnt. Der Zivilist, der den Militärangehörigen davon abhalten will, an die Behaglichkeit familiärer Wärme zu denken? Wohl kaum, die Ermahnung müsste eigentlich ja in umgekehrter Richtung erfolgen. Die beiden Stimmen, die in Gustls Dialogen zur Sprache kommen, lassen sich zwar analog zu Hamsuns Protagonist in *Hunger* zunächst zwei Denkrichtungen zuordnen: eine eher Rationale und Fatalistische, die die nach Auswegen suchende, Irrationale ermahnen und zur Raison rufen muss. Während letztgenannte von der Quittierung des Dienstes und einem Neuanfang in Amerika träumt, widerspricht der rationale Part auf eine erstaunlich selbstkritische Weise:

Schau, Gustl, du bist doch extra da herunter in den Prater gegangen, mitten in der Nacht, wo dich keine Menschenseele stört – jetzt kannst du dir alles ruhig überlegen ... Das ist ja lauter Unsinn mit Amerika und quittieren, und du bist ja viel zu dumm, um was anderes anzufangen – und wenn du hundert Jahr' alt wirst, und du denkst d'ran, daß dir einer hat den Säbel zerbrechen wollen und dich einen dummen Buben g'heißen, und du bist dag'standen und hast nichts tun können – nein, zu überlegen ist da gar nichts – gescheh'n ist gescheh'n – auch das mit der Mama und mit der Klara ist ein Unsinn – die werden's schon verschmerzen – man verschmerzt alles.⁴²

Doch anders als bei Hamsun sind die Ich-Facetten im *Gustl* weit weniger gefestigt. Sie sind – obwohl eigentlich Kontrahenten – viel eher zur Kapitulation oder zum Überlaufen bereit. Mit dem Resultat schließlich, dass Schnitzlers Held überhaupt nicht mehr in der Lage ist zu handeln – und gerade dadurch überlebt. Andererseits lässt die mangelnde Hermetik durchaus Einblicke in ein authentisches Individuum zu. Das stilisierte Selbstbild, das Gustl mühsam aufrechtzuhalten versucht, bekommt sukzessive Risse – Gustl offenbart Angst, Gustl gesteht sich ein nur mäßig ausgebildetes Selbstbewusstsein ein:

«Aber Gustl, sei doch aufrichtig mit dir selber: – Angst hast du – Angst, weil du's noch nie probiert hast ... Aber das hilft dir ja nichts,

⁴¹ Ebd., S. 18.

⁴² Ebd., S. 30f.

die Angst hat noch keinem was geholfen, jeder muß es einmal durchmachen, der eine früher, der andere später, und du kommst halt früher d'ran ... Viel wert bist du ja nie gewesen, so benimm dich wenigstens anständig zu guter Letzt, das verlang' ich von dir!

Der innere Monolog des *Gustl* erfüllt hier eine durchaus sozialkritische Funktion, die dem Hamsun'schen Roman paradoxerweise (da sein Titel anderes vermuten lässt) völlig fehlt. Die dominierende Selbstanrede als *Gustl* eröffnet zudem neue Dimension des (Selbst-)Konflikts mit – nochmals freudianisch gesprochen – dem “Über-Ich”, das aber durchaus nicht die Ansprüche *der* Gesellschaft, sondern offenbar nur den Ehrenkodex des k.u.k. Offiziersstandes genügen muss, wie aus einer Selbstanrede explizit hervorgeht: «Also Gustl – der Major Lederer hat's gesagt! Hal!»⁴³. Gustls militärisches “Über-Ich” wird nicht zum Bestandteil seiner moralischen Existenz, d. h. zu seinem Gewissen, sondern demonstriert nur, in welchem starkem Maße er selbst in der Entscheidung über Leben und Tod «außengesteuert» ist⁴⁴. Dies wird besonders darin deutlich, dass er in der Selbstanrede nicht das vertraute “Du” benutzt – wie Hamsuns Protagonisten – sondern das unpersönliche, distanzierende “Gustl”. Das Dialogische im inneren Monolog wird dadurch weniger zu einem intimen Selbstgespräch, als vielmehr zu einem Dialog Gustls mit einem fiktiven militärischen Vorgesetzten, dessen vermeintliche Ansichten Gustl als Teil seines eigenen Ichs kritiklos übernimmt. Entsprechend erscheint die Figur Gustl fast schon als Karikatur auf die Konstruktion des Subjekts, in dem kein denkendes Bewusstsein angesammelt ist, sondern nur der Schutt der Konventionen. Noch durch die Karikatur hindurch bleibt die vorgegebene Konstruktion erkennbar. Die tendenziell dialogische Struktur des inneren Monologs impliziert demnach «a fierce indictment of the Austrian military system», das «soulless automates who have no real notion of human feelings»⁴⁵ hervorbringt. Der innere Monolog erhält dadurch bei Schnitzler eine sozial- bzw. gesellschaftskritische Facette, durch die seine Darstellungsmöglichkeiten im Vergleich zu Dujardin und Hamsun erheblich erweitert werden.

Nicht übersehen werden darf aber bei Schnitzlers Erzählung, dass sie – bei aller stilistischen Modernität – durchaus noch konventionelle Elemente enthält. Zeit und Ort des Geschehens sind eindeutig identifizierbar,

⁴³ Ebd., S. 20.

⁴⁴ Jürgen Zenke, *Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert*, S. 77.

⁴⁵ Nils Ekfeldt, *Schnitzler's "Leutnant Gustl": Interior Monologue or Interior Dialogue?*, S. 24f.

zudem erfährt der Leser diverse Details über das soziale Umfeld des Ich-Erzählers: Freunde, Familie, Kameraden und Liebschaften werden durch namentliche Erwähnung und ansatzweise Charakterisierung dargestellt. Hinzu kommen die – bereits erwähnten – Zeit- und Ortsangaben, die es dem Leser ermöglichen, nicht nur Gustls Route vom Opern ins Kaffeehaus zu rekapitulieren, sondern auch den exakten zeitlichen Rahmen der Geschehnisse abzustecken: Die Handlung beginnt am 4. April um 21.45 Uhr und endet am folgenden Morgen gegen 6 Uhr. Die erwähnten Angaben über Familie und berufliche Laufbahn werden im Fortschreiten des Monologs wie beiläufig eingestreut. Es finden sich zudem, ähnlich wie bei Dujardin, auch im *Gustl* eher skurril wirkende Selbstaufforderungen «[...] langsamer, langsamer, Gustl, versäumst nichts, hast gar nichts mehr zu tun – gar nichts, aber absolut nichts mehr!»⁴⁶, kombiniert mit Ort- und Zeitangaben, die für ein Minimum an narrativer Struktur und damit schließlich Orientierung für den Rezipienten dienen: «Das ist nicht schlecht, jetzt bin ich gar im Prater ... mitten in der Nacht [...] Ich will mich auf eine Bank setzen»⁴⁷.

Das eigentliche Thema bei Schnitzler (wie auch bei Hamsun) ist aber der Selbstverlust des Erzählers und die Abkopplung von seiner Umwelt. Das Mittel der inneren Selbstanrede forciert den Leseindruck der gänzlichen Isolierung des Erzählers, der kaum in der Lage ist, dem Stimmengewirr in seinem Kopf durch konstruktives Handeln zu begegnen. Der innere Monolog erfüllt bei Schnitzler also eine grundsätzlich analoge Funktion wie bei Hamsun. Er ist in seiner dialogischen Grundstruktur ein erzählerisches Mittel, die Ängste, Begierden und Wünsche des Helden ebenso unbemerkt wie uneingestanden zu offenbaren. Der innere Monolog der Protagonisten enthüllt weniger eine Subjektivität, sondern legt eher die Brüchigkeit und Inkonsistenz der Individuen bloß, die nur der Resonanzraum der gesellschaftlichen Diskurse Kodexe sind, die zu der Zeit gelten⁴⁸. Inwieweit aber tatsächlich von einer Vorbildfunktion Hamsuns für Schnitzler im Bezug auf den inneren Monolog gesprochen werden kann bleibt – trotz aller Bewunderung und trotz der komparatistischen Parallelen – weitgehend Spekulation.

Fast vergessen und kaum noch gelesen war Dujardin übrigens auch schon zu Lebzeiten. Erst James Joyce, der nach Erscheinen seines *Ulysses*

⁴⁶ Ebd., S. 25.

⁴⁷ Ebd., S. 24f.

⁴⁸ Vgl. Jacques Le Rider, Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque, 2., überarbeitete Auflage Berlin 2008, S. 74f.

1922 als Erfinder des inneren Monologs wie auch des literarischen "Stream of consciousness" gefeiert wurde, holte Dujardin aus der literarischen Versenkung, indem er ausgerechnet *Les Lauriers sont Coupés* zu seiner Stilquelle erklärte⁴⁹. Die Gunst der Stunde nutzend gab Dujardin nicht nur eine Neuausgabe seines Romans in Auftrag (gut 35 Jahre nach seiner Erstveröffentlichung 1888) sondern publizierte 1931 die erste erzähltheoretische Schrift zum inneren Monolog, durch die der Begriff im wissenschaftlichen Kontext überhaupt erst etabliert wurde. Aber auch Schnitzler blieb von Joyce nicht unbeeindruckt. Fast ein Vierteljahrhundert nach *Leutnant Gustl* wandte sich Schnitzler mit *Fräulein Else* nochmal dem inneren Monolog zu. Auslöser hierfür, so Surowska, soll ausschließlich das Erscheinen des *Ulysses* gewesen sein: «Der Ehrgeiz, nicht im Schatten von James Joyce zu stehen, trieb Schnitzler dazu, nach dem Erscheinen von "Ulysses" noch ein Werk im inneren Monolog zu verfassen»⁵⁰. Ob es aber tatsächlich Schnitzlers *Ehrgeiz* war, oder ob der *Ulysses* nicht vielmehr inspirierende Funktion hatte, eine für Schnitzler bereits vertraute Technik nochmals anzuwenden (und zu erweitern), sei dahingestellt. Strittig ist allerdings, ob Schnitzler den *Ulysses* überhaupt vor der Niederschrift von *Fräulein Else* kannte: Surowska bejaht dies zwar, Fliedl dagegen weist darauf hin, dass *Fräulein Else* «noch vor der deutschen Übersetzung von James Joyces "Ulysses" (1922, dt. 1927)»⁵¹ entstand.

Und Hamsun? Speziell die Joyce-Forschung erwähnt Hamsun zumeist nicht, während die Hamsun-Forschung eher vage auf eine mögliche Vorbildfunktion Hamsuns für Joyce hingewiesen hat. Nag, der Hamsun Reminiszenzen in *Finnegans Wake* untersucht, suggeriert zwar eine unmittelbare Vorbildfunktion von *Hunger* und *Mysterien* auf Joyces Gebrauch des inneren Monologs, ohne allerdings überhaupt Anhaltspunkte für eine Lektüre dieser Romane durch Joyce aufführen zu können⁵². Larsen formuliert weitaus vorsichtiger, dass es durchaus denkbar sei, dass Joyce *Hunger* gelesen hat und sich von der Hamsunschen Bewusstseinsdarstellung durch den

⁴⁹ Vgl. Richard Ellmann, James Joyce, Frankfurt am Main 1994, S. 771f. Ellmann relativiert allerdings die häufig kolportierte uneingeschränkte Bewunderung Joyce' für Dujardin – mag Dujardin auch durchaus inspirierend für Joyce gewesen sein – der große Innovator der modernen Literatur war er, so Ellmann, in Joyce' Augen sicher nicht.

⁵⁰ Barbara Surowska, Die Bewusstseinsstromtechnik im Erzählwerk Arthur Schnitzlers, Warschau 1990, S. 112.

⁵¹ Konstanze Fliedl, Arthur Schnitzler, Stuttgart 2005, S. 217.

⁵² Vgl. Martin Nag, Hamsun i Finnegans Wake, In: Edda 1967, S. 356-360. (Hier S. 360).

inneren Monolog inspirieren ließ⁵³. Offensichtlich ist aber der Kreis der Pioniere des inneren Monologs ein recht enger, allerdings auch fast schon beliebig zu erweiternder und zu ergänzender. Poe, Shakespeare, Ovid und Homer wurden verschiedentlich genannt, manche Autoren finden die ersten inneren Monologe gar in der Bibel⁵⁴. Alles eine Definitionssache natürlich.

Literatur

- Alexander, Theodor W. / Alexander, Beatrice W.: Schnitzler's *Leutnant Gustl* and Dujardin's *Les Lauriers sont Coupés*. In: *Modern Austrian Literature* 2 (1969), S. 7-15.
- Bergel, Kurt: (Hrsg.), Georg Brandes – Arthur Schnitzler, Ein Briefwechsel. Bern 1956.
- Buck, Stefan: Edouard Dujardin als Repräsentant des Fin de siècle, Würzburg 1987.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1984.
- Dostojewski, Fjodor M.: *Der Spieler. Späte Romane und Erzählungen*, München 1996.
- Dujardin, Eduard: *Geschnittener Lorbeer*, Köln/Berlin 1966.
- Ellmann, Richard: *James Joyce*, Frankfurt am Main 1994.
- Eckfelt, Nils: Schnitzlers *Leutnant Gustl*: Interior Monologue or Interior Dialogue?, In: *Sprachkunst* 11, 1980.
- Erzgräber, Willi: *James Joyce. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spiegel experimenteller Erzählkunst*, Tübingen 1998.
- Fliedl, Konstanze: *Arthur Schnitzler*, Stuttgart 2005.
- Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele, Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*, Wiesbaden 2001.
- Fricke, Harald (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin 2007.
- Friedmann, Melvin: *Stream of Consciousness. A Study in Literary Method*, New Haven 1955.
- Hamsun, Knut: *Hunger*, Berlin 2009.
- *Mysterien*, Berlin 2009.
- Habermalz, Sabine: *Nähesprache. Mündliche Strukturen in James Joyces Ulysses*, Marburg 1999.

⁵³ Vgl. Lars Frode Larsen, *Radikaleren, Hamsun ved gjennombruddet (1881-1891)*, Oslo 2001, S. 300.

⁵⁴ Ein kurzer Abriss zu den Vorläufern des inneren Monologs findet sich in: Jörg Pottbeckers, *Stumme Sprache. Innerer Monolog und erzählerischer Diskurs in Knut Hamsuns frühen Romanen im Kontext von Dostojewski, Schnitzler und Joyce*, S. 85ff.

- Höhnisch, Erika: *Das gefangene Ich, Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen*, Heidelberg 1967.
- King, C. D.: *Edouard Dujardin and the Genesis of the Inner Monologue*, In: *French Studies*, 9, 1955, S. 101-115.
- Larsen, Lars Frode: *Radikaleren, Hamsun ved gjennombruddet (1881-1891)*, Oslo 2001.
- Le Rider, Jacques: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*, 2., überarbeitete Auflage Berlin 2008.
- Low, David S.: *Schnitzler's *Sterben*. A Technique of Narrative Perspective*, In: *Erfahrung und Überlieferung. Festschrift für C.P. Magill*, Herausgegeben von Heinrich Siefken und Alan Robinson, Cardiff 1974, S. 126-135.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, 7. Auflage, München 2007.
- Morris, Craig: *Der vollständige innere Monolog: eine erzählerlose Erzählung? Eine Untersuchung am Beispiel von *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else**. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association* 31 (1998) Nr. 2, S. 30-51.
- Nag, Martin: *Hamsun i Finnegans Wake*, In: *Edda* 1967, S. 356-360.
- Niehaus, Michael: *«Ich, die Literatur, ich spreche ...»: Der Monolog der Literatur im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1995.
- Nöller, Jens: *«The hero as voice». Die halluzinierte Stimme im Umbruch der Gattungen in der europäischen Literatur der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*, Würzburg 1998.
- Pottbeckers, Jörg: *Stumme Sprache. Innerer Monolog und erzählerischer Diskurs in Knut Hamsuns frühen Romanen im Kontext von Dostojewski, Schnitzler und Joyce*, Frankfurt am Main 2008.
- Schnitzler, Arthur: *Briefe 1875-1912*, Herausgegeben von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main 1981.
- *Briefe 1913-1931*, Herausgegeben von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main 1984.
- *Tagebuch 1893-1902*, Hrsg. v. d. Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig, Wien 1995.
- *Leutnant Gustl. Erzählungen 1900-1907*, Frankfurt am Main 2003.
- Senn, Fritz: *Nicht nur nichts gegen Joyce. Aufsätze über Joyce und die Welt 1969-1999*, Herausgegeben von Friedhelm Rathjen, Zürich 1999.
- Schmid, Wolf: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs*, München 1973.
- Surowska, Barbara: *Schnitzlers innerer Monolog im Verhältnis zu Dujardin und Dostojewski*, In: Richard Brinkmann (Hrsg.), *Theatrum Europaeum*, München 1982, S. 549-558.
- *Die Bewusstseinsstromtechnik im Erzählwerk Arthur Schnitzlers*, Warschau 1990.

-
- Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie., 10. Auflage, München 2008.
- Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende, Frankfurt am Main 1983.
- Zeltner, Gerda: Der erste innere Monolog, In: Dies., Ästhetik der Abweichung. Aufsätze zum alternativen Erzählen in Frankreich, Mainz 1995
- Zenke, Jürgen, Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert, Köln/Wien 1976.
- Zimmermann, Silke Cathrin: Das Ich und sein Gegenüber. Spielarten des Anderen im monologischen Erzählen. Dargestellt an ausgewählten Beispielen der europäischen Erzählkunst des 20. Jahrhunderts, Trier 1995.
- Žmegač, Viktor: Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik, Tübingen 1991.

* * *

Ester Saletta
(Bergamo)

*La “memoria attiva” come gioco delle identità
nel romanzo «Suche nach M.» di Doron Rabinovici*

Abstract

The following essay explores the theme of remembrance as a question of identity in Doron Rabinovici's novel *Suche nach M.* The Austria Jewish author concentrates on the quest for self-determination through various means, which are determined by generational differences. While the generation of survivors sees remembrance of the Holocaust as a moment of silence, their children commemorate it through masquerades or carnivals. Rabinovici's novel, with its emphasis on a collective search for identity, is an exemplary contribution to Holocaust literature as a re-elaboration of Jewish cultural biblical tradition.

Doron Rabinovici, nato a Tel Aviv nel 1961, figlio della sopravvissuta Schoaschana Rabinovici, deportata prima a Kaiserwald nel 1943 poi a Stutthof nel 1944 ed infine a Tautenzien nel 1945, autrice dell'autobiografia *Dank meiner Mutter*, si trasferisce all'età di tre anni a Vienna. Come Robert Schindel e Robert Menasse appartiene a quel gruppo di scrittori che hanno vissuto indirettamente le esperienze della Shoah e che vengono, per questo, definiti dalla critica letteraria «autori della seconda generazione».

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.¹

Storico, giornalista, saggista e romanziere, Doron Rabinovici, che ama

¹ Cfr. Doron Rabinovici, *Die Bücher der Eltern in Credo und Credit*, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 2001 p. 48.

definirsi «Jüde und Schriftsteller in Wien»², vede il suo esordio come scrittore con la raccolta di storie intitolata *Papirnik. Stories* (1994), a cui fanno seguito il suo primo romanzo *Suche nach M.* (1997), il volume storico *Instanzen der Ohnmacht* (2000), la raccolta di saggi *Credo und Credit* (2001) di forte impegno politico e sociale per la questione israeliana e austriaca, segnata nel 1999 dall'ascesa al poter di Jörg Heider³, il suo secondo romanzo *Obnehin*⁴ (2004) ed infine il suo terzo romanzo *Andernorts* (2010), costruito sull'esempio di un film alla Woody Allen, fra il comico e il poliziesco⁵.

² Interessante è qui la netta separazione tra «Judentum» e «Schriftstellersein» che Rabinovici enfatizza nella sua risposta alla mia domanda «Wer ist Doron Rabinovici?». Definendosi prima di tutto «Jüde» e poi «Schriftsteller» piuttosto che «jüdischer Schriftsteller», Rabinovici puntualizza il suo non voler appartenere alla categoria di quegli scrittori che incentrano tutta la loro produzione letteraria solo su temi esclusivamente «marcati» dalla cultura o dalla storia ebraica. Per Rabinovici l'identità ebraica coincide con il retaggio culturale che deve essere integrato con elementi nuovi, provenienti anche da altre realtà. Questo processo di amalgama del proprio passato di «essere ebreo», che non si può cancellare con un facile colpo di spugna, ma che non può neppure costituire l'unico punto di riferimento dell'esistenza, nasce dalla consapevolezza di essere uno «Schriftsteller in Wien». La realtà che gravita attorno al suo quotidiano e che fa da sfondo anche a *Obnehin*, lo proietta verso una dimensione presente e concreta. Si vedano i molti riferimenti al «Naschmarkt», mercato viennese multi-etnico, dove non solo i personaggi di *Obnehin* si ritrovano, ma dove ha anche inizio il processo di fusione culturale delle minoranze etniche. (pp. 16 e sgg.).

³ Cfr. Doron Rabinovici, *Tracht und Zwietracht* in *Credo und Credit* op. cit. pp. 150 e sgg.

⁴ Romanzo, la cui forte struttura circolare interna – ogni capitolo inizia e termina con la stessa frase – fa da cornice ad una complessità tematica parallela a quella di *Suche nach M.* Rabinovici pone ancora l'accento sul tema del ricordo, ma questa volta analizzandolo non più dalla prospettiva della vittima, del sopravvissuto, bensì da quella del carnefice. Uno dei protagonisti è infatti il Dottor Herbert Kerber, un ex-SS, che svolse la sua attività di medico per il regime, e che poi si trovò ad essere «vittima» della sindrome Korsakow. Herbert Kerber credeva di vivere ancora nell'anno 1945 – mentre il romanzo si svolge nell'anno 1995 – e di avere solo l'età di ventisette anni. I suoi figli Hans e Bärbl, alla ricerca, così come lo è Arieh, della verità relativa al passato dell'anziano genitore, decidono di chiedere aiuto al competente neurologo Stefan Sandtner. Le cure in forma sperimentale – si noti qui il parallelismo con quelle che Kerber era solito effettuare per i nazisti – del giovane ricercatore portano Kerber a prendere lentamente e nuovamente coscienza del suo stato esistenziale, gettando un'ombra di sdegno e di latente vergogna sui figli, in modo particolare su Hans, che teme di vedere infangata la sua nascente carriera al Ministero.

⁵ Il riferimento ai migliori film di Woody Allen per classificare il nuovo romanzo di Rabinovici esce dalla penna di Sabine Berking, che nel «Frankfurter Allgemeine Feuilleton» del 28.08.2010 ebbe a paragonare la misteriosa ed intricata storia di Ethan Rosen e del suo presunto fratellastro Rudi Klausinger con quelle del regista americano. In modo

Il ricordo del passato, la ricerca dell'identità soggettiva, il conflitto fra la generazione dei padri e quella dei figli, l'amore per l'attualità sono tutte tematiche che rimangono ancorate ad un comune denominatore: quello dell'essere ebreo, che Rabinovici sviluppa con grande obiettività e profondo reale surrealismo. Obbiettiva è la sua capacità descrittiva di mettere in risalto ogni singola sfaccettatura, anche quella più scomoda e stereotipata della natura ebraica – si veda proprio in *Andernorts* la dimensione di autocritica ironica dell'autore nel tracciare i caratteri del rabbino Berkowitsch (pp. 161 e sgg.), così come di Felix Rosen, ebreo intraprendente e intrallizzatore (pp. 88 e sgg.) e di Dina, la tipica «jiddische Mutter» (p. 61) – mentre surreale, ma ossimoricamente realistica è la condizione esistenziale dei suoi personaggi che si trovano a vivere scissi nella loro consapevole non appartenenza spazio-temporale – «Ja, er sei ein Bastard, ein Mischling. Er sei für die nichtjuden ein Jude und für die Juden ein Goj» (p. 133).

Di qui la costante necessità di sanare la frattura esistenziale dell'Io tramite la convinzione che «dimenticare non significa non ricordare, ma rimanere indifferenti» come ben sottolineano le lapidarie, semplici parole della germanista e autrice viennese Ruth Klüger; parole dal suono quasi epigrafico, dense di significato nel loro ermetismo, che furono pronunciate a conclusione di una delle sue lezioni sulla letteratura d'esilio all'Università di Vienna nel 2003 a testimonianza di come il dramma di una deportazione all'età di soli dodici anni, prima nel campo di smistamento di Theresienstadt⁶, poi in quelli di concentramento di Auschwitz-Birkenau⁷ e di Groß-Rosen⁸, fosse ancora vivo e latente nella sua memoria di sopravvissuta. Ruth Klüger rappresenta, infatti, una delle ormai sempre più esigue voci di coloro che riuscirono, con coraggio e determinazione, a sopravvivere all'orrore dell'Olocausto⁹ e che, da scrittori, hanno interpretato il realismo traumatico di quegli eventi attraverso una forma ibrida del testo, in oscillazione fra narrazione autobiografica e commento saggistico.

Nella ricerca di sé e del proprio posto, la scrittura è spesso, specialmente nelle opere prime, percorso autobiografico di costruzione di

particolare la Berking ha focalizzato il lungo intermezzo del romanzo dedicato all'assurda vicenda della possibile clonazione eugenetica del Messia. (Cfr. *Andernorts* pp. 190 e sgg.).

⁶ Cfr. Ruth Klüger, *Weiterleben. Eine Jugend*, Wallstein Verlag, Göttingen 1992 pp. 80 e sgg.

⁷ Ibid. p. 113.

⁸ Cfr. Ruth Klüger, *Untermwegs verloren*, dtv, München 2010 p. 234.

⁹ Ibid. Ruth Klüger, *Weiterleben. Eine Jugend*, op. cit. p. 223.

sé che può assumere toni disparati, dalla cronaca, alla finzione, alla parodia.¹⁰

Con il suo progetto di scrittura, che comprende la mediazione culturale fra responsabilità del ricordare e conoscenza storica oggettiva del contesto, Ruth Klüger ha inteso rimuovere quel senso di indifferenza, da molti definito silente «Verdrängung», che, a detta di Margarete Mitscherlich, altro non è se non una programmata, razionale volontaria rimozione, un ammutolirsi fisiologico della parola e della scrittura di fronte al tentativo di metabolizzare il dolore di una perdita¹¹. Anche il connazionale Doron Rabinovici condivide l'atteggiamento di Ruth Klüger, proiettato verso la necessaria messa in moto della «memoria attiva»¹² che favorisce il superamento del vuoto interiore imposto dal silenzio della rimozione e che facilita, al contempo, il risveglio del desiderio di conoscenza identitaria dell'Io. Alla ricerca meccanica, forzata del ricordo isolato, fine a se stesso (Erinnerung), si sostituisce la ritualità soggettiva-collettiva, rispettosa della tradizione, intima e metaforica nella sua natura costantemente in fieri (Gedenk)¹³. Esempio in questo senso risulta la ricostruzione che Doron Rabinovici in *Andermorts* propone al lettore allorché denuncia la banalità del ricordo sterile, vissuto sottoforma di asettici, commercializzati pellegrinaggi nei luoghi della memoria.

Du warst gegen die Schülerexkursionen nach Auschwitz. [...] Alles dreht sich um die Überlebenden. [...] Vom Disneyland der Vernichtung war in deinem Artikel zu lesen. Ob Teenager mit diesen Erlebnissen fertig werden könnten. Ob sie die Geschichte nicht mit einem Horrorfilm verwechselt würden. Ich erinnere mich an deine Worte. Als Buben gingen wir in den Prater. Hereinspaziert, meine Damen und Herren! In die Geisterbahn! Damals zahlten wir noch Geld, um uns fürchten zu dürfen. Diese Mädchen und Burschen, die im Lager zusammenkommen, sind im selben Alter wie wir damals. Sie nehmen Aufstellung. Sie hissen die Fahnen. Die Vergangenheit

¹⁰ Rita Calabrese (a cura di): *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, Edizioni ETS, Pisa 2005 p. 31.

¹¹ Cfr. Margarete Mitscherlich, *Erinnerungsarbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trauern*, Fischer, Frankfurt a/Main 1993 p. 14.

¹² Eva Reichmann, «Jüdische Figuren in österreichischer und bundesdeutscher Literatur der 1980er und 1990er Jahre / der schwierige Weg jüdischer Autoren aus dem mentalen Ghetto», in P. O'Daughartaigh (a cura di), *Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature?*, German Monitor, nr.53, Amsterdam 2000 p. 238.

¹³ Cfr. Doron Rabinovici im Gespräch mit Stefana Sabin, 11.04.2011 URL: www.faust-kultur.de.

als Geländespiel. Das Vernichtungslager ein Feriencamp. Was soll ich Dir sagen? Mittendrin einmal einer mit Ohrstöpseln, er lief mit Musik durch die Baracken. "Schalt es sofort ab", schrie ein zweiter, kaum älter: "Das Gerät weg! Sonst kannst Du nicht mit in die Gaskammer."¹⁴

Per Ruth Klüger così come per Doron Rabinovici si tratta di andare ben oltre la sterile celebrazione del ricordo, ponendo piuttosto l'accento sulla necessità di ricostruire il mosaico dell'identità spezzata attraverso la rivalutazione del valore metaforico della scrittura ibridata fra passato e presente, fra tradizione e modernità, fra soggettività e collettività. Il loro è il mosaico caleidoscopico del continuo gioco delle parti di una soggettività frammentata fra coscienza critica dell'essere ebreo e del sentirsi «überall zu Hause aber nie daheim»¹⁵. Ricomporre il puzzle dell'Essere nella sua totalità, spesso anche fortemente contraddittoria – «Er lebt vom Wechsel der Identitäten»¹⁶ –, implica il recupero delle proprie radici ebraiche sia mediante l'esaltazione dell'autocritica ironica, della satira pungente e caricaturale, che deforma gli stereotipi antisemiti e gli aspetti più convenzionali dell'essere ebreo –

Rechts von ihm ein dicker Orthodoxer. Der bückte sich gerade nach einer Tasche, holte sein Samtetui hervor, in dem Gebetsbuch und Gebetsriemen aufbewahrt waren. Warum mußte gerade er neben diesem Widergänger sitzen, dachte Ethan, neben einem Wiederkäufer der Schrift, der ihn mit seinen Schläfenlocken, dem wolligen Haar und dem langen Bart an ein Schaf erinnerte. [...] Der Religiöse stellte sich an den Paravent, der die Business Class vom Rest der Maschine trennte, umschloß mit einer Hand sein Kompendium, hielt sich mit der anderen an der Kabinenverkleidung fest und begann zu schaukeln, als wolle er dem Flugzeug mehr Schwung verleihen, um schneller ans Ziel zu gelangen. Der Orthodoxe wippte vor und zurück, federte in den Knien und begann mit einem Headbanging, als gehöre er einer

¹⁴ Doron Rabinovici: *Andernorts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2010 p. 47 e sgg.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid. p. 42. Si veda anche il riferimento di Rabinovici al significato valoriale di Auschwitz come luogo della vita piuttosto che della morte – «Auschwitz als Gottesbeweis? [...] In der Shoah sehen wir das Übermenschliche, den es gibt dafür keine Erklärung, die in unseren Kopf paßt. Wir müssen erkennen, daß manches jenseits unseres Geistes liegt.» (*Andernorts* p. 172). Ciò ripropone la teoria ebraica della sofferenza biblica (il sacrificio di Isacco) come momento di scelta elettiva di Dio nei confronti dell'uomo a tal punto che anche le drammatiche angherie subite ad Auschwitz devono essere lette come presenza costante di Dio a fianco del suo eletto. (cfr. Esther Benbassa *La sofferenza come identità*, Ombre Corte, Verona 2009 pp. 17-22 e pp. 102 e sgg.).

Hard-Rock-Band an, auch wenn seine herumhüpfenden Schläflocken eher an die Dreadlocks der Rastafaris erinnerten. Und dann sang er wie einer, der über Kopfhörer Musik hört und, ohne es zu merken, laut miträllert.¹⁷ –

sia mediante l'enfaticizzazione della dimensione nomadica della scrittura, equivalente al senso geografico di non riconoscersi mai pienamente «a casa» da nessuna parte. «Er wußte sich zu Hause, fühlte sich so heimisch und fremd zugleich, daß ihn die Sehnsucht erfaßte, sofort wieder fortzufliegen» (p. 80) e ancora «Sein Jerusalem war immer andernorts und überall zugleich» (p. 285) si legge nell'ultimo romanzo di Doron Rabinovici dove spazio e tempo si comprimono vorticosamente nella parola scritta così da oltrepassare la canonica linea di demarcazione fra passato e presente, fra vicinanza e lontananza. La parola scritta diventa portavoce dell'attiva commemorazione del passato così come del recupero di una identità strappata alla sofferenza e allo spaesamento¹⁸.

Für mich muß kein Kaddisch gesprochen werden. Meinetwegen braucht es keine Gebete und Trauerreden. Sie werden Nachrufe schreiben, werden eine Tafel enthüllen oder das Wartehäuschen an einer Bushaltstelle nach mir benennen. Überall ist zu lesen, wer dieser Parkbank, jenen Kinositz oder irgendein Blumenbeet gespendet hat.¹⁹

Anche se Felix, padre di Ethan Rosen, protagonista di *Andernorts*, ribadisce qui il suo non volere essere oggetto di alcuna sorta di celebrazione funeraria, Rabinovici, nella dinamica della contraddittorietà esistenziale dell'essere ebreo, sottolinea come siano pur sempre solo le parole di una *Grabinschrift* a definire l'identità del soggetto, poiché solo loro riconsegnano all'Io il suo valore umano, che non è mai monocromatico, ma policromo come i contesti in cui si trova a vivere. Il ricordo diventa scelta soggettiva e processo di costruzione mentale, che richiama alla memoria fatti individuali e/o collettivi, «salvati»²⁰ nel proprio archivio mentale²¹, che

¹⁷ Doron Rabinovici: *Andernorts*, op. cit. pp. 15 e sgg.

¹⁸ Esther Benbassa: *La sofferenza come identità*, op. cit. pp. 82-83.

¹⁹ Ibid. p. 47.

²⁰ Per una definizione del termine «Speichern» e del suo conseguente ruolo nel processo della mnemotecnica si faccia riferimento al testo di Aleida Assmann *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H.Beck, München, 2003 pp. 28 e sgg.

²¹ Cfr. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, op. cit. p. 151. «La memoria-archivio è invece la «massa amorfa», il cumulo dei ricordi non organizzati e non utilizzati che rimane fuori dalla memoria funzionale [...]».

esigono un costante sapersi confrontare con il quotidiano²². La memoria scritta, celebrativa del passato, di quel passato che non si identifica esclusivamente con una concatenazione di episodi storici²³, ma che scende in profondità, che ricostruisce, come in un fotomontaggio in bianco e nero, i sentimenti, le angosce, le esperienze singole e collettive di un popolo²⁴, come quello ebraico, è unica fonte capace di cancellare il silenzio del dolore di una generazione marchiata dalla cifra di una lucida follia omicida.

Wir, unsere ganze Generation, wir wurden alle mit einer blauen Nummer am Arm geboren! Alle! Sie mag unsichtbar sein, aber sie ist uns eintätowiert; unter die Haut.²⁵

Così Navah in *Suche nach M.* (1997), romanzo in dodici episodi con il nome di un personaggio della narrazione in calce ad ogni capitolo, in cui viene descritta la ricerca identitaria e il rapportarsi spasmodico di Arieh e di Dani al loro passato per riuscire a dare un senso al loro presente, ribadisce l'impossibilità di dimenticare o di rimuovere un passato divenuto ormai costante contemporaneità²⁶.

Il passato, che coincide con il presente quotidiano – «Niemand wagte zu fragen, wieso er nicht umgebracht und verbrannt worden war, aber er

Questo tipo di memoria, in parte latente e in parte inconscia, non è l'opposto della memoria funzionale, ma piuttosto il suo sfondo».

²² Ibid. p. 29.

²³ Cfr. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, op. cit. p. 153. Il riferimento è qui alla definizione di memoria funzionale data dalla Assmann come «[...] una memoria strutturata da un processo di scelta, di collegamento, di costruzione del senso, o, [...] di «cultura di cornice», in cui «gli elementi a sé stanti e privi di strutturazione passano nella memoria funzionale solo a patto di divenire organici ad essa, strutturati per essa e ad essa collegabili».

²⁴ Ibid. p. 153. Ancora la Assmann definisce la «memoria funzionale» come trasmettitore di valori, che si fondano sul profilo dell'identità e delle norme etiche «legate ad un soggetto che si costituisce come suo portatore. [...] Soggetti collettivi come stati e nazioni si costituiscono sulla base di una memoria funzionale, nella quale ritrovano una precisa ricostruzione del passato».

²⁵ Cfr. Doron Rabinovici, *Suche nach M.*, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 1997, p. 219. L'immagine della marchiatura delle vittime dei campi di concentramento come momento di attribuzione di una identità negativa, denigrante e infamante la dignità della natura umana, a cui fa seguito l'impossibilità di rimozione interiore della stessa, viene ripresa anche da Ruth Klüger nel primo capitolo di *Unterwegs verloren*.

²⁶ La necessità di un costante rapportarsi del passato alla contemporaneità viene enfatizzata da Rabinovici nella sua non condivisione del concetto di ricordo come caccia serata degli aguzzini e gerarchi nazisti già proposta da Wiesenthal.

fühlte, daß er unter Verdacht stand, allein weil er noch existierte»²⁷ –, invita questa volta il lettore a recitare un Kaddisch in memoria di chi è stato fagocitato da quel passato, non perché lo debba seppellire, ma perché continui a ricordarlo come eternamente vivo.

Um die Fähigkeit zu trauern auszubilden, ist eine besondere Art der Erinnerungsarbeit notwendig, die eine Wiederbelebung unserer damaligen Verhaltensweisen, Gefühle und Phantasien erfordert.²⁸

Di fronte a questo bisogno interiore di confrontarsi con il passato, il romanzo di Rabinovici propone due tipi di atteggiamento commemorativo: quello della generazione dei padri, dei sopravvissuti alla Shoah e quello della generazione dei loro figli. Entrambe gli atteggiamenti decidono di celebrare la memoria del passato attraverso due rituali differenti: nel primo caso restando in silenzio (*Das Schweigen*) mentre nel secondo caso andando alla ricerca del Sé (*Die Suche*).

Per questo Mosche Morgenthau, padre di Dani, uno dei due protagonisti centrali della narrazione, da sopravvissuto alla Shoah, non trova la forza di raccontare al figlio il suo passato, perché ricordare vorrebbe dire per lui rivivere quelle atrocità:

Die Vergangenheit des Vaters lag im Dunkel seines Schweigens. Es war, als verberge er sich noch in jenem Versteck am Warschauer Stadtrand, als verbliebe er in seiner Reglosigkeit, und er sagte nichts, klagte nicht, bloß über sein Rückschmerzen [...]»²⁹

Più oltre si legge:

Stellte Dani seinem Papa Fragen über jene Zeit, winkte der Mann ab, wollte der Junge etwas hören aus jenen Tagen, lächelte der Erwachsene müde und sagte: Es war einmal ein kleiner Junge, und der hieß Dani. [...] Der Vater konnte jenes Märchen über Dani nie zu Ende bringen, denn dein Sohn weigerte sich stets zuzuhören. Danis Geschichte schien die einzige zu sein, die dem Vater übrig geblieben war.³⁰

Sebbene il vuoto lasciato dal silenzio del padre di Dani venga parzialmente colmato mediante l'iniziativa di mostrare al figlio referti medici, la-

²⁷ Doron Rabinovici: *Andernorts*, op. cit. p. 107.

²⁸ Cfr. Margarete Mitscherlich, *Erinnerungsarbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trauern*, op. cit. p. 114.

²⁹ Cfr. Doron Rabinovici, *Suche nach M.* op. cit. p. 29.

³⁰ *Ibid.* p. 29.

stre, a testimonianza delle sue condizioni fisiche precarie, conseguenza di una giovinezza martoriata³¹, Dani sente viva la necessità di attingere direttamente alla fonte della verità del suo passato così da poter prendere coscienza della propria identità. Con il motto «eine Geschichte; eine richtige Geschichte»³² viene enucleato nel rapporto padre-figlio il ruolo del racconto³³, mediato dalla figura della nonna, come tecnica del recupero di una memoria collettiva e come momento della sua celebrazione.

Einzig die Großmama berichtete zuweilen über jene Zeit, hielt – alt geworden – Rückschau, verriet ihrem Enkel Episoden der Verfolgung, erzählte nebenher, wie entkräftet, wie dürr sie einst gewesen war und klärte ihn auf, warum sowohl der Vater als auch die Mutter enge Räume fürchteten, schärfte ihm ein, er möge immerzu hinreichend essen, möge auf sein Äußeres achten, [...] er solle, seinem Vater zum Geburtstag jenes Pyjama schenken....³⁴

Rabinovici torna qui a valorizzare *l'ars narrandi*, pietra miliare della cultura ebraica e della grande tradizione dei patriarchi³⁵. Non a caso, nel sesto libro del Deuteronomio, al versetto 7, si legge «insegnali [i comandamenti] ai tuoi figli, parlane loro, e quando te ne stai in casa tua, e quando cammini per via, e quando ti corichi e quando ti alzi»³⁶ e ancora, nel sedicesimo libro al versetto 12 si trova la frase che viene recitata nella celebrazione della festa settimanale dello Schawuot «Ricordati che fosti schiavo in Egitto: custodisci e cerca di mettere in pratica queste leggi»³⁷.

Questi rimandi alla fonte biblica sono rievocativi della connaturata tendenza del popolo ebraico di vivere il presente *in memoriam* del proprio passato culturale storico onde poter riappropriarsi di una identità soggettiva che si esplica solo come riflesso lacaniano di quella collettiva. Come affermano, infatti, Maria Grazie Profeti e Antonella Ghersetti in *Raccontare nel Mediterraneo* il narrare biblico, con la sua struttura di cronaca e di fabula, si fa racconto quotidiano traslato assumendo nella tradizione ebraica una

³¹ Ibid. p. 29.

³² Ibid. p. 27.

³³ Cfr. Aleida Assmann – Jan Assmann, *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, Wilhelm Fink Verlag, München 1983 p. 65.

³⁴ Ibid. p. 30.

³⁵ Siamo di fronte all'uso della memoria collettiva come «differenziazione», che si manifesta in tutte le forme di celebrazione simbolica rituale atte alla definizione di una identità collettiva.

³⁶ Deuteronomio: In: La sacra Bibbia, Roma, Edizioni Paoline 1961 p. 189.

³⁷ Ibid. p. 198.

funzione di attestazione culturale etico-distintiva³⁸, che l'egittologo Jan Assmann, studioso della storia e dei riti ebraici, come già Aleida Assmann, ricolloca all'interno del contesto del tramandare oralmente le tradizioni ebraiche alla luce di un processo di mnemotecnica, ossia di memorizzazione di formule o di simboli dell'antica tradizione, capaci di riportare in superficie e di conservare nel tempo un ricordo represso³⁹. Se è vero che la «mündliche Überlieferung», come la definisce Jan Assmann, costituisce l'elemento base per la costruzione dell'identità soggettiva a partire dal messaggio biblico del Deuteronomio⁴⁰, è anche vero che il personaggio del romanzo di Rabinovici, Mosche, sembra essersene completamente dimenticato, dato che ha sostituito la tradizione orale con la pratica del silenzio. Perché Mosche rinnega la tradizione ebraica del racconto? Perché non tramanda al figlio il suo passato e quindi non lo aiuta a consolidare la sua identità? La risposta si trova proprio nel complemento di tempo, «jene Zeit», che codifica un passato che Mosche, invece, vuole «rimuovere» (qui nell'accezione datami da Rabinovici cfr. nota 22), un passato, quello della Shoah, in cui Mosche, così come molti altri sopravvissuti, è stato vittima di un esproprio identitario. Per questo, raccontare significa riportare alla luce un «non essere» e non un «essere». Mosche, preferendo il silenzio al racconto, si riappropria dell'identità perduta e la riconsegna al figlio attraverso le immagini, quelle dei referti medici, attraverso la ritualità di frasi spezzate⁴¹ e di schegge di ricordi elaborati in forma di racconti sottoposti al commissario Siebert⁴².

³⁸ Maria Grazia Profeti – Antonella Gheretti (a cura di): *Raccontare nel Mediterraneo*, A-linea, Firenze 2003 p. 32.

³⁹ Il termine «Verdrängung» non viene condiviso da Rabinovici, che non crede alla possibilità di un'azione di inconsapevole censura del soggetto umano nei confronti del proprio passato, quanto piuttosto ad una azione razionalmente decisa e stabilita dal «non voler ricordare».

⁴⁰ Cfr. Jan Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis*, Beck Verlag, München 2000 p. 32.

⁴¹ La ritualità della ripetizione costante di frasi simbolo, che riportano alla luce la memoria del passato, è presente anche nel personaggio secondario di Leon Fischer, amico di Jakob Scheinowiz e padre di Arieh. Si veda per esempio come Leon Fischer articoli il suo ricordo del passato sulla tematica del «Das Essen» (cfr. pp. 93-185). A tale riguardo, Dina Wardi, riportando le parole di una sua paziente, spiega il fenomeno come «compensazione» per una mancanza subita – «Dieses bedrückende Gefühl begleitet mich bis heute: Da wurde ein entzückendes Mädchen geboren, und ihre Mutter war unfähig, ihr mehr als nur Kleidung und Essen zu geben».

⁴² Cfr. Doron Rabinovici, *Suche nach M.* op. cit. p. 240. Il personaggio del commissario Karl Siebert, incaricato della cattura di Mullemann, nonostante sia una figura secondaria nella dinamica del romanzo, è caratterizzato dallo stesso istinto e voglia di cattura che atanaglia in modo spasmodico anche Arieh. Cfr. pp. 224 e sgg.

Se per Mosche ritrovare la propria identità di uomo e di ebreo significa vivere nel silenzio sapendolo colmare di quando in quando con la ritualità del quotidiano, per Jakob Scheinowiz, padre di Arie, secondo protagonista insieme a Dani del romanzo di Rabinovici, sopravvissuto come Mosche alla tragedia di Cracovia, significa vivere in un mondo artificioso, fittizio, costruito sull'alternanza camaleontica di giochi di identità. Lo «Schweigen» verbale di Mosche diventa per Jakob uno «Schweigen» materiale, un «non essere» per «essere».

Molti sono gli episodi del romanzo in cui Rabinovici racconta il mutamento di identità di Jakob; un mutamento di identità che porta con sé tracce di vita e di morte. Il sopravvissuto Jakob/Jakov Scheinowiz, alias Jakob Fandler, alias Adam Kruzki, tipografo, marito di Tonja, nonna di Dani e sopravvissuta alla Shoah, barbaramente trucidato dai nazisti al posto di Scheinowiz per un fatidico scambio di persona⁴³, viene identificato per la seconda volta, durante una cena fra amici a casa di Leon e Rita Fischer, con il tipografo e questa volta proprio dalla moglie del defunto Kruzki.

Ich glaubte auch, sie hätten dich umgebracht. Du wurdest doch in einer der ersten Aktionen aufgegriffen.⁴⁴

Lo scambio di persona, per una certa somiglianza con Kruzki – «Irgend etwas an mir muß Adam Krukzi ähnlich gewesen sein»⁴⁵ –, che ha consentito a Jakob di salvarsi, non gli consente, invece, sotto le spoglie di Jakob Fandler, di poter riabbracciare la madre.

Bezüglich des Schicksals einer Verwandten können wir Ihnen Bescheid geben, doch wissen wir nicht recht, wie. Ihre Mutter, Lea Scheinowiz, hat den Krieg überlebt. Sie kam in den sechziger Jahren in diese Stadt und war in unserer Gemeinde. Wie hätten wir von Ihnen, geehrter Herr Fandler, wissen wollen? Wie hätte Ihre Mutter Sie finden können? Sie lebten zwar hier, doch unter einem anderen Namen, und Sie waren nicht Mitglied der Gemeinde. – So müssen wir Ihnen leider mitteilen: Ihre Mutter wohnte lange Zeit in derselben Stadt wie Sie, wo sie vor fünf Jahren verstarb.⁴⁶

Se la prima generazione, quella dei sopravvissuti, si caratterizza mediante il principio del silenzio, la seconda generazione, quella dei figli, è

⁴³ Ibid. pp. 100-101. Si veda come il motivo dello scambio di persona costituisca il filo conduttore anche di *Andernorts* (pp. 26-36-56).

⁴⁴ Ibid. p. 17.

⁴⁵ Ibid. p. 100.

⁴⁶ Ibid. p. 63.

connotata, invece, da un forte desiderio di conoscere, di ricordare il passato dei padri che poi è anche indirettamente il loro. I figli sono, per la generazione dei sopravvissuti «das Leben nach dem Tod»; sono il ricordo vivente di quanti sono scampati al massacro; rappresentano, cioè, la sconfitta più dura che i sopravvissuti potevano infliggere al nazionalsocialismo.

Daher ist es nicht verwunderlich, daß viele Überlebende die Gründung neuer Familien als eine Antwort auf diesen elementaren Bestandteil der Pläne der Nazis verstanden. Eineinhalb Millionen jüdische Kinder wurden im Holocaust ermordet. Nach der Befreiung wurde die Geburt neuer Kinder zum Symbol des Sieges über die Nazis.⁴⁷

I figli testimoniano che il popolo ebraico non è stato cancellato dalla faccia della terra con la «soluzione finale» di Hitler, ma continua a vivere e a trasmettere la propria cultura. Dina Wardi descrive questo ruolo dei figli della seconda generazione come quello di una «Gedenkkerze» che arde ininterrottamente.

Hinzu kommt, wie in folgendem deutlich werden wird, daß in dem meisten Familien von Überlebenden eines der Kinder die Rolle einer «Gedenkkerze» für alle im Holocaust ungekommenen Angehörigen erhält und daß ihm die Last aufgebürdet wird, an der inneren Welt der Eltern im weit stärkerem Maße Anteil nehmen zu müssen als seine Geschwister. Diesem Kind wird auch die besondere Aufgabe übertragen, jenes Verbindungsglied zu sein, das einerseits die Vergangenheit bewahrt, andererseits jedoch die Verbindung zur Gegenwart und Zukunft herstellt. Seine Rolle entspringt dem Bedürfnis, das ungeheure Vakuum, das der Holocaust hinterlassen hat, zu füllen.⁴⁸

Anche Rabinovici sente di appartenere a questa comunità sotto le sembianze del «piccolo David», che propaga la sua luce ed il suo calore anche là dove regna il nulla di un'esistenza strappata alla vita.

Ja, es war so, daß ich in einer gewissen Art und Weise ein Botschafter sein sollte. Ich glaube nicht, daß ich wirklich ein guter Botschafter gewesen bin, aber ich sollte eigentlich beweisen, daß die Juden und die Israelis etwas gutes sind. Ich hatte beinahe einen Auftrag zu erfüllen und gleichzeitig hatte ich auch auf die Differenz zu verweisen. Ich hatte also nicht nur die Differenz in mir zu tragen, sondern

⁴⁷ Cfr. Dina Wardi, *Siegel der Erinnerung*, Klett-Cotta, Stuttgart 1997 p. 57.

⁴⁸ Ibid. p. 31.

ich sollte auch selbstbewußt sein. Das ging so weit, daß meine Mutter mir auch auftrag, als es zu einem antisemitischen Vorkommnis in der Klasse kam, das nächste Mal dafür zu sorgen, daß das nicht glimpflich verläuft. Es sollte sogar zu einem Kampf kommen, ich erhielt in diesem Fall die Erlaubnis und den Auftrag zurückzuschlagen, mit meinen Fäusten ein Zeichen zu setzen, damit man sich das merkt, damit nicht nur die Kinder sich das merken, sondern auch die Eltern. Sie sollten *es merken*, daß etwas passiert war, und wenn es Komplikationen geben würde, dann, so versprach meine Mutter, dann würde sie in die Schule kommen. Und so war's dann auch. Sie kam zwar nicht in die Schule, weil so weit ging's nicht, aber ich hatte eine tätliche Auseinandersetzung und nahm mir den Schulatlas zur Hilfe dazu. Also ich war in einer Position, die auf jeden Fall exponiert war und dazu kam der Name, Doron Rabinovici.⁴⁹

Il fardello, di cui parla Wardi, è ben presente anche nel romanzo di Rabinovici.

Dani konnte den vielfältigen Erwartungen nicht nachkommen: Er sollte ein Bursche sein wie alle anderen seiner Klasse, doch durfte er sein Herkommen nicht vergessen, sollte den anderen seine Gleichwertigkeit und die der Juden schlechthin beweisen, sollte mithalten in der deutschen Sprache, ja besser noch all die übrigen sein, und gleichzeitig Hebräisch studieren, sollte die Dichter und Denker herbeten können, doch nie an sie glauben, sollte das Fremde sich aneignen, ohne sich den Eigenen zu entfremden.⁵⁰

Dani ed Arie, entrambi figli di sopravvissuti ed entrambi «Gedenkkerzen» delle loro famiglie, possono colmare il vuoto lasciato dall'Olocausto solo se si riappropriano della loro identità, quella soggettiva, individuale, cercando perciò di sottrarsi alla funzionalizzazione della collettività in quanto «Gedenkkerzen»⁵¹.

Dani war ihnen seit seiner Geburt als Reinkarnation verschiedener Verwandter, als Wiederkehr in mehrfacher Gestalt erschienen, als Triumph und Rückerstattung dessen, was zerstört und umgebracht worden war. [...] In ihm pflanzten sich nicht bloß Herr und Frau Morgenthau, sondern alle Vorfahren der Familie fort, ob sie erschossen, erschlagen, vergast, oder als Muselmänner, als atmende Skelette,

⁴⁹ Beer Sheva: *Es soll es merken. Interview mit Doron Rabinovici*, URL: www.hagalil.com [16.10.2003].

⁵⁰ Cfr. Doron Rabinovici, *Suche nach M.*, op. cit. pp. 36-42.

⁵¹ Cfr. Dina Wardi, *Siegel der Erinnerung*, op. cit. p. 157.

bis zum Tode ausgezehrt worden waren. Dani Morgenthau sollte die Wiederauferstehung der Juden, ihres Glaubens, Denkens und ihrer Würde sein.⁵²

Per le nuove generazioni il processo di riappropriazione dell'identità ebraica perduta si realizza mediante un processo di ricerca fisica, di metamorfosi kafkiana⁵³, di camaleontica sovrapposizione di identità differenti, di inseguimenti e scontri da film poliziesco⁵⁴ fra vittima e carnefice, che approda poi alla deludente verità che la propria identità, nonostante tutto, rimane pur sempre «unbekannt»⁵⁵. Anche in questo caso, per i due protagonisti della seconda generazione, Dani ed Arieh, il camuffamento assume una connotazione simbolica fondamentale e rimanda, soprattutto nel caso di Dani, nuovamente alla tradizione del passato ebraico. Dani Morgenthau alias M. o Mullemann, ritratto nel sesto capitolo del romanzo, che si sviluppa mediante una struttura matematico-simmetrica con intrecci e sovrapposizioni⁵⁶, si trova in una corsia d'ospedale di una città, (presumibilmente Vienna)⁵⁷, fasciato come una mummia.

⁵² Ibid. p. 71.

⁵³ Interessante è notare come Rabinovici si avvalga della tecnica del travestimento anche in relazione ai figli dei carnefici. Nel romanzo *Obnebin* la figlia di Herbert Kerber, Bärbl, mette in scena una serie di camuffamenti al fine di ricreare la condizione storica più consona, in cui far riaffiorare alla mente del padre i suoi misfatti. «Wiederum fiel es ihr schwer, sich zu verstellen, aber sie spielte eine aufrechte Kämpferin, eine Agentin der Partei oder jenes lächerlichen Rests, der davon im Jahre fünfundvierzig noch übrig gewesen sein möchte» (p. 130). Ancora a p. 131 si legge: «Am nächsten Tag versuchte sie eine andere Verkleidung. Sie täuschte vor, eine Mitarbeiterin der alliierten Militärbehörde zu sein. Es fiel ihr, der Übersetzerin für moderne Literatur der Vereinigten Staaten, nicht schwer, ihre Rolle zu spielen» e a p. 132 «Sie ließ ihre Locken abschneiden, herrschte den Angestellten an. "Nein, ich will keinen Bubikopf, sondern gefälligst einen strengen Herrschnitt. Rechts den Scheitel". Danach kaufte sie ein weißes Männerhemd. [...] Sie ging die Anzüge ihres Vaters durch, fingerte an ihnen entlang, blieb an einem grauen hängen, holte ihn heraus, hielt ihn an ihren Körper. Sie schlüpfte hinein. [...] Nun wählte sie eine passende dunkelblaue Krawatte».

⁵⁴ Lo stesso Rabinovici definisce il suo romanzo un «Kriminalroman» in cui la «Spannung» non è fine a se stessa, ma è finalizzata alla descrizione di fatti più profondi come quelli della ingiustizia e della colpa. Lo scrittore mi ha confidato di avere preso spunto dalla visione del film di Fritz Lang *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*, girato a Berlino nel 1932.

⁵⁵ Cfr. Doron Rabinovici, *Suche nach M.*, op. cit. p. 246.

⁵⁶ Interessante a questo proposito è lo studio condotto da Eszter Puskas nella sua tesi di laurea del 1998 intitolata *Sie sind Suchende. Zur Identität der zweiten jüdischen Generation in den Romanen von Robert Menasse, Robert Schindel und Doron Rabinovici* (cfr. pp. 86 e sgg.) in cui la raffigurazione grafica della trama e delle vicende dei singoli personaggi mostra non solo la geometria, ma anche il simmetrico parallelismo del substrato narrativo.

⁵⁷ Il romanzo inizia con la alquanto dettagliata descrizione di un Café nella Prachtstrasse della Residenzstadt. Questo induce un buon conoscitore della città danubiana a pensare al Café Prückel che si affaccia sul Dr. Karl Lueger Platz. Ancora la «Wettfahrt

Mullemann liegt reglos an sein Bett gefesselt. Mullbinden, festgezurr in mehreren Lagen, umspulen den Körper. Kein Bein, kein Glied und kein Gelenk kann sich mehr rühren. [...] Saug ich an den Fäden, so schmeckt ich jenen Stoff, den ich früher nie gekostet, schmeck ich den Äther, die Medizin und das Spital. Mullemann: Ich liege einsam. Ich lebe im Verband. [...] Mullemann liegt in einer medizinischen Anstalt, und weiß nicht, warum. [...] Sie haben mich in Mull gelegt, meine Augen, meine Ohren, den Hals, alles, vom Kopf bis zu den Füßen mit elastischen Binden umschnürt, und sie haben mir ein kleines Loch für die Naseöffnung gelassen. Selbst der Kiefer ist fest umfascht. Der Mund läßt sich kaum öffnen.⁵⁸

È evidente come la descrizione di Mullemann rimandi non solo alla co-razza dello scarafaggio kafkiano di Gregor Samsa⁵⁹ e alla sua difficoltosa mobilità, ma anche in modo molto più diretto ad una mummia dell'antico Egitto. Il rimando non è casuale se lo si ricollega da un lato all'importanza della mummia, elemento sacro dell'arte funeraria egizia e simbolo della perpetua celebrazione della vita dopo la morte e dall'altro al ruolo dell'Egitto nella storia ebraica. Egitto significa, per il mondo ebraico, schiavitù e diaspora.

Wenn dich nun Jahwe, dein Gott, in das Land bringen wird, das er deinen Vätern Abraham, Isaak und Jakob eidlich versprochen hat, es dir zu verleihen, in das Land mit großen und herrlichen Städten, die du nicht gebaut hast, mit Häusern, die ohne dein Zutun mit allerlei Gütern gefüllt sind [...] und wenn du davon ißt und satt wirst, so hüte dich wohl, Jahwe zu vergessen, der dich aus Ägypterland, dem Haus der Knechtschaft, herausgeführt hat!⁶⁰

Mullemann non è altro che la reincarnazione di un ricordo, costantemente celebrato nella festa ebraica del Pessach⁶¹, che in *Suche nach M.* ri-

auf die Flußinsel mitten der Stadt» (p. 45) e l'ossequioso saluto – «Habe die Ehre» – del l'ispettore di polizia Siebert rivolto alla coppia Morgenthau (p. 239) ricordano quasi inequivocabilmente il contesto culturale viennese.

⁵⁸ Cfr. Doron Rabinovici, *Suche nach M.*, op. cit. p. 105.

⁵⁹ La scelta di Rabinovici di sintetizzare nel titolo del romanzo Mullemann con la lettera M. fa decisamente pensare al personaggio K. di Franz Kafka.

⁶⁰ Cfr. Hanns-Martin Lutz, *Altes Testament. Einführungen, Texte, Kommentare*, Piper & Co. Verlag 1977 p. 388.

⁶¹ Interessante, a tale riguardo, è la precisazione che lo scrittore volle farmi durante l'incontro del 15.01.2004 citandomi la frase biblica che il capo famiglia prima e il primogenito poi ripete durante la celebrazione del Pessach. «Wenn du dort gewesen wärest, würdest Du nicht gerettet gewesen.» L'osservazione di Rabinovici è stata quella di contestualizzare la suddetta citazione riferendola alla tragedia della Shoah. Alla luce di una tale

corre più volte nei ricordi di Arieh così come indirettamente nella domanda «Worin unterschied jene Nacht sich von all den anderen Nächten?»⁶².

Er dachte an das Pessachfest im Hause seines Vaters, sah plötzlich Jakov Scheinowiz am gedeckten Tisch der elterlichen Wohnung, sah seine Mutter, Ruth, den gefüllten Fisch mit Kugel hereinbringen, sah ich selbst als Kind.⁶³

La celebrazione rituale della fuga del popolo ebraico dalla terra d'Egitto non è altro che l'orgogliosa affermazione della certezza della sopravvivenza, certezza che rende anche Mullemann sicuro del fatto che ogni notte non è uguale alle altre. Il suo essere mummia non è conseguenza di un incidente automobilistico – «Das Fahrzeug explodierte im Fall, und nicht mehr höre ich mich schreien, sondern sehe ich mich schon eingeklebt in der brennenden Karosserie»⁶⁴ – e neppure di una pericolosa caduta dalle scale – «Mullemann sieht sich über ein Stiegeengeländer fallen, fühlt, daß er gestoßen wurde, sackt kopfüber, stürzt auf die Fliesen im Erdgeschoß, wo sein Schädel zerbricht»⁶⁵ – bensì di una eruzione cutanea di natura allergica, che lo costringe a fasciare il suo corpo non sapendo più «...wo sein Verband endete, wo seine Haut begann»⁶⁶.

Der Hautausschlag hatte sich über den ganzen Körper gezogen. Mit elastischen Binden hatte ich ihn abdecken und die Heilung sichern wollen, doch eines Tages entdeckte ich, daß meine Haut das Muster des Netzgewebes angenommen hatte, daß sie mit einem Mal anders beschaffen schein; sie erst näßte und dann vertrocknete, sich ablöste.⁶⁷

Solo le cure amorevoli di Sina Mohn, esperta d'arte, incontrata da Mullemann per la prima volta in un grande magazzino in atteggiamento cleptomane⁶⁸ e subito disculpata dalla sua frase rituale – «Ich war's. Ich bin's gewesen. Ich bin schuld»⁶⁹ –, riusciranno momentaneamente a riportare Mullemann alla parziale normalità contrassegnata dalla regressione della sua malattia.

interpretazione, la drammatica esperienza dell'Olocausto viene a coincidere con il concetto di martirio nel senso di preludio alla purificazione e quindi alla salvezza.

⁶² Cfr. Doron Rabinovici, *Suche nach M.*, op. cit. p. 45.

⁶³ Ibid. p. 214.

⁶⁴ Ibid. p. 106.

⁶⁵ Ibid. p. 108.

⁶⁶ Ibid. p. 111.

⁶⁷ Ibid. p. 111.

⁶⁸ Ibid. p. 170.

⁶⁹ Ibid. p. 171.

Die Beschäftigung mit Malern und Bildhauern dieses Landes, die Vorliebe für Literaten und Theoretiker der Avantgarde hatten in Sina Mohn ein Verständnis und Feingefühl für jede geweckt [...] ⁷⁰

Sie bemerkte die Flechte, den Ausschlag, salbte die Schrunden, schmierete die Pusteln ein, strich über das Gewebe aus Stoff und Haut, wechselte Teil der Binden. [...] kam sie nach der Arbeit heim, wartete er schon auf sie. Dann salbte und massierte sie ihn, wechselte den Mull, und allmählich schien sein Ausschlag abzunehmen, linderten ihre Hände seine Leiden, besänftigen ihre Finger seine Qualen. Er trug noch bloß noch wenig verband, denn die Pusteln waren, wenn auch nicht überwunden, so doch auf den Rückzug. ⁷¹

Nonostante il parziale ritorno ad uno stato fisico di normalità, Dani Morgenthau alias Mullemann non può fare a meno di essere preda di un senso di colpa che lo attanaglia fin dall'età adolescenziale e che ricorre costantemente nella frase rituale sopra citata. Il sentirsi colpevole, anche se in effetti non lo si è affatto ⁷², può essere letto come il risultato di un processo di «Spiegelung» generazionale, in cui il sentirsi «colpevole» dei padri, in quanto condizione privilegiata di sopravvissuto all'Olocausto, come afferma la Mitscherlich, si ripercuote inconsciamente sui figli.

Sie fühlten sich auch mehr oder weniger «schuldig», wenn sie ihr Leben hier einigermaßen zufriedenstellend einrichten konnten. Die Opfer leiden noch heute noch mehr als die Täter. Die meisten empfinden als ihre moralische Pflicht, sich mit dem Völkermord immer wieder auseinanderzusetzen, damit nichts vergessen wird oder sich wiederholen kann. ⁷³

La Wardi, infatti, puntualizza come uno dei segni distintivi delle famiglie dei sopravvissuti sia proprio l'attribuzione del ruolo di capro espiatorio ad uno dei figli ⁷⁴.

Ihr seid die nachfolgende Generation. Hinter uns liegen Zerstörung, Tod und endliche emotionale Leere. Es ist eure Pflicht und euer Privileg, das Volk zu erhalten, die verlorene Familie wiederaufzubauen und das riesige physische und emotionale Vakuum, das der Holocaust um uns und in uns hinterlassen hat, zu füllen. ⁷⁵

⁷⁰ Ibid. p. 181.

⁷¹ Ibid. p. 191-193.

⁷² A questo riguardo si vedano gli episodi a pp. 33-42-171.

⁷³ Cfr. Margarete Mitscherlich, *Erinnerungsarbeit*, op. cit. p. 106.

⁷⁴ Cfr. Dina Wardi, *Siegel der Erinnerung*, op. cit. p. 61.

⁷⁵ Ibid. p. 62.

Il senso di colpevolezza immotivato di Dani/Mullemann trova riscontro nel personaggio di Arieh Scheinowiz alias Arieh Fadler alias Arieh Bein (agente segreto israeliano con nome in codice Alex), sposato con Navah⁷⁶ e padre di una bimba di nome Jael⁷⁷. Se Mullemann è vittima di un forte senso di colpa, Arieh lo è della sindrome della ricerca del colpevole.

Wieder wurde er von einer Jagdlust erfaßt, den Unbekannten ausfindig zu machen. Wieder verstand er es, den anderen zu erahnen, ihm wie in Trance auf die Schliche zu kommen, sich ihm anzunähern.⁷⁸

Entrambe sono, comunque, molto simili perché uniti dal desiderio della ricerca di una propria identità soggettiva autonoma – «Ich wollte und will hier keinen suchen – nur mich»⁷⁹ – che non annulla e non rinnega il passato, ma che se ne distacca celebrandolo nel ricordo.

Bloß eines ist klar, Arieh: Mullemann ist dir nicht unähnlich ... unterbrich mich nicht. Ich weiß nichts über deine Arbeit, von deinen Verdiensten, ja, ich will gar nichts davon hören, aber wie dieser Mullemann glaubst du, du könntest dich in anderen finden. In fremden Verbrechen suchst du dich. Im Kampf gegen Verräter und Terroristen siehst du deine Bestimmung...⁸⁰

Sentirsi colpevole e andare alla ricerca del colpevole diventa quel cammino complementare e al tempo stesso antitetico che porta alla riscoperta della tradizione del passato.

Arieh Arthur Bein, mit Blick in den Spiegel über dem Waschbecken, legte eine Mullbinde in gleichmäßigen Schleifen über das feine Gesicht, steckte das Stoffende mit einer Sicherheitsnadel fest, griff zur nächsten Rolle. Auf diese Weise kleidete sich jeden Abend in letzter Zeit ein, um zu ergründen, aus welchen Grund einer so angezogen sein mochte, und worin das Wesen jenes Mullemann bestehen könnte, dem er hinterherjagte.⁸¹

Il bendaggio imposto a Dani/Mullemann per motivi medici viene adottato, invece, per puro bisogno mimetico da Arieh con la speranza di poter ricomporre il suo Io frantumato. Ancora una volta, la ritualità del passato, ispirata alla storia dell'antico Egitto, che non può essere scissa da quella

⁷⁶ Cfr. Doron Rabinovici, *Suche nach M.*, op. cit. p. 144.

⁷⁷ Ibid. p. 143.

⁷⁸ Ibid. p. 52.

⁷⁹ Ibid. p. 66.

⁸⁰ Ibid. p. 187.

⁸¹ Ibid. p. 213.

presente del popolo ebraico, si ripresenta come esercizio di «mnemotecnica», di recupero del ricordo del «fuit», di conservazione di quello che fu, rivelandosi condizione indispensabile alla presa di coscienza dell'oggi.

Arieh entsann sich ägyptischer Mumien. Die alten Priester hatten im Nilland die Aufgabe übernommen, die Leichen der Erhabenen einzubalsamieren, da den Ärzten das Herumwerken an Toten in aller Strenge verboten war. Mit solcher Konservierung konnte die Vergangenheit aufbewahrt werden, der Körper der Verstorbenen war eine Hieroglyphe, erstarrte zum Fossil aus dem Altertum. [...] Aus jenem Reich war einst Moses, am Hofe des Pharaos erzogen, aufgebrosen, um die Israeliten durch die Wüste zu führen, sie den Monotheismus zu lehren, und dieser Stamm, Ariehs Volk, war der einzige, dessen Erinnerungen, dessen Aufzeichnungen in jene Zeit zurückreichten. Ariehs Assoziationen trieben weiter, während er das Antlitz einfaschte.⁸²

Interessante è notare come Rabinovici riproponga il rituale della sepoltura egizia, attribuendo ad essa il ruolo simbolico di «geroglifico», dalla cui decodificazione scaturisce una identità che perdura inalterata nel tempo. Tale concetto assume notevole significato se lo si ricollega al fatto che le vittime dell'Olocausto non hanno avuto alcuna degna sepoltura.

Keiner unserer Verwandten, Arieh, keiner hat eine Grabinschrift.
Keiner, weißt du?⁸³

Come già si accennava inizialmente, avere una degna sepoltura con l'iscrizione del proprio nome o, come in questo caso, vivere in una condizione di perenne imbalsamazione, significa avere una identità, essere Qualcuno, rimanere vivi nel ricordo dei posteri consentendo loro di celebrare i defunti e di operare, una «Trauerarbeit», come le parole di Arieh e di Jakob sottolineano⁸⁴.

Nie! Hast du mir nicht immer gesagt, Identität – zu Ende formuliert – ist nichts als eine Grabinschrift?⁸⁵

Wer ich war, wird auf meinem Grabstein stehen. Ein wenig Geduld mein Sohn...⁸⁶

⁸² Ibid. p. 213-214.

⁸³ Ibid. p. 57.

⁸⁴ Cfr. Aleida Assmann – Jan Assmann, *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, op. cit. p. 64-67.

⁸⁵ Ibid. p. 57.

Il rituale della «mnemotecnica», presente nel romanzo, vissuto dai protagonisti della seconda generazione come momento indotto da gesti ripetuti in modo sistematico e meccanico, come quelli di Ariele durante il bendaggio, viene evocato dai personaggi della prima generazione mediante suoni ed oggetti⁸⁷ che riconducono alla realtà del passato.

Jakob Scheinowiz:

...jeder Schritt ein Klopfen, wie Hiebe gegen eine Bretterwand, gegen einen Verschlag, wie das Klappern von Bremsklötzen im Zugverkehr; und Schreie, Hundegebell hört, um sein Leben läuft, der ich bin, findet im Gedränge keinen Ausweg, keinen Atem mehr, ringt nach Luft, und irgend jemand flüstert: «Jankel», worauf Scheinowiz aus seinem Halbschlaf auffuhr.⁸⁸

Mosche Morgenthau:

Er umarmte Gitta, preßte den Buckel in die Polster, zwang sich ein Lächeln auf, horchte nicht auf die Schreie, nicht auf das Peitschen, unterdrückte, was vor jeder Abfahrt, vor jeder Reise ihn überfiel, in den letzten Monate mit lauterem Gedröhne, das Geknalte, das Gebelle von Hunden, das Kreischen der Geleise, das Fauchen der Züge, das Gedränge um Flucht und das Gerangel um Papiere...Die Pässe! Er hatte sie vergessen.⁸⁹

Elemento centrale per entrambe le generazioni, apparentemente separate da una barriera invisibile, quella del silenzio dei padri verso i propri figli, rimane comunque la *Suche*, ossia la ricerca da un lato della conferma della propria identità di sopravvissuto e dall'altro del proprio essere individuo non «marchiato» dal retaggio di una «kollektive Vergangenheit».

Tutti i personaggi del romanzo di Rabinovici, anche quelli non di origine ebraica, come il pittore Otto Toot⁹⁰, sono alla ricerca del proprio Io e,

⁸⁶ Ibid. p. 49.

⁸⁷ Si vedano i riferimenti a p. 30 (schwarze Lederjacke, Schaftstiefel, Pyjama in gestreiftes Blau).

⁸⁸ Ibid. p. 92.

⁸⁹ Ibid. p. 256.

⁹⁰ Per la caratterizzazione del personaggio di Otto Toot, Rabinovici si è ispirato ai pittori avanguardisti del Wiener Aktionismus della seconda metà degli Anni Sessanta come Günther Brus, Otto Mühl e Hermann Nitsch, ricordati soprattutto per le presentazioni di opere d'arte provocatorie e performative denominate «Schüttbilder» e realizzate con materiali singolari fra cui spiccano anche carcasse di animali, sangue e corpi umani. Cfr. Thomas Dreher, *Performance Art nach 1945*, Wien, Wilhelm Fink 1989 pp. 163-280 e Hubert Klocker, *Der Wiener Aktionismus. Das Orgien-Mysterien-Theater*, Wien, Dissertation 1983 pp. 43-53.

come già Ariele, assumono come modello della propria presunta identità Mullemann.

Toot schaute auf das Gemälde, dann auf Sina Mohn. «Aber, Frau Doktor, das war ich! Nicht im Sinne eines Selbstportraits zwar, aber sehen Sie doch, der Körper, der Nacken. Das bin ich. Ahasver ist Toot, und Otto Toot ist Ahasver!»⁹¹

Anche il dipinto ad olio, a cui Otto Toot fa riferimento, porta il titolo «Ahasver», l'eterno ebreo, e mostra l'immagine di una mummia.

Das Ölgemälde trug den Titel «Ahasver»; es veränderte sich unaufhörlich und erregte in Sina unterschiedliche Eindrücke. Sie entdeckte fortwährend Neues darin. [...] Die Darstellung mündete in mehrere Fluchtpunkte, wodurch das Portrait sich je nach Position des Betrachters verwandelte. Ahasver wandte sein vermummtes Antlitz Sina zu, woher sie ihn auch anblickte.⁹²

La mummia, definita dal pittore stesso un anagramma, è un geroglifico che necessita di una «stele di Rosetta» per essere decifrato. La risoluzione dell'enigma, come Sina Mohn spiega, consente la riacquisizione dell'identità.

Das Gemälde heißt «Ahasver», der Maler nennt sich Otto Toot...ist ein Pseudonym...Otto Toot...ein Anagramm...ist noch vollkommen unbekannt, doch...merken Sie? ...niemand hat je so gemalt. Schauen Sie doch: Sehen Sie es? Es bewegt, verändert sich. Die Figur, Ahasver, er hat uns im Visier. Er wandert, wandert uns nach, dringt in unser Inneres vor, setzt sich bei uns fest. Verstehen Sie, das ist Ihr Selbstportrait! Nein...hören Sie...was ich meine, ist, Sie sehen das Abbild Ihres Inneren.⁹³

I riferimenti etimologici celati nella parola ebraica «Ahasver», quali «eterno ebreo» o «ebreo errante» (cfr. il nomadismo identitario e di scrittura), si ripercuotono anche nella citazione di Sina, allorché quest'ultima fa riferimento alla «Wanderung» del soggetto dipinto. Il «Wandern», come condizione esistenziale caratterizzante il popolo ebraico, conferisce al dipinto una «vitalità» in cui anche non ebrei come Sina Mohn e Otto Toot possono identificarsi. Il paradosso è ancora una volta descritto da Rabinovici in modo chiaro: l'essere ebreo e come tale l'essere il rappresentante di un passato individuale e in modo traslato anche collettivo sprigiona forza

⁹¹ Cfr. Doron Rabinovici, *Suche nach M.*, op. cit. p. 210.

⁹² Ibid. p. 200.

⁹³ Ibid. p. 202.

vitale anche in personaggi non ebrei. Questo sta a dire come l'identità ebraica, negata da non-ebrei, assurga alla fine a modello di identità unica per tutti, vittime e carnefici. Sina Mohn e Otto Toot si ritrovano e scoprono il loro vero Io nell'eterno ebreo errante, in Ahasver.

Doron Rabinovici ha voluto con il suo romanzo, luogo della spasmodica ricerca dell'identità soggettiva/collettiva e della celebrazione del passato, dare una risposta a colui che cercò di annientare l'identità del popolo ebraico: Adolf Hitler.

Als ich einmal so durch die innere Stadt strich, stieß ich plötzlich auf eine Erscheinung in langem Kaftan mit schwarzen Locken. Ist dies auch ein Jude? War mein erster Gedanke. So sahen sie freilich in Linz nicht aus. Ich beobachtete den Mann verstohlen und vorsichtig, allein je länger ich in dieses fremde Gesicht starrte und fasziniert um Zug prüfte, um so mehr wandelte sich in meinem Gehirn die erste Frage zu einer anderen Frage: Ist dies auch ein Deutscher?⁹⁴

La risposta, contenuta nel romanzo di Rabinovici e già più volte formulata anche in altri testi dello scrittore, riporta alla luce la problematica, alquanto discussa, del rapporto fra vittima e carnefice.

Als Arieh mit Stiefeln und Bürstenschnitt heimkehrte, erfaßte den Alten ein Grauen vor dem eigenen Kind, gegen das er seit langem insgeheim, trotz all seiner Liebe, einen – auch ihm selbst – unerklärlichen Groll hegte. Und die Mutter, Ruth, sagte: «Du schaust aus wie...» [...] Arieh mit Stiefeln, Lederjacke. Der Vater hüstelte, fragte: «Weshalb diese Verkleidung, Arieh? Was ist für eine Nummer?» Und eine Brücke später, da der junge Mann schwieg: «Suchst du dich in anderen?» Und ironischer: «Willst du dich finden, indem du bei anderen unterschlüpfst?»...⁹⁵

Le parole e le osservazioni di entrambi i genitori di Arieh sono il tentativo di andare alla ricerca della propria identità anche mediante un processo di metamorfosi con il carnefice. Mentre Dani si identifica con una mummia, ossia con la tradizione ebraica più osservante, per riuscire a continuare ad essere vittima⁹⁶ del proprio Io, Arieh mette in atto la sua «Su-

⁹⁴ Cfr. Christian Zentner, *Adolf Hitlers Mein Kampf. Eine kommentierte Auswahl*, München, List Verlag 1998 p. 45.

⁹⁵ Ibid. p. 56.

⁹⁶ Si veda il riferimento al sacrificio biblico di Isacco, che viene riproposto anche da Dina Wardi in *Siegel der Erinnerung* (p. 166) con queste parole: «Die Juden sind wie Isaak, der wie ein Lamm zur Schlachtbank geführt wurde, und wie er identifizieren sie sich mit der Opferrolle. Die bewußte Identifizierung mit der Opferrolle ist ein Kernelement im

che» mediante un «Rollentausch», la cui ragion d'essere trova giustificazione nella seguente citazione di Rabinovici.

Canetti: «Was übrigbleibt, ist Abfall und Gestank. Als Sensation werden zuweilen Bücher angepriesen, deren Klappentexte behaupten, in ihnen würde ein Tabu gebrochen und endlich erzählt, was bisher verschwiegen wurde: daß aus Opfern Täter geworden seien. Solche Werke ergötzen sich an der Obszönität des Rollentausches zwischen Juden und Nazis.⁹⁷

La sensazione dello spostamento dei ruoli, che governa il rapporto vittima-carnefice⁹⁸, considerato da molti ricercatori uno degli elementi determinanti la condizione di sottomissione dell'ebreo alla collettività⁹⁹, si concretizza nel momento in cui si rileggono i fatti storici relativi alla Vienna del dopo «Anschluß», che Rabinovici così sintetizza.

Die Juden sollten nicht mehr überfallen und verprügelt werden, wenn sie freiwillig ihr Geld ablieferten und ohne ihren Besitz flüchteten. Von Anfang an war jedoch klar, daß die Opfer die Logik der Verbrecher annehmen mußten, um mit ihnen verhandeln zu können.¹⁰⁰

Il riferimento è alle «Judenräte», istituzioni ebraiche, nate con l'intento di facilitare l'espatrio al maggior numero possibile di ebrei, ma poi inglobate nella Gestapo di Eichmann.

Die Judenräte wollten nie den Zielen der Nationalsozialisten dienen, sondern glaubten nur, durch Kooperation der Vernichtung entgegenwirken zu können, sie wurden durch Lügen, Täuschungen und kollektive Strafandrohungen zur Mitarbeit gezwungen. Die meisten jüdischen Funktionäre, und darin zeigt sich trotz ihrer zeitweiligen Privilegien ihre grundlegende Ohnmacht, wurden letztlich ermordet.¹⁰¹

La conclusione a cui lo scrittore giunge è che

Die einstigen Funktionäre der jüdischen Gemeinden unterscheiden sich hier nicht von ihren Schicksalgenossen.¹⁰²

Archetypus der Opferung, denn niemand kann zum Opfer werden, ohne daß ein Aggressor ihn dazu macht».

⁹⁷ Cfr. Doron Rabinovici, *Canetti Übriggebliebene* in *Credo und Credit*, op. cit. p. 110.

⁹⁸ Cfr. Doron Rabinovici, *Obnebin*, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 2004 pp. 26-27.

⁹⁹ Cfr. Dina Wardi, *Siegel der Erinnerung*, op. cit. p. 166.

¹⁰⁰ Cfr. Doron Rabinovici, *Canettis Übriggebliebene* in *Credo und Credit*, op. cit. p. 112.

¹⁰¹ Ibid. p. 114.

¹⁰² Ibid. p. 121.

I testi di Rabinovici enucleano la problematica della ricerca identitaria messa in atto attraverso modalità differenti e risvegliano la necessità del processo di recupero del passato come presupposto alla ricerca ontologica stessa. Con il solo ricordo meccanico-ritualizzato, ossia senza memoria attiva, non ci può essere identità né collettiva né tanto meno soggettiva.

Wir sehen die wankenden Muselmänner, jene bis auf das Skelett abgemagerten, apathisch hoffnungslosen KZ-Opfer in einer Sendung für die Errichtung von Gedenkstätten, in einem Werbetrailer für *Hilferjunge Salomon*, in einem Clip für die Oscarvergabe an *Schindlers Liste*. Sie werden zu Zitaten, zu Ikonen und Götzen des 20. Jahrhunderts. [...] Mit der Shoa würden große Geschäfte gemacht. Gewiß, mit der Shoa wurden große Geschäfte gemacht, die Täter verdienten viel Geld. Der Massenmord war in der Tat eine lukrative Industrie, von der die Verbrecher mehr profitieren, als die Opfer je erhalten werden.¹⁰³

Per questo Rabinovici si chiede a che prezzo ricordare. Si tratta di un prezzo troppo alto se ancora una volta non tiene in considerazione la dignità della vittima, perché inconsciamente la sfrutta, la strumentalizza per fini commerciali e politici. Se è così, allora nulla è cambiato, visto che per i sopravvissuti il passato continua a rivivere nel presente –

[...] diese Erkenntnis ist von einer skandalösen Banalität, denn die Überlebenden finden sich in diesen Bildern wieder; sie träumen nächtlich wieder von der Ermordungen. Jahre nach der Befreiung holen die Konzentrationslager sie wieder ein. Als Rudi Gelbard über den Film *Schindlers Liste* diskutierte, berichtete er, daß Simon Wiesenthal ihm nach der Aufführung zugerant hatte, es sei wie damals, mit einem Mal stehe er wieder auf der Rampe.¹⁰⁴ –

e per i figli continua la sopraffazione delle immagini di morte.

Nächstens träumte er von jenem Überfall, der ihm berichtet worden war, sah, als wäre er dabei gewesen, die Schemen der Täter, Teile ihrer Gesichter, hörte die Schreie und das Wimmern der Verletzten, das Brechen der Stühle und der Knochen. Nicht zum ersten Mal in seinem Leben erreichte ihn die Leidenschaft, einen anderen aufzuspüren, die sein Denken, sein Fühlen, seine Bewegungen in Beschlag nahm, die ihm den Schlaf raubte.¹⁰⁵

¹⁰³ Cfr. Doron Rabinovici, *Das Verbot der Bilder* in *Credo und Credit*, op. cit. pp. 81-83.

¹⁰⁴ Ibid. p. 93.

¹⁰⁵ Cfr. Doron Rabinovici, *Suche nach M.*, op. cit. p. 57.

È la germanista austriaca Konstanze Fliedl, in un suo libro dedicato al significato del ricordo nell'opera di Arthur Schnitzler, a volere comunque rendere omaggio al ricordo citando Elias Canetti, che invita ognuno di noi a portare con sé il rischio del silenzio, dello *Schweigen*.

Suche, solange noch etwas in dir zu finden ist, erinnere dich, gibt dich der Erinnerung *willig* hin, verschmähe sie nicht, sie ist das Beste, sie ist das Wahrhaftigste, was du hast, und alles, was du in der Erinnerung versäumst, ist verloren und *für immer* vorüber.¹⁰⁶

Ed ecco che il cerchio si chiude.

Nota Bibliografica

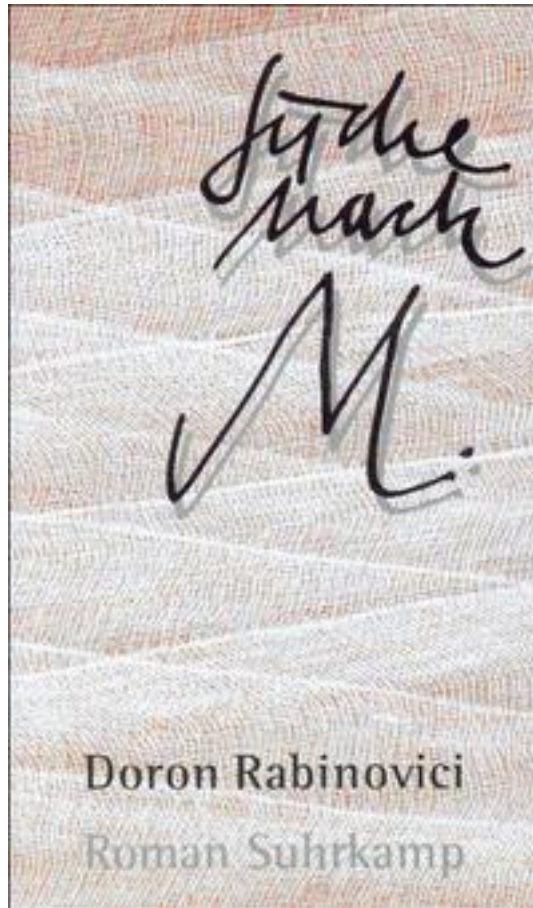
I miei più sinceri ringraziamenti vanno allo scrittore Doron Rabinovici che, con la sua disponibilità e collaborazione, mi ha consentito, sia durante il lungo incontro del 15.01.2004 al Café viennese Prückel sullo Stubenring sia nella corrispondenza elettronica di quest'ultimo anno, di approfondire e chiarire alcuni aspetti interpretativi del suo romanzo. Dall'incontro è emerso il ritratto di un uomo dal profondo senso del *Witz* ebraico-viennese, che è intellettualmente desideroso di superare gli stereotipi di una produzione letteraria ancora fortemente arroccata, in modo unilaterale ed esclusivo, sulla problematica dell'Olocausto. Rabinovici rappresenta, invece, a mio dire, quell'anelito al raggiungimento di una compiutezza artistica, che ha saputo arricchire il moderno rapporto dell'uomo nella società con il riflesso della parte più antica della cultura ebraica.

Bibliografia

- Agazzi, Elena – Vita Fortunati: *Memoria e saperi. Percorsi interdisciplinari*, Roma, Meltemi Editore 2007.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C. H. Beck 2003; trad. it, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, a cura di Simona Paparelli, Bologna, Il Mulino 2002.
- Assmann Aleida – Jan Assmann: *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München, Wilhelm Fink Verlag 1983.
- Benbassa, Esther: *La sofferenza come identità*, Verona, Ombre Corte 2009.
- Bettauer, Hugo: *Die Stadt ohne Juden*, Hannibal, Salzburg 1980; trad. it. *La città senza ebrei* a cura di Matilde de Pasquale. Presentazione di Marino Freschi, Roma, Donzelli Editore 2000.
- Calabrese, Rita (a cura di): *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, Pisa, Edizioni ETS 2005.
- Dreher, Thomas: *Performance Art nach 1945*, München, Wilhelm Fink Verlag 1989.

¹⁰⁶ Cfr. Konstanze Fliedl, *Merkbuch und Memento: «Der Weg ins Freie»*. Nachwort zu Arthur Schnitzler «Der Weg ins Freie». Salzburg, Residenz Verlag 1995 p. 447.

- Fliedl, Konstanze: *Merkbuch und Memento: «Der Weg ins Freie»*. Nachwort zu Arthur Schnitzler «Der Weg ins Freie». Salzburg, Residenz Verlag 1995.
- Klocker, Hubert: *Der Wiener Aktionismus. Das Orgien-Mysterien-Theater*, Wien, Dissertation 1983 pp. 43-230.
- Klüger, Ruth: *Weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen, Wallstein Verlag 1993; trad. it *Vivere ancora. Una giovinezza* a cura di Andreina Lavagetto, Einaudi, Torino 1995.
- Klüger, Ruth: *Unterwegs verloren*, München, dtv 2010.
- Lamping, Dieter (Hrsg.): *Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945*, Berlin, Erich Schmidt Verlag 2003.
- Mitscherlich, Margarete: *Erinnerungsarbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trauern*, Frankfurt a/Main, Fischer 1993.
- Profeti, Maria Grazia – Antonella Ghersetti: *Raccontare nel Mediterraneo*, Firenze, Alinea 2003.
- Rabinovici, Doron: *Papirnik. Stories*, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 1994.
- Rabinovici, Doron: *Suche nach M.*, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 1997.
- Rabinovici, Doron: *Istanzen der Ohnmacht. Wien 1938-1945. Der Weg zum Judenrat*, Frankfurt a/Main, Jüdischer Verlag 2000.
- Rabinovici, Doron: *Credo und Credit*, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 2001.
- Rabinovici, Doron: *Ohnehin*, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 2004.
- Rabinovici, Doron: *Andernorts*, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 2010.
- Sheva, Beer: *Sie soll es merken. Interview mit Doron Rabinovici*, URL: www.hagalil.com [16.10.2003].
- Wardi, Dina: *Siegel der Erinnerung*, Stuttgart, Klett-Cotta 1997.



Doron Rabinovici, *Suche nach M.* (1997)

* * *

Priscilla Wind
(Besançon)

Zeit und Raum
Das jelineksche Drama als Erinnerungsort

Abstract

Elfriede Jelinek's dramas focus on the power of mental images. Her "language surfaces" describe spaces of ideas which are created by associations und amalgams. These are hybrid intellectual places, where those who were driven out from history try to come back. This theatrical aesthetics evolves thanks to circumlocutions around a symbolic und concrete «lieu de mémoire» (Pierre Nora): Auschwitz. Elfriede Jelinek uses the ancient "method of loci" to question the link between theatre and "lieu de mémoire", while building up intellectual places very similar to contemporary memorials.

Theater und Ort bilden eine logische Verbindung, die auf der doppelten Bestimmung des "θέατρον" beruht: Ort des Sehens (Amphitheater) und Ort des Gesehenen (Aufführung). Die Dramatikerin Elfriede Jelinek drückt also ihre Faszination für den Ort¹ aus, denn das Theater verkörpert dieses Paradoxon zwischen dem Schauspiel oder der fiktiven Aufführung und der realen Präsenz der Schauspieler². Die Besessenheit der Ortsbestimmung im Theater text kann als ein Grundelement ihrer postdramatischen

¹ Peter Becker, *Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz, Gespräch mit Elfriede Jelinek, Theater heute*, Berlin, Friedrich Berlin Verlag, September 1992, Nr.9, S. 2: «Was ist für Sie die Faszination des Theaters? – Es ist die Idee des Ortes, wo man Sprache und Figuren öffentlich ausstellen kann. Wo Sprache und Figuren, ähnlich wie schon beim antiken Theater, diese Übergröße in der Präsenz bekommen können, die sie im Film nicht haben. [...] Nur das Theater wäre der Ort der allergrößten Wirklichkeit und der allergrößten Künstlichkeit».

² Siehe Artur Pelka, *Körper(sub)versionen: Zum Körperdiskurs in Theater texten von Elfriede Jelinek und Werner Schnab*, S. Lang, Frankfurt am Main, 2005, 216 S. Seine Jelinek-Studie widmet er der An- oder eher Abwesenheit des Körpers in den jelinekschen Dramen. Für ihn sei allein der Körper des Schauspielers wesentlicher Bestandteil einer Inszenierung, denn eine Theaterästhetik beruhe vorerst auf einer Überlegung über das Verhältnis zwischen Text und physischer Präsenz auf der Bühne.

Theaterästhetik³ betrachtet werden. Vorrangig sind jetzt nicht mehr Figur und Handlung, sondern Ort und Sprache⁴, nicht mehr "existentialistische" Menschengeschicke, sondern neue Arten von Determinismus, Stücke, wo schon alles im Voraus geschehen ist, wo die (menschliche) Natur nicht überwunden werden kann. Diese erneute Definition des Menschen als Fragment eines Universums erfolgt, nachdem die Überlegenheit der Maschine über den Menschen⁵ anerkannt wird, als Folge des Auschwitz-Traumas und der in der NS-Zeit hervorgehobenen instrumentalen Vernunft⁶. Elfriede Jelinek gründet ihre Theaterästhetik auf zwei dramaturgischen Aspekten: einerseits Redeflüsse, die die Macht der mentalen Bilder⁷ ausnutzen, andererseits Aufbau von Geistesorten. So werden die möglichen Parallelen zwischen Theater und Erinnerungsort hinterfragt.

1. Elfriede Jelineks negative Utopien

Das jelineksche Drama lehnt jegliche Handlung und psychologische Wechselwirkung ab. Lange Sprachmonolithe mit seltenen Bühnenanwei-

³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2005, 506 S. In seinem Essay nimmt Hans-Thies Lehmann Elfriede Jelineks Theaterwerk als Beispiel.

⁴ *Ibid.*, Kapitel «Text, Sprache, Sprechen» und «Raum».

⁵ Paul Virilio, *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, 1991, 191 S. Das Drama *In den Alpen* (2002) behandelt die Mediatisierung der 155 Opfer des Unfalls. Die (un)natürliche Katastrophe wurde zum furchtbaren Ereignis, ohne unbedingt verhängnisvoll zu sein. Dennoch gilt als Ursache dieser technischen Katastrophe eine überlegene, unkontrollierbare Macht: der technische Fortschritt, der einen Unfall zum Verhängnis macht. So Elfriede Jelinek mithilfe der Theorien Paul Virilios: «Nach Virilio hängt das Gute des technischen Fortschritts und das Verhängnisvolle des Unfalls eng zusammen. [...] Man wird sich daran gewöhnen, dass die Technik das antike Fatum, das Schicksal abgelöst hat und ihre Produkte, wie riesig, schwer und "für die Ewigkeit gemacht" sie auch sein mögen, damit sozusagen wieder entstofflicht sind. Der Staudamm war ihr Schicksal, könnte man sagen» (Textbuch *Das Werk*, Akademietheater 2003, Email-Korrespondenz zwischen Joachim Lux und Elfriede Jelinek, S. 16).

⁶ Max Horkheimer, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt am Main, Fischer, 2007, 206 S.

⁷ Elfriede Jelinek, *Hören Sie zu!, Hören Sie zu!*, Dankesrede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden für *Jackie* (Teil 4 der Prinzessinnendramen) am 7.6.2004 in Berlin: «Das Hören kommt einem über die Lippen wie ein verbotenes Wort, aber man kann es nicht erschrocken zurücknehmen. Es liegt auf dem Tisch und wird geschnitten. Es blutet nicht. Es verschwindet nicht. Es ergibt ein tadelloses Bild, aber eben ein unsichtbares, und zwar für jeden, auch für den, der sehen kann. [...] Hören Sie zu! [...] Wer nicht sehen kann, muß hören. [...] Hören ist Denken, und Denken kann man sowieso alles. Am liebsten denkt man, was man nicht denken darf. Finger weg! Was ist dagegen das Sehen! Nichts! Aber das Denken kommt nicht von selber».

sungen lassen uns eher hören als sehen, so dass mentale Bilder eine wesentliche Rolle in der Entwicklung des Dramas spielen. Das Drama geht dank Wortspiele und Assoziationen fort, um zum eigentlichen Zweck des Stückes zu gelangen: die Ortsbestimmung. In uns werden Bilder von Orten zwischen Fiktion und Wirklichkeit ins Leben gerufen. Durch den einzigen Ort des Theaters wird betont, dass das Gehörte eigentlich verschiedene Facetten eines einzigen Ideennetzes verbirgt. So auch Franziska Schössler in *Zeit und Raum in den Dramen der 1990er Jahre*:

Zu unterscheiden ist dabei zwischen den sprachlich evozierten Raumphantasien und den auf der Bühne entstehenden Raumkonstellationen, die die sprachliche Textur vorgeben kann, jedoch nicht muss. Allerdings fungiert der Ort nicht als Einheitskategorie, die das dramatische Geschehen als Kontinuitäts- und Realitätsmarker begleitet und situiert, sondern er wird fragmentiert und heterogen organisiert, und zwar in einer doppelten Bewegung. Zum einen definieren sprachliche Operationen (durchaus im Sinne der Wortkulisse) den Raum in permanenten performativen Akten neu, laden ihn mit Bedeutungen und Semantiken, zum Teil auch widersprüchlichen, auf; bei Jelinek koinzidiert die Landschaft des Geistes mit der des Grabes. Der Raum wird diskursiv differenziert und segmentiert, verliert seinen Status als übergeordnete dramatische Einheitskategorie, wie sich die klassische Dramentheorie kennt. Zum anderen löst sich der Raum gerade aufgrund dieser heterogenisierenden Überdeterminierung als stumme Materialität von der Sprache ab, erscheint in skulpturaler Form oder verdichtet sich zur Ikone, zum Bild jenseits eines kontinuierlichen Geschehens [...]. Die grundlegende Dissoziation von Sprache und Körper (im Postdramatischen) affiziert mithin die Raumgestaltung, zersetzt den Raum als dramatische Einheit, obgleich er zum Organisationsprinzip von Geschichte(n) wird.⁸

Der Ort wird durch Worte und Schauspielerkörper vielfältig. Er ist kein bloßer Hintergrund, sondern gerade was das Stück und die Schauspieler uns zu beschreiben versuchen, so dass der Handlungsablauf als dramatische Spannung durch die akribische und abstrakte Beschreibung eines Ortes bzw. eines Wort- und Sprachraumes ersetzt wird. Diese Auffassung des Dramas als Beschilderung einer imaginären und sensorischen Landschaft lehnt sich an die Theorien der Kubistin Gertrude Stein an, die

⁸ Franziska Schössler, *Zeit und Raum in Dramen der 90er Jahre. Elfriede Jelinek, Rainald Goetz und Marlene Streeruwitz*, S. 236-237.

in den 1930ern eine auf der Betrachtung der Landschaft beruhenden Theatertheorie entwickelte:

Wo Gertrude Stein von ihrer Idee des "Landscape Play" spricht, erscheint es als Reaktion auf ihre Basiserfahrung, dass das Theater sie stets "nervous" mache, weil es immer auf eine andere Zeit (Zukunft oder Vergangenheit) bezogen sei und fortwährende Anstrengung bei der Betrachtung verlange. Es geht um die Wahrnehmungsweise. Statt mit nervöser – übersetzen wir ruhig: dramatischer – Spannung, soll man, was auf der Bühne geschieht, so betrachten können wie man sonst einen Park oder eine Landschaft betrachtet. «A myth is not a story read from left to right, from beginning to end, but a thing held full-in-view the whole time. Perhaps this is what Gertrude Stein meant by saying that the play henceforth is a landscape», meint Thornton Wilder.⁹

Bereits im Titel der jelinekschen Stücke steht der Ort im Mittelpunkt: *Wolken.Heim* (zwischen Hier- und Jenseits), *Totenauberg* (zugleich Heideggers Almhütte und Aue bzw. Totenberg), *Raststätte oder sie machens alle*, *Die Wand*, *In den Alpen*, *Babel*, *Rechnitz* oder *Bambiland* (2004), das zugleich auf der damaligen politischen Aktualität (Terroranschläge vom 11.09.2001, Irakkrieg, Folter im Gefängnis Abu Grahib) und dem Stück *Die Persen* von Aischylos basiert. Hier reihen sich Stimmen aneinander, die verschiedenen Jargons und Deutungsnetzen entsprechen: bald eine kalte Beschreibung der auf Irak abgeworfenen Granate, bald die ungerechte Logik des Jesus W. Bushs oder jenes Waffenverkäufer-Gottes, bald ein amerikanischer, zwischen Patriotismus und Absurdität seines Geschicks hin- und hergerissener Soldat. Mangels jeglicher Ortsbeschreibung lässt sich der Ort aus den Worten der verschiedenen "Sprachflächen" ableiten. Hier geht es um eine Welterschaffung, also um einen Ort im weiteren Sinne, mit seiner eigenen Logik und seinen eigenen Wertvorstellungen. "Bambiland" evoziert einerseits eine nach außen hin glatte, von einem schlichten Manichäismus beherrschte amerikanische Welt nach Walt Disneys Art. Mithilfe des positiven Symbols des "Bambis", des unschuldigen Rehkahls, das uns durch den Tod seines von bösen Jägern ermordeten Vaters mit übertriebenem Pathos eine Geschichte verleiht, wird an die amerikanische Achse des Guten (das amerikanische Abendland) gegen die Achse des Bösen (das islamistische Morgenland) erinnert. Hinzu kommt die Ergänzung Elfriede Jelineks, wie sie Dieter Hornig berichtet:

⁹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, S. 104.

Ihr nach bezieht sich der Titel auf einen Vergnügungspark bei Belgrad, der Marko Milosevic angehörte, aber auch auf eine von Udai Hussein herausgegebene Zeitschrift namens "Babilan".¹⁰

Der Vergnügungspark wurde während der Bombenangriffe der NATO vom Sohn des ehemaligen Herren Belgrads eröffnet, machte aber ein Jahr später pleite und wurde am Ende zu einer gespenstischen Baulücke. So stellt der vom Titel evozierte wirkliche Ort einen phantasmagorischen, mit Vergangenheitsgespenstern gefüllten Ort dar. In diesem Bühnenbild kann das Publikum von einer Attraktion zur nächsten, von einem Standpunkt zum nächsten wandern. Im Hintergrund werden feindliche, dem ersten Golfkrieg ähnliche Luftattacken von Abendländern weitergeführt. Der zweite Bezug auf die von Saddam Husseins ältestem Sohn herausgegebene Propagandazeitung *Babilan* (arabisches Wort für Babel) bietet eine andere Deutungsebene an: die Presse und die Medien bilden anscheinend ein neues "Babel" (auch das zweite Stück als Pendant zu *Bambiland*)¹¹, eine irakische Stadt wiederum zwischen Mythos und Wirklichkeit. Der Name dieser einst assyrischen Hauptstadt bedeutet Gottespforte (aus dem sumerischen "bab-ilani") und verweist auf die hebräische Wurzel "balal", "verwischen, vermischen". Babel deutet auch den Babelturm an, die Hybris des Menschen, die technische Provokation in Auseinandersetzung mit Gott. Als Strafe wurden die Sprachen vermischt, damit die Menschen sich nicht verstehen und nicht einig werden können. Dieses *Bambiland* oder *Babel* fungiert als Ort, wo sich Sprachen ohne aufgezwungene Logik und ohne Verständnis aneinanderreihen, so dass die Sprachflächen zum Verfall verurteilt sind. Babel symbolisiert also einen mythischen, durch die Medien- bzw. Propagandastimme geschaffenen Theaterraum, wo der Irakrieg, der baudrillardischen Logik des «War-tainments»¹² folgend, zu einem chaotischen und zynischen Vergnügungspark ("Bambiland") verwandelt wird. So wird aus dem realen, im Titel erwähnten Ort und Bühnenraum, wo Geschichte in Bewegung erfasst werden kann.

¹⁰ *Bambiland*, französische Übersetzung von Patrick Démérin, 2006, S. 5: «Selon elle, le titre se réfère à un parc de loisirs près de Belgrade qui appartenait à Marko Milosevic, mais aussi à une revue éditée par Udai Hussein et intitulée "Babilan"».

¹¹ Elfriede Jelinek, *Bambiland, Babel, Zwei Theatertexte*, Rowohlt, Hamburg, 2004, 271 S.

¹² Siehe Bärbel Lücke, *Zu Bambiland und Babel. Essay* in Elfriede Jelinek, *Bambiland*, Hamburg, Rowohlt, 2004, S. 242: «Wenn nun *Bambiland* die Ereignisse des Dritten Golfkriegs gerade unter diesem Titel entfaltet, so nimmt Jelinek auch die Baudrillard'sche Kritik an Amerika als Disneyland (*Die Präzession der Simulakra*) auf, die eine infantilisierte Gesellschaft zeigt, die den Zweiten Golfkrieg als reines Medien-Spektakel und War-tainment erlebte».

2. Erinnerung und Ort

Inwiefern können also die jelinekschen Theaterstücke, auch wenn nur analogisch, mit den heutigen Erinnerungsorten und Gedenkfeiern verglichen werden? In ihrer Studie *Kulturelle Erinnerungsarbeit in Österreich nach 1945 am Beispiel einer szenischen Lesung des Theaterstückes Wolken. Heim. von Elfriede Jelinek anlässlich des österreichischen Nationalfeiertages 1999 am Volkstheater Wien*¹³ bezeichnet Christina Kleiser das Theater als "Ort der Erinnerung" oder "Ort des Gedächtnisses", denn es wird als öffentlicher Ort, Fest und Institution definiert. In der Tat ist «das Theater [...] zwar nicht die Welt aber es bedeutet sie, indem es sie komplett als Mikrokosmos repräsentiert»¹⁴. Die jelineksche Theaterästhetik repräsentiert nicht, sondern präsentiert die Welt als Mikrokosmos im Theaterraum. Das Theater als Erinnerungsort wurde 1999 durch die Inszenierung von *Wolken. Heim* in Wien verwirklicht. Am österreichischen Nationalfeiertag bietet Karl Baratta in einer Volkstheater-Matinee eine Bühnenlektüre des Stückes als «Gegenveranstaltung»¹⁵. Am Anfang der Aufführung erklingt die Nationalhymne. Logischerweise stehen ein paar Zuschauer auf, Hand auf dem Herzen auf. Doch die Melodie ist ein hochsymbolischer Teil der Inszenierung des im Text stehenden "Wir". Die Rezeption war ambivalent: manche ergriffen die ironische Distanz zwischen dem Ort und dem Gesprochenen, manche wurden dieses Verfremdungseffekts nicht bewusst, ja gar von den Zitatensätzen über die idealisierte Vaterlandschaft gerührt.

Was *Wolken. Heim* zu einem Feier- und Gedenkort macht, ist natürlich der Inhalt (Stimmen über Nation und Nationalismus), aber auch den Zeitraum. Obwohl Elfriede Jelinek «über die Wirkung eines politischen Theaters skeptisch» ist¹⁶, erstellt die Ironie eine Huldigung nicht an die österreichische Nation, sondern an die Opfer des Nationalismus.

Doch kann Theateraufführung mit einer Gedenkfeier oder einem Erinnerungsort verglichen werden?

Gedenkfeier und performatives Theater haben beide mit öffentlichem

¹³ Christina Kleiser, *Kulturelle Erinnerungsarbeit in Österreich nach 1945 am Beispiel einer szenischen Lesung des Theaterstückes Wolken. Heim. von Elfriede Jelinek anlässlich des österreichischen Nationalfeiertages 1999 am Volkstheater Wien*, Magisterarbeit, Vienne, 2000, 176 p.

¹⁴ Gerald Siegmund, *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, Tübingen, 1996, S. 65.

¹⁵ Christina Kleiser, *Kulturelle Erinnerungsarbeit in Österreich nach 1945*, S. 170.

¹⁶ Email Elfriede Jelineks an Christina Kleiser, 24. Oktober 2000.

oder sensorischem Ritus¹⁷ zu tun, doch das Öffentliche im Theater kann insofern in Frage gestellt werden, dass Theater sich als unterhaltende Veranstaltung versteht. Das Theater aber ist der Ort *per se* und kann vielleicht einfacher mit dem Erinnerungsort verbunden werden. In der Einführung zum Zyklus *Deutsche Erinnerungsorte*¹⁸ gehen Étienne François und Hagen Schulze von folgender Feststellung aus:

Wir sind von Jubiläen umgeben. Zum Beispiel das Nietzsche-Jahr 2000. [...] Ein flüchtiges Ereignis [...]? Vielleicht. Aber vor allem ein paradigmatisches Ereignis [...]. Deutschland ist offensichtlich in ein "Zeitalter des Gedenkens" (Pierre Nora) eingetreten – die Beschwörungen und Bemühungen des Gedenkens, seine Kommerzialisierung und Instrumentalisierung reichen bis zum Überdruß. Die Fülle der außerhalb Deutschlands organisierten Gedenkveranstaltungen [...] machen darüber hinaus deutlich, dass man es mit einem europaweiten Phänomen zu tun hat, das seit gut zwanzig Jahren unsere Gesellschaften bewegt.¹⁹

Ein gewisser Modeeffekt will Gedenken und Erinnerungsort zusammenbringen. Nun soll noch bestimmt werden, ob Elfriede Jelinek diese Verbindung ironisch oder ernst meint. Denn manchmal wird das systematische Erinnerungsphänomen je nach der Ernsthaftigkeit des Themas lächerlich²⁰ oder nützlich. Und manchmal wird es zur Erinnerungspflicht, wenn der Staat die Verantwortung für die Schäden anerkennt²¹. In Deutschland nimmt also diese Mode eine andere Form:

«Der deutsche Sonderweg, der durch Hitler und die Folgen bestimmt ist», bemerkt Aleida Assmann zu Recht, macht die Frage nach dem nationalen Gedächtnis in Deutschland ebenso unerquicklich wie notwendig. Auschwitz ist die nationale Katastrophe, die das kulturelle Gedächtnis der Deutschen gesprengt hat und sprengt.²²

Die Wiederholung rund um den Kernpunkt Auschwitz wird als notwendig empfunden. Dieser Prozess hat sich dennoch in vielen anderen Ländern verbreitet, die eine ähnliche Verantwortung tragen:

¹⁷ Siehe Erika Fischer-Lichtes Theorie über performatives Theater und Liminalität, in "Zur Einführung" in *Transformationen*, Theater der Zeit, Recherchen 2, Berlin, 1999, 196 S.

¹⁸ Étienne François und Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, C. H. Beck, München, 2001, 724 S.

¹⁹ *Ibid.*, Band I, S. 9-10.

²⁰ Siehe Mozartsjahr 2006, Marketing-Produkte und Tourismusindustrie.

²¹ Sogenannte Erinnerungsgesetze ab Ende des 20. Jahrhunderts.

²² *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 10.

Seitdem schließlich Auschwitz zur Signatur des Jahrhunderts erhoben, seit ihm der Rang eines absoluten Bösen zuerkannt wurde, mit der Folge, dass es sich als negatives Geschichtszeichen in das kollektive Gedächtnis und Bewusstsein der Welt nachhaltig eingegraben hat, hat sich auch die Frage nach der Einstellung zur deutschen Vergangenheit zu einer Frage von universeller Dimension erweitert.²³

Auschwitz pendelt zwischen Symbolik und Wirklichkeit und fasst das Negative der europäischen Geschichte zusammen. Deshalb ist das Symbol Auschwitz in allen jelinekschen Dramen wiederzufinden²⁴. Wie wird also die Verbindung zwischen konkretem oder imaginärem Ort und unserem Gedächtnis möglich? Bei Cicero heißt es:

Um diese Gehirnfähigkeit [Gedächtnis] zu benutzen, soll man also, nach Simonides, unterschiedliche Orte in Gedanken wählen, aus den zu erhaltenden Sachen Bilder schaffen und diese Bilder dann in den verschiedenen Orten einordnen. Dann bewahrt die Ordnung der Orte die Ordnung der Sachen. Die Bilder erinnern an die Sachen selbst. Die Orte sind Wachstafeln, auf denen wir schreiben; Die Bilder sind Buchstaben, die wir schreiben.²⁵

Die Erinnerung wickelt sich um die bildliche Darstellung eines Ortes und jener Bilder. In Elfriede Jelineks Stücken ermöglicht die Gesamtübersicht des Spektakels den Erinnerungsprozess. Denn die jelineksche Sprache selbst ruft die bildliche Darstellung des imaginären Ortes hervor, diese wird aber erst durch die Diskrepanz zwischen Sprache und Bild auf der Bühne möglich. In *Die Wand (Der Tod und das Mädchen-V)* nimmt der unsichtbare Ort durch die Reden von Sylvia und Inge verschiedene Bedeutungen an. Der Theatertext beschildert eine Wand, die zugleich als Bildschirm, als platonische Höhlenwand und als Spiegel ohne Spiegelung fungiert und den utopischen Ort der Frau und das Bild ihrer Nicht-Identität bezeichnet²⁶. Dieses mentale Bild wird von sehr gewaltigen Bühnenanwei-

²³ *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 12.

²⁴ Marlies Janz, «Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal von vorne zu beginnen...» – Elfriede Jelineks Dekonstruktion des Mythos historischer „Unschuld“, in *Elfriede Jelinek-Dossier 2*, hrsg. von Daniela Bartens und Paul Pechmann, Droschl, 1997, S. 225-238. In ihrem Artikel betrachtet sie den Faschismus «als Fixpunkt ihrer ästhetischen Verfahren», S. 232.

²⁵ Cicero, *De oratore*, II, LXXXVI, 351-354.

²⁶ Elfriede Jelinek, *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*, S. 106: «Diese Wand ist meine! [...] Im Schreiben haben wir Urteile gefällt, ein Wahnsinn, ein Gericht, eine Befestigung von uns selbst, aber bumm, da sind wir schon von unsrer Wand gefallen»; S. 110: «Ich denke, es ist überhaupt nur die Widerspruchslosigkeit dieser Wand, die dich da-

sungen abgeleitet: «*Sylvia und Inge schlachten zusammen ein männliches Tier (einen Widder). Sie reißen ihm die Hoden heraus und schmieren sich mit Blut ein*»²⁷.

Die Diskrepanz zwischen den mentalen und szenischen Bildern verursacht Assoziationen, in denen die feministische Rede mit gruselhaften und Holocaust-ähnlichen Handlungen verbunden wird. Orte und Bilder werden benutzt, um das Publikum zum Erinnern zu bringen. Ab dieser Eselsbrücke erweitern Étienne François und Hagen Schulze die Definition des Erinnerungsortes:

Da das Wort "Erinnerungsort" zu Missverständnissen führen kann, sei hier nur daran erinnert, dass es sich nicht um einen Begriff im philosophisch-analytischen Sinne handelt, sondern um eine Metapher. Dieses Bild, das von der klassischen römischen Mnemotechnik, also von der räumlichen, nicht-narrativen Anordnung von Gedächtnisinhalten nach *loci memoriae* übernommen wurde, geht nach Jan Assmann von der Beobachtung aus, dass «das kulturelle Gedächtnis sich auf Fixpunkte der Vergangenheit» richtet, die «zu symbolischen Figuren» gerinnen, «an die sich die Erinnerung haftet». «Dadurch», so Assmann weiter, «wird sie nicht unwirklich, sondern im Gegenteil erst Wirklichkeit im Sinne einer fortdauernden normativen und formativen Kraft». Dergleichen Erinnerungsorte können ebenso materieller wie immaterieller Natur sein, zu ihnen gehören etwa reale wie mythische Gestalten und Ereignisse, Gebäude und Denkmäler, Institutionen und Begriffe, Bücher und Kunstwerke – im heutigen Sprachgebrauch ließe sich von "Ikonen" sprechen. Erinnerungsorte sind sie nicht dank ihrer materiellen Gegenständlichkeit, sondern wegen ihrer symbolischen Funktion. Es handelt sich um langlebige, Generationen überdauernde Kristallisationskerne kollektiver Erinnerung und Identität, die in gesellschaftliche, kulturelle und politische Üblichkeiten eingebunden sind und die sich in dem Masse verändern, indem sich die Weise ihrer Wahrnehmung, Aneignung, Anwendung und Übertragung verändert. Wir verstehen also "Ort" als Metapher, als Topos im buchstäblichen Sinne. Der *Ort* wird aller-

zu gereizt hat, wo nichts ist, hineinzustopfen [...], die Wand der Erkenntnis»; S. 112-113: «Die Wand ist eine mögliche Anschauung, das heißt, sie wäre es, wenn man sie anschauen könnte. Sie ist jedoch durchsichtig. [...] Sie ist nicht einmal ein Bruchstück, das ginge ja noch, sie ist das üble Subjekt unserer Anschauung, sie ist das übliche Subjekt unserer Anschauung. Wie unterscheiden sich aber Anschauen und Denken? Gar nicht, wenn man nichts sieht. Heißt das, dass die Frau ganz besonders nichts sieht? Wahrscheinlich. Sie hat ja diese Wand geputzt, so lang, bis man sie gar nicht mehr gesehen hat».

²⁷ *Ibid.*, S. 103.

dings nicht als eine abgeschlossene Realität angesehen, sondern im Gegenteil als *Ort in einem Raum*, sei er real, sozial, politisch, kulturell oder imaginär). Mit anderen Worten: Wir sprechen von einem Ort, der seine Bedeutung und seinen Sinn erst durch seine Bezüge und seine Stellung inmitten sich immer neu formierender Konstellationen und Beziehungen erhält.²⁸

Der Erinnerungsort als *locus memoriae* kann verschiedene Formen annehmen, ohne darstellbar zu sein. In diesem Sinne ist gerade die Sprache fähig, eine materielle Reproduktion zu schaffen. In *Das Schweigen* versucht der autodiegetische Erzähler-Schriftsteller vergebens, eine Robert-Schumann-Biographie zu beginnen. Das Schreiben selbst fungiert als Kristallisationskern und Erinnerungsort. Dieses Dramolett kippt tatsächlich langsam von der Angst vor dem weißen Blatt zur Versuchung der Autobiographie, um schließlich durch eine Paralipse über die Vergessenen zu sprechen, von denen niemals gesprochen wird, im Gegensatz zu Robert Schumann, den jeder kennt²⁹. Der lange Monolog dreht um den Biographie-Begriff herum, dem der Erzähler verschiedene Symboliken verleiht. Somit zwingt er unseren Gedankengang, vom historischen Individuum zur Erinnerungspflicht. Als Theaterstück nimmt *Das Schweigen* ein immaterielles Element, ein Konzept als Erinnerungsort: Biographie. Je nach den Vorstellungen ist der Prozess in ständiger Entwicklung. Überdies verwandelt die symbolische Dimension den (im)materiellen Gegenstand in *locus*

²⁸ Étienne François und Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 17-18.

²⁹ Elfriede Jelinek, *Das Schweigen*, www.elfriedejelinek.com: «Ich habe entsetzliche Schwierigkeiten, aber das macht nichts. Davon handelt schließlich die Schrift über meine Schrift. Die Leute können gar nicht erwarten, von meinen Schwierigkeiten Näheres zu erfahren. Schumann interessiert sie nicht mehr, meine Schwierigkeiten interessieren sie viel mehr. Von denen ist mehr zu erwarten als von Schumann. Von dem haben sie schon alle CDs. Von dem haben sie alle längst genug. Schwierigkeiten haben sie jedoch alle, Schwierigkeiten, die kennen sie. Und von dem, was sie schon kennen, können sie gar nicht genug kriegen. Und es freut sie natürlich, wenn auch andre etwas haben, das sie kennen, nur eben anders. [...] Indem ich schweige, zeige ich Ihnen das Innigste, mein Innerstes, das Nichts, das da entsteht, indem ich daran schreibe. [...] Mein ganzer Körper nur noch ein einziger Schmerz. All die Menschen, die um ihre Geschichte enteignet werden, indem sie sie erleben mussten. [...] Ich kann nur über die Größten von ihnen schreiben, mehr Platz habe ich nicht. Für die Kleineren: weniger Platz in mir. [...] Die Vergessenen können von mir aus jetzt gehn. [...] Die Geschichte lebt davon, dass das und das passiert ist. Und die Geschichte ist tot, weil sie nicht aufgepasst hat. Sie ist gestorben, weil ihr das und das passiert ist. Einer sollte uns wirklich zusammenbringen, uns und das von uns nicht, niemals Gesagte, damit wir endlich voneinander abweichen können und endlich endgültig schweigen dürfen, einig mit uns».

memoriae. Étienne François und Hagen Schulze erklären den Gemeinpunkt zwischen den verschiedenen Erinnerungsorten laut Pierre Nora:

[In seinem Buch versammelt] Nora 130 "Erinnerungsorte" [...]. Ihnen ist gemeinsam, dass sie einen Überschuss an symbolischer Bedeutung besitzen, der sich allerdings ändern, oder gänzlich verlieren kann. [...] So überdauern oft nur die äußeren Merkmale eines *lieu de mémoire*, während ihre Bedeutung, ihre symbolische Aufladung sich ändern kann: Kristallisationskerne des [...] kollektiven Gedächtnisses, von ganz unterschiedlichem Gewicht, oft furchtbar trivial, manchmal kaum noch oder allenfalls regional erinnert, dem Zugriff der Sinnstifter und Manipulateure ausgesetzt und dennoch ein Netz von materiellen und immateriellen Erinnerungsfäden, das das nationale Bewusstsein in einem ungenau bestimmbar, aber sehr profunden Sinne zusammenhält.³⁰

Was den Erinnerungsort als Kristallisationskern letztlich bezeichnet, ist die Möglichkeit, immer neue Symboliken hinzuzufügen. Dieser Anhäufungs- und Assimilierungseffekt ist die eigentliche Kohärenz im jelinekschen Drama. In *Körper und Frau (Claudia)* ermöglichen die externen Kennzeichen des Erinnerungsortes – Claudia Schiffers Körper – eine "symbolische Aufladung". Dieser Mannequin-Körper gilt als vielseitiger, idealer Spiegel. Doch dieser idealisierte Körper wird hier als falscher "Erinnerungsort" dekonstruiert, d.h. als Symbol des kollektiven Zusammenhalts der Frauen, als Konstrukt der Konsumgesellschaft. In diesem Ort – Claudias Aussehen – entsprechen die Bilder den Kleidungen, die sie auf den Werbeplakaten trägt³¹. Die Frauen suchen in diesem Traumkörper nach ihrer kollektiven Identität. Aber für Elfriede Jelinek handelt es sich um keinen Erinnerungsort, denn er bringt keine eigentlichen Reminiszenzen, ist kein Identitätsgegenstand, sondern ein Konsumprodukt³².

³⁰ Étienne François und Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 16.

³¹ Elfriede Jelinek, *Körper und Frau (Claudia)*, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fkoerper.htm>: "Schauen Sie mein rosa Höschen und den rosa BH an [...]. Jetzt haben Sie sich diesen BH gekauft, für streichelnde Menschenhände, aber die wollen nur mich streicheln».

³² *Ibid.*: «Sie sind meine Konsumentin. [...] Sie haben einen Anspruch, aber Sie kommen mir hier nicht herein. Mein Herr Körper ist der, der nichts durchläßt und der, der vorhin als erster schon dagewesen ist und sich irrtümlich in mir eingesperrt hat. [...] Eintretende werden ja oft geschlossen, bevor sie noch die Tür ins Leben gefunden haben. Ich bin ohnedies da. Ich geh hier auch nicht weg. [...] Bleiben Sie draußen. Hier ist besetzt».

In der Tat ist der zweite Gemeinpunkt zwischen den Erinnerungsorten die Tatsache, dass sie alle den Zusammenhalt des nationalen Gedächtnisses bewahren. Sie tragen zur kollektiven Identität bei: «Keine Gemeinschaft ohne Gedenkfeiern und Denkmäler, Mythen und Rituale, ohne die Identifizierung mit großen Persönlichkeiten, Gegenständen und Ereignissen der eigenen Geschichte»³³.

Einheit erfolgt durch die Versammlung rund um Symbole. Für Elfriede Jelinek soll zwischen dem Erinnerungsort und dessen Deutung unterschieden werden. Ziel ist es, die eigentliche, oft negative Bedeutung verschiedener Mythen wiederzufinden, die von den propagandistischen Massenmedien verschönert wurden. So ist Karl Barattas Bühnenlektüre von *Wolken. Heim* für den jelinekschen Prozess stellvertretend. Während einige die montierten Zitate (von Fichte, Hegel oder Heidegger) fast mit Herdentrieb huldigen, zielt die Raum- und Textorganisation eigentlich darauf ab, die angeblich positiven “Erinnerungsorte” zu entziffern und sie mit den finsternen Zeiten des Deutschtums zu verbinden. Insofern gilt die Auf-führung als Entmystifizierung zum Zweck des Gedenkens. Neben der systematischen Erinnerungspflicht in Elfriede Jelineks Theaterwerk gilt auch die Zersplitterung des Subjektes als Fixpunkt. In der Tat erklären Étienne François und Hagen Schulze, inwiefern Erinnerung und Identität eng miteinander verbunden sind:

Der Einzelne erinnert sich, aber er bleibt damit nicht allein. Das Milieu, in dem er lebt, bildet einen Rahmen, der Form und Inhalt gemeinsamer Erinnerungen begrenzt und bedingt. [...] Dass erst die Fähigkeit, das Vergangene zu vergegenwärtigen, den Mensch zum Menschen mache, war nicht nur Nietzsches Ansicht. Medizinische Versuchsreihen mit schwer kopfverletzten Patienten haben ergeben, dass mit dem Verlust von Erinnerung der Verlust des Ich-Gefühls, der Identität einhergeht, wie auch der Zusammenhang zwischen Gedächtnisschwund und Persönlichkeitszerstörung bei Alzheimer-Patienten offenkundig ist. [...] Wir sind, was wir geworden sind. In unseren Erinnerungen erkennen wir, wer wir sind, was wir werden wollen und worin wir uns von anderen unterscheiden.³⁴

In einer Gesellschaft, die (un)bewusst ihre Vergangenheit verdrängt, leiden alle jelinekschen “Figuren” unter Entpersönlichung, was dem kollektiven Gedächtnisverlust zuzuschreiben ist. Diese Feststellung macht beispielsweise Irm in *Babel*:

³³ Étienne François und Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 13.

³⁴ *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 12-13.

[D]ie Geschichtsschreibung, die Berichterstattung von Taten [...] ist der Berichterstattung von Titten und Mösen gewichen, sie hat Platz gemacht. Titten und Mösen machen jetzt Geschichte und jeder beeilt sich, dort reinzukommen, egal wie viele schon dort waren, damit er ein geschichtliches Wesen wird und das Wesen der Geschichte, das noch übrig bleibt, wenn er drinnen ist, viel ist es ja nicht, aber bitte, also dieses Wesen erkennt das Wesen der Geschichte, indem es zum Körper wird. [...] Die Geschichte hat Körper verarbeitet wie die Inzersdorfer Konservenfabrik oder sonst eine, aber die Geschichte der neuesten Zeit besteht darin dass die Körper die da sind und auch da bleiben, außer sie wären im Ausland, dass die Körper also ineinander herumarbeiten. Das Töten ist überflüssig geworden. Das Ficken ist irgendwie auch unpersönlich geworden, finden Sie nicht? Weil jeder es macht und jederzeit und überall machen kann, ist es wie die Geschichte, wie soll ich sagen: entpersönlicht worden.³⁵

In der Tat ist dieser allgemeine Gedächtnisschwund laut Jean Baudrillard die Folge der großen, postmodernen Medienillusion: die Illusion des Endes der Geschichte³⁶. Sie erfolgt durch ein ständiges Feiern – statt Gedenken – der positiven Ereignisse des 20. Jahrhunderts. Diese «allgemein positive Bilanz»³⁷ wirkt sich unmittelbar auf die Gegenwart aus: Das ständige Übereinstimmen des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen lassen Vergangenheit, Gegenwart aber auch Zukunft zusammenschmelzen. Dieser Aspekt wurde von Dagmar Jaeger in ihrer vergleichenden Studie anhand Walter Benjamins Theorien weitgehender untersucht³⁸. Jaeger definiert das postdramatische Theater als «Ort des Eingedenkens» im Sinne Walter Benjamins, d.h. als Ort, der sich gegen offizielle Geschichtsdiskurse wendet, die jegliche Verbindungen zur nationalsozialistischen Vergangenheit abwehren wollen. Die folgende Analyse nimmt eher ästhetische als politische Elemente in Rücksicht, sie soll den Standpunkt Dagmar Jaegers erweitern und spezifisch unter den Konzepten des Erinnerungs-

³⁵ Elfriede Jelinek, *Babel in Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte*, Hamburg, Rowohlt, 2004, S. 90-91.

³⁶ Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*, Galilée, Paris, 1992, 171 S.

³⁷ *Ibid.*, S. 24: "Si nous pouvions échapper à ce moratoire de fin de siècle, à cette échéance retardée qui ressemble étrangement à un travail de deuil, et à un travail de deuil raté, qui consiste à tout revoir, à tout ressasser, tout restaurer, tout ravalier, pour produire [...] un bilan universellement positif; le règne des droits de l'homme sur toute la planète, la démocratie partout, l'effacement définitif de tous les conflits, et si possible l'effacement de nos mémoires de tous les événements négatifs..."

³⁸ Dagmar Jaeger, *Theater im Medienzeitalter: das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*, Bielefeld, Aesthesis, 2007, 171 S.

prozesses und des Erinnerungsortes den jelinekschen Bezug zur Geschichte und zur Bühnenästhetik untersuchen. Die Funktionsstörung in unserer Zeitwahrnehmung schlägt auf den postmodernen Menschen selbst zurück. Das Einebnen aller Ereignisse in einer ewigen Gegenwart verstört den historischen Gedächtnisprozess und daher auch den Identitätsaufbau³⁹. So kennzeichnet sich der postmoderne Mensch durch eine zersplitterte, fragmentierte Identität, die auf Immanenz und Oberfläche beruht, als unmittelbare Folge zum verhinderten Aufbau von Erinnerung und Geschichte⁴⁰. Als erster kann der Historiker dieses Phänomen beobachten:

Der geschichtlichen Erinnerung der Völker und damit dem ‐Lernen aus der Geschichte‐ im Sinne der ‐historia magistra vitae‐ dient die Geschichtswissenschaft kaum noch. ‐Die Zerstörung der Vergangenheit‐, so Eric Hobsbawm, oder vielleicht die jenes sozialen Mechanismus, der die Gegenwartserfahrung mit derjenigen früherer Generationen verknüpft, ist eines der charakteristischen und unheimlichsten Phänomene des späten 20. Jahrhunderts. Die meisten jungen Menschen am Ende dieses Jahrhunderts wachsen in einer Art permanenter Gegenwart auf, der jegliche organische Verbindung zur Vergangenheit ihrer eigenen Lebenszeit fehlt.⁴¹

Dennoch ist es sehr einfach, die Erinnerung eines Individuums zu manipulieren. Für Paul Ricoeur stellt das Gedächtnis drei Probleme auf. Zuerst stellt sich die Frage der Erinnerungsbildung, die wegen ihrer mentalen Projektion zwangsläufig subjektiv ist. Das Gedächtnis gibt ein präsentenes Bild des Abwesenden und Vergangenen. Die Grenze zwischen Realem und Imaginärem ist daher unsicher, denn der Bezug zum Vergangenen bringt die Frage der Vorstellung auf. Im Gegensatz dazu zielt die Geschichte eine gewisse Objektivität ab. Überdies werfen wir heute einen parteiischen Blick auf gestern. Das Gedächtnis ist also subjektiv und liefert Deutungen der vergangenen Ereignisse, die auf Fokussierungspunkten beruhen. Es schafft kleine Inszenierungen rund um einen Kristallisati-

³⁹ Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin*, S. 40: ‐Les événements ne vont pas plus loin que leur sens anticipé, leur programmation et leur diffusion. Seule cette grève des événements constitue une véritable manifestation historique, ce refus de signifier quoi que ce soit, ou cette capacité de signifier n'importe quoi. C'est là la véritable fin de l'histoire, la fin de la Raison historique‐.

⁴⁰ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, S. 125: ‐Il faut recréer une individualité de synthèse, et au fond [de l']éclater dans l'anonymat le plus total, puisque la différence est par définition ce qui n'a pas de nom‐.

⁴¹ Étienne François und Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 15.

onskern. Die Erinnerung wird grundsätzlich durch mentale Bilder vermittelt, die mit einem konkreten oder abstrakten Erinnerungsort assoziiert werden. Den Medien aber gelingt es, diesen Prozess dadurch zu verstören, dass sie eine ununterbrochene Theatralisierung der Ereignisse aufzwingen. So werden zugleich der Erinnerungsort und eine Reihe von Bildern präsentiert, um Zwangsassoziationen zu schaffen und eine falsche kollektive Erinnerung zu bilden. Elfriede Jelinek ahmt diesen Prozess nach, beispielsweise in *Rechnitz* oder *Totenauberg*. In diesen Stücken wird rund um diese Erinnerungsorte (einerseits das Schloss Rechnitz und das Zwangsarbeitermassaker im März 1945, andererseits Martin Heideggers Almhütte in Todtnauberg und Treffpunkt zwischen dem angeblich faschistoiden Heidegger und dem Dichter der Ausgesperrten Paul Celan) Bilder und Bühnenhandlungen geschaffen. Im Gegensatz zu den Medien assoziiert die Autorin den Ort mit negativen Bildern der Opfer des Nationalsozialismus und der Alpenvolk-Mentalität. Indem sie diese unangenehmen Erinnerungen aufzwingt, wird uns ihre Abwesenheit in den Medien auf einmal sehr präsent. Elfriede Jelinek schlägt also einen anderen Lesemodus vor und versucht, verdrängte Erinnerungen in kollektive zu verwandeln. Diese Neuformung unseres Gedächtnisses reproduziert den Medienprozess, der nicht nur eine neue Lektüre der Vergangenheit gibt, sondern auch eine neue Auffassung der Gegenwart aufzwingt, wie eine neue Wirklichkeit. In der Tat gibt es ein sehr enges Verhältnis zwischen dem Gedächtnis und unserer Wirklichkeitswahrnehmung:

Das ist der konstruktive Aspekt von Erinnerung: Sie hilft, die Gegenwart wahrzunehmen, gibt ihr Sinn und ordnet sie zwischen Vergangenheit und Zukunft ein; als solche produziert sie Identität und Kontinuität; ja, nur durch sie kann die Wirklichkeit Gestalt annehmen. Wie Marcel Proust es einmal formulierte: "Erst im Gedächtnis formt sich die Wirklichkeit".⁴²

Die Wirklichkeit versteht sich in ihrer Kontinuität. Nun die systematische Zersplitterung in der Medienbehandlung der Aktualität behindert diese regelmäßige Entwicklung. Die entmystifizierende Sprache und die Dramenstruktur Elfriede Jelineks parodieren die Zeitinszenierung in den Medien und versuchen, die historische Wahrheit und den Gedächtnisprozess wieder herzustellen, indem sie alle, auch negative, Symbole nennt, die mit den Erinnerungsorten der Gemeinschaft (beispielsweise Österreichs) verbunden werden.

⁴² *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 14.

3. Erinnerungspflicht und neue Erinnerungsorte: postmodernistische Architektur in Elfriede Jelineks Theaterstücken

Einerseits wird also die Bedeutung der bestehenden Erinnerungsorte dekonstruiert, um ihnen eine neue Polysemie zu verleihen. Andererseits schildern die Sprachflächen mündlich (manchmal auch dank Bühnenanweisungen)⁴³ einen anderen, unwirklichen und abstrakten Erinnerungsort. Während der erste ein Ereignis, eine Figur oder einen echten Ort in der Geschichte darstellt, ist der zweite ein Kunst- und Sprachkonstrukt, das als Kristallisationskern dienen soll. Um jeden soll sich ein Teil der kollektiven – hier vor allem österreichischen – Identität aufbauen. Der gleiche Unterschied besteht zum Beispiel für die deutsche Geschichte, zwischen der historischen Figur Otto von Bismarck und dem 2003–2005 gebauten Berliner Holocaust-Mahnmal. Otto von Bismarck ist ein Bild der nationalen Identität, das heute vor allem durch Historiker und Geschichtsbücher weiter vermittelt wird. Das Schoah-Mahnmal aber ist ein vom Land Berlin finanziertes Unternehmen nach einer Initiative von der Publizistin Lea Rosh, d.h. ein ziviles Unternehmen. Diese zwei unterschiedlichen Kategorien entsprechen auch für Étienne François und Hagen Schulze zwei Seiten der Geschichte:

Geschichte existiert [...] in einem doppelten Modus: es gibt "Geschichte-als-Wissenschaft" und es gibt "Geschichte-als-Gedächtnis". [...] Die Geschichte als Wissenschaft ist Sache der Experten. Sie tritt uns entgegen als kritisch-distanzierte Anwendung fester Regeln für die Interpretation und Analyse von Quellen und Überresten der Vergangenheit, mit dem Anspruch auf Überprüfbarkeit und objektive Gültigkeit ihrer Ergebnisse. Teilnahme, Emotion und Subjektivität gefährden den wissenschaftlichen Erkenntnisprozess und werden, wenn auch nicht immer erfolgreich, zurückgedrängt. Das Gedächtnis dagegen dient existentiellen Bedürfnissen von Gemeinschaften, «für die die Gegenwartigkeit des Vergangenen einen entscheidenden Teil ihres kollektiven Wesens darstellt [...] Dem Gedächtnis bleibt der Vorteil vorbehalten, das Vergangene als etwas zu erkennen, was früher existiert hat, obwohl es heute nicht mehr existiert» [...]. Die Geschichte (als Wissenschaft) besitzt dagegen die Fähigkeit, den Blick in Zeit und Raum zu erweitern; sie verfügt über die Möglichkeit, die Zeugenaussagen einer kritischen Überprüfung zu unterziehen [...].⁴⁴

⁴³ Siehe *Totenauberg* und der sich verändernde Berg auf der Leinwand.

⁴⁴ *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 14–15.

Dieser Unterschied stimmt mit der jelinekschen Konstruktions- und Dekonstruktionsdialektik überein. Einerseits stellt sich die Autorin als Historikerin dar, die nach «historischer Wahrheit»⁴⁵ sucht. Durch den Aufbau eines neuen Erinnerungsortes gibt sie sich andererseits als Ziel, die Vergangenheit zu aktualisieren, und erfasst die Geschichte als Gedächtnis. In der Tat greift dieses Kennzeichen auf die Erinnerungspflicht, die für Paul Ricoeur nicht die Pflicht der Historiker ist, sondern die der Zivilgesellschaft:

Paul Ricoeur hat jüngst daran erinnert: «Urteil und Strafe sind Sache des Richters; der Kampf gegen das Vergessen und für eine wahrhafte Erinnerung ist Sache des Bürgers; dem Historiker bleibt es vorbehalten, zu verstehen, ohne zu verurteilen und ohne zu entschuldigen».⁴⁶

Die von Elfriede Jelinek erfundenen Orte nähern sich den heutigen Denkmälern wie das *Denkmal für die Ermordeten Juden Europas* an, ein Raum, der die Erinnerungspflicht durch Empfindungen wachruft, statt an die kritische, historische Analyse zu appellieren. Es geht darum, vergangene Ereignisse präsent zu machen, um unser heutiges Verhalten zu beeinflussen. Wie gehen solche Gedenkort vor?

Bis in den 1980er Jahren waren die meisten Denkmäler Ehrenmäler für die Toten des ersten oder zweiten Weltkrieges: eine Obelisk, eine Säule oder eine von Tafeln begleitete Statue mit Inschriften der im Krieg verstorbenen Soldaten – und Bürger des Dorfes. Diese Art von Nationaldenkmälern sind Kenotaphe und tragen eine symbolische Funktion, denn sie beherbergen keinen Körper. Sie sollen der Erinnerung an verstorbene Krieger huldigen. Die Erinnerungspflicht erfolgt durch die Aufzählung und Individualisierung der Opfer. Die 1990er erlebten mit der Jubiläums- und Gedenkmode eine neue Welle von Mahnmälern. Spät nach der gesetzlichen Anerkennung des Völkermordes 1948 wollen die Staaten die Erinnerungspflicht durch Erinnerungsgesetze und Denkmäler institutionalisieren⁴⁷. Diese neuen Ehrenmäler sollen nicht die fürs Vaterland Gestorbenen rühmen, sondern an die staatliche sowie bürgerliche Ver-

⁴⁵ Bevor sie ein Stück schreibt, sammelt Elfriede Jelinek zahlreiche Quellen aus der Literatur, den Trivialmythen und der Wissenschaft.

⁴⁶ *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 24.

⁴⁷ Die gesetzliche Anerkennung des Völkermordes am 9. Dezember 1948 wurde im Rahmen der «Konvention über die Verhütung und Bestrafung des Völkermordes» erklärt und von der Generalversammlung der Vereinten Nationen beschlossen.

antwortung gegenüber den Ziviltoten erinnern⁴⁸. Das nationale Schuldbekenntnis zielt das Nicht-Wiederholen der Geschichte ab und nimmt also eine ganz andere Form als das Kenotaph. In den 1990ern entspricht der "Erinnerungsort" nicht einem Denkmal, sondern einem ganzen Raum, dessen Architektur die Erinnerungsform beim Besucher unmittelbar beeinflusst. Zwar ist der neue Erinnerungsort kein historisches Museum mit ausführlichen Daten und Fakten, sondern ein auf Abstraktem basierender Kunstbau. Denn ausgenommen der Name des Ortes (z.B. Holocaust-Mahnmal) bezieht sich nichts Konkretes auf historische Fakten. Nur die Raumorganisation flößt beim Besucher die Notwendigkeit einer Erinnerungspflicht ein, durch Gefühle und Eindrücke, die der gesamte Ort hervorbringt. Die Ortsstruktur, in dem der Besucher vertieft wird, erregt eine gezwungene und dadurch stärkere Erinnerung. In diesem Sinne nähert sich der heutige, postmodernistische Erinnerungsort dem zeitgenössischen Kunstwerk, weil sich das Bauwerk vorerst als Kunstkonzept versteht. Was es von einem Museumwerk ohne moralischen Zweck unterscheidet, ist gerade seinen Namen, der unsere Gefühle deuten will:

Dennoch ist der Erinnerungsort kein einfacher Geschichtsort. Eine "Erinnerungsabsicht" und die Entscheidung auf ein Ritual werden erfordert, um ein Element des öffentlichen Lebens (Denkmal, Archiv oder Sportveranstaltung) in einen Gegenstand kollektiver Erinnerung zu verwandeln.⁴⁹

In Berlin ist eigentlich das Denkmal für die ermordeten Juden Europas ein gesamter, dem Gedenken der Schoah gewidmeter Raum. Auf einer Fläche von mehr als 19 000 m² ließ Peter Eisenmann 2711 hohle, leicht gebeugte Betonstelen in parallelen Reihen errichten. Je nach den Bodenwellen sind die Stelen mehr oder weniger groß, von 0 bis 4 Metern. Bäume wurden hier und da gepflanzt. Die Alleen wurden so gemessen, dass

⁴⁸ Beispiel «Ground Zero» in New York vor dem Aufbau des künftigen Mahnmals «Reflecting Absence». Auf den Gittern rund um den Bauplatz wird eine ausführliche Zusammenfassung der Daten und Fakten sowie die Liste der Opfer und Helfer des 11. Septembers 2001 vorgezeigt. Der Erinnerungsort ist hier konkret: das Loch nach der Zerstörung der Twin Towers. Hier geht es nicht um ausgedrückte Schuldgefühle, sondern um das Gedenken der Zivilbürger, «fürs Vaterland gestorben», insofern als der Terroranschlag mit einer Kriegsattacke verbunden wird.

⁴⁹ Artikel über «Erinnerungslust» ("intention de mémoire") in *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Michel Blay (hrsg.), Larousse, Paris, 2003, S. 665: «Le lieu de mémoire n'est cependant pas un simple lieu d'histoire. Une «intention de mémoire» et la décision d'un rituel sont requises pour transformer un élément de la vie publique (monument, dépôt d'archives ou compétition sportive) en objet de souvenir collectif».

nur eine Person durch sie gehen kann. Das Mahnmal enthält im Inneren keine zusätzliche Information, ein Museum im Untergrund (*Ort der Information*) ergänzt aber das Denkmal. Es zählt die Holocaust-Opfer auf und bietet Ausstellungs- und Dokumentationsräume. Die sehr klare Trennung zwischen Museum und Mahnmal trägt zur Unterscheidung zwischen dem Lernen durch Geschichte als Wissenschaft und der Geschichte als Erinnerung.

Die labyrinthische und bedrückende Architektur dieses virtuellen Friedhofs will Gefühle von Unterdrückung, Übel, Angst und Verfolgung reproduzieren, die den Besucher an die von den Shoah-Opfern erlebten Leiden sensorisch erinnern sollen. Die graue Farbe der gesamten Architektur soll die Aschen der Opfer in den Konzentrationslagern erwähnen. Überdies spielt die geographische Stelle des Erinnerungsortes (inmitten der Hauptstadt, neben dem Brandenburger Tor) eine symbolische Rolle, die dem Ort noch mehr Würde verleiht.

Indem sie die Architektur und Topographie als Kennzeichen dieser neuen Erinnerungsorte nehmen, betonen diese Initiativen den Gedächtnisprozess selbst, der wie der lange Aufbau der Geschichte und unserer Geschichte funktioniert.

Diese neuen Erinnerungsorte werden von der postmodernistischen Architektur inspiriert, die sich durch die Wiederaufnahme bzw. die Mischung alter Muster kennzeichnet. Allerdings spielt die dekonstruktivistische Ironie in den postmodernistischen Kunstwerken eine bedeutende Rolle. Die Errichtung dieser Denkmäler hat aber nicht als Zweck, die Vergangenheit zu mokieren, sondern durch Assoziationen die Erinnerung an die Opfer zu erwecken.

Diese Architekturwerke verstehen sich also als Grenzflächen und performative Räume, insofern als ihr Einfluss und ihr Sinn nun erst Form nehmen, als ein Besucher sie durchgeht, und sie sich je nach dem Publikum verändern.

Inwiefern nähern sich die imaginären Gedenkort in den jelinekschen Dramen den postmodernistischen Denkmälern?

Die Theaterstücke Elfriede Jelineks entwickeln performative Räume, die nicht an den Intellekt der Zuschauer appelliert, sondern an ihre Empfindungen, damit sie der Geschichte und deren Behandlung bewusst werden. Diese fast unterschwellige Botschaft verursacht durch unsere Sinne diesen Erinnerungsprozess, wie die neuen Denkmäler durch abstrakte Architekturen. Doch die gebauten Erinnerungsorte liefern eine konkrete Topologie, die Orte in den jelinekschen Stücken – *Wolken. Heim, Totenau-berg, Zwillingsgipfel, Die Alpen, Bambiland* oder *Rechnitz* – sind viel abstrakter,

denn sie bestehen vorerst aus Worten. Ihre Architektur ist geistig und wird nur dazu geschaffen, damit sie auf der Bühne aktualisiert wird. In diesem Sinne stellt der Theatertext nur das bloße Kunstkonzept dar, das zur Errichtung eines performativen Bühnenwerkes und zu einer echten Interaktion zwischen Publikum und Bühne dienen soll. Die Bühne oder der Theaterraum ermöglicht die Konkretisierung von imaginären Erinnerungsorten, die sich mit den postmodernistischen Mahnmälern vergleichen lassen.

Zuerst spielt das Theater eine institutionelle Rolle, umso mehr als die meisten Theaterstücke Jelineks in der österreichischen Institution, dem Wiener Burgtheater, gespielt wurden⁵⁰. Für Konstanze Fliedl fungiert sogar "Die Burg" als «Fabrikationsstätte des österreichischen Selbstbewusstseins»⁵¹. Auch trotz des von Elfriede Jelinek angekündigten, befristeten Ausführungsverbots in Österreich von 1996 bis 1998 (ähnlich Thomas Bernhard) gibt die Autorin in einem Interview über *Stecken, Stab und Stangl* zu:

Das Stück müsste natürlich in Wien uraufgeführt werden, weil es hier – ähnlich wie die Stücke Thomas Bernhards – den Nerv trifft und auch in jeder Einzelheit sofort verstanden würde.⁵²

Der äußere Rahmen des Stückes gibt der Aufführung einen feierlichen Inhalt. Darüber hinaus verwandelt die Inszenierung des Stückes (seine bewegliche Architektur) den Theaterraum in einen performativen Raum, in ein "work in progress":

Der Raum, in dem eine Aufführung stattfindet, kann zum einen als ein geometrischer Raum begriffen werden. Als solcher ist er bereits vor Beginn der Aufführung gegeben und hört mit ihrem Ende nicht auf zu bestehen. [...] Zum anderen ist der Raum, in dem eine Aufführung sich abspielt, als ein performativer Raum aufzufassen. [...] Jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklingen von Lauten vermag ihn zu verändern. [...] Theaterräume [...] sind in diesem Sinne immer performative Räume.⁵³

Jedes Element in der Aufführung, auch das Publikum, spielt also eine Rolle in der Errichtung dieser Erinnerungsorte. Gerade wie in den neuen

⁵⁰ Das Dramolett *Erlekönigin* findet sogar ausdrücklich im Burgtheater statt. *Erlekönigin, in Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, Hamburg, Reinbek, Rowohlt, 2002, S. 7: «Fassade des Burgtheaters, die mit einer riesigen Repr-Leinwand verbängt ist».

⁵¹ Konstanze Fliedl, *Kätbe und die Erlekönigin*, S. 8.

⁵² Elfriede Jelinek, *Ich bin im Grunde tobsüchtig über die Verbarmlosung*, <http://ourworld.comuserve.com/homepages/elfriede/fstab.htm>.

⁵³ Erika Fischer-Lichte, *Die Ästhetik des Performativen*, S. 187-188.

Denkmälern schlussfolgert der Zuschauer außerdem den eigentlichen Sinn dieser immateriellen Orte aus der Stimmung:

Der performative Raum ist immer zugleich ein atmosphärischer Raum. [...] Atmosphären gehören [...] denen, die den Raum betreten und sie leiblich spüren. [Sie sind] Räume, insofern als sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungs-konstellationen [...] “tingiert” sind.⁵⁴

So erhält das Spektakel durch den Theaterraum zwar eine feierliche Dimension, es kann sich aber auch akustisch zu einem Erinnerungsort entwickeln, wie in Hörspiel-Bearbeitungen der Theater-*Texte* Elfriede Jelineks. Da werden die Zuhörer in einen gesamten Tonraum vertieft, dessen Atmosphäre Assoziationen und daher das Gedächtnis erregen kann. Aber während der Zuhörer beim Zuhören etwas anderes machen kann, oder gar den Tonraum vorübergehend ausschalten kann, wird der Theaterzuschauer in ein zeitbefristetes Stück versenkt, ja gar eingesperrt. Er muss sich also in den Aufbau dieses performativen Raumes investieren.

Die erste Inszenierung von *Wolken. Heim*, für die das Stück ursprünglich geschrieben wurde, zielte die Errichtung des Erinnerungsortes “Wolken.Heim” ab⁵⁵. Am Schauspiel Bonn von Hans Hoffer im Jahre 1988 uraufgeführt schlug diese Inszenierung dem Publikum vor, schon vor dem Eintritt in den Theaterraum und dem Aufführungsanfang in eine andere Dimension hineinzutreten. Vor der Eingangstür liefert eine Reihe sprechender Säulen die Zuschauer bis zu einem brennenden Hunnenbild, das vor dem Theaterraumeingang wacht. Innerhalb wird der Raum in zwei Teile gespalten: Einerseits sitzt das Publikum gegen die Wand und einem geschlossenen Raum – dem «Heldengrab» laut Hans Hoffer – gegenüber. Auf den Wänden sind Zitate aus Heinrich von Kleists Essay *Über das Marionettentheater* in Frakturschrift zu lesen. Das restliche Bühnenbild bleibt sehr minimalistisch. Nach dem Beginn der Theateraufführung laufen auf der Bühne dreizehn Männer in grauem Mantel, sogenannte «Zeitzeugen», zwischen Lichtsäulen im Zickzack. Ihre Lebensläufe waren schon vorher im Programm zu lesen. Die grauen Männer bilden eine Art stummer Chor, denn der Text kommt eigentlich aus einem riesigen Rundfunkgerät, das die Stimme der Schauspielerin Carmen-Renate Köper sendet, oder

⁵⁴ *Ibid.*, S. 200-201.

⁵⁵ Sabine Perthold, *Elfriede Jelineks dramatisches Werk*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, Wien, 1991, 342 S. In ihrer Studie gibt Sabine Perthold eine Beschreibung dieser Inszenierung. Weitere Details stammen aus einem Gespräch zwischen dem Dramaturgen Karl Baratta und Priscilla Wind am 22.02.2006 in Wien.

wird von anderen Schauspielern gesprochen, die auf den Säulen stehen. Die Organisation verschiedener Verständniskanäle (Raumorganisation, stumme Gestik, aus verschiedenen Quellen gesendeter Text) bietet also einen Ort voller Sinnbilder, die wir dann mit unseren eigenen Erinnerungen assoziieren sollen. Diese Symbole sind abstrakt genug, um der Subjektivität jedes Einzelnen Platz zu machen, die für den Erinnerungsprozess notwendig ist. Der Gegenstand der erzeugten Erinnerungen macht aus der Theateraufführung nicht nur einen Erinnerungsort als Kristallisationskern für die kollektive Identität, sondern auch ein Mahnmal, d.h. ein Gedenkort für die Opfer – hier des Nationalismus. Das Stück entwickelt in der Tat eine harte Kritik gegenüber den Ideen von Vaterland, Nation und Kriegsgewalt und zieht eher eine Parallele mit den postmodernistischen Mahnmälern als Erinnerungspflicht, als mit den die “fürs Vaterland Gestorbenen” rühmenden Kenotaphen. Diese werden in der Tat in der Inszenierung durch Lichtsäulen und einen Theaterraum als “Heldengrab” dekonstruiert.

Ob zeitgenössisches Mahnmal, in dem sich der Besucher bewegen und eine Weile bleiben kann, um seine Bedeutung zu verstehen, oder ob Theaterraum, wo der Zuschauer auch sitzenbleibt, um den Sinn der verschiedenen Symbole in der Inszenierung zu erfassen, in beiden Fällen verursachen Beobachtung und längeres Verweilen in symbolischen Orten den Erinnerungsprozess. Der einzig wahre Unterschied zwischen den beiden besteht eigentlich nur darin, dass im ersten Fall sich das Publikum bewegt, während es im zweiten Fall sitzenbleibt. Diese Grenze wird sogar in der musealen Kunstinstallation *Trigger your text* – aus dem Stück *Wolken.Heim* – überwunden⁵⁶. In dieser interaktiven Computerinstallation kann sich der Besucher bewegen und seine eigene Gewalt testen, auf die durch bedeutende Zitate des Theatertextes geantwortet wird.

Nun bleibt, dass das zeitgenössische Denkmal auf einem wirklichen, nicht-beweglichen Ort aufgebaut wird, während Installationen und Inszenierungen vergänglich sind, gerade um die vergehende, zyklische Zeit zu bedeuten.

Elfriede Jelineks Theaterästhetik nimmt die Kennzeichen eines Erinnerungsortes an, weil sie zum selben Zweck ausgedacht wurde, wie die neuen Mahnmäler: Der Zivilopfer vor allem des Faschismus zu gedenken. Denn alles dreht sich immer nur um Auschwitz. Der reale Ort Auschwitz wurde übrigens selbst in einen Gedenkort verwandelt: Der Besucher kann beide Lager, Auschwitz und Birkenau besichtigen. Das erste wurde zum

⁵⁶ Pia Janke (hrsg.), *Elfriede Jelinek. Werkeverzeichnis*, Praesens, Wien, 2004, S. 307-310.

Museum mit Ausstellungen von Opferregistern, Photographien, Schuh-, Kleidungs-, Brillenhäufen, die nach der Befreiung gefunden wurden. Auschwitz selbst dient teilweise als "Informationsort" und Mahnmal, während das unveränderte Birkenau nicht als Denkmal, sondern nur als Erinnerungsort fungiert, weil es nicht inszeniert wurde.

Schlussfolgerung

Die jelinekschen Dramen beschreiben durch Assoziationen und Amalgame entstandene Ideenräume, hybride Denkmäler, in denen die Aussperrten, die von den Massenmedien verdrängt wurden. Diese Theaterästhetik entwickelt sich dank Umschreibungen rund um einen Mittelpunkt, der zugleich ein konkreter und ein symbolischer Erinnerungsort ist: Auschwitz. Elfriede Jelinek nimmt die antike Loci-Methode wieder auf und hinterfragt die Nähe zwischen Theater und Erinnerungsort, indem sie Geistesorte aufbaut, wobei zeitgenössische Mahnmäler die Erinnerungspflicht als den Geist des Ortes befassen. Elfriede Jelinek konzipiert Hörwanderungen durch ihre eigenen *loci memoriae*, die sich immer rund um dasselbe Möbiusband⁵⁷, Auschwitz, dreht. Diese Spracharchitektur kann vielleicht zum Teil zu einer wiedergefundenen kollektiven Identität beitragen.

⁵⁷ Pierre Nora, «Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux», in *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora (hrsg.), Band I, 1, *La République*, Paris, Gallimard, 1984, S. XXXIV: «Des anneaux de Moebius enroulés sur eux-mêmes».

* * *

Franz Haas
(Milano)

Mehr Leben als Tod in Rom
Josef Winklers römische Novelle «Natura morta»

Abstract

The essay's introduction examines the importance of Italy for Josef Winkler and puts the novella «Natura morta» in context with his oeuvre. The subsequent analysis of the text highlights the technique used by the author, which shows similarities with the process of film shooting. The narrator's eye follows the main character like a movie camera and is focused on numerous details as if it were zooming on them. In this process, while advancing the novella's plot, the author paints a colorful portrait of Rome, bringing the city to life like a baroque still life.

«Natura morta» ist das einzig Buch von Josef Winkler, das ins Italienische übersetzt wurde, bei einem kleinen Verlag in Udine, und das spricht gar nicht für die Weitsicht des italienischen Literaturbetriebs. Winkler bekam im Jahr 2008 den Georg-Büchner-Preis, die höchste Auszeichnung für deutschsprachige Literatur und lebte längere Zeit in Rom. Italien spielte auch mindestens 15 Jahre lang eine bedeutende Rolle in seinen Werken: Im Roman «Menschenkind» (1979) kommt der Erzähler nur bis nach Venedig – mit dem legendären Zug Romulus (den es mittlerweile nicht mehr gibt). In «Der Ackermann aus Kärnten» (1980) kommt er, dieser Ödipus aus dem Kärntner Dorf Kaming, gemeinsam mit einem Freund erstmals nach Rom, ins Allerheiligste, in den Vatikan: «Wir gingen in die Gruft der Päpste. Tote Päpste links, tote Päpste rechts, ein Arbeiter- und ein Bauernsohn in der Mitte» (A211)¹. Auch in «Muttersprache» (1982) treibt Winkler sich manchmal in Rom herum, wiederum in der prunkvollen Gruft der

¹ Zitate aus den Werken Josef Winklers, alle im Frankfurter Suhrkamp-Verlag, mit folgenden Abkürzungen: A = Der Ackermann aus Kärnten. Roman (1980); Mu = Muttersprache. Roman (1982); L = Der Leibeigene. Roman (1987); F = Friedhof der bitteren Orangen. Roman (1990); N = Natura morta. Eine römische Novelle (2001).

Päpste, beim Grabmahl Papst Johannes XXIII, im Borghesepark bei den Strichjungen, gleich jedoch wieder in der gehassten Heimat, als «der einzige Totenmaskenbildner im rotweißbroten Land» (Mu178). Und im Roman «Der Leibeigene» (1987) sitzt das erzählende Ich oft in jenem Rom der Transvestiten, Strichjungen und des Papstes («der oberste Kirchentransvestit»), umgeben vom katholischen Pomp, und denkt mit blasphemischem Groll an seine katholische Bauernheimat.

Ausschließlich in Italien handelt schließlich «Friedhof der bitteren Orangen» (1990), in Palermo, Neapel und vor allem in jenem Rom, das nicht in allen Reiseführern verzeichnet ist: die Gegend rund um den Bahnhof Termini, der Transvestiten- und Schwulenstrich, die Ecken der Bettler, die Läden mit dem Heiligenkitsch, der chaotisch farbenprächtige Markt auf der Piazza Vittorio. In diesem Rom sieht Winkler nicht nur Sehenswürdigkeiten: «viele Autofriedhöfe, haufenweise neue, noch ungebrauchte, aber auch verschrottete Mülltonnen, unzählige neue Hochhäuser, Tennisplätze und Umgehungsbrücken» (F153f). Auch das ist sein Arkadien.

Ich hatte mehrmals das Glück, Josef Winkler auf seinen Streifzügen durch Rom begleiten zu können, vor allem auf dem Markt der Piazza Vittorio Emanuele, wo ein Großteil der römischen Novelle «Natura morta» (2001) handelt. – «Schau», war sein häufigstes Wort, «schau dir das an», als ich mit ihm durch den Markt ging, wo ich auch sonst regelmäßig meine Einkäufe machte. – Die Verkäufer und Marktschreier kannten diesen seltsamen Typen mit den gierigen Augen, der offenbar nichts kaufen, nichts stehlen oder erbetteln wollte. Sein Herumstreunen mit Notizheft und Füllfeder sahen sie nicht gern. «Jetzt kommt der Schreibteufel schon wieder!» (F337) schienen sie zu denken, der Fleischhauer, der Melonenverkäufer, die Fischhändlerin und der Mann mit dem Wildbret. Auf der Piazza Vittorio ist für Josef Winkler die Ausbeute an Bildern so reich, dass der Roman «Friedhof der bitteren Orangen» förmlich überquillt davon.

«Natura morta» ist ein Seitenstück dieses umfangreichen Italien-Romans, die hochliterarische Variation eines Themas, das dort den Rahmen gesprengt hätte. Elf Jahre nach dem «Friedhof», als sein Interesse an Italien längst von der Passion für Indien verdrängt war, hat Winkler in dieser «römischen Novelle» die autobiographischen Bezüge beseitigt: Erstmals in einem Werk von ihm gibt es hier kein erzählendes Ich, was den Kunstcharakter noch verdeutlicht. Einige namenlose Figuren hat er jedoch direkt aus dem Roman übernommen, etwa die Hauptperson, den jungen Gehilfen des Fischhändlers. Er war zunächst «der blonde Fischerjunge» (F341). In der Novelle wurde aus ihm «der schwarzhaarige, sechzehnjährige Junge,

der lange, fast seine Wangen berührende Wimpern hatte» (N10f), der den Spitznamen Piccoletto bekam.

«Natura morta»: Schon der italienische Titel verweist auf die Malerei (er bedeutet «Stilleben», wörtlich: «tote Natur»), und das schmale Buch hat tatsächlich die Wirkung eines gigantischen Gemäldes. Es ist das Porträt der Stadt, oder wie es eine Kritikerin im Titel eines Aufsatzes treffend formuliert: «Rom als barockes Stilleben ...»². Genau genommen handelt es sich bei dem riesigen Bild um sechs einzelne Tableaus von unterschiedlicher Größe – zwei Triptycha zu einem breiten Panorama nebeneinander gestellt – und alles zusammen ergibt eine lebendige, farbenprächtige Allegorie, «eine grandiose Allegorie der Vergänglichkeit»³, – von Leben und Tod in Rom, mehr Leben als Tod allerdings, – so sehe ich es jedenfalls.

Josef Winklers Technik hat nichts mit Fotorealismus zu tun, und doch beginnen einzelne Abschnitte (Bildtafeln), als wären sie mit einer Filmkamera aufgenommen:

Bild 1: «Natura morta I»

Zoom: auf «weiße Pflirsiche und einen Strauß roten Ginster» (N9), die ein Mann beim U-Bahn-Eingang vom Bahnhof Termini trägt. Weiter, Zoom: auf das Leben und den Schmutz auf den Gängen, den Treppen und in der U-Bahn, in der uns der unsichtbare Erzähler schon nach zwei Seiten den 16-jährigen Piccoletto zeigt, wie dieser mit seiner Schwester nur eine Station mit der U-Bahn zur Piazza Vittorio fährt. Dort beginnt dann das rauschhafte Fest der Beschreibung von Marktständen, Menschen und Waren: der Fleischhauer, der Geflügelhändler, die Zigeunerinnen, die Nonnen und die Mönche, das Geschrei und die Farben.

Genau so habe ich diesen Markt zusammen mit Josef Winkler noch gesehen, den es mittlerweile nicht mehr gibt, es war der letzte von Rom, auf dem man noch lebendes Kleinvieh kaufen konnte. Den Verkäufern von Wildbret und Fisch, den schreienden Kartoffelfrauen und den hackenden Fleischern war Josef lästig, weil er immer mit seiner (grün-schwarz gestreiften) Füllfeder in ihren Blicken und Handbewegungen herumstocherte. Ein bulliger Melonenverkäufer mit schütterten Haaren trug um den Hals ein goldenes Medaillon mit dem Bild eines jungen Mannes. Winkler

² Insa Wilke: *Rom als barockes Stilleben in Josef Winklers «Natura morta»*, in «Sprache und Literatur», 36 (2005), n.2, S. 74-99.

³ Luigi Reitani: *La morte a Roma, in: Josef Winkler: Natura morta. Una novella romana*, übersetzt und herausgegeben von Luigi Reitani, Forum, Udine 2007, S. 89.

fragte ihn, wer der Abgebildete sei, und der Mann verjagte ihn mit schlimmen Flüchen. Das war die Realität im Sommer 1992.

In der Fiktion der Novelle kommen wir gleich am Fischstand an, wo Piccoletto als Verkäufer arbeitet. Sein Chef ist ein ungehobelter dicker, nicht mehr junger Mann, der seine Homosexualität nicht versteckt, daher auch sein Spitzname «Il Frocio» – Winkler verwendet durchgehend dieses abfällige italienische Wort – es bedeutet etwa «die Schwuchtel». Die groben Verführungsversuche des Fischhändlers weist Piccoletto, der Sohn einer Feigenverkäuferin, nur halb zurück, denn es gefallen ihm durchaus auch junge Mädchen. (Fisch und Feige sind natürlich sexuelle Symbole, die Winkler in vielen Varianten und Wiederholungen einsetzt.) Der Blick des Erzählers (oder das Zoom der Kamera) richtet sich dann auf alle möglichen Details, Dinge, Menschen und ihre Gesten, viele Ausländer, vor allem Zigeunerinnen – und auf die allgegenwärtigen, farbigen Kunststoffschnuller, «die Maskottchen dieses Sommers» (1992). Dieses erste große Tableau endet mit einer waghalsigen Fahrt von Piccoletto auf seiner Vespa zwischen den Marktständen; die Verkäufer lachen, die Zigeunerkiner flüchten in die U-Bahn-Station.

Bild 2: «Der Sohn der Feigenverkäuferin»

Auf diesem zweiten Teil-Gemälde ist das Treiben in und um den Vatikan abgebildet. Zu Beginn sind wir vor dem Tor in der Via di Porta Angelica, wo Piccolettos Mutter als Feigenverkäuferin arbeitet. – Zoom: auf einen «kahlgeschorenen, fünfzigjährigen Mann, der ein weißes Leibchen mit dem Aufdruck *Mafia. Made in Italy*» (N29) trägt, über seinem Hosenschlitz hängt «ein rosaroter, großer Kunststoffschnuller».

Dann noch einmal Zoom auf die andere Straßenseite: auf einen «unterkörperamputierten langhaarigen Mann». Dieser ist keine Erfindung des Autors Winkler – bei dem Phantasie, Dichtung und Wahrheit sehr effizient zusammenarbeiten. Der schwer behinderte Mann kommt schon im Roman «Friedhof der bitteren Orangen» vor, und es gab ihn auch in der Wirklichkeit. Winkler hatte ihn mir einmal gezeigt: ein beinamputierter Mann, der damals in der Gegend des Bahnhofs Termini lebte, der einen Kofferkuli anstatt eines Rollstuhls verwendete. – In der Novelle sitzt er nun als Bettler vor dem Eingangstor des Vatikans auf einer ausgebreiteten Zeitung, «ein Mann ohne Unterkörper, ein menschlicher Torso mit schulterlangen, rötlich schimmernden Haaren» (N29).

Piccoletto beobachtet alles (und wir Leser / Betrachter mit ihm): die Pilger und Touristen, die Heiligenkitschläden vor dem Petersdom und die

Beichtstühle drinnen, den Staub von den Pilgerschuhen vor den Beichtstühlen. Ganz genau sieht Piccoletto hinein in die kurzen Hosenröhren eines Mädchens – «durch ihre dünne pfirsichfarbene Unterhose schimmerten ihre Schamhaare» (N35) – und das Mädchen betrachtet ihrerseits wiederum schamhaargenau die aus der «gelben Unterhose hängenden Hoden» (N45) von Piccoletto. Mit ihm fährt sie am Ende des riesigen zweiten, lebendigen Tableaus in der Straßenbahn weg in Richtung Markt auf der Piazza Vittorio.

Bild 3: «Natura morta II»

Auch dieses Bild beginnt, symmetrisch zum ersten, mit der Fahrt in einem öffentlichen Verkehrsmittel, aber diesmal ist es eine lange Strecke. Die «Circolare» verbindet den Vatikan mit dem weit entfernten Markt, das Sakrale mit dem Profanen. Auch diesmal ist der Blick des Erzählers (oder des Malers) auf das Ganze und auf die Details gerichtet, auf «den Autofensterscheibenwäscher aus Sri Lanka» und auf «die breiten Hinterbacken von Piccoletto», über die zwei Knaben anerkennend kichernd flüstern. Das ist alles noch pralles Leben – weit und breit kein Tod.

Am Markt angekommen, bietet sich wieder das schon bekannte Durcheinander von gierigem Leben und toten Tierkörpern, schönen und faulen Früchten. Da sehen wir auch den bulligen Obstverkäufer wieder – den Winker mir einst in der Wirklichkeit gezeigt hatte (der ihn fluchend verjagt hatte). Hier, in der Novelle «Natura morta» fragt nicht der Autor sondern Piccoletto ihn, wer denn der Junge auf dem Bild sei, das der vergrämte Mann an einer goldenen Halskette trägt. Die scharf abweisende Antwort verrät, dass es sich um einen Toten handelt – und sie verweist auch schon auf das nächste Bild in dieser großen Komposition.

Bild 4: «Li mortacci tua – Deine verfluchten Toten»

Wir sind hier immer noch auf dem Markt und sehen die Gehilfen des Fischhändlers, «halbwüchsige marokkanische Strichjungen» (N67), einen Straßenmaler, dessen Kunstwerk gleich vom Platzregen zerstört werden wird. Der Frocio (die «Schwuchtel») macht wieder einmal einen derben Annäherungsversuch an Piccoletto, den dieser über sich ergehen lässt. Piccoletto flucht seinerseits auf eine Rauschgiftsüchtige, die in der Nähe des Fischstandes ihre Spritze säubert: «Li mortacci tua! Deine verfluchten Toten!» (N72) – So häufen sich nun kleine Anzeichen der kommenden Katastrophe, winzige Punkte auf dem riesigen Gemälde, so etwa auch die ersten Regentropfen an diesem heißen Sommertag.

Piccoletto wird von seinem Chef zum Pizzaholen geschickt. Als er mit der warmen Pizza zurückläuft, nun schon im strömenden Regen, da passiert das «unerhörte Ereignis» der Novelle: Piccoletto läuft in einen «vorbeipreschenden Feuerwehrgewagen hinein. In weitem Bogen flog die Pizza auf den Asphalt» (N75). Und da hat der Fischhändler (die Schwuchtel) seinen großen Auftritt (Winkler nennt ihn beharrlich «Frocio», auf Italienisch): Er hebt den schwer verletzten (oder toten) Piccoletto auf und trägt ihn quer durch das Chaos des Marktes, vorbei an wehklagenden Verkäufern und Marktweibern. – Es ist dies das herzerreißende Bild einer grotesken, wandelnden Pietà – der dicke Mann als Madonna und der schöne Piccoletto als Jesus – eine Pietà, wie es sie auf keinem Gemälde der ganzen Kunstgeschichte gibt.

Es dauert lange, bis eine Ambulanz kommt, und diese Leerstelle nützt Josef Winkler, um weiter an seinem Tableau zu malen, mit akribischer Detailversessenheit streift sein Blick über den jetzt schreckhaft lebendigen Markt und zoomt einzelne Bilder heran – Bilder der Verstörung vor dem möglichen Tod. Klagen, Schrecken, oder zumindest Verlegenheit äußern nun alle: der Pferdefleischverkäufer und die Eingeweideverkäuferin, der verkrüppelte Araber und der neapolitanische Marktsänger, der Straßensänger, der Messerschleifer und die marokkanischen Strichjungen.

Piccoletto ist eine Christusfigur, die nach endlosen, sakralen Schreckminuten weggebracht wird. Dann macht sich aber wieder das ganz profane Leben breit, wenn auf dem bereits halb verlassenen Markt «nur mehr arme, alte Römerinnen und Römer und ein paar Kriegsflüchtlinge aus Bosnien aus den Abfällen noch brauchbare Lebensmittel herausuchen» (N87).

Bild 5: «Weißer Ginster»

Die abschließenden zwei Bilder sind von wesentlich kleineren Dimensionen, ihre Intensität ist deshalb nicht geringer. Wir sehen hier das Krankenhaus, die Leichenhalle und eine Kirche, aber auch minuziöse Ausschnitte: Drei Männer spielen Karten auf der Kühlerhaube eines Autos – und «ein grüngekleideter Chirurg (wälzt) Zigarettenrauch genussvoll im Mund».

Piccoletto liegt in einem Sarg, «ein Strauß weißer Ginster» steckt «in seinen gelblichen Händen». «Seine langen Wimpern berührten die mit Sommersprossen übersäten Wangen» (jetzt heißt es nicht mehr: «berührten fast»). Dieser Satz – eine der häufigen Litaneien, die Winkler der katholischen Liturgie abgeschaut hat – kommt in minimalen Varianten an

die 30 mal vor in diesem Text (Friedbert Asbetsberger hat angeblich mitgezählt bei seiner Rezension im «Standard»).

Bei der Totenmesse sind «mehrere bekannte Gesichter vom Markt auf der Piazza Vittorio» (N94) dabei – Josef Winkler zählt sie einzeln auf, malt sie akkurat auf sein magisch-realistisches Bild, auch «die Froschschenkelverkäuferin, die ihre Hände mit den schwarzen Schimpansenfingernägeln zum Gebet gefaltet hatte». Frocio (die Schwuchtel) musste «mit Psychopharmaka ruhiggestellt» werden.

Der Tod ist aber auch in Rom nicht wirklich malerisch, und das Leben geht wie überall stur weiter: «Zur selben Zeit fand auf der Straße vor dem Kircheneingang und vor dem Krankenhaus eine Bauerndemonstration statt». Die Bauern werfen Erdäpfel vor die Kirche und vor das Krankenhaus und schreien ihre irdischen, gerechten Forderungen in die Megaphone.

Bild 6: «Roter Ginster»

Das letzte «Bild» hat von allen das kleinste Format, umgerechnet in Winklers Text umfasst es nur etwas mehr als eine Seite, und es entspricht einem der beliebtesten Sujets in der Kunstgeschichte, der Grablegung. Den Part der heiligen Maria hat wiederum Frocio (die Schwuchtel), dessen Rolle aber auch als die einer bekannten mythologischen Figur interpretiert werden kann: Er «irrte miauend» und «mit einem Strauß roten Ginster in den Händen» auf dem alten Römer Zentralfriedhof, dem Campo Verano, umher. Dieses Miauen ist entfernt verwandt mit dem Gesang des Orpheus, eine Winklersche Variante der Totenklage, die einen geliebten Menschen ins Leben zurückbringen soll. Dieses Wunder wird dem Frocio nicht gelingen, aber bald wird er schon wieder an seiner Fischbude stehen, blutverschmiert, bullig, lüstern und sehr lebendig.

Das ist auf Josef Winklers barockem Stilleben von Rom nicht mehr zu sehen, es geschieht schon außerhalb des Bilder- und des Erzählrahmens, aber ein aufmerksamer Betrachter kann es sich vorstellen – das Leben, wie es blutig weitergeht.

* * *

Barbara Di Noi
(Firenze)

Kafka e Karl Stauffer-Bern. Sul personaggio di Titorelli

Abstract

Stauffer-Bern's biography by Otto Brahm can be regarded as an important source for Titorelli, the painter in Kafka's novel *Der Prozess*. The way in which Kafka used this source recalls the idea of "lethetic Reading", which Clayton Koelb introduces in order to explain the relationship between Kafka's text *Das Schweigen der Sirenen* and Homer's episode in *The Odyssey*. Although Kafka may have used Stauffer-Bern as a basis for his own creation, he used only a few of the details he found in Brahm's biography. The importance of this source can then be appreciated only if we consider the story of Stauffer as the missing link between Titorelli and Kafka's later creation of Gracchus.

1. Tra la fine del 1910 e l'inizio del 1912 Kafka si appassiona al genere autobiografico. Di Goethe legge, oltre ai diari¹, il canone dell'autobiografia nella letteratura tedesca, *Dichtung und Wahrheit*, ma anche, come documentano le annotazioni diaristiche, l'autobiografia di Mörike², quasi cercando, nel corso della lettura ad alta voce, di trasfondersi nell'individualità altrui, attuando uno scambio tra sé e il poeta scomparso in virtù di quella che già aveva definito la propria "Verwandlungsfähigkeit". Di questo mimetismo Kafka parlava in una notazione di fine novembre 1911, in cui constatava

¹ F. Kafka, *Tagebücher*, hrg. von M. Koch, Frankfurt 2006, p. 102, 19 dicembre 1910: «Ein wenig Goethes Tagebücher gelesen. Die Ferne hält dieses Leben schon beruhigt fest, diese Tagebücher legen Feuer daran. Die Klarheit aller Vorgänge macht sie geheimnisvoll, so wie ein Parkgitter dem Auge Ruhe gibt [...]».

² F. Kafka, *Tageb.*, cit., p. 214: «Wie ich letzthin meinen Schwestern die Selbstbiographie Mörikes vorlas, schon gut anfieng aber noch besser fortsetzte und schließlich, die Fingerspitzen auf einander gelegt, mit meiner ruhig bleibenden Stimme innere Hindernisse bezwang, einen immer mehr sich ausbreitenden Ausblick meiner Stimme verschaffte und schließlich das ganze Zimmer rings um mich nichts anderes aufnehmen durfte als meine Stimme. Bis dann meine aus dem Geschäft zurückkehrenden Eltern läuteten».

come la propria capacità di imitazione fosse tanto perfetta da passare del tutto inosservata. L'individualità altrui risultava cioè sepolta nella sua fisionomia come in un "Vexierspiel", e solo chi fin dall'inizio ne fosse stato al corrente, avrebbe potuto accorgersi di un così sottile gioco imitativo:

Gestern abend auf dem Nachhauseweg hätte ich mich als Zuschauer mit Tucholski verwechseln können. Das fremde Wesen muß dann in mir so deutlich und unsichtbar sein, wie das Versteckte in einem Vexierbild, in dem man auch niemals etwas finden würde, wenn man nicht wüßte daß es darin steckt.³

Anche qui, dunque, l'accento è posto sullo scambio di persona, sulla *Verwechslung*⁴, anticipazione del salto, o meglio dello *Ein-fall*, di un cadere dentro al testo, che permette il passaggio dall'io empirico alla finzione letteraria⁵.

³ *ivi*, p. 36. L'ossimoro dell'invisibilità perspicua, ovvero la possibilità di distinguere qualcosa in lontananza, solo perché già se ne conosce l'esistenza, anche se la fonte di tale conoscenza è destinata a rimanere avvolta nel non detto, rimarrà una costante della poetica kafkiana. Un frammento del 1922 sembrerebbe rimodulare in forma dialogica l'*incipit* definitivo del suo ultimo romanzo: «Ich sehe in der Ferne eine Stadt, ist es die welche Du meinst? – Es ist möglich, doch verstehe ich nicht, wie Du dort eine Stadt erkennen kannst, ich sehe dort etwas erst seitdem Du mich aufmerksam gemacht hast und auch nicht mehr als einige undeutliche Umriss im Nebel. – Oja, ich sehe es, es ist ein Berg mit einer Burg oben und dorfartiger Besiedelung auf den Abhängen. Dann ist es jene Stadt, Du hast recht, sie ist eigentlich ein großes Dorf» (*Nachgelassene Schriften und Fragmente*, in F. Kafka, *Kritische Ausgabe*, hrg. von Malcolm Pasley, Frankfurt am Main 1993, II, 336).

⁴ Il motivo dello scambio è strettamente connesso a quello del prestigiatore, del *Taschenspieler*, anch'esso ricorrente nell'opera e soprattutto negli aforismi, come in questo di fine agosto 1917, in cui il prestigiatore è palesemente controfigura dello stesso Kafka, i cui trucchetti un po' monotoni ma pur sempre attraenti sono poi le opere letterarie: «K. war ein großer Taschenspieler. Sein Programm war ein wenig einförmig aber infolge der Zweifellosigkeit der Leistung immer wieder anziehend» (*NSF* II, 406). Del resto anche le armi con cui Ulisse sfugge alla seduzione più micidiale delle Sirene, il loro silenzio, nel breve testo coevo *Das Schweigen der Sirenen* erano definiti mezzucci puerili ma efficaci.

⁵ I primi testi kafkiani, in particolare *Beschreibung eines Kampfes*, con la sua complicata struttura "a matryoska" e i successivi salti di livello narrativo, riproducono al livello di microstruttura il gesto di uno *Einfall*, che implica simultaneamente l'aprirsi del testo al lettore. La stessa struttura tradizionale del racconto a cornice viene sovvertita da Kafka, il quale cancella ogni confine e subordinazione gerarchica tra "Rahmen" e "Binnenerzählung", così che la cornice non è più in grado – come avviene invece nella struttura tradizionale – di situare l'atto narrativo entro precise coordinate spazio-temporali, ma appare anch'essa soggetta a una forte spinta centrifuga in cui tutto oscilla, e viene meno qualsiasi punto d'appoggio, esattamente come nella *Beschreibung*, il narratore di primo grado sembra trasmettere la propria instabilità anche a tutti i successivi Io in cui viene via via sdoppian-

In un appunto della fine del dicembre 1911, cronologicamente contiguo pertanto alla conoscenza di Stauffer-Bern, Kafka tornava sul carattere poco appariscente del proprio impulso mimetico, cui negava alcunché di teatrale e di istrionico. Ma che giudicava privo anzitutto di unitarietà e concentrazione⁶, quella concentrazione che invece – sia detto per inciso – in quegli stessi mesi gli appariva quasi miracolosa nelle messinscene del teatro jiddisch al Café Savoy. Ancor più importante è che l'impulso mimetico venga qui esplicitamente messo in rapporto con il ricordo. Di quest'imitazione ci si accorge cioè solo a posteriori, nell'atto della rammemorazione, mentre non lascia spazio all'osservazione nel momento stesso in cui si svolge:

Weit über diese äußerliche Nachahmung aber geht noch die innerliche, die oft so schlagend und stark ist, daß in meinem Innern gar kein Platz bleibt diese Nachahmung zu beobachten und zu konstatare, sondern daß ich sie erst in der Erinnerung vorfinde. Hier ist aber auch diese Nachahmung so vollkommen und ersetzt mit einem Sprung und Fall mich selbst, daß sie auf der Bühne [...] unerträglich wäre.⁷

Se si considera la frequenza con cui, nei diari prima e nelle lettere a Felice Bauer poi⁸, ricorre il motivo della mancanza di unitarietà, di *Zusammenhang* della propria scrittura, difetti attribuiti ora alla mancanza di tempo, ora alla cattiva memoria, si comprende come l'impulso mimetico di cui si parla si riferisca non tanto alla materialità della rappresentazione scenica, quanto proprio alla scrittura⁹. Il brano chiama altresì in causa un tipo di

dosi (l'Orante, l'Ubrico, lo stesso Jarome Faroche). Cfr. Höfle, *Von der Unfähigkeit, historisch zu werden*, München 1998, pp. 164-172.

⁶ *Tageb.*, cit., p. 251, 30 XII 11: «Mein Nachahmungstrieb hat nichts Schauspielerisches, es fehlt ihm vor Allem die Einheitlichkeit».

⁷ *ivi*, p. 252.

⁸ Franz Kafka, *Briefe an Felice*, hrg. von Erich Heller und Jürgen Born, Frankfurt 2003, p. 251 (15 e 16 gennaio 1913): «Was für eine unregelmäßig geschriebene Masse das sein wird, dieser Roman! Was für eine schwere Arbeit, vielleicht eine unmögliche das sein wird, nach der ersten Partien auch nur ein halbes Leben zu bringen». Il romanzo in questione è chiaramente *Der Verschollene*, la cui stesura verrà interrotta dopo l'inizio del lavoro a *Der Prozeß*.

⁹ È interessante che Kafka attribuisca anche ad altri scrittori – e a scrittori che gli sono serviti notoriamente da modello – la medesima difficoltà di “oltrepassare” le parti morte, le zeppe prive di vera ispirazione. Ad esempio a Dickens, che com'è noto tenne presente nella stesura della vicenda di Karl Roßmann. Verso la fine di un'importante annotazione dei diari dell'8 ottobre 1917, proprio i “passi orribilmente deboli” di Dickens sono spiegati come conseguenza del “possente scorrere via” di altri: «Dickens' Reichtum

imitazione, ovvero di un flusso scritturale, che si svolge in una condizione estatica non controllata dalla coscienza¹⁰. E d'altra parte la stessa scrivania, in un'altra importantissima annotazione del 24 dicembre 1910, appare a Kafka come un palcoscenico:

Jetzt habe ich meinen Schreibtisch genauer angeschaut und eingesehen, daß auf ihm nichts Gutes gemacht werden kann. Es liegt hier so vieles herum und bildet eine Unordnung ohne Gleichmäßigkeit und ohne jede Verträglichkeit der ungeordneten Dinge, die sonst jede Unordnung erträglich macht. Sei auf dem grünen Tuch eine Unordnung wie sie will, das durfte auch im Parterre der alten Theater sein.¹¹

Non appare affatto casuale che, delle due opere attraverso le quali Kafka venne in contatto con lo sventurato artista svizzero Karl Stauffer-Bern, la seconda letta in ordine di tempo, e anche quella che esercitò un'influenza più duratura, provenga da un uomo di teatro. Si tratta infatti di *Karl Stauffer-Bern. Sein Leben. Seine Briefe. Seine Gedichte dargestellt von Otto Brahm*, uscita a Berlino nel 1891, l'anno stesso della morte del pittore¹²; Otto

und bedenkenloses mächtiges Hinströmen, aber infolgedessen Stellen grauenhafter Kraftlosigkeit [...] Diese Klötze roher Charakterisierung die künstlich bei jedem Menschen eingetrieben werden und ohne die Dickens nicht imstasnde wäre, seine Geschichte auch nur einmal flüchtig hinaufzuklettern» (*Tageb.*, cit., pp. 652-653). Alla luce di quanto cercheremo di dimostrare, si tratta di un'autointerpretazione.

¹⁰ È chiaro che già questa "Nachahmung", che dovrebbe svolgersi quanto più possibile all'insaputa dell'io vigile, è implicitamente contenuto l'importante tema kafkiano del rifiuto dell'osservazione di sé, a sua volta dialetticamente intrecciato con il desiderio di ciò che per definizione implica la *Selbstreflexion*, ovvero la stesura di un'autobiografia. Si veda, per fare solo un esempio, la notazione del 9 XII 1913: «Haß gegenüber Selbstbeobachtung [...] Sich ruhig ertragen, ohne voreilig zu sein, so leben wie man muß, nicht sich hündisch umlaufen». (*ivi*, pp. 467-468).

¹¹ *ivi*, p. 104.

¹² *Karl Stauffer-Bern. Sein Leben. Seine Briefe. Seine Gedichte dargestellt von Otto Brahm*, Berlin 1911 (quella del 1911, da cui citiamo, era già la nona edizione). La prima biografia di Stauffer, letta da Kafka pochi giorni prima di iniziare quella di Brahm, si deve invece a Wilhelm Schäfer, autore di cui già gli erano note le novelle. Si tratta di *Karl Stauffers Lebensgang. Eine Chronik der Leidenschaft*, Berlin 1911. Cfr. Hartmut Binder, *Anschaung ersehnten Lebens. Kafkas Verständnis bildender Künstler und ihrer Werke*, in *Kafka-Symposium*, Wien 1983, pp. 17-78, qui pp. 33-37. Mentre il libro di Schäfer è una biografia romanzata, l'opera di Otto Brahm rientra invece nel genere delle biografie basate su carteggi e documenti originali, molto diffusi all'epoca, e che erano tra le letture predilette da Kafka. Ad esso appartiene anche S. Kierkegaard, *Buch des Richters. Seine Tagebücher 1833-1835*, Auszug aus dem Dänischen von H. Gottsched, Jena u. Leipzig, Diederichs 1905, e un'analoga biografia di Schopenhauer redatta da Paul Wiegler, sulla base di lettere e appunti: A. Schopenhauer, *Briefe, Aufzeichnungen, Gespräche*. Eingeleitet und ausgewählt von Paul Wiegler,

Brahm era stato, assieme a Paul Schlenther, fondatore della *Freie Bühne* berlinese. Il teatro, dunque, da un lato. Il Naturalismo, ovvero l'analisi fredda e obiettiva dei dati di fatto dall'altro. Convergenza questa particolarmente stimolante per il Kafka del 1911 che, proprio nel libro di Brahm, trovava l'incastro di due divergenti prospettive: nella parte centrale la soggettività dell'artista, le sue esaltazioni, la vita immolata sull'altare dell'arte, i dubbi circa la vocazione e le effettive capacità, il duro apprendistato del *métier*; nella cornice il tono distaccato, oggettivo, quasi da zoliano romanzo sperimentale, con cui Otto Brahm espone un caso umano, un fallimento artistico ed esistenziale: «Ein Mensch entfaltet sich in diesen echten documents humains mit aller Deutlichkeit und Treue des Lebens»¹³. Il disincentivo e il tono di oggettivo resoconto caratterizzanti sia l'introduzione che la parte conclusiva, in cui peraltro anche altre voci si affacciano sulla sce-

Berlin und Wien, Ullstein, uscita nel 1916. Karl Stauffer-Bern era nato nel 1857 a Trubschachen, nello Emmenthal. Figlio di un pastore protestante, evade ben presto dall'atmosfera cupa della casa paterna per trasferirsi prima a Monaco e successivamente a Berlino. Nei suoi lavori di pittore, scultore e incisore – Bode, sovrintendente dei Musei Prussiani, lo considera tra i più grandi acquafortisti e incisori dell'epoca – coniuga in maniera non sempre armonica la ricerca del caratteristico e un tratto fantastico in cui è ravvisabile una profonda affinità con Max Klinger, con il quale negli anni 1888/89 condivide infatti l'esperienza romana all'insegna della riscoperta dei valori plastici della *Antike*. Finirà tragicamente i suoi giorni nel 1891 per aver ingerito una dose eccessiva di cloralio, dopo complicati trascorsi giudiziari, nel manicomio fiorentino di S. Bonifazio, da dove Carl Hildebrandt, che pure già si era speso in suo favore, non riuscirà a farlo uscire in tempo. Un ruolo importante nella sua tragica vicenda lo giocò la bella e ricca Lydia Escher, dapprima sua mecenate assieme al marito – finanzia infatti il suo soggiorno romano in cambio però della sua produzione artistica – poi sua amante e causa indiretta delle sventure giudiziarie di Stauffer.

¹³ *Karl Stauffer-Bern. Sein Leben. Seine Briefe. Seine Gedichte dargestellt von Otto Brahm*, Berlin 1911, p. 28. Ma si veda l'inizio dell'introduzione di Brahm, dal sapore quasi pianamente aneddotico: «Das Leben eines Künstlers will ich erzählen. Kein schön erfülltes Dasein, von gereifter Sicherheit und herausgeführt zur Meisterschaft; sondern ein jäh abbrechendes Leben voll Sturm und Drang; voll Gelingen und Verfehlen, voll großer Vorsätze und scheiterndem Vollbringen, voll derber Kraft und zerbrochenem Willen» (*op. cit.*, p. 3). Al di là delle assonanze con certe tematiche kafkiane, che però in Stauffer non vanno oltre il puro contenuto episodico (l'indecisione tra la vita da scapolo e la seduzione erotica esercitata da Lydia Escher, definita da Brahm come eterna Eva), la lotta per affermarsi sul mercato, quello che agli occhi dello scrittore rendeva particolarmente interessante la vita di quest'artista fallito, era il fatto di leggerla iniziando dalla fine. Era la morte che aveva conferito a questa sequenza di ambizioni sbagliate il crisma della finitezza e dello *Zusammenhang*. Ecco perché in Kafka si fa strada il motivo paradossale di un'autobiografia scritta dopo morti.

na¹⁴, riverberano una luce ancor più cruda e sconsolata sulle esaltazioni, le illusioni, e soprattutto i progetti per il futuro della parte centrale, composta dalle lettere dell'artista precocemente scomparso. Così, ad esempio, la lunga e bella lettera a Peter Halm scritta da Roma, il 2 gennaio 1889 nel pieno dell'entusiasmo per la riscoperta della scultura, nella certezza che il movimento della forma umana sia l'obiettivo cui questa forma artistica deve tendere, si tinge di una luce involontariamente elegiaca:

In der Plastik ist die Bewegung der menschlichen Form das einzige Mittel zur Darstellung und das beschäftigt mich bewußt [...] Die plastischen Kinderschuhe trete ich mir so sachte ab, wie ich merke, und gewöhne mich daran, die Form rund zu sehen und darzustellen [...] Ob ich wieder male, wer kann es wissen? einstweilen für ein paar Jahre gewiß nicht, weil man nicht zwei Herren auf einmal dienen kann.¹⁵

Nemmeno andrà dimenticato il fascino tutto particolare che la scultura esercitava da sempre su Kafka, e per ragioni non poi molto diverse da quelle cui accenna qui Stauffer: anch'egli ravvisava nelle opere plastiche un potenziale dinamismo, che lo attraeva molto più delle immagini in movimento del cinema. Nella scultura vedeva infatti coesistere i due estremi di *Ruhe* e *Bewegung*, mentre il cinema trasferirebbe a suo dire l'irrequietezza delle immagini all'occhio dell'osservatore, rendendo impossibile la pacata contemplazione¹⁶. Passi sia dei diari, che di aforismi molto posteriori, pro-

¹⁴ Come ad esempio quella di Gustav Freytag, che narra con stupore come l'artista avesse distrutto alla fine il proprio ritratto, per il quale si erano susseguite innumerevoli sedute di posa: «Am nächsten Tage nahm er die Tafel noch einmal vor, nach kurzer Zeit hörte er auf, betrachtete das Bild einen Augenblick, tauchte den Pinsel in weiße Farbe und zog blitzschnell eine große vernichtende Locke über das ganze Bild [...] Ich vermochte ihm die Hand nicht festzuhalten» (Brahm, cit., p. 396). È chiaro che in questo motivo dell'eterna insoddisfazione, del dubbio circa la propria vocazione artistica, Kafka poteva ben sentirsi intimamente affine a Stauffer.

¹⁵ *ivi*, p. 228.

¹⁶ Sull'importanza della scultura per l'opera letteraria di Kafka si veda il fondamentale saggio di H. Binder, *Kafka und die Skulptur*, in «Jb. der Schillerges.», XVI (1972), pp. 623-647, il quale sottolinea giustamente come la fascinazione della scultura provenisse a Kafka direttamente dalla consuetudine con l'architettura della città natale. Binder cita altresì un passo importante dell'epistolario di Stauffer pubblicato da Otto Brahm (p. 632). Il passo, che lo studioso suppone a ragione aver agito su Kafka, si trova nella centralissima lettera scritta da Roma a Lydia Escher, datata 8 giugno 1889, nella quale Stauffer prende le distanze dalle pose e dalla teatralità dell'arte contemporanea, e dagli artisti dell'attuale decadenza i quali, a suo parere, «kommen alle nicht über das Theater hinaus, denn die

prio nelle lettere di Stauffer trovano un importante antecedente. Kafka era solito esprimere la propria immobilità, il proprio senso di impietramento, ricorrendo alla similitudine della statua. Così, ad esempio, nei diari del 9 maggio 1912: «Wie ich mich gegen alle Unruhe an meinem Roman festhalte, ganz wie eine Denkmalsfigur die in die Ferne schaut und sich am Block festhält»¹⁷.

Il medesimo motivo della *Versteinerung*, o meglio della *versteinerte Unruhe*, ritorna in un'annotazione del *Konvolut 1920*:

Im Bett, das Knie ein wenig gehoben, im Faltentwurf der Decke da liegend, riesig wie eine steinerne Figur zur Seite der Freitreppe eines öffentlichen Gebäudes, starr in der lebendig vorbeitreibenden Menge und doch mit ihr in einer fernen, in ihrer Ferne kaum zu fassenden Beziehung.¹⁸

Anche Stauffer nelle lettere rappresenta se stesso come una figura immobile, in atteggiamento scultoreo. Così in una missiva indirizzata da Berlino all'amico Peter Halm, tale condizione di *Versteinerung* si trova accostata all'altro importante motivo ricorrente dell'epistolario, cui Kafka di certo non sarà stato insensibile: la perfetta immersione nel ricordo del passato più remoto, che porta con sé la cancellazione del presente:

Ich habe heute wider meine Gewohnheit eine lange Dämmerstunde gehalten und meine Gedanken gingen spazieren und verloren sich in Abschnitte meines Dasein, die sonst im Lärmen der Weltstadt und im Kampf ums Dasein oder besser gesagt im Streben nach dem bekannten Ziele beinahe vergessen sind. Die Gedanken verloren sich in den Tagen meiner unmündigen Kindheit.¹⁹

Ma è soprattutto nelle prime lettere inviate da Roma a Lydia e agli amici, che il motivo dell'oblio è ripreso con particolare insistenza. Il cambiamento di ambiente, accompagnato al passaggio dalla pittura alla scultura, agisce su di lui con estrema potenza, tanto che il passato più recente sembra sprofondare dietro le sue spalle:

Die Landschaft vor allem, die Landschaft und die schönen Leute, das ist, was mich frappirt, das ganz andere Leben. So komisch wie es

Kunst des Bildhauers besteht in der organischen Durchbildung des menschlichen Körpers als Träger einer darzustellenden plastischen Idee» (Brahm, *op. cit.*, p. 252).

¹⁷ F. Kafka, *Tageb.*, cit., p. 324.

¹⁸ NSF, II 348; il passo è citato anche da Binder, il quale lo pone in rapporto con l'osservazione delle sculture che adornavano gli scaloni di molti palazzi nobiliari praguesi.

¹⁹ Brahm, *cit.*, p. 79.

klingen mag, meine Vergangenheit liegt hinter mir wie ein Traum, an dem man sich am Morgen mit Mühe erinnert; ich muß irgendwo Lotos zu essen gekriegt haben – ich fange ein ganz neues Leben an [...] ²⁰

È pur vero che a pagine simili²¹, se ne alternano altre come quella a Peter Halm, dal tono diametralmente opposto, in cui le invettive contro lo scirocco romano si alternano a quelle contro la gentaglia da cui è circondato, e Stauffer dice senza mezzi termini che le cose gli vanno da schifo. Interessante anche il motivo del mal di mare, che fa tornare in mente la “Seekrankheit auf festem Lande” della giovanile *Beschreibung* kafkiana, o anche la vertigine di Josef K. nelle cancellerie del tribunale:

Heute ist ein verdammter Scirocco und ich benutze die heißen Mittagstunden, um Euch ein bißchen zu berichten, bis mein Modell kommt. [...] Da steht man nun mit Gelbveigeleien und möchte heulen, nicht vor Katzenjammer, der kommt erst später und ist zu kurieren durch Arbeit. Nein, es ist die reine Seekrankheit, der ich verfiel im ersten und im zweiten Monat hier. Man kriegt die bekanntlich auch bei ruhiger See, es brauchen sich die gewohnten Linien nur ein bißchen zu verrücken, so wird einem schwindlich zum k ... ²²

L'uso che nel *Processo* Kafka farà della figura di Stauffer-Bern, facendone sostanzialmente la base per il personaggio di Titorelli, anticipa per più di un verso la sua modalità di utilizzo delle “fonti” o delle *Vorlagen* nelle opere successive²³.

²⁰ *ivi*, p. 178.

²¹ Come nella lettera indirizzata sempre alla sua benefattrice, in data 5 giugno 1888, interessante anche per i motivi del “Weg” e dello “Ziel”, che al lettore degli aforismi kafkiani suonano in certo modo familiari: «Es wird hier immer schöner: Geisblatt, Rosen, Lilien duften rings, der sanfte Wind, der hohe Lorbeer, die stille Myrthe, alles wie bei Goethen – hier muß einem der Knopf aufgehen, wenn er da ist [...] Das, was ich hier mache und wie ich jetzt arbeite, ist etwas ganz anderes als das bis dato Gethane; ich schaffe jetzt [...] um etwas Schönes zu produzieren, und es kommt mir, als hätte ich die Reife dazu; aber ich bin unabsichtlich dazu gekommen und glaube, so ist es am besten. Man weiß wohl, daß man bestimmt auf ein Ziel losmarschiert, wo aber der Weg überall durch und wohin er schließlich führt, weiß keiner, es ist auch gleichgültig, wichtig ist nur, zu marschieren so gut als möglich. Irgend wohin wird man schon kommen».

²² Brahm, *cit.*, pp. 196-197.

²³ Pensiamo ad esempio all'uso del testo omerico per la breve prosa del 1917, *Das Schweigen der Sirenen*, per cui Clayton Koelb ha parlato di una scrittura come “Lethetic Reading”, ovvero parziale oscuramento della fonte, della quale il testo kafkiano trattiene solo alcuni frammenti. Clayton Koelb, *Kafka and the Sirens: Writing as Lethetic Reading*, in *The*

La prima notazione diaristica che testimonia della lettura del libro di O. Brahm risale al 9 dicembre 1911:

Wenn man über einem Buch mit Briefen oder Memoiren, [...] diesmal von Karl Stauffer-Bern, still hält, nicht aus eigener Kraft ihn in sich zieht, denn dazu gehört schon Kunst und die beglückt sich selbst, sondern hingegeben, – wer nur nicht Widerstand leistet, dem geschieht es bald – von dem gesammelten fremden Menschen sich wegziehen und zu seinem Verwandten sich machen läßt, dann ist es nichts Besonderes mehr, wenn man durch Zuschlagen des Buches wieder auf sich selbst gebracht [...] einen Augenblick lang von der Ferne aus.²⁴

Questo movimento oscillatorio, per cui alternativamente ci si allontana dalla propria individualità (la si contempla in lontananza), per venir poi di nuovo ricondotti ad essa, mima l'oscillazione di quel particolare lettore in cui confida Kafka, chiamato ad oscurare attivamente, ovvero perdere di vista le fratture, le discontinuità dell'opera stessa. Un tale perdere di vista i vuoti, le *leere Stellen*, che si aprono inevitabilmente in una scrittura non pianificata come quella kafkiana²⁵, rappresenta sul versante della lettura l'operazione specularmente inversa, rispetto a quella con cui lo scrittore interviene, letteralmente piomba sul testo con i propri *Einfälle*. L'idea, ma anche la *mémoire involontaire*, serve da un lato a spingere in avanti il flusso dello *Schreiben*, a impedirne l'ingorgo e, al limite lo *Stocken*, ma risulta poi responsabile dell'aprirsi di nuove fratture, per l'impossibilità di saldarla completamente al già scritto e a quanto resta ancora da scrivere. Per tale motivo se, sul versante della lettura, la comprensione di un testo consiste nell'oscurarne attivamente i baratri e le interruzioni tra i diversi livelli narrativi, sul versante della scrittura l'oscuramento non consisterà nel dissimulare il vuoto ma, al contrario, nel mostrarlo, nel farlo vedere. Ma poiché Kafka è al tempo stesso il primo e il più severo lettore dei propri testi, i due versanti risultano intimamente congiunti. E a maggior ragione quando

Comparative Perspective on Literature, Ed. by Clayton Koelb and Susan Noakes, Ithaca 1989, pp. 300-314.

²⁴ *Tageb.*, p. 219. Cfr. Höfle, op. cit., p. 181: «Die Leistung, die beim Verstehen dieses Textes zu erbringen ist und die ihm [...] zu abstrakter Anschaulichkeit verhilft, besteht im Übersehen der Kluft [...] Wir verstehen den Text, indem wir ihn gleichermaßen ergänzen und überhören, das Gedächtnis aktivieren und produktiv, aufbauend, vergessen».

²⁵ Si veda il passo interessantissimo di una precoce lettera a Felice, del 7 novembre 1912: «Nur die Unterbrechung habe ich anzeigen können» (BF, p. 79). Mostrare le interruzioni equivale a far udire il silenzio delle Sirene.

entra in gioco la questione delle fonti. In tal caso la scrittura kafkiana si configura come un “lethetic reading”, come una lettura dimentica di se stessa, cui sembrerebbe alludere anche un aforisma di Zürau:

«Der Tod ist vor uns, etwa wie im Schulzimmer an der Wand ein Bild der Alexanderschlacht. Es kommt darauf an, durch unsere Taten noch in diesem Leben das Bild zu verdunkeln oder gar auszulöschen» (NSF II, 133).

Nella stesura di un'autobiografia l'oscuramento deve riguardare anche le “dunkle Stellen” del proprio passato. Per questo la biografia di un altro, in questo caso proprio quella dell'infelice Stauffer, appare tanto più completa e oggettiva, priva del tratto della *Verschwommenheit* che insidia invece la stesura della propria, cui Kafka pensa costantemente. La biografia dell'Altro è resa completa e coerente non solo dalla morte, ma anche dal fatto che, di quell'individualità estranea, si conoscano unicamente le lettere:

Wenn wir nämlich mit unseren Briefen dem eigenen Gefühle nicht genügen können – natürlich gibt es hier eine beiderseits verschwimmende Menge von Abstufungen, – [...] Die Unkenntnis, in der wir uns über jene Gefühle befinden [...] gerade diese Unkenntnis wird Verstand, da wir gezwungen sind, an den hier liegenden Brief uns zu jhalten, nur das zu glauben, was darin steht, dieses also vollkommen ausgedrückt zu finden und von einem vollkommenen Ausdruck wie es nur gerecht ist den Weg ins Menschlichste hinein offen zu sehn. So enthalten z. B. Karl Stauffers Briefe nur den Bericht über das kurze Leben eines Künstlers.²⁶

In termini più kafkiani, potremmo dire che queste lettere appaiono perfette e coerentemente oggettive, proprio in virtù delle loro lacune, ovvero perché viene meno la necessità di adeguamento al dato di fatto. Proprio perché il lettore non dispone del metro di paragone cui commisurare il racconto, quest'ultimo, pur nel suo carattere approssimativo e sommario, gli apparirà tanto più vivido e plasticamente convincente degli sbiaditi documenti della propria esistenza.

Riferito alla problematica dell'autobiografia, tutto questo si traduceva nella necessità di lasciar sussistere delle zone di oblio, riuscendo a sorvolarle, scrivendo oltre esse. Per far ciò occorre sostituire il racconto di quello che sembra essere accaduto una volta sola, con la sua reiterazione; perché solo quest'ultima lascia intatta la trama della *Vergessenheit*:

²⁶ *Tageb.*, cit., pp. 220-221.

In einer Selbstbiographie läßt es sich nicht vermeiden, daß sehr häufig dort wo “einmal” der Wahrheit gemäß gesetzt werden sollte, “öfters” gesetzt wird. Denn man bleibt sich immer bewußt, daß die Erinnerung aus dem Dunkel holt, das durch das Wort “einmal” zersprengt, durch das Wort “öfters” zwar auch nicht völlig geschont, aber wenigstens in der Absicht des Schreibenden erhalten wird und ihn über Paryien hinträgt, die vielleicht in seinem Leben sich gar nicht vorgefunden haben aber ihm einen Ersatz geben für jene, die er in seiner Erinnerung auch mit einer Ahnung nicht mehr berührt.²⁷

2. Il settimo capitolo del *Proceso* è tra i più lunghi e complessi dell'intero romanzo. Il titolo *Advokat/Fabrikant/Maler* fa indovinare una struttura tripartita in cui entra in scena il personaggio del Fabbriante, non ha ben vedere che una funzione di raccordo, serve a creare il pretesto narrativo per la successiva immissione del terzo personaggio nominato dal titolo, Titorelli. Si tratta di una delle più complesse creazioni kafkiane, su cui i critici si sono a lungo esercitati, e la cui importanza non è certo sfuggita ai più autorevoli²⁸. Molto spesso però Titorelli viene isolato dal contesto in cui si trova, così che non se ne comprende a pieno la funzione in questo capitolo cruciale. E tanto meno viene alla luce il ruolo di Stauffer-Bern come controfigura o prototipo della creazione kafkiana.

Il settimo capitolo presenta anche, come ci avverte l'edizione critica²⁹, una genesi assai lunga e tormentata. Kafka lo iniziò infatti tra la fine di settembre e i primi giorni dell'ottobre 1914, e chiese un periodo di ferie dall'ufficio, proprio per poter procedere nella stesura. Ma il lavoro si arenò fino all'inizio di novembre, per riprendere successivamente grazie all'espedito di cui si è detto, funzionale all'entrata in scena del pittore. Se ne può dedurre che Titorelli, ovvero il ricordo dimenticato, secondo i mecca-

²⁷ *Tageb.*, cit., gennaio 1912, pp. 261-262.

²⁸ Cfr. Baioni, *Franz Kafka. Romanzo e parabola*, Milano 1962, pp. 175-178, dove Titorelli viene definito una delle figure più controverse dell'opera, forse addirittura «la figura centrale dell'opera, quel limite estremo cui Kafka accennava nei diari. Non c'è dubbio che il romanzo sia rimasto incompiuto in questo punto e che Kafka, incapace di risolvere il problema postogli dalla figura del pittore, abbia poi concepito la parabola con la quale innalzava nel piano generalissimo ed elementare della similitudine quel mondo che non era riuscito a rappresentare nelle sue concrete possibilità [...]» Sia per Baioni, come del resto già per Herbert Tauber, *F. Kafka. Eine Deutung seiner Werke*, Zürich New York 1941, pp. 11-113, Titorelli rappresenta l'arte.

²⁹ F. Kafka, *Der Proceß*, in *Kritische Ausgabe*, hrg. von Malcolm Pasley, Frankfurt am Main 1990, *Apparatband*, pp. 113-114.

nismi della *mémoire involontaire* studiati da Benjamin per Proust e Baudelaire³⁰, costituisce lo *Einfall* che permette a Kafka di valicare il baratro, il confine che impedisce momentaneamente il flusso scritturale.

Il capitolo inizia con l'importante decisione di Josef K. di prendere personalmente le redini della difesa, e di farlo stendendo di persona la prima comparsa, quella che l'avvocato Huld gli ha tante volte annunciato. Nel protagonista, che immagina i giorni che gli stanno dinanzi, nei quali dovrà dedicarsi alla stesura del documento in cui dimostrare con dovizia di particolari la propria innocenza – in pratica una memoria autobiografica – e contemporaneamente attendere ai propri doveri di ufficio, Kafka ha rappresentato la propria condizione, all'indomani della richiesta del permesso per poter lavorare al romanzo³¹.

Così dunque riflette Josef K. nel VII capitolo del *Processo*:

Was für Tage standen ihm bevor! Würde er den Weg finden, der durch alles hindurch zum guten Ende führte? Bedeutete nicht eine sorgfältige Verteidigung – und alles andere war sinnlos – bedeutete nicht eine sorgfältige Verteidigung gleichzeitig die Notwendigkeit sich von allem andern abzuschließen? Würde er das glücklich überstehen? [...] Es handelte sich ja nicht nur um die Eingabe, für die ein Urlaub vielleicht genügt hätte, trotzdem die Bitte um einen Urlaub gerade jetzt ein großes Wagnis gewesen wäre, es handelte sich doch um einen ganzen Prozeß, dessen Dauer unabsehbar war. Was für ein Hindernis war plötzlich in K.'s Laufbahn geworfen worden!³²

Titorelli costituisce lo *Einfall*, l'idea che interviene nel testo, portandolo oltre l'ostacolo che lo aveva interrotto, ma anche dirompendolo, provocando nuove fratture e nuovi arresti dello *Hinströmen*. Kafka lo aveva pur scritto, nei diari del 9 dicembre 1911, nel commentare a caldo il libro di Brahm: chi non fa resistenza si sente trascinare via dall'intera individualità estranea e si lascia imparentare ad essa. Allora non è nulla di straordinario se, dopo averla contemplata da lontano si rimane indietro con la testa più sgombra e quasi si fa ritorno alla propria essenza. Ora è appunto quest'oscillazione tra lo stare dentro se stessi, e il contemplarsi da fuori – metafora tra l'alternare immergersi nella scrittura e l'osservarla dall'esterno nella

³⁰ Manfred Koch, *Mnemechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*, Tübingen 1988, pp. 111-119.

³¹ La dimensione autoriflessiva di questa parte del VII capitolo, è in un certo senso affine a quella che, nel *Castello*, avrà il Protocollo di Momus. *Apparatband*, cit, p. 113.

³² *Der Prozeß*, in *Kritische Ausgabe*, cit., 177.

Selbstreflexion – che domina nei pensieri di Josef K., mentre medita di togliere all'avvocato Huld l'incarico di rappresentarlo:

Solange er die Verteidigung auf den Advokaten überwältigt hatte, war er doch noch vom Proceß im Grunde wenig betroffen gewesen, er hatte ihn von der Ferne beobachtet und hatte unmittelbar von ihm kaum erreicht werden können, er hatte nachsehen können wann er wollte, wie seine Sache stand, aber er hatte auch noch den Kopf wieder zurückziehen können, wann er wollte. Jetzt hingegen wenn er seine Verteidigung selbst führen würde, mußte er sich wenigstens für den Augenblick ganz und gar dem Gericht aussetzen [...] ³³

Esiste una chiara corrispondenza tra questo moto oscillatorio, e il processo medesimo che dev'essere tenuto costantemente “in der Schweben” o, come dirà Titorelli illustrando la terza possibilità, quella della *Verschleppung*, va costantemente mantenuto nel suo stadio iniziale ³⁴.

Perché proprio Titorelli, un artista, e per di più un artista dall'aria ambigua, solito ricevere visite femminili nel suo atelier soffocante e malmeso ³⁵, dovrebbe dare a Josef K. informazioni attendibili sul processo e sul tribunale ³⁶?

Credo che l'importanza del personaggio di Titorelli vada ben oltre l'intento di fornire una sorta di allegoria della soluzione estetica. Titorelli è molto di più, come il protagonista dello *Jäger Gracbus*, scritto verso la fine del 1916, costituisce una parziale controfigura dello stesso Kafka. Bisogna

³³ *ivi*, p. 176.

³⁴ *ivi*, p. 216. Dopo aver spiegato in cosa consista l'assoluzione – che in realtà non ha mai avuto luogo, è piuttosto una leggenda o un mito – e l'assoluzione apparente, Titorelli passa a descrivere la *Verschleppung*: «Der Maler hatte sich breit in seinem Sessel zurückgelehnt, das Nachthemd war weit offen [...] “die Verschleppung besteht darin, daß der Proceß dauernd im niedrigsten Proceßstadium erhalten wird”». Su questo punto si veda L. Zagari, “Con oscillazioni maggiori e minori”, in «AION-Studi Tedeschi», 1981, pp. 465-505.

³⁵ Sull'importanza dell'elemento femminile nella vita di Stauffer, insiste a più riprese l'introduzione di Brahm: «Er lehrt und korrigiert die Versuche der Schülerinnen, die sich in seinem Damenatelier versammeln [...]» (Brahm, *op. cit.*, p. 30).

³⁶ H. Tauber, *Franz Kafka. Eine Deutung seiner Werke*, cit., p. 112, secondo cui Titorelli «vermittelt einen ästhetischen Bezug zur Welt, die Möglichkeit einer Begrenzung, die Erschließung einer Teilwelt [...] Die Verschleppung ist das Verhältnis zum Unendlichen». Secondo Baioni Titorelli addita una via personale e privata alla ricerca, contrapposta alla soluzione prospettata da Huld e da Block, che è quella del ritorno in seno alla comunità. Titorelli è insomma la via dell'arte, come Barnabas nel *Castello* rinvia alla letteratura. Ma poi Baioni aggiunge che la soluzione di Titorelli era di nuovo la soluzione ebraica, e reimmetteva Kafka in un vicolo cieco (G. Baioni, *op. cit.*, p. 178).

tener conto a questo proposito che l'uso delle fonti letterarie da parte dello scrittore, è identico alla modalità "ellittica" di attingere al vissuto prospettata rispetto all'eventualità di stendere una propria autobiografia. Del resto anche il racconto *Jäger Gracchus* attingeva in maniera del tutto particolare al ricordo "dimenticato" del reale soggiorno a Riva del Garda, di tre anni prima³⁷.

La fonte costituita dalla biografia staufferiana di Brahm viene seppellita nella propria creazione, un po' come l'individualità altrui nel "Vexierspiel" cui si alludeva all'inizio. Il motivo per cui Kafka abbia fatto di Titorelli, un pittore, la proiezione di sé all'interno del testo, va ricercato nella biografia di Brahm e nelle lettere di Stauffer che la compongono. È pertanto una motivazione di ordine scritturale. Nella sua introduzione, Otto Brahm insisteva con grande precisione sulla varietà delle tecniche tra cui spaziava la produzione dell'artista scomparso. Oltre a nominare l'olio e i pastelli, di cui Kafka si ricorderà nella descrizione dei ritratti dei giudici del tribunale³⁸, Brahm insiste sulla maestria con cui Stauffer padroneggiava gli strumenti dell'incisione e dell'acquaforte, bulino e cesello, riconducibili alla sfera del *graphiein*:

Mit bewußter Sicherheit verband er die beiden Ausdrucksmittel, Stichel und Nadel, und gewann binnen kurzem, in eifrigstem Bemühen, eine so völlige Festigkeit der Hand, daß er seine Köpfe und Akte direkt

³⁷ Kafka era stato a Riva del Garda una prima volta con Max Brod, nel 1911, e successivamente nel 1913, questa volta da solo e giungendovi non in treno, ma dal lago. Sulla modalità di utilizzo delle "fonti", oltre che sul modo in cui Kafka utilizza il proprio vissuto biografico, oscurandone i raccordi, rendendolo irricognoscibile e parzialmente trasformandolo, si rinvia a H. Binder, *Der Jäger Gracchus. Zu Kafkas Schaffensweise und poetischer Topographie*, in «Jahrbuch der deutschen Schillerges.», XV (1971), pp. 375-440.

³⁸ *Der Prozeß*, cit., p. 195. Da notare che il ritratto che Josef K. vede nella stanza atelier di Titorelli, non è il primo del genere a offrirsi alla sua attenzione. Il ritratto di un altro giudice, opera della stessa mano, gli era stato mostrato da Leni (p. 142). La differenza è però importante. Nel primo caso si tratta di un ritratto giovanile, e il giudice sembra sul punto di alzarsi dal suo alto scranno, per emettere la sentenza, mentre ai piedi della scala bisognava immaginarsi l'imputato. Nel secondo ritratto, invece, il giudice è più grasso e placido, mentre l'idea del movimento e della caccia viene veicolata dalla figura sullo sfondo, un'allegoria della Giustizia che viene trasformandosi sotto il tocco dell'artista. Solo la visione del secondo ritratto, infine, richiama alla mente di Josef K., per contrasto, la tecnica pittorica del primo: «Es handelte sich hier zwar um einen ganz anderen Richter, einen dicken Mann mit schwarzem buschigen Vollbart, der seitlich weit die Wangen hinaufreichte, auch war jenes Bild ein Ölbild, dieses aber mit Pastellfarben achwach und un- deutlich angesetzt».

auf die Platte zeichnen konnte [...] Häufig übergang er, was er mit der Radiernadel gearbeitet, mit dem Stichel noch einmal und gewann jetzt erst durch zarte Strichlagen die volle malerische Wirkung.³⁹

La scrittura viene spesso paragonata da Kafka a un lavoro di scavo, addirittura allo sforzo penoso e privo di qualsiasi valore, di chi incida una superficie con un chiodo⁴⁰. In un aforisma piuttosto tardo, contenuto nel «Braunes Quartheft» e risalente al gennaio 1922, è la scrittura autobiografica ad essere paragonata all'atto di scavare, o meglio a una danza dei cosacchi tra due edifici semidistrutti, che accumulì il terreno con i tacchi, finché questa terra così accumulata non si trasforma nel tumulto del danzatore. Il brano, che inizia con la constatazione lapidaria: «Das Schreiben versagt mir», termina con un'immagine tra il grottesco e il sepolcrale: «Was folgt ist Irrsinn, also etwa ein Kosakentanz zwischen den zwei Häusern, wobei der Kosak mit den Stiefelabsätzen die Erde solange scharrt und auswirft, bis sich unter ihm sein Grab bildet» (NSF, II 373).

È dunque il nesso con la scrittura intesa come *Grabschrift*, che fa di Titorelli il primo dei kafkiani *Tote zu Lebzeiten* e un'anticipazione dello stesso Gracchus. Del resto Stauffer era solito paragonare a una tomba il suo primo studio romano⁴¹. La dimostrazione dell'esistenza di un nesso profondo, seppur nascosto, tra Titorelli e il personaggio del complesso frammentario del *Gracchus*, è data dal convergere di due elementi. Uno è costi-

³⁹ Brahm, *cit.*, p. 20.

⁴⁰ Per tutto il complesso della scrittura come *Grabschrift* si rinvia al bell'articolo di Detlef Kremer, che ha tra l'altro il merito di mettere a fuoco un altro esempio di immedesimazione, che lega questa volta Kafka a Flaubert. Anche in questo caso il terreno su cui avviene lo "scambio" è quello della scrittura. D. Kremer, *Die Identität der Schrift*, in «DVjs», 63 (1989), 547-573. L'ultima immagine citata risale all'inizio della stesura al *Castello*. In una lettera, che Brod e Wagenbach fanno risalire alla primavera del 1922, Kafka scriveva: «Ich habe, um mich von dem, was man Nerven nennt, zu retten, seit eniger Zeit ein wenig zu schreiben angefangen, sitze von sieben Uhr etwa beim Tisch, es ist aber nichts, eine mit Nägeln aufgekratzte Deckung im Weltkrieg [...]» (a Robert Klopstock, in F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, Frankfurt 1992, p. 373).

⁴¹ Nella prima lettera da Roma, nel febbraio 1888, scriveva a Lydia di aver trovato un buon atelier nella Villa Strohl-Fern, davanti a Porta del Popolo «zu ebener Erde mit Cypressen vor dem Fester, melancholisch wie das Grab» (Brahm, *cit.*, p. 178). Vedi anche la lettera, sempre a Lydia, del 5 agosto 1888, in cui parla dell'imminente trasloco in uno studio più luminoso e meno funereo: «Ich will in der nächsten Zeit in ein anderes, helleres und angenehmeres Studio im selben Palazzo, wo ich mich befinde, umziehen. Der Inhaber ist vor einem Monat gestorben, und so benutze ich die Gelegenheit, meiner Grabkammer zu entrinnen».

tuito dalla contiguità cronologica tra la stesura del *Gracchus*, e il riaffiorare del personaggio di Titorelli in un frammento, *Ein Traum*, che è appunto della fine del 1916, in cui il pittore compare intento a tracciare a lettere d'oro un nome, evidentemente quello di Josef K., su una lapide sepolcrale⁴². Ma vi è un altro indizio, dalla forza probante ancor maggiore. Un passo dell'epistolario staufferiano, citato anche da Baioni⁴³, dimostra come la similitudine tra l'artista e il carrettiere che frusta il cavallo da tiro, sia all'origine a sua volta di un'analogia immagine dei Quaderni di Zürau del 1917:

So arbeite ich denn auch viel, aber mit wenig Freude, mehr wie ein Karrengaul, den die Peitsche des Fuhrmanns immer wieder antreibt wenn er nicht mehr will. Die Peitsche ist bei mir die Gewißheit, daß wenn ich einen Moment stehen bleibe, mir andere, denn es giebt sehr viel tüchtige Künstler, über den Kopf wegsteigen und mir den Rang ablaufen. Ich denke die Hetze wird wohl nicht aufhören so

⁴² F. Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, in *Kritische Ausgabe*, cit., pp. 295-299. La scena è immersa in un'atmosfera di giubilo a prima vista immotivata, le bandiere sono spiegate al vento, senza che si vedano gli sbandieratori, mentre K. si avvicina alla meta, il tumulto (*Grabhügel*), che esercita su di lui un'attrazione irresistibile. Essa viene addirittura oltrepassata, per via dello slancio eccessivo. L'artista, sebbene non venga mai chiamato per nome, ha i medesimi tratti del Titorelli del *Processo*, e indossa come lui una camicia mal abbottonata. Da notare che lo stesso Stauffer aveva definito il lavoro come la miglior camicia. Egli sbuca da un cespuglio come il boscimane armato di lancia ("Speer") del *Gracchus*, e con una matita si accinge a tracciare un nome a caratteri d'oro sulla lapide di una tomba. Il suono intempestivo e gioioso di campane provenienti dalla cappella del cimitero, sembra un'anticipazione dello scampanio altrettanto gioioso, che accompagna nel *Castello* la resa dell'Agriensore, al mattino del suo primo tentativo di raggiungere la meta. Qui invece la meta viene volontariamente e speditamente raggiunta da K., che si cala nella tomba come raggiungendo la redenzione sperata, esattamente come Gracchus che, desideroso di morire realmente, si avvolge nel sudario con la stessa trepidazione di una fanciulla che indossa l'abito da sposa. Dunque il "Totenhemd" del Gracchus altro non è che la metamorfosi della camicia del pittore, ed è quindi emblema dell'imperativo della produzione artistica. «Die Süßigkeit der Produktion täuscht über ihren absoluten Wert hinweg», aveva annotato Kafka nei diari alla data 9 dicembre 1911, citando la fonte: Stauffer-Bern.

⁴³ Giuliano Baioni, *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Torino 1984, p. 89, il quale accoglie la tesi di Binder approfondendola. Baioni definisce il libro di Otto Brahm, basato sulle lettere di Stauffer, «un vero e proprio campionario di tutti i dolori dell'esistenza artistica dell'ultimo Ottocento romantico. Ma è anche – quel che è più stupefacente – una singolare riprova che Kafka, leggendola nel 1911, riconosceva se stesso in quel particolare tipo di artista, visto che molte annotazioni dei suoi diari – e spesso delle più disparate – hanno qui dei precedenti e dei modelli puntuali».

lange ich lebe. Es wird immer dasselbe friedlose Rennen sein, bis einem einmal die Puste ausgeht.⁴⁴

Come ha notato Baioni questo passo, proveniente da una lettera a Lydia dell'aprile 1887, è alla base dell'aforisma kafkiano in cui si dice che l'animale strappa al padrone la frusta di mano, e si frusta da solo per diventare lui stesso il padrone, non avvedendosi però che anche questa non è che una fantasia, generata da un nuovo nodo praticato nella frusta del padrone⁴⁵. Ma, dal punto di vista del *Processo*, mi pare che la parte più interessante sia la menzione della caccia. Stauffer si riferisce alla corsa senza requie imposta dalla concorrenza, nonché all'esigenza, per l'artista, di ricominciare sempre da capo, in un'eterna ripetizione, il processo di acquisizione della tecnica⁴⁶. In Kafka la figura della caccia si approfondisce fino ad acquisire una sfumatura demoniaca. Si tratta di una delle immagini più persistenti, di cui si trova traccia nei diari ancor prima della lettura di Stauffer-Bern. Ad esempio, in una lunga annotazione dell'ottobre 1910, dove rifletteva sulla vecchia abitudine di non lasciare pervenire alla quiete le impressioni pure, ma di essere quasi costretto a cacciarle dal sopraggiungere di nuove, ad esse correlate, ma deboli e imprevedute, che intervengono ad offuscare le prime⁴⁷. Nell'episodio di Titorelli il motivo della caccia interverrà a "turbare" la figurazione allegorica della *Justitia*:

Eine große Figur die in der Mitte über der Rücklehne des Tronsessels stand konnte er sich nicht erklären und fragte den Maler nach ihr. "Sie muß noch ein wenig ausgearbeitet werden", antwortet der Maler, holte von einem Tischchen einen Pastellstift und strichelte mit ihm ein wenig an den Rändern der Figur, ohne sie aber dadurch für K. deutlicher zu machen. "Es ist die Gerechtigkeit", sagte der

⁴⁴ Brahm, *cit.*, p. 119.

⁴⁵ NSF II, 344: «Das Tier entwindet dem Herrn die Peitsche und peitscht sich selbst um Herr zu werden und weiß nicht daß das nur eine Phantasie ist, erzeugt durch einen neuen Knoten im Peitschenriemen des Herrn».

⁴⁶ Anche il motivo dell'eterna ripetizione affiora sovente nell'epistolario, e non sarà certo sfuggito a Kafka. Si veda ad esempio la lettera a Lydia scritta da Roma, in data 17 gennaio 1889: «Jetzt fühle ich mich wieder jung und schneidig, als ob das Studium erst angehe. Es ist auch der Fall, weil es immer neu anfängt und wohl nie ein Ende nimmt» (Brahm, *cit.*, p. 231).

⁴⁷ *Tageb.*, *cit.*, pp. 160-161: «Es ist meine alte Gewohnheit reine Eindrücke, ob sie schmerzlich oder freudig sind, wenn sie nur ihre höchste Reinheit erreicht haben, nicht sich wohltätig in mein ganzes Wesen verlaufen zu lassen, sondern sie durch neue unvorhergesehene, schwache Eindrücke zu trüben und zu verjagen».

Maler schließlich”. “Jetzt erkenne ich schon”, sagte K., “hier ist die Binde um die Augen und hier die Wage. Aber sind nicht an den Fersen Flügel und befindet sie sich nicht im Lauf?” “Ja”, sagte der Maler, “ich mußte es über Auftrag so malen, es ist eigentlich die Gerechtigkeit und die Siegesgöttin in einem”. [...] Um die Figur der Gerechtigkeit aber blieb es bis auf eine unmerkliche Tönung hell, in dieser Helligkeit schien die Figur besonders vorzudringen, sie erinnerte kaum mehr an die Göttin der Gerechtigkeit, aber auch nicht an die des Sieges, sie sah jetzt vielmehr vollkommen wie die Göttin der Jagd aus.⁴⁸

Come nel brano della città in lontananza, che può essere riconosciuta solo se una voce “seconda”, ci informa della sua esistenza, anche qui K. distingue i requisiti allegorici della *Justitia* solo dopo che Titorelli gli ha indicato il significato allegorico della figura. Si tratta, come ha visto Ladendorf, della contaminazione di più figurazioni allegoriche tipiche della pittura del barocco, tra cui quella del *Kairos*⁴⁹. Per l’ultima figurazione in cui si evolve l’allegoria, si potrebbe pensare anche alla *Diana di Versailles*, munita di arco e freccia. Una scultura, dunque, che ci riporta nell’ambito di quella figurazione del moto nell’immobilità cara a Kafka e a Stauffer-Bern. Anche il vero Stauffer, inoltre, era stato proprio come Titorelli ritrattista di professione, e per di più ritrattista di uomini di legge⁵⁰. A Roma, invece, la seconda opera di scultura da lui realizzata era stata proprio uno “Speerwerfer”, un saettatore, forse un *Apollino* o, come appare più probabile, un soggetto ispirato a statue di adolescenti di epoca ellenistica⁵¹.

⁴⁸ *Der Prozeß*, cit., pp. 195-197.

⁴⁹ H. Ladendorf, *Kafka und die Kunstgeschichte*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 23 (1961), p. 312, nota che le ali ai talloni sarebbero piuttosto attribuito iconografico della *Fortuna – Kairos*. «Die weitere Angabe, die Figur sehe in der Helligkeit vordringend nicht mehr wie eine Göttin der Gerechtigkeit, auch nicht des Sieges aus, sondern wie eine Göttin der Jagd, erinnert an das von der Forschung der Ikonologie erst sehr viel später erfaßte Ineinander mehrerer Forstellungen in einem an sich zunächst feststehend erscheinenden Typus».

⁵⁰ Brahm, *cit.*, p. 17: «Als Porträtmaler hatte Stauffer in Berlin debütiert, und männliche Porträts zu schaffen, fuhr er fort: Max Mosse den werdenden Juristen, Goldschmidt, den Meister des Rechts, Löwe, den Parlamentarier [...]».

⁵¹ La lunga lettera a Max Mosse del giugno 1889, risale al periodo in cui Stauffer, abbandonato il suo primo soggetto, l’“*Adorant*”, si trova nel pieno del lavoro allo “Speerwerfer”, e combatte da un lato con la cattiva qualità dell’argilla romana che si crepa con estrema facilità, dall’altra con la potente impressione che producono in lui le sculture dei Musei Vaticani, dalle quali cerca di non farsi eccessivamente influenzare: «Daß die Dinge, die der Mensch und Künstler hier zu sehen bekommt, mich beeinflussen würden, ahnte

Probabile che Kafka abbia finito per trasformare il saettatore di Stauffer in una figura femminile.

Tra i critici, mi sembra che Politzer sia stato l'unico a notare nell'effetto luministico il tratto che accomuna la figura allegorica della Giustizia, alla serie interminabile degli smorti paesaggi, in realtà la reiterazione di un paesaggio solo⁵². A questa serie infinita si riallaccia Benjamin nel *Passagenwerk*, e prendendo spunto dall'episodio definisce il moderno, come «il nuovo nel contesto di ciò che è sempre già stato»⁵³. Nell'episodio dei paesaggi riprodotti serialmente, la prospettiva appare però rovesciata: questa volta è il pittore a trovarsi in una posizione di inferiorità. In preda all'entusiasmo per la propria opera, Titorelli sembra non vedere ciò che appare invece ben chiaro agli occhi del più obiettivo e disincantato K.:

Der Maler zog unter dem Bett einen Haufen ungerahmter Bilder hervor, die so mit Staub bedeckt waren, daß dieser, als ihn der Maler vom obersten Bild wegzublasen suchte, längere Zeit atemberaubend K. vor den Augen wirbelte. "Eine Heidelandschaft", sagte der Maler und reichte K. das Bild. Es stellte zwei schwache Bäume dar, die weit von einander entfernt im dunklen Gras standen. Im Hinter-

ich wohl, aber in welcher Weise und in welchem Maße, das konnte ich nicht im voraus wissen. [...] Ich sehe das meiste anders an wie früher, mein Urtheil hat sich verbessert, und ich hoffe, es soll noch besser werden mit der Zeit» (*Brahm*, pp. 247-248). Ancor più interessante, soprattutto in relazione con l'attitudine assai mossa dell'allegoria kafkiana della Giustizia, quanto scrive Stauffer a proposito della necessità di ristabilire l'equilibrio, quasi controbilanciando la moltitudine di sollecitazioni esterne con il proprio lavoro: «Das immerwährende Fühlen und Sehen großer Kunst aus allen möglichen Epochen kann nicht anders als den Geist, die Anschauung läutern und konzentriren auf das wirkliche Erstrebenswerthe, denn setzt man diesen Einindrücken die ganze Arbeitskraft entgegen, um sich ein bißchen im Gleichgewicht zu halten, so wird man einfach erdrückt» (A Lydia Escher, 9 luglio 1889, *ivi*, p. 259).

⁵² Heinz Politzer, *Franz Kafka, der Künstler*, Frankfurt am Main 1962, pp. 301-302.

⁵³ Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, hrg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, Bd. II, p. 675. Anche il motivo della polvere che ricopre le tele tutte identiche, quasi prodotte in serie, che Titorelli trae da sotto il letto, trova corrispondenza nell'epistolario di Stauffer, dove è una sorta di requisito o emblema della propria condizione di scapolo. Si veda la lettera a Lydia scritta da Berlino, in data 10 maggio 1887: «Von meiner Häuslichkeit ist gegenwärtig nichts zu berichten, es ist der alte Schlendrian, die Portierfrau unseres Hauses besorgt mir meine Sachen, daß ich vor Staub und ähnlichem beinahe umkomme und keinen Abend mehr zu Hause bin, aus Grausen vor meinem bedauernswerthen Junggesellenthum. Nach und nach wandle ich zum Märtyrer um, ich habe nicht mehr die Courage, mir eine fremde Person [...] ins Haus zu nehmen, denn in jedem Falle ist man angeschmiert [...]» (*Brahm, op. cit.*, pp. 125-126).

grund war ein vielfarbiger Sonnenuntergang [...] “Hier ist ein Gegenstück zu diesem Bild”, sagte der Maler. Es mochte als Gegenstück beabsichtigt sein, es war aber nicht der geringste Unterschied gegenüber dem ersten Bild zu merken, hier waren die Bäume, hier das Gras und dort der Sonnenuntergang.⁵⁴

Può ben essere che nemmeno il punto di vista di K. sia del tutto affidabile. Sembra che nelle sue considerazioni Kafka faccia prevalere una maniera del tutto convenzionale e contenutistica di considerare l'opera d'arte (due alberi, il tramonto, l'erba), senza nessun riguardo per le caratteristiche formali dei dipinti. L'ironia dell'episodio consiste nel fatto che, nel ritratto commissionato dal tribunale, Titorelli era riuscito a conferire moto e una pluralità di significati a una figurazione composita, come quella della Giustizia/Vittoria/Caccia, di cui pure ignorava il significato, mentre questi paesaggi che ha dipinto seguendo la sua libera ispirazione, risultano una serie di meccaniche ripetizioni. Nella reiterazione *ad infinitum* del paesaggio Kafka ha condensato il tema estremamente astratto dell'inane fatica cui si sottopone l'artista, così come emergeva con grande nettezza dall'epistolario di Stauffer:

[...] denn früherer Anstrengung vergessend, hat man immer wieder nur das neue, schöne Ziel vor Augen, das so leicht zu erreichen scheint, geht drauf los, die Mühe scheint klein, Täuschung auf Täuschung, Katzenjammer zum Sterben, schließlich reussirt man doch und kann gar nicht begreifen, woran man sich eigentlich so geplagt, denn was man kann, scheint so einfach. Das ist der Kreislauf, der sich bei jeder Arbeit wiederholt [...] Übung, Übung macht den Meister.⁵⁵

Anche il se il motivo dei foschi paesaggi di brughiera⁵⁶ simboleggia il versante negativo e grottesco della *Vergessenheit* – l'artista riproduce il già fatto, semplicemente perché lo ha dimenticato, ma anche perché è intimamente incapace di un vero sviluppo, nel capitolo frammentario *Das*

⁵⁴ *Der Proceß*, cit, pp. 220-221.

⁵⁵ Brahm, *cit.*, p. 235.

⁵⁶ Nell'epistolario Stauffer si prendeva gioco delle varie mode che dominavano in pittura, tra cui quella dei paesaggi piatti e monotoni: «Solche Leute sind unfähig, die Natur und die Werke der großen Meister anders als durch ihre Brille aus der Froschperspektive anzusehen. Paßt ihnen ein Stück Natur oder die Weise eines alten Meisters gerade zum Rezept, so wird bewundert, sind aber z. B. Flachlandschaften Mode, so wird der als ein Esel bedauert, der Gebirge malt [...]» (Brahm, *cit.*, p. 253).

*Haus*⁵⁷, viene invece rappresentata la funzione positiva di Titorelli; nello Josef K. che si lascia portare dal pittore su per la scala delle cancellerie, mentre la luce inverte come miracolosamente la sua direzione, bisognerà vedere la trasfigurazione di quel “sich Tragen lassen”, di cui Kafka scriveva nei diari all’indomani della lettura del libro di Otto Brahm⁵⁸.

Proprio in una tale *Umkehrung* della direzione della luce⁵⁹, la critica post-strutturalista ha creduto di vedere il reciproco ribaltamento delle due direzioni antitetiche dello *Writing* e del *Reading*, e il loro pervenire finalmente alla sintesi⁶⁰.

Il motivo che indusse Kafka a cancellare la scena, potrebbe risiedere nella consapevolezza dell’impossibilità di rappresentare nella realtà finita quella “Verità”, che a suo parere non poteva calarsi all’interno della “Zerlegung” temporale dell’immanenza terrestre. Si vedano a questo proposito due illuminanti aforismi del tempo di Zürau, scritti probabilmente durante la lettura di Kierkegaard. Nel primo l’antitesi tra Assoluto ed *Erlebnis* viene ipoteticamente superata tramite una “compensazione”, uno *Ausgleich*, che è di tipo prospettico, negazione di una negazione, ovvero rivelazione che la *Zerlegung* cui siamo inchiodati attiene unicamente al mondo dell’espe-

⁵⁷ È significativa che la lunga sequenza, poi cancellata, inizi proprio con il motivo degli *Einfälle*. *Apparatband*, p. 345: «Es konnte geschehen, dass er unter der Gewalt eines Einfalls plötzlich zusammenzuckte, [sich aufsetzte und] eines Einfalls den er schon oft gehabt hatte den er aber nicht wiedererkannte und dem er ungeheure nicht übersehbare Folgen zuschrieb. [...] Am liebsten dachte er an Tit».

⁵⁸ *Apparatband*, cit., p. 346: «Wie einfach war die Überlistung des Gerichtes! Als gehorche er einem Naturgesetz neigte sich endlich Tit zu ihm herab, ein freundliches langsames Schliessen der Augen zeigte, dass er zur Erfüllung der Bitte bereit sei, er reichte K. mit festem Druck die Hand. K. erhob sich, ihm war natürlich ein wenig feierlich zu Mute, aber Tit. duldeten nun keine Feierlichkeit mehr, er umfasste K. und zog ihn im Laufe fort. Gleich waren sie im Gerichtsgebäude und eilten über die Treppen, aber nicht nur aufwärts, sondern auf und ab ohne jeden Aufwand von Mühe leicht wie ein leichtes Boot im Wasser».

⁵⁹ *ibid.*: «Das Licht, das bisher von rückwärts eingefallen war wechselte und strömte plötzlich blendend von vorn. K. sah auf, Tit nickte ihm zu und drehte ihn um. Wieder war K. auf dem Korridor des Gerichtsgebäudes, aber alles war ruhiger und einfacher, gab es keine auffallende Einzelheiten, K. umfasste alles mit einem Blick, machte sich von T. los und ging seines Weges».

⁶⁰ Sabine Gözl, *The split scene of Reading: Nietzsche/Derrida/Kafka/Bachmann*, Humanities Press International 1998, pp. 114-141. Per il concetto di *Umkehrung* riferito a Kafka rimane però fondamentale Gerhard Neumann, *Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas “Gleitendes Paradox”*, in «DVjs», 42 (1968), pp. 702-744.

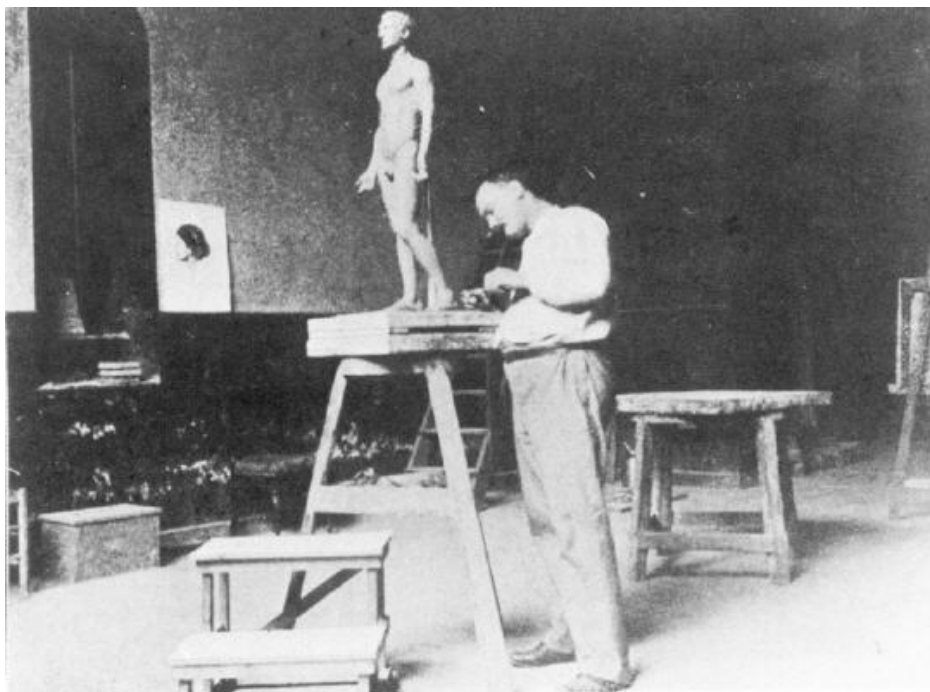
rienza sensibile, ed è a sua volta frutto di un errore prospettico⁶¹. Nell'altro si parla dell'apparente verità di contemplazione e attività, che corrisponderebbero poi alle categorie di *Reading* e *Writing* del post-strutturalismo. La verità consiste solo nell'attività che fa ritorno alla contemplazione⁶². Ma questa verità non è poi raggiungibile dall'arte, che vi aleggia attorno con la precisa intenzione di non bruciarsi:

Die Kunst fliegt um die Wahrheit, aber mit der entschiedenen Absicht sich nicht zu verbrennen. Ihre Fähigkeit besteht darin in der dunklen Leere einen Ort zu finden, wo der Strahl des Lichts, ohne daß dies vorher zu erkennen gewesen wuare, kräftig aufgefangen werden kann. (NSF, II, 76).

Esattamente la facoltà di non bruciarsi, è quella che Titorelli, quasi senza volere, attenendosi passivamente alle prescrizioni di una misteriosa committenza, aveva conferito alla sua allegoria che, in movimento costante e in preda a una continua metamorfosi, si inoltra (“vordringen”) nel chiarore: «in dieser Helligkeit schien die Figur besonders vorzudringen». Alla figura allegorica è dunque concesso avanzare, là dove l'individuo empirico può inoltrarsi soltanto in sogno.

⁶¹ NSF II, 92-93: «Intuition und Erlebnis. Ist “Erlebnis” das Ruhen im Absoluten, kann Intuition nur der Umweg über die Welt zum Absoluten sein [...] Der Ausgleich wäre allerdings möglich, daß die Zerlegung nur eine solche in der Zeit ist, also nur eine zwar in jedem Augenblick, tatsächlich sich aber gar nicht vollziehende Zerlegung».

⁶² NSF, II, 94: «Die Kontemplation und die Tätigkeit haben ihre Scheinwahrheit, aber erst die von der Kontemplation ausgesendete oder vielmehr die zu ihr zurückkehrende Tätigkeit ist die Wahrheit».



Karl Stauffer (1857-1891), chiamato Karl Stauffer-Bern, nel suo atelier di pittore e scultore svizzero a Villa Strohl-Fern (Roma, prima del 1891).

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl_Stauffer-Bern_in_Rom.jpeg

<http://www.villamassimo.de/de/history/zurgeschichte/>

* * *

Studia austriaca

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

Published annually in the spring

ISSN 2385-2925

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaAustriaca/>

Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board

Prof. Dr. Achim Aurnhammer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Prof. Dr. Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Prof. Dr. Konstanze Fliedl (Universität Wien)

Prof. Dr. Hubert Lengauer (Universität Klagenfurt)

Prof. Dr. David S. Luft (Oregon State University)

Prof. Dr. Patrizia C. McBride (Cornell University)

Prof. Dr. Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Prof. Dr. Marisa Siguan (Universitat de Barcelona)

Prof. Dr. Ronald Speirs (University of Birmingham)

Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!

We consider scholarly essays written in German, English, Italian, French or Spanish.

Scholars wishing to submit an article should send it to the Editor:

fausto.cercignani@unimi.it or fausto.cercignani@gmail.com.

Deadline: 31st March of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#) and be accompanied by a short abstract in English (about 500-600 characters, including spaces).

Studia austriaca was founded 1992 as an international yearbook devoted to the study of Austrian culture and literature.

For vols. I-XIX, published in print between 1992 and 2011, see:

[Studia austriaca I-XIX \(1992-2011\)](#)

The Editor of “Studia austriaca”

[Fausto Cercignani](#)

Studia austriaca

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

Published annually in the spring

ISSN 2385-2925

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition